

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Doutorado em Música

O REGENTE E A CONSTRUÇÃO DA SONORIDADE CORAL:

UMA METODOLOGIA DE PREPARO VOCAL PARA COROS

ANGELO JOSÉ FERNANDES

CAMPINAS, 2009.

ANGELO JOSÉ FERNANDES

O REGENTE E A CONSTRUÇÃO DA SONORIDADE CORAL:

UMA METODOLOGIA DE PREPARO VOCAL PARA COROS

Este exemplar é a redação final da Tese
defendida pelo Sr. Ângelo José Fernandes e
aprovada pela Comissão Julgadora em
27/02/2009

Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama

Orientadora

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em
Música do Instituto de Artes da UNICAMP como
requisito parcial para a obtenção de grau de Doutor
em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama

Co-orientadores: Dr. Eduardo Augusto Ostergren
Dr. Luciano Simões.

Campinas, 2009.

ANGELO JOSÉ FERNANDES

O REGENTE E A CONSTRUÇÃO DA SONORIDADE CORAL:

UMA METODOLOGIA DE PREPARO VOCAL PARA COROS

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Música do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção de grau de Doutor em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama

Co-orientadores: Dr. Eduardo Augusto Ostergren
Dr. Luciano Simões.

Campinas, 2009.

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

F391r Fernandes, Angelo José.
O regente coral e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros. / Angelo José Fernandes. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof^ª. Dra. Adriana Giarola Kayama.
Coorientador: Eduardo Augusto Östergren, Luciano Simões.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Música coral. 2. Regência coral. 3. Sonoridade coral.
4. Técnica vocal. 5. Práticas interpretativas. I. Kayama, Adriana Giarola. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “The conductor and the choral tone: a methodology of voice building for choirs.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Choral music ; Choral conducting ; Choral tone ; Vocal technique ; Performance practices.

Titulação: Doutor em Música.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dra. Adriana Giarola Kayama.

Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini.

Prof^ª. Dra. Helena Jank.

Prof. Dr. Vitor Gabriel de Araújo.

Prof. Dr. Antônio Lincoln Campos de Andrade.

Prof^ª. Dra. Maria José Carrasqueira.

Prof. Dr. Flávio Cardoso de Carvalho.

Data da defesa: 27-02-2009

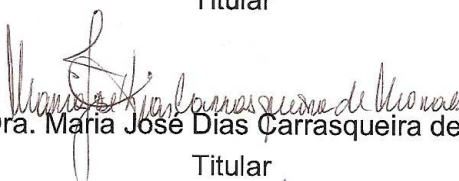
Programa de Pós-Graduação: Música.

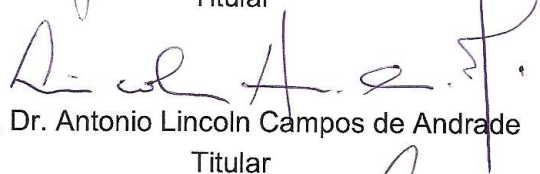
Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

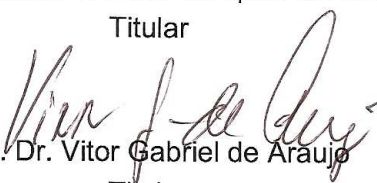
Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando
Angelo José Fernandes - RA 12280 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dra. Adriana Giarola Kayama
Presidente


Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini
Titular


Prof. Dra. Maria José Dias Carrasqueira de Moraes
Titular


Prof. Dr. Antonio Lincoln Campos de Andrade
Titular


Prof. Dr. Vitor Gabriel de Araújo
Titular

*Com orgulho, dedico este trabalho aos meus pais
Joaquim e Bernadete e à minha irmã Graziela, por seu amor e
apoio incondicionais ao longo de toda a minha vida de músico.*

AGRADECIMENTOS

A Deus Pai, Filho e Espírito Santo, pela elegância de seus atos ao longo da minha vida.

Aos meus pais e minha irmã, pelo amor incondicional.

À querida orientadora Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama, por sua dedicação, generosidade e disponibilidade constantes.

Ao querido maestro Prof. Dr. Carlos Fiorini, pela amizade e confiança a mim depositada.

Ao Madrigal Musicanto de Itajubá, por sua presença tão marcante em minha vida profissional.

Ao querido Kaynan Rosa, pelo companheirismo e por todo auxílio prestado na realização desta tese.

Ao querido Dimas di Lorena, pela amizade e auxílio prestado na tradução das citações.

À querida Mírian Machado Silva, pela paciência e colaboração na revisão ortográfica e gramatical de todo o texto deste trabalho.

À querida Zilda de Castro Coelho, pela atenção e auxílio na tradução das citações.

Aos amigos da Camerata *Anima Antiqua*, pela amizade e incentivo.

Ao amigo maestro Lincoln Andrade, pela inspiração do tema da pesquisa, pelo apoio e por todas as informações cedidas, principalmente aquelas a respeito do movimento coral brasileiro.

À amiga maestrina Ana Yara Campos, pelo carinho e presteza nas informações sobre o movimento coral brasileiro.

Aos amigos maestros Amaury Vieira, Dorit Kolling, Pablo Trindade, Patrícia Costa e todo o “Canto Nostro” por me ensinarem sempre a ser um regente melhor e mais humano.

Aos colegas Achille Pichi, Alberto Pacheco, Inácio di Nonno, Marília Teixeira, Poliana Alves e Sidnei Alferes, pelas sugestões e discussões nos deliciosos seminários realizados por nossa orientadora.

Pelos prezados co-orientadores Prof. Dr. Eduardo Ostergren e Prof. Dr. Luciano Simões por toda a colaboração.

Aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Unicamp.

*Since singing is so good a thing,
I wish all men could learn to sing.*

William Byrd (1535-1623)

RESUMO

Com o objetivo de prover material de pesquisa capaz de auxiliar o regente coral em sua função de preparador vocal, o presente trabalho é um amplo estudo sobre técnica vocal e práticas interpretativas no âmbito da música coral. Trata-se de um trabalho direcionado a regentes que atuam à frente de coros mistos adultos, de natureza amadora e formação de câmara cujo número de cantores varia de 16 a 45 vozes. Após uma reflexão introdutória, são apresentadas características históricas, técnicas e estilísticas de diversos estilos de música vocal e coral. Entre esses estilos estão a Renascença, o Barroco, o Classicismo, o Romantismo, a música do século XX e, por fim, a música coral brasileira do período colonial à atualidade. Em cada um dos estilos são abordados aspectos como a qualidade sonora das vozes, as técnicas de produção vocal, a natureza da prática coral, bem como sugestões para a construção da sonoridade desses vários estilos nos dias atuais. Na sequência, partindo de uma reflexão sobre a função do regente de preparador vocal, são definidos e descritos diferentes aspectos técnicos envolvidos na construção da sonoridade coral. Entre esses aspectos estão a administração da respiração, ressonância vocal, dicção, regulação vocal, timbre, vibrato, homogeneidade, equilíbrio, afinação e precisão rítmica. Em seguida, é apresentado, como estudo de caso, um relato sobre a elaboração e a aplicação de um programa experimental de preparo vocal para coros com o Madrigal Musicanto de Itajubá, coro regido pelo autor deste trabalho. Por fim, como conclusão de toda a pesquisa realizada, apresenta-se uma linha metodológica para o preparo vocal de cantores corais que aborda aspectos como postura, respiração, ataque vocal, ressonância, dicção, regulação vocal, legato, staccato, agilidade vocal, extensão vocal, dinâmica, homogeneidade e afinação.

Palavras chave: música coral, regência coral, sonoridade coral, técnica vocal; práticas interpretativas.

ABSTRACT

With the objective of providing useful research material for choral conductors who are also responsible for the vocal preparation of their singers, the present work is an ample study on vocal technique and performance practice in choral music. It is a work for choral conductors of mixed chamber choirs of adult amateurs singers whose number of members varies from 16 to 45 voices. After introductory considerations, historical, technical and stylistic peculiarities of various styles of vocal and choral music are presented. Among these styles are the Renaissance, the Baroque, the Classicism, the Romanticism, the Modernism, and finally, the Brazilian choral music from the Colonial period to the present time. For each of these styles, aspects like tone color, vocal techniques, the essence of choral practice as well as suggestions for sonority building are approached. In the sequence, based on the role of the conductor as a vocal coach, different technical aspects related to the construction of the choral tone – breath management, vocal resonance, diction, vocal registration, timbre, vibrato, blend, balance, intonation, and rhythmic precision – are defined and described. Afterwards, the author presents a case study that describes the elaboration and application of an experimental program of vocal preparation with the Madrigal Musicanto of Itajubá, a choir conducted by this author. Finally, to conclude this research, methodological guidelines for the vocal preparation of choral singers – dealing with the various technical aspects discussed in this work – are presented.

Keywords: choral music, choral conducting, choral tone, vocal technique, performance practices.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1 – A MÚSICA CORAL E A SONORIDADE DOS VÁRIOS ESTILOS: UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA DAS PRÁTICAS INTERPRETATIVAS	13
1.1. O ESTILO RENASCENTISTA	15
1.1.1. Sobre qualidade sonora, timbre e técnica vocal	17
1.1.1.1. A “cor sonora” da música vocal renascentista	17
1.1.1.2. A técnica de produção vocal na Renascença	22
1.1.2. Os coros da Renascença	27
1.1.2.1. Tamanho dos coros	27
1.1.2.2. Os tipos de vozes	31
1.1.2.3. A utilização de instrumentos	35
1.1.2.4. O espaço físico para a performance	38
1.1.3. Reflexões acerca da prática da música coral renascentista nos dias atuais ...	39
1.1.3.1. Caminhos para a construção da sonoridade	39
1.1.3.2. Aspectos expressivos	43
1.1.3.3. Pronúncia dos vários idiomas	46
1.2. O ESTILO BARROCO	49
1.2.1. Estilo e a sonoridade vocal barroca: um apanhado histórico	49
1.2.1.1. Da Renascença ao Alto Barroco	50
1.2.1.2. A Doutrina dos Afetos	54
1.2.1.3. Bach, Handel e o Barroco Tardio	55
1.2.2. O cantor barroco: os vários tipos de vozes e suas características	57
1.2.2.1. Cantor barroco x cantor renascentista: houve mudanças?	57
1.2.2.2. Os tipos vocais do Barroco	58
1.2.2.3. O <i>castrato</i> : considerações sobre uma voz “especial”	60
1.2.3. Considerações sobre técnicas de produção vocal no Barroco	63
1.2.3.1. Respiração	63

1.2.3.2. Registro vocal, fonação e ressonância	64
1.2.3.3. Articulação e Enunciação	70
1.2.3.4. Vibrato	73
1.2.4. Os coros barrocos	74
1.2.4.1. A prática do moteto tradicional e prática do <i>stile concertato</i>	74
1.2.4.2. O tamanho dos coros	76
1.2.4.3. A natureza dos coros: concertistas e ripienistas	77
1.2.4.4. A música policoral	82
1.2.4.5. A utilização dos instrumentos	83
1.2.4.6. O coro na ópera e no oratório	84
1.2.5. Reflexões acerca da prática da música coral barroca nos dias atuais	86
1.3. A TRADIÇÃO CORAL CLÁSSICA	89
1.3.1. A prática coral no Classicismo	89
1.3.1.1. A natureza dos coros clássicos	89
1.3.1.2. A influência dos oratórios de Handel na prática coral	93
1.3.2. Os cantores clássicos: sua técnica e sua sonoridade	94
1.3.3. Aspectos interpretativos	98
1.4. O ROMANTISMO	100
1.4.1. O fim do <i>bel canto</i> e o nascimento de um novo estilo de canto	100
1.4.1.1. O fim do estilo antigo	103
1.4.2.1. Um novo estilo de canto	106
1.4.2. A prática coral do século XIX	110
1.4.2.1. A formação de uma nova cultura coral	110
1.4.2.2. Os coros masculinos	114
1.4.2.3. A música sacra católica	115
1.4.2.4. A música sacra protestante	117
1.4.2.5. Os vários gêneros de música coral romântica	118
1.4.2.6. O coro na ópera	122
1.4.3. Reflexões sobre a sonoridade da música coral do século XIX e sua adequação à prática coral atual	127

1.5. DOS PRIMÓRDIOS DO SÉC. XX AOS PRIMÓRDIOS DO SÉC. XXI	133
1.5.1. A natureza da atividade coral moderna e contemporânea	133
1.5.2. A composição para coro ao longo do século XX	137
1.5.2.1. Breve apanhado histórico	137
1.5.2.2. Características composicionais	139
1.5.3. A execução da música coral do século XX	142
1.5.3.1. Qualidade sonora e vibrato	142
1.5.3.2. Qualidade sonora e afinação em grupo	145
1.5.3.3. Técnicas vocais não tradicionais	148
1.5.3.3.1. <i>Sprechstíme</i> e recitação	148
1.5.3.3.2. Vocabulários sônicos não textuais	152
1.5.3.3.3. Efeitos vocais	153
1.6. A MÚSICA CORAL BRASILEIRA	157
1.6.1. Primórdios: o Brasil-colônia na atuação jesuítica	157
1.6.1.1. A atividade musical dos jesuítas junto aos índios	157
1.6.1.2. A prática musical realizada por externos à Companhia de Jesus ...	159
1.6.1.3. Canto gregoriano e canto de órgão	160
1.6.2. A atividade musical nos vários centros do Brasil colonial	161
1.6.3. A prática coral ao longo do século XIX	165
1.6.3.1. Aspectos importantes da prática coral na Corte de D. João VI	165
1.6.3.2. A música da Capela Imperial do Rio de Janeiro de 1822 a 1889 ...	168
1.6.3.3. Música coral e romantismo brasileiro	171
1.6.4. A música coral brasileira no século XX	175
1.6.4.1. Villa-Lobos e o canto orfeônico	175
1.6.4.2. O movimento coral brasileiro	178
1.6.4.3. A composição para coro	186
1.6.5. Reflexões acerca da sonoridade vocal e coral brasileira	189
2 – CONSTRUINDO O INSTRUMENTO: A FORMAÇÃO DO SOM CORAL	195
2.1. O REGENTE E SUA FUNÇÃO DE “PROFESSOR DE CANTO”	197
2.2. ASPECTOS FORMADORES DA SONORIDADE CORAL	202

2.3. A ADMINISTRAÇÃO DA RESPIRAÇÃO	205
2.3.1. Respirar para cantar	205
2.3.1.1. A fisiologia da respiração e a técnica do <i>appoggio</i>	206
2.3.1.2. A postura adequada para o canto	211
2.3.2. Fonação: a administração da respiração e a função laríngea	214
2.3.2.1. A produção vocal: a função das pregas vocais no canto	214
2.3.2.2. O princípio do som: o “ataque” vocal	216
2.3.3. Aspectos importantes da técnica vocal e o papel da respiração	219
2.3.3.1. A respiração, o <i>legato</i> e os demais tipos de articulação	219
2.3.3.2. Agilidade: a importância da respiração na execução de melismas	220
2.3.3.3. Extensão vocal e respiração	222
2.3.3.4. A respiração e os diferentes níveis de dinâmica	224
2.4. RESSONÂNCIA VOCAL E A SONORIDADE CORAL	226
2.4.1. Uma breve abordagem sobre a acústica do trato vocal	226
2.4.2. Ressonância e qualidade vocal	230
2.4.2.1. O cantor e a percepção do timbre	231
2.4.2.2. <i>Gola aperta</i> : a garganta aberta	232
2.4.2.3. <i>Impostazione della voce</i> : o direcionamento do som	233
2.5. DICÇÃO E MÚSICA CORAL	236
2.5.1. A importância da dicção para a sonoridade coral	236
2.5.2. O Alfabeto Fonético Internacional – IPA	237
2.5.3. Vogais	238
2.5.3.1. Ressonância e os dois primeiros formantes: a ciência das vogais	239
2.5.3.2. Formação e diferenciação das vogais	243
2.5.3.3. <i>Aggiustamento</i> : o processo de modificação das vogais no canto	243
2.5.3.4. As vogais e a prática coral: um resumo para os cantores	246
2.5.4. Consoantes	247
2.5.4.1. Os vários tipos consonantais	247
2.5.4.2. A função articulatória das consoantes	249

2.5.4.3. A utilização das consoantes nasais no equilíbrio da ressonância vocal	250
2.5.4.4. A utilização das consoantes não-nasais no equilíbrio da ressonância vocal	251
2.6. REGISTRAÇÃO VOCAL	254
2.6.1. Os diferentes registros da voz	254
2.6.2. Registro nas vozes masculinas	256
2.6.2.1. <i>Voce di petto</i> , <i>voce mista</i> e <i>voce di testa</i>	257
2.6.2.2. <i>Falsetto</i> e <i>Strobbass</i>	258
2.6.3. Registro nas vozes femininas	260
2.6.3.1. Voz de peito, voz mista e voz de cabeça	262
2.6.3.2. O registro superagudo	264
2.6.4. Implicações da registro vocal na prática coral	264
2.7. TIMBRE	267
2.7.1. O <i>chiaroscuro</i> como timbre vocal “ideal”	267
2.7.2. Os timbres vocais segundo Manuel P. R. Garcia	268
2.7.3. Timbre vocal e a teoria dos formantes	273
2.7.4. Claro x Escuro: timbre, estilo e música coral	276
2.8. O USO DO VIBRATO NA MÚSICA CORAL	278
2.8.1. A natureza do vibrato	278
2.8.2. Vibrato e música coral	281
2.9. TÉCNICAS CORAIS	288
2.9.1. Misturando as vozes: homogeneidade e equilíbrio	288
2.9.2. A entonação em conjunto: afinando as vozes	294
2.9.3. Precisão Rítmica	299
3 – ESTUDO DE CASO: A APLICAÇÃO DE UM PROGRAMA DE PREPARO VOCAL PARA COROS COM O MADRIGAL MUSICANTO DE ITAJUBÁ	305
3.1. O MADRIGAL MUSICANTO DE ITAJUBÁ: NATUREZA, PRÁTICA E SONORIDADE	307

3.2. CARACTERÍSTICAS DA SONORIDADE DO MADRIGAL MUSICANTO DE ITAJUBÁ NOS ANOS DE 2004 E 2005	314
3.3. A APLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PREPARO VOCAL PARA COROS	319
3.3.1. Primeira etapa	320
3.3.2. Segunda etapa	342
3.3.3. Terceira etapa	344
3.3.4. Quarta etapa	348
3.4. CONSIDERAÇÕES FINAIS ACERCA DO PROGRAMA DE PREPARO VOCAL PARA COROS APLICADO COM O MADRIGAL MUSICANTO DE ITAJUBÁ	352
4 – UMA METODOLOGIA DE PREPARO VOCAL PARA COROS	353
4.1. INTRODUÇÃO.....	355
4.2. POSTURA	357
4.3. ADMINISTRAÇÃO DA RESPIRAÇÃO E APOIO	360
4.4. ATAQUE VOCAL	366
4.4.1. Exercícios de ataque vocal em notas repetidas.....	366
4.4.2. Exercícios de ataque vocal em linhas melódicas formadas por graus conjuntos	368
4.4.3. Exercícios de ataque vocal em linhas melódicas com saltos	369
4.4.4. Outros exercícios para a melhor coordenação do ataque vocal	372
4.5. RESSONÂNCIA VOCAL E TIMBRE	373
4.5.1. Condicionamento da produção vocal com foco na máscara facial pelo uso de consoantes nasais	374
4.5.2. Condicionamento da produção vocal com foco na máscara facial pelo uso de consoantes não-nasais	378
4.5.3. Exercícios para a construção da sonoridade <i>chiaroscuro</i>	381
4.6. DICÇÃO	387
4.6.1. Diferenciação das vogais no canto	387
4.6.2. <i>Aggiustamento</i> : o processo de modificação das vogais	393
4.6.3. Articulação das consoantes e precisão rítmica	396

4.7. REGISTRAÇÃO VOCAL	399
4.7.1. Exercícios de regisração para vozes femininas	399
4.7.1.1. Primeira etapa: a junção dos registros vocais femininos segundo Carl Hogset	399
4.7.1.2. Segunda etapa: exploração e unificação dos registros vocais femininos segundo Richard Miller	401
4.7.2. Exercícios de regisração para vozes masculinas	406
4.7.2.1. Primeira etapa: a junção dos registros vocais masculinos segundo Carl Hogset	406
4.7.2.2. Segunda etapa: exploração e unificação dos registros vocais masculinos segundo Richard Miller	408
4.7.3. Exercícios de regisração para todas as vozes	410
4.8. <i>LEGATO</i> E <i>STACCATO</i>	413
4.8.1 Exercícios para o desenvolvimento do <i>legato</i> sem consoantes	413
4.8.2. Exercícios para o desenvolvimento do <i>legato</i> com consoantes	415
4.8.3. Exercícios para o desenvolvimento do <i>Staccato</i>	418
4.9. AGILIDADE VOCAL	421
4.10. EXTENSÃO VOCAL	429
4.11. <i>MESSA DI VOCE</i> E DINÂMICA	433
4.12. HOMOGENEIDADE SONORA E EQUILÍBRIO	435
4.13. AFINAÇÃO	441
4.14. A MONTAGEM DE PEQUENOS PROGRAMAS DE PREPARO VOCAL PARA O TRABALHO COM REPERTÓRIOS DE ESTILOS ESPECÍFICOS ...	446
CONCLUSÃO	449
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	455
ANEXOS	469
ANEXO I: IPA	471
ANEXO II: Sistema de designação de alturas utilizado na tese	475

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: “Anjos cantando” de Hubert van Eyck e Jan van Eyck	16
Figura 02: “Concerto” de Lorenzo Costa	16
Figura 03/a: Técnica de produção vocal renascentista	25
Figura 03/b: “Voix sombrée”	25
Figura 04: “Orlando di Lassus dirigindo um grupo de câmara” de Hans Mielich	30
Figura 05: “ <i>Encomicum Musices</i> ” de Adrian Collaert	36
Figura 06: Aspectos técnicos e estilísticos da sonoridade coral	204
Figura 07: Tórax – vista frontal	207
Figura 08: Inspiração	208
Figura 09: Expiração	209
Figura 10: Comparação entre a inspiração e a expiração	210
Figura 11: Postura corporal adequada	212
Figura 12: Laringe	215
Figura 13: Ligamento vocal e cartilagens	215
Figura 14: Diagrama do processo fonatório	216
Figura 15: Traquéia, Laringe, Faringe, Boca e Nariz	227
Figura 16: Faringe	228
Figura 17: Primeira e segunda passagens das categorias vocais masculinas segundo Miller	257
Figura 18: Passagens e extensão dos registros das vozes femininas segundo Miller	262
Figura 19: Esquema ideal de formação espacial do coro para se obter uma sonoridade equilibrada	293
Figura 20: Versão européia do esquema anterior	293
Figura 21: Pontos imaginários para os quais os cantores deveriam direcionar suas vozes	317
Figura 22: Trecho do “Dona nobis” da <i>Missa Afro-Brasileira de Batuque e Acalanto</i> de Carlos Alberto Pinto Fonseca (c.1-4)	322
Figura 23: Trecho com a transcrição fonética	322

Figura 24: Trecho com o som da consoante [ŋ]	322
Figura 25: Trecho cantado com vogais	323
Figura 26: Trecho com mistura de duas vogais	323
Figura 27: Trecho com vogais do texto	324
Figura 28: “Dona nobis” da <i>Missa Afro-Brasileira de Batuque e Acalanto</i> de Carlos Alberto Pinto Fonseca (c.1-4)	339
Figura 29: Exercício aplicado sobre o segmento citado	339
Figura 30: “Cantando no fundo da boca”	340
Figura 31: “Colocando as mãos ao lado do [o]	340
Figura 32: “Trazendo o som e as mãos para frente	341
Figura 33: <i>Missa Cellensis</i> de Haydn – “Kyrie” – c. 52-57	343
Figura 34: <i>Missa Cellensis</i> de Haydn – “Gloria” – c. 252-254	343
Figura 35: <i>Missa Cellensis</i> de Haydn – “Credo” – c. 161-166	343
Figura 36: <i>Missa Cellensis</i> de Haydn – “Sanctus” – c. 28-32	343
Figura 37: <i>Missa Cellensis</i> de Haydn – “Agnus Dei” – c. 24-28	343

INTRODUÇÃO

Introdução

Durante a segunda metade do século XX um enorme crescimento da prática coral, tornando o canto-coral amador uma das atividades musicais mais comuns em vários países. De natureza comunitária, a música coral tem proporcionado, de forma acessível, uma realização artística pessoal a um grande número de pessoas, pois, para satisfazer a experiência coral não é necessário, como pré-requisito essencial, um estudo profundo por parte dos cantores.

Observamos que, em função de sua natureza, a atividade coral tem a diversidade como uma de suas principais características. As denominações corais são as mais variadas. Os objetivos, funções e interesses dos inúmeros grupos corais são bastante heterogêneos. O nível técnico e artístico também varia em grande escala. Evidentemente, tal diversidade atinge ainda o repertório. Existem coros que se dedicam a um único estilo de música coral, mas em geral, a maioria trabalha com repertórios de estilos diferentes, do canto gregoriano à música popular.

Um dos poucos pontos comuns entre os coros de natureza amadora é o fato de que, nesses grupos, o regente é o único profissional da área musical. Mesmo nos coros profissionais, ele é a figura central de todo o processo interpretativo das obras do repertório de seu grupo. E, embora tenha que assumir uma série de outras funções, como as de pedagogo e de preparador vocal, o foco de seu trabalho é, em geral, a performance musical.

O presente trabalho tem como fonte de inspiração a execução da música coral e, conseqüentemente, uma série de aspectos envolvidos na tarefa do regente como intérprete e condutor do processo interpretativo. A partir de uma reflexão sobre a interpretação musical e a importância da sonoridade¹ na prática coral, pretendemos discutir sobre o valor e a eficácia dos aspectos técnico-vocais na realização artística adequada dos aspectos estilísticos de uma obra coral.

¹ Considerando a abrangência de significados e implicações da palavra “sonoridade”, é importante esclarecermos que todo este trabalho é dedicado ao que chamamos de “cor sonora”. Não se trata apenas de questões timbrísticas, embora o timbre tenha grande relevância neste contexto, mas, pretendemos abordar, através da referida expressão, o som coral resultante da somatória de elementos técnico-vocais, técnico-corais e estilísticos. Portanto, as expressões “cor sonora”, “qualidade sonora” ou simplesmente a palavra “sonoridade” podem, ao longo deste trabalho, ser empregadas com tal conotação.

Com os olhos focados nas questões histórico-interpretativas, pode-se dizer que “a arte da música está exposta a uma dificuldade não presente em outros meios artísticos (exceto em algumas formas literárias): ela requer os serviços de um executante”² (Newton, 1984, p.01). E, apesar da prática da música dos diversos períodos históricos se manter presente na vida do homem moderno, há sérias dificuldades encontradas por seus executantes, uma vez que a música é uma arte temporal e a execução de uma obra musical exige sua re-criação. “Essa natureza peculiar da música determina sua própria vida, bem como suas repercussões no mundo social, já que ela pressupõe dois tipos de músico: criador e executante” (Stravinsky, 1996, p.111). Assim, a realização musical depende “de um conjunto de símbolos visuais que transmitem as intenções do compositor ao seu intérprete e, através deste, ao ouvinte ou espectador” (Dart, 2000, p.03).

A totalidade da arte da interpretação consiste essencialmente na re-criação da idéia do compositor e na sua transmissão para o ouvinte de acordo com a percepção do executante de seu significado interior. Portanto, a interpretação depende do entendimento que o executante tem da intenção do compositor, de sua compreensão sobre as implicações básicas da obra e de sua habilidade em transmitir essas percepções ao ouvinte. Sua habilidade em traduzir a idéia do compositor com suas próprias atitudes define sua competência como um artista interpretativo.³ (Howerton, 1956, p. 81)

Para Newton, a relação entre compositor e executante de um lado e entre executante e público de outro é algo complexo e fascinante. O autor levanta questões como:

O compositor tem algum direito depois que sua obra está concluída? O executante é livre para usar a composição e executá-la da forma que lhe parecer mais atraente para entreter o público, usando a performance na sua conotação mais ampla? Por outro lado, ele é obrigado a seguir fielmente todas as instruções da partitura, todas as implicações de estilo ou não interferir na peça? Se o executante mudou com as gerações e o público está realmente sensível a um tipo diferente de música, é justo esperar que a música se mantenha inalterada?⁴ (Newton, 1984, p.01).

² *The art of music labors under a difficulty not present in other artistic media (except some literary forms): it requires the services of a performer.*

³ *The whole art of interpretation consists essentially of the re-creation of the composer's idea and of its transmission to the listener in terms of the performer's perception of inner meaning. Thus interpretation depends upon the performer's understanding of the composer's intent, upon his comprehension of the basic implications of the work and his ability to convey these perceptions to the listener. His skill in translating the composer's idea in terms of his own reactions defines his accomplishment as an interpretative artist.*

⁴ *Does the composer have any rights after his work is completed? Is the performer free to use the composition to perform it in any way that seems most likely to entertain an audience, using performance in its broadest connotation? On the other hand, is he obliged to follow all the instructions in the score-script faithfully, all the implications of style, or leave the piece alone? If the performer has changed*

A partir de uma análise histórica, Newton conclui que a prática dos diferentes estilos de música varia nas diferentes culturas. Se, em alguns tipos de música, o papel do intérprete tem certo destaque se comparado ao do compositor, por outro lado, existem estilos musicais nos quais o intérprete não tem a menor liberdade de interpretação: ele é meramente o executante de um texto controlado rigidamente. Para o autor, grande parte da música apresentada nas salas de concerto hoje tende a limitar a interpretação. Ele acredita que a chave do sucesso é a empatia e que “a habilidade da imaginação em projetar sua própria consciência [de intérprete] para outro ser (compositor) é o coração e a alma do estilo e da interpretação”⁵ (*Ibid.*, p.02). Citando Theodore Greene ele diz que:

Realmente, recriar uma obra de arte é apreender o conteúdo que o autor de fato expressou nela, isto é, interpretá-lo corretamente como um veículo de comunicação. Tal apreensão implica não somente em uma compreensão geral do meio empregado, mas uma familiaridade com a linguagem e idioma do artista, e estes, por sua vez, são determinados por sua escola, período, cultura, bem como, sua personalidade. Também implica em um conhecimento do artista, do seu tempo e do seu ambiente intelectual e espiritual.⁶ (Greene, 1973 apud Newton, *op.cit.*, p. 02)

Newton também ressalta que, apesar da possível separação de gerações entre o compositor e o intérprete, este último deve mergulhar no universo da obra, buscando uma maior compreensão do contexto em que esta foi concebida. Ele observa que, se um intérprete busca alcançar alguma empatia, todo esforço deve ser feito para encontrar o estilo apropriado, para recuperar a forma antiga, para ouvir o que o compositor ouvia. E se justifica argumentando que “uma execução de notas em um estilo impróprio só pode resultar em uma execução parcial”⁷ (Newton, 1984, p.02).

Para Harnoncourt (1988, p.28) a “música histórica” é uma língua estrangeira para o intérprete atual. A mensagem particular que ela traz em si “é ligada à (sua) época e não pode ser reencontrada, a não ser que se tente um tipo de tradução para os dias atuais”. Em

with the generations, and the audience is attuned to quite a different kind of music, is it reasonable to expect the music to remain unchanged?

⁵ *The ability of the imagination to project its own consciousness into another being (the composer) is the heart and soul of style and interpretation.*

⁶ *Really to recreate a work of art is to apprehend the content which the author actually expressed in it, i.e., to interpret it correctly as a vehicle of communication. Such apprehension implies not only a general understanding of the medium employed, but a familiarity with the artist's language and idiom, and these, in turn, are determined by his school, period, and culture, as well as by his own personality. It also implies knowledge of the artist's times and of his intellectual and spiritual environment.*

⁷ *A performance of the notes in an inappropriate style can only result in a partial performance.*

concordância, Pacheco, por sua vez, aponta a importância da pesquisa histórica no processo de interpretação de uma obra musical:

Um intérprete moderno, se está preocupado com autenticidade, deve partir sempre para um processo de tradução baseado em pesquisa histórica que não deve ser um instrumento repressor, ou um fim em si mesmo, mas o gatilho para uma interpretação verdadeira, viva e autêntica. Afinal, cada execução musical é uma nova criação, pois nenhuma interpretação pode ser repetida da mesma forma. Sejam, então, como um tradutor que não pretendendo ser literal – palavra por palavra – mantendo-se fiel às idéias do texto original, compõe um texto em sua própria língua. (Pacheco, 2004, p. 07)

Neste processo de tradução, o intérprete é um veículo de comunicação entre obra e público. Como receptor da mensagem musical, o público não pode ser ignorado, bem como seu tempo e seu ambiente. Para Newton (*op.cit.*, p.05) essa “é a difícil tarefa do intérprete: reduzir as diferenças entre os meios usados pelo compositor e a compreensão da mensagem pelo ouvinte.”⁸ Segundo ele, o intérprete precisa chegar um pouco mais perto daquilo que o ouvinte está acostumado, e a realização musical deve ser, ao mesmo tempo, satisfatória para o compositor e significativa para o público.

Na prática do regente coral, a questão da interpretação ainda apresenta uma complicação. Antes de comunicar a obra ao público, ele deverá comunicá-la aos cantores. Na re-criação da música coral existem, portanto, quatro elementos essenciais: compositor, regente (intérprete), cantores (executantes) e público. Decker e Kirk (1988, p.01) ressaltam que a experiência coral é uma via de acesso única para a comunicação. Para eles, em função da dinâmica de grupo, o papel de um regente é de catalisador e facilitador, e tanto cantores quanto público dependem das habilidades e da capacidade artística do regente.

Sendo a música uma arte temporal, uma obra musical é entendida, de forma mais eficaz, durante o período de tempo dedicado à sua execução e suas peculiaridades são transmitidas através do som. Assim, a sonoridade de uma obra na performance, como resultado do processo interpretativo, é uma forma através da qual o intérprete pode expressar sua visão adquirida a respeito de tal obra. A dedicação ao estudo dos aspectos relacionados à sonoridade dos vários estilos de música coral é, pois, um caminho seguro e eficaz para o regente no cumprimento de sua tarefa de tradutor.

⁸ *It is the difficult task of the performer to bridge the gap between the means used by the composer and the comprehension of the message by the listener.*

Não se pode ignorar o fato de que “as notas escritas por um compositor não existem em um vácuo; elas foram concebidas com certa sonoridade em mente, e essa sonoridade seria, naturalmente, aquela com a qual ele se familiarizava”⁹ (Newton, 1984, p.03). “Um compositor do passado concebia suas obras em termos de sonoridades musicais da sua época, como faz um compositor do século XX” (Dart, 2000, p.27). E, assim como as formas e os estilos musicais, as sonoridades e as práticas interpretativas sofreram, ao longo da história, influências temporais, geográficas e próprias da individualidade dos vários compositores. Tais influências se refletem em uma série de aspectos que merecem ser investigados no processo interpretativo de uma obra: a) em que circunstâncias e para que tipo de público a obra foi escrita; b) as possíveis condições acústicas das salas de concerto bem como o tipo e o tamanho dos grupos vocais e instrumentais para os quais a obra foi composta; c) o sistema e o padrão local de afinação; d) a “cor sonora” das vozes e dos instrumentos; e) as variações de métrica, fraseado, articulação e dinâmica; f) o significado do texto e as formas regionais de pronúncia deste texto. Direta ou indiretamente, todos esses aspectos exercem alguma influência sobre o resultado sonoro de uma obra na execução. Assim, a fim de desenvolver um trabalho coerente com questões estilísticas através da sonoridade, o regente precisa dar atenção à forma como cada um dos citados elementos pode exercer tal influência.

Contudo, “o músico que se dedica à questão da sonoridade e lhe concede um papel importante no contexto da interpretação vê surgir automaticamente problemas referentes aos critérios históricos” (Harnoncourt, 1998, p.86). Provar com absoluta certeza qualquer aspecto sobre sonoridades e práticas interpretativas, antes da invenção das gravações, é algo evidentemente difícil. “Infelizmente, visto que a notação anterior ao final do século XVIII era vaga em significado e a instrução escrita era quase inexistente, os especialistas de hoje nem sempre concordam sobre a performance da música. Isto é particularmente verdadeiro para a sonoridade coral”¹⁰ (Swan, 1988, p. 64). Há, entretanto, uma grande quantidade de indicações e evidências que podem orientar o regente a respeito da prática vocal em séculos passados. Newton diz que:

⁹ *The notes written down by a composer do not exist in a vacuum; they were conceived with a certain sonority in mind, and that sonority would naturally be what the composer was familiar with.*

¹⁰ *Unfortunately, since notation prior to the end of the eighteenth century was vague in meaning and since written direction was almost non-existent, authorities today do not always agree on music's performance. This is particularly true of choral tone.*

Elas podem ser encontradas nos vários tratados escritos pelos grandes professores de canto. Elas podem também ser encontradas nas descrições do canto de perspicazes comentadores como Berlioz e Chorley no século XIX e Burney no século XVIII. Outras evidências importantes podem ser encontradas no estudo dos instrumentos usados na prática musical, particularmente aqueles que acompanhavam a voz. Eles prosperariam e depois cairiam em desuso, ou eles seriam modificados para satisfazer as mudanças de gosto. Especialmente nos tempos mais antigos, um dos objetivos declarados na criação de instrumentos, seja de sopro ou de cordas, era imitar a voz humana.¹¹ (Newton, 1984, p.09)

No que tange a questionamentos envolvendo a performance coral em épocas e culturas diversas, a busca de respostas calcadas em evidências é uma atitude que pode dar grande dimensão ao processo interpretativo. Entretanto, é preciso estar consciente de que incorporar novas descobertas baseadas na investigação das práticas interpretativas dos vários períodos históricos a respeito de seus ideais sonoros pode ser ao mesmo tempo excitante e frustrante. Por isso, antes de reger uma obra, os regentes deveriam conduzir um processo investigativo a respeito do estilo no qual a obra foi composta, buscando, se possível, fontes de pesquisas recentes e confiáveis. Acreditamos que para conseguir uma qualidade sonora “ideal” para a execução de obras corais de outros períodos históricos, o regente deveria investigar os tamanhos dos coros dos diversos períodos, os tipos de cantores que os formavam, a técnica vocal utilizada, o timbre das vozes, a pronúncia adequada dos vários idiomas nos diferentes períodos e nas diferentes localizações geográficas, além de aspectos expressivos como o fraseado, a articulação e os níveis de dinâmicas adequados.

Embora um regente coral não deva exigir de seu grupo uma sonoridade pré-concebida – “ideal” – que seja incompatível com as habilidades técnicas de tal grupo, é preciso abordar cada composição com um conhecimento de seu estilo musical e da técnica vocal mais eficiente para sua execução. Por questões de transparência e clareza de articulação, um moteto renascentista ou um madrigal, assim como as obras dos períodos Barroco e Clássico, requerem uma produção vocal que resulte em um som mais leve, claro, brilhante, com um vibrato naturalmente reduzido. Diferentemente, o repertório coral composto desde Schubert até o presente requer uma produção vocal capaz de produzir um amplo espectro de “cores sonoras”

¹¹ *They can be found in the many instruction books written by the great singing teachers. They can also be found in the descriptions of singing by perceptive commentators like Berlioz and Chorley in the nineteenth century and Burney in the eighteenth century. Another very important clue can be found in studying the instruments used to make music, particularly those accompanying the voice. They would flourish and then fade into disuse, or they would be altered to meet changing tastes. Especially in earlier times, one of the stated objectives in designing instruments, whether wind or string, was to imitate the human voice.*

– do som mais leve e brilhante ao mais vigoroso, pesado, ou até mesmo escuro – muitas vezes utilizados na execução de uma mesma peça. Concordamos com Swan (1988, p. 09) quando o autor diz que o regente que é familiarizado com o desenvolvimento histórico da música sabe que elementos interpretativos mudam radicalmente a cada período de composição e para todo compositor e suas composições. Da mesma forma, o som do coro também deveria mudar com as idéias interpretativas se uma performance pretende ser fiel às exigências da música.

O resultado sonoro de um coro depende da forma como seus cantores produzem suas vozes. E, não se pode ignorar a grande variedade de sons vocais que têm sido usados na realização dos mais variados estilos. Considerando o mundo inteiro e sua variedade cultural, há um amplo espectro de sons que as pregas vocais podem produzir para realizar os diferentes tipos de música. Como a prática coral atual tende a abranger grande diversidade de estilos, é preciso formar coros conscientes e capazes de produzir sonoridades variadas. Entretanto, há autores que, mesmo compartilhando deste ideal, acreditam que com cantores amadores, tal meta é impossível de ser atingida ou implicaria em um árduo trabalho para regente e cantores:

Se o som pode ser mudado à vontade, por que é que um coro que tem sido regido pela mesma pessoa produz o que em essência é um som idêntico independente da seleção que é cantada? Nas mãos de um artista algumas mudanças interpretativas são imediatamente perceptíveis; não é necessário que Brahms soe exatamente o mesmo que Palestrina. Com cantores amadores, entretanto, é impossível obter uma ampla faixa de variação sonora na medida em que o coro muda de uma peça a outra.¹² (Swan, 1988, p. 10)

De maneira alguma eu defendo [a idéia de se] instruir um coro para cantar sempre com o mesmo som. Apesar de todos esses famosos grupos que são venerados por seu som claro ou escuro, a abordagem de uma sonoridade única é essencialmente errada, a menos que o coro cante apenas [obras] de um determinado período da literatura musical, a escolha de uma sonoridade única será inapropriada para pelo menos metade do repertório que está sendo executado. É verdade, entretanto, que trabalhar um grupo que possa variar substancialmente seu som de uma composição para outra é uma tarefa muito difícil. Isso quase não pode ser feito com coros de vozes jovens. Mudanças significativas podem ser obtidas apenas com um desenvolvimento substancial em técnica vocal. Daí a necessidade de se ensinar constantemente produção vocal nos ensaios.¹³ (Heffernan, 1982, p. 86)

¹² *If tone can be changed at will, why is it that a chorus that has been conducted by the same person produces what in essence is an identical sound regardless of the selection that is sung? In the hands of an artist some interpretive changes are immediately apparent; it is not necessary for Brahms to sound exactly the same as Palestrina. With amateur singers, however, it is impossible to secure a wide range in tonal variation as the chorus moves from piece to piece.*

¹³ *By no means do I advocate training a choir to sing always with the same tone. In spite of those well-known groups who are revered for their light or dark tone, the one-color approach is essentially wrong in that, unless the choir sings only from a limited period of*

Certamente, as opiniões irão variar de regente pra regente, no que diz respeito à importância de se trabalhar em favor da adequação da sonoridade em função da diversidade estilística. A variação dessas opiniões reflete, largamente, no trabalho de preparação vocal dos coros. Trata-se de uma questão de escolhas interpretativas. Para ilustrar este fato, Plank observa diferentes opiniões de regentes corais ingleses:

Sir David Willcocks, há poucos anos afastado de seu cargo no King's College Cambridge, sugeriu a flexibilidade estilística, mas que esta não se estendesse à qualidade sonora: 'Naturalmente você deve ajustar seu estilo para adaptar ao da música..., mas é difícil e delicado esperar que um coro altere verdadeiramente a qualidade do som que produz.' Igualmente, Bernard Rose, *Informator choristarum* no Magdalen College, Oxford, esperava um único som que funcionasse em todos os estilos: 'Eu acredito que se você concentrar em [um trabalho com] vogais puras e unânimes, este produzirá um som que é apropriado e agradável para todo período da música.' Trilhando um caminho diferente, Edward Higginbottom do New College, Oxford, buscou refúgio não na estética histórica, mas na saúde vocal: 'Eu não tento conseguir um determinado som porque eu acredito que este seja o correto para determinado tipo de música, eu busco um som porque eu acredito que seja a forma correta de cantar.'¹⁴ (Plank, 2004, p.04)

O autor ainda cita a opinião de um quarto regente, Barry Rose da Catedral de St. Paul, que defende a variação sonora do coro, segundo as exigências do estilo:

Os meninos têm dois registros. Nós podemos cantar na mesma cerimônia o *Prevent us O Lord* de Byrd e o *Hallelujah Chorus* e fazer o segundo soar como o Royal Chorus Society em pleno êxtase e o outro [primeiro] como um coro lindo e puro. Os meninos simplesmente fazem um som diferente – diferente em timbre, diferente em produção. Para produzir este som duplo eles contraem levemente a garganta para que haja um aumento da aspereza e intensidade, eles usam suas vozes de peito até seu limite superior; e sabem, através dos meus gestos, qual o som que eu busco.¹⁵ (Phillips, 1980 apud Plank, 2004, p.04)

music literature, the one chosen color will be inappropriate for at least half the repertoire being performed. It is true, however, that developing an ensemble that can vary its tone substantially from one composition to another is a most difficult task. It can hardly be done at all with choirs of young voices. Significant changes can be obtained only with substantial growth in vocal technique. Thus comes the need to teach voice production constantly in rehearsals.

¹⁴ Sir David Willcocks, then only a few years removed from his tenure at King's College Cambridge, suggested stylistic flexibility, but one that did not extend to tone quality: 'Of course you must adjust your style to suit that of the music..., but it is fussy and picky to expect a choir actually to alter the tone-quality it produces'. Similarly, Bernard Rose, *Informator choristarum* at Magdalen College, Oxford, hoped for a single sound that would work in all styles: 'I believe that if you concentrate on pure and unanimous vowels, this will produce a sound which is appropriate and pleasant for every period of music.' Taking a different path, Edward Higginbottom of New College, Oxford, sought refuge not in historic aesthetics but rather in vocal health: 'I do not attempt to get a certain sound because I believe it to be the right sound for a certain type of music, I seek a sound because I believe it to be the right way to sing'.

¹⁵ The boys have two stops. We can sing Byrd's 'Prevent us O Lord' and the Hallelujah Chorus in the same service and make the latter sound like the Royal Choral Society in full flight and the other like a very beautiful, ethereal choir. The boys simply make a different noise – different in timbre, different in production. For the bi sound they tighten up in the throat slightly so that there is an

Partindo da idéia de que o músico moderno deveria considerar questões histórico-estilísticas nas suas escolhas interpretativas e apesar dos posicionamentos contrários, acreditamos firmemente que, mesmo sendo árduo, o trabalho de variação sonora é possível e de grande importância para a execução de repertórios diversos, já que os diferentes estilos requerem diferentes sonoridades. É evidente que reproduzir exatamente as condições sonoras originais de uma composição coral é uma tarefa bastante pretenciosa. Contudo, qualquer coro pode variar seu som até certo grau, freqüentemente em grande escala. O fator determinante é a técnica vocal de cada cantor. Por isso, os regentes devem trabalhar para a maior flexibilidade de produção sonora. Heffernan afirma que:

Até que os membros do coro estejam seguros em sua demonstração de postura, respiração e apoio, e até que eles possam cantar sem tensão com a ressonância adequada, pouco pode ser feito para produzir variações na sonoridade. Por isso é que muitos coros destreinados ou inexperientes são tediosos de ouvir; deficientes de técnica vocal, podem produzir pouquíssima variação em seu som. O regente deve ter constantemente em mente a necessidade de uma boa produção vocal.¹⁶ (Heffernan, 1982, p. 82)

Com base nesta reflexão inicial, o presente trabalho apresenta como objetivo central o desenvolvimento e a descrição de uma linha de preparo vocal para coros que possibilite, ao regente, a construção do som de seu “instrumento” e sua adequação às várias exigências estilísticas dos diversos estilos de música coral. Assim, mesmo cientes de que o regente coral possui funções diversas como as de músico, intérprete, administrador, educador, “animador cultural”, entre outras, pretendemos apresentar informações que o oriente em sua função de preparador vocal e construtor da sonoridade de seu coro.

Devemos ressaltar que, considerando os diversos tipos de grupos corais, este trabalho é direcionado principalmente para regentes que trabalham com coros mistos adultos (SATB), de natureza amadora e formação de câmara cujo número de cantores varia de 16 a 45 vozes. Evidentemente, regentes que trabalham com outros tipos de coros (infantis, juvenis,

increase in hardness and intensity, they take their chest-voices into the upper end of the range; and they know by my arms which sound I'm after.

¹⁶ *Until the members of the choir are secure in their demonstration of posture, breathing, and support, and until they can sing without tension, resonating properly, little can be done to produce variations in tone color. This is why untrained or inexperienced choirs are boring to hear; lacking vocal technique, they can produce but little variation in their sound. The conductor must constantly keep in mind the need for good vocal production.*

femininos, masculinos, profissionais, madrigais, sinfônicos ou líricos) também encontrarão, ao longo deste trabalho, informações que podem ser de grande utilidade para sua prática.

Os capítulos que seguem apresentam o resultado de uma ampla investigação baseada na pesquisa bibliográfica sobre técnica vocal, sonoridade e práticas interpretativas de diversos estilos de música coral, complementado com um estudo de caso realizado com o Madrigal Musicanto de Itajubá, coro regido por este autor.

Baseado em uma extensa investigação bibliográfica, o primeiro capítulo tem como meta a exposição de características históricas, técnicas e estilísticas de diversos estilos de música vocal e coral. Neste capítulo abordamos a música vocal e coral dos estilos renascentista, barroco, clássico, romântico, moderno e contemporâneo, e ainda, traçamos um panorama sobre a prática coral brasileira, dos primórdios a atualidade. Em cada um dos estilos são analisados aspectos importantes como a qualidade sonora das vozes, técnicas de produção vocal e a natureza da prática coral. São apresentadas, ainda, reflexões e sugestões para a construção da sonoridade desses vários estilos na atualidade.

A partir de uma reflexão sobre a função de preparador vocal que deve ser assumida pelo regente, o segundo capítulo define e descreve diferentes aspectos técnicos envolvidos no canto e na construção da sonoridade de um grupo coral, tais como: a administração da respiração, ressonância vocal, dicção, regulação vocal, timbre, vibrato, homogeneidade e equilíbrio sonoros, afinação e precisão rítmica.

O terceiro capítulo traz um apanhado sobre o trabalho deste autor como regente e preparador vocal do Madrigal Musicanto de Itajubá ao longo de toda a história deste grupo, e também um relato sobre a elaboração e a aplicação de um programa experimental de preparo vocal para coros com o citado coro. Este capítulo é acompanhado por um CD que traz trechos de apresentações públicas do referido grupo ao longo de sua trajetória.

Por fim, como conclusão de toda a pesquisa, o quarto capítulo apresenta uma linha metodológica para o preparo vocal de cantores corais, apontando caminhos para o desenvolvimento de vários dos aspectos técnicos abordados e estudados nos capítulos anteriores. São apresentados mais de 300 exercícios técnico-vocais sobre postura, respiração, ataque vocal, ressonância, dicção, regulação vocal, *legato*, *staccato*, agilidade vocal, extensão vocal, dinâmica, homogeneidade sonora e afinação.

Capítulo I:

A música coral e a sonoridade dos vários estilos: uma perspectiva histórica das práticas interpretativas

1. A música coral e a sonoridade dos vários estilos: uma perspectiva histórica das práticas interpretativas

Resultado, prioritariamente, de uma ampla investigação bibliográfica, este capítulo foi construído a partir do confronto de diversas informações coletadas. Seu objetivo está longe da pretensão de determinar verdades que devem ser levadas para a prática do regente atual. Antes de tudo, acreditamos que a interpretação musical deve se basear em escolhas e não em regras. Na verdade, o que se pretende é convidar o regente a considerar questões significativas sobre as práticas interpretativas dos vários estilos de música coral.

1.1. O estilo Renascentista

É fato que a música do período renascentista está presente no repertório de muitos coros atuais. Além dos grupos profissionais especialistas na execução da música antiga, muitos coros dedicam parte de seus concertos (ou até mesmo concertos inteiros) à execução de motetos, missas e madrigais compostos no referido período.

Também conhecida como a “era do Humanismo”, a Renascença foi um tempo de redescoberta da dignidade e dos interesses do homem. De fato, o Humanismo é o coração e a alma do período renascentista. Seu espírito se refletiu até na mudança do ideal sonoro. O som impessoal, distante, desumanizado e abstrato da Idade Média e do período pré-renascentista foi aos poucos deixando de existir, na medida em que o ser humano individual se tornava mais importante. Essa mudança do ideal sonoro vocal aconteceu durante o século XV. Antes do final do século, a aparência forçada das faces dos cantores que apareciam nas pinturas medievais e pré-renascentistas (fig. 1) já tinha perdido tal aspecto. As imagens dos cantores nas pinturas renascentistas apresentavam um aspecto mais natural e agradável (fig. 2). “A técnica vocal mudou, tornando o som mais próximo do que chamamos natural, embora ainda com um

mínimo de vibrato e sem o intento de desenvolver mais potência além da atingida naturalmente”¹⁷ (Newton, 1984, p.16).



Fig. 1: “Anjos cantando” de Hubert van Eyck e Jan van Eyck
– Retábulo do altar da Catedral de São Bavo em Ghent, Bélgica (1420s).



Fig. 2: “Concerto” de Lorenzo Costa
– National Gallery de Londres, Reino Unido (1485-95).

¹⁷ *Vocal technique changed, with the sound becoming more nearly what we would call natural, though still with a minimum of vibrato and no attempt to develop more power than came naturally.*

O som da música renascentista cantada é, sem dúvida, um de seus elementos mais característicos. A estética de qualidade sonora frequentemente associada a essa música tem, em sua “pureza” e “delicadeza”, um poderoso apelo aos ouvidos modernos. Entretanto, descrever ou reconstruir o “som” da renascença é uma tarefa árdua e desafiadora por muitas razões como: a natureza subjetiva do som, o desafio de transformar “entidades” não verbais em palavras, além da ausência de uma “voz histórica” como um recurso sonoro, um artefato sônico sobrevivente ao longo da história. Descrever características da sonoridade renascentista vai exigir considerações e reflexões a respeito do pouco que se sabe sobre coros da época, timbres vocais e instrumentais, técnica de produção vocal, dicção dos vários idiomas, fraseado, textura e dinâmica.

Apesar das dificuldades em se tirar conclusões certas a respeito de práticas interpretativas na Renascença, e apesar da grande diferença de tempo que existe entre o período atual e o período renascentista, este último inspirou grande quantidade de trabalhos de pesquisa sobre práticas interpretativas de sua música vocal. Podemos afirmar que o número de pesquisas sobre a música do referido período é, ao lado daquelas sobre o Barroco, muito mais representativo do que sobre qualquer outro período.

1.1.1. Sobre qualidade sonora, timbre e técnica vocal

1.1.1.1. A “cor sonora” da música vocal renascentista

Apesar de não haver unanimidade entre os estudiosos, a qualidade sonora da música vocal renascentista é um aspecto que consegue reunir grande quantidade de opiniões convergentes. Para descrever tal sonoridade bem como as técnicas de produção vocal do referido período, recorreremos a vários autores atuais e a tratadistas da época como Nicola Vicentino (1511-c.1576), Ludovico Zacconi (1555-1627), Giovanni Camillo Maffei (segunda metade do séc. XVI), Gioseffo Zarlino (1517-1590), entre outros.

Newton observa que os cantores esforçavam-se para obter um som puro, claro que fosse suave e charmoso. Ele ressalta que:

Claramente, uma voz assim cultivada terá um espectro de dinâmicas relativamente pequeno, com possibilidades expressivas limitadas. Talvez tivesse delicadeza, talvez tivesse ternura, talvez tivesse brilho; mas sem um maior volume, grande parte da qualidade expressiva que nós tomamos como certa não poderia existir. [...] Os cantores descobriram uma técnica vocal particularmente apropriada para o canto florido. Este foi o começo do que Garcia, três séculos depois chamou de timbre claro. O som devia ser bem leve, bastante direcionado para a frente [(focado)], mais livre na garganta do que o que os cantores anteriores haviam experimentado, e ainda, quase sem vibrato. Esse tipo de som devia exigir pouca respiração, tornando possíveis as longas e rápidas divisões.¹⁸ (Newton, 1984, p.16)

De fato, grande quantidade de escritores sobre música renascentista afirma que uma boa voz devia ser aguda, suave e sonora, sendo a suavidade a virtude unânime entre comentadores da época e das gerações posteriores. Plank comenta que:

Ao exaltar as qualidades da música renascentista, Tinctoris ressalta a suavidade repetidamente. Para ele, a suavidade é a qualidade do novo contraponto consoante que emergia no século XV, e também, presume-se, está ligada à qualidade com a qual este contraponto é cantado.¹⁹ (Plank, 2004, p.17)

Ao apontar a suavidade como uma das características do canto renascentista, devemos, pois, abordar a existência de dois tipos de canto no período. Segundo Zarlino:

Nas igrejas e nas capelas públicas canta-se de um modo, e nas câmaras [ou salas] privadas [canta-se] de outro. Nas [primeiras] canta-se com a voz potente, mas com discrição [...] enquanto que nas câmaras canta-se com uma voz mais delicada e suave, sem nenhuma estridência.²⁰ (Zarlino apud Uberti, 2000, p. 19).

Entendemos, portanto, que ao canto de igreja era atribuída a percepção de uma sonoridade mais potente em volume, enquanto que ao canto de câmara mais leveza e suavidade. Uberti observa que, assim como Zarlino, Zacconi distinguiu entre a suavidade do canto de câmara e a abundância sonora do canto de igreja:

¹⁸ *Clearly, a voice thus cultivated will have a relatively small dynamic range, with limited expressive possibilities. There could be tenderness, there could be pathos, there could be light brilliance; but without greater volume, much of the expressive quality we take for granted could not exist. [...] Singers had discovered a vocal technique particularly suited to florid singing. This was the beginning of what Garcia, three centuries later, called the clear timbre. The tone must have been quite light in weight, very forward in the mouth, freer in the throat than earlier singers enjoyed, and still with virtually no vibrato. This kind of tone would take very little breath, making possible the long and rapid divisions.*

¹⁹ *In hymning the qualities of the musical Renaissance, Tinctoris savors sweetness repeatedly. For him sweetness is the quality of the new consonant counterpoint emerging in the fifteenth century, but also it attaches, one presumes, to the quality with which that counterpoint is sung.*

²⁰ *Ad altro modo si canta nelle Chiese e nelle Capelle publiche; e ad altro modo nelle private Camere: perche ivi si canta a piena voce con discrezione però [...] e nelle Camere si canta con voce più sommessa e soave, e senza far alcun strepito.*

Quem diz que uma voz se faz gritando forte está enganado [...] porque muitos aprendem a cantar suavemente e na câmara (onde cantar forte é abominado) e não são, necessariamente, obrigados a cantar em igrejas e em capelas onde cantam os cantores pagos.²¹ (Zacconi apud Uberti, *op. cit.*, p. 20).

Ao abordar tal questão, Zacconi parece ser particularmente sensível ao timbre mais brilhante produzido pelo canto mais volumoso se este for produzido de forma conveniente:

Deixe-o aprender como requintar a voz de modo que não abafe os outros; porém, por mais que seja permitido, sem cantar tão suavemente de modo [a deixar] que a música na qual ele é introduzido a cantar pareça vazia, ou sem aquela parte vocal; porque ambos são defeitos intoleráveis. Esteja alerta também para não seguir aquele estilo, condenado pelos bons cantores, de cantar tão forte de forma que não se consiga cantar mais forte. Muitos têm o que é chamado de voz de cabeça, a qual é produzida por cantores com um evidente som frágil, e a quebra [ou passagem] é algo [também] evidente que quase sempre é ouvido; e ainda, deixe-os serem recomendados a moderarem isso para que não ultrapassem os outros e também porque esta voz de cabeça é geralmente ofensiva. E deixe aqueles, que se encontram num lugar onde há o interesse de gritar, tomar cuidado e cantar as notas corretamente e alegremente e com uma voz nem forçada nem lenta; mas com a força que a natureza os garante, pois uma voz forçada, estando defeituosa, sempre agride. Da mesma forma, ao cantar notas agudas quietamente não se deve forçá-las se elas não saem convenientemente; porque é melhor fingi-las ou omiti-las.²² (*Ibid.*, p.20)

Observamos que, o canto de câmara, realizado em espaços não eclesiais, estava mais próximo da suavidade citada pelos teóricos da época e, conseqüentemente, exigia uma produção vocal diferenciada. Em ambientes mais íntimos, a música vocal de câmara era executada com certa variedade de instrumentos (v. item 1.1.2.3. – A utilização de instrumentos), e buscava a maior flexibilidade sonora e a melhor comunicação dos textos. O excesso de volume não era apenas desnecessário, mas altamente indesejável.

A respeito da sonoridade nos dois tipos de prática vocal da Renascença e de aspectos técnicos vocais para se atingi-la, Hargis conclui que:

²¹ *Chi dice che col gridar forte le voci si fanno; s'inganna ... perche molti imparano di cantare per cantar piano e nelle Cammere, ove s'abborisce il gridar forte, e non sono dalla necessità astretti a cantar nelle Chiese, ò nelle Capelle ove cantano i Cantori stipendiati.*

²² *Gli si insegni il modo di raffrenare la voce: per non superare gli altri: ne però si permetta che si canti piano, che una Musica ove egli è introdotto a cantare paia vota, ò senza quella parte; perche l'uno e l'altro sono deffetti insupportabili. Si guardi anche, di non seguitare quel sì (da buoni) blasmato stile, di cantare sì forte, che più forte cantar non si possa molti hanno voce detta di testa; la quale è da cantanti prodotta con un certo suono frangibile, e il frangente è una certa cosa che per ogni poco si sente, e pero si avvertiscano a moderargliela; si perche non abbiano a superare gli altri; si anco perchè la detta voce di testa il più delle volte offende. Et quelli che si riitrovano in luoco ove convengano gridar forte, avertino di intonare le figure giuste, allegre, con voce ne forzata ne men lenta; ma con tanto la natura li concede perche la forzata voce essendo diffettuosa sempre offende. ... Similmente nel cantar piano nelle alte non si debbono sforzare et commodamente non via rivano: perche meglio è di fingerle ò di taccerle.*

A música renascentista exige a pureza do som, um som claro e focado sem vibrato excessivo, a habilidade de se cantar leve e com agilidade, e o controle de um amplo espectro de dinâmicas: canto alto [ou seja, com intensidade dinâmica] particularmente para a música de igreja, e canto de médio a suave, para a maioria dos instrumentos acompanhantes. Os elementos essenciais incluem o bom apoio respiratório, vogais ressonantes bem formadas, e o som focado. É importante ressaltarmos que cantar leve não é cantar fraco [ou débil], e que um som plenamente sustentado, firme e ressonante é sempre um bom estilo!²³ (Hargis, 1994, p.04)

Outro caminho para se tentar entender a qualidade sonora vocal do período renascentista é formular sons vocais com base no que conhecemos da qualidade sonora dos instrumentos da época. Não se pode esquecer que os instrumentistas daquele tempo aspiravam imitar a voz humana. De forma geral, podemos dizer que os instrumentos renascentistas apresentam uma qualidade sonora focada, “estreita”, em muitos casos brilhante e sempre acompanhada por um alto grau de qualidade vocálica no som. Quanto ao volume, embora devamos considerar que os instrumentos renascentistas possuíam menos volume que seus similares modernos, não podemos deixar de ressaltar que seu alcance era significativo.

A comparação entre o som vocal com o som dos instrumentos já era comum no período renascentista por alguns tratadistas e escritores. Alguns chegavam a sugerir que, como o órgão, que tinha muitos tubos de vários tamanhos, a voz humana deveria buscar uma diversidade de sons de acordo com o registro vocal: no registro grave deveria produzir um som pleno e abundante, no registro médio, um som moderado e no registro agudo, o som deveria ser suave. Deste modo, a uniformidade de som em toda a extensão vocal seria evitada em favor da variedade de dinâmica e de “cores sonoras”. Segundo Plank (2004, p.15), a variedade de timbre é um componente do que podemos chamar de uma “estética da diversidade”, que tem várias manifestações na música da Renascença.

Se por um lado a diversidade é defendida por muitos comentadores da época, por outro, ela parecia ser um tanto crítica para a execução de alguns repertórios. Na música coral a questão timbrística está intimamente ligada à mistura sonora das vozes que formam o coro. No contraponto imitativo do século XVI, por exemplo, a igualdade das vozes era fundamental. No discurso contrapontístico as vozes possuem uma mesma importância e, embora esta igualdade apareça de forma mais clara melodicamente, não se pode deixar de buscá-la através da

²³ *Renaissance music calls for purity of tone, a focused, clear sound without excessive vibrato, the ability to sing lightly and with agility, and the command of a wide range of dynamics: loud singing, particularly for church music, and medium to soft singing, to most accompanying instruments. Essential elements include good breath support, well-formed resonant vowels, and focused sound. It is important that we stress that 'light' singing is not 'weak' singing, and that a fully supported, firm, resonant sound is always good style!*

dinâmica e do timbre. Por outro lado, determinados estilos privilegiam determinadas linhas vocais que necessitam de certo destaque e, portanto, devem ser cantadas com maior volume. Além desta distinção de dinâmica entre as vozes, a distinção de timbres também pode ser um recurso apropriado para possibilitar essa hierarquia.

Além da suavidade para o canto de câmara e da voz mais potente para o canto religioso, do som focado e brilhante, e da diversidade timbrística, outra importante questão associada à qualidade sonora vocal da Renascença é o uso ou não do vibrato. Para Blachly, o canto renascentista era caracterizado por uma sonoridade leve, brilhante e clara com pouco ou nenhum vibrato. Citando uma passagem de Gaffurius, o autor relata que:

O tipo de canto que é mais compatível à natureza do repertório renascentista é leve, porém claro, ainda notável por sua pureza de som e força expressiva. Gaffurius, em uma das poucas observações explícitas sobre a produção vocal anterior a era barroca, diz em sua *Practica musicae* de 1496 que os cantores não deviam deixar suas vozes trêmulas porque isto obscurece o contraponto. Mais adiante, ele critica ‘os sons que têm um vibrato grande e alarmante, já que estes sons não mantêm uma verdadeira afinação’.²⁴ (Blachly, 1994, p.14)

Uberti supõe que no canto de igreja mais sonoro é possível que o vibrato fosse um elemento mais constante, porém, não tão notório quanto na música romântica do séc. XIX. Apesar das citações contra ou a favor do uso do vibrato na música renascentista, algumas visões atuais assumem uma posição mais moderada:

Depois de anos tendo o canto com a sonoridade plana, [ou seja, sem vibrato] como sendo o ideal, agora geralmente se aceita que uma leve vibração da voz seja [algo] natural e expressivo, e [ainda] uma parte intrínseca de uma voz cantada saudável. É realmente o grau de pressão e ofuscação da afinação que são os problemas com o vibrato moderno que tem sido aplicado num determinado contexto musical. Obviamente, o efeito do vibrato ou de sua ausência é [algo] altamente subjetivo e depende inteiramente da execução e do contexto. O único vibrato que realmente é completamente inapropriado à música renascentista é esse com uma grande variação da afinação, ou qualquer vibrato que não pode ser conscientemente alterado pelo cantor.²⁵ (Hargis, 1994, p.05)

²⁴ *The type of singing that best matches the nature of the Renaissance repertory is light but clear, yet notable for its pure tone and expressive force. Gaffurius, in one of the few explicit remarks on vocal production from before the Baroque era, states in his Practica musicae of 1496 that singers should not let their voices wobble because this obscures the counterpoint. He further criticizes ‘tones having a wide and ringing vibrato, since these tones do not maintain a true pitch’.*

²⁵ *After years of ‘straight-tone’ singing being the ideal, it is now generally accepted that a gentle vibration of the voice is natural and expressive, and an inherent part of a healthy singing voice. It is really the degree of pressure and pitch obfuscation that is the problem with the modern vibrato that is being applied in a given musical context. Obviously, the effect of vibrato or non-vibrato is highly*

A partir de uma análise histórica e, ainda, baseada em estudos modernos, Plank ressalta que opiniões e comentários sobre vibrato são cronologicamente diversificados. O autor confronta uma série de opiniões de comentadores e tratadistas daquele tempo com opiniões de músicos atuais e conclui que:

Naturalmente, vários tipos de vibrato oferecem atrações diversas e apresentam problemas diferentes. Em repertórios mais antigos, o vibrato [que altera] a afinação, isto é, a variação trínada da afinação, é problemático num estilo que se favorece da clareza do contraponto e da pureza da entonação. Um vibrato intenso, porém, produzido pelo diafragma, pode enriquecer o som e, usado com discrição, ser uma parte criativa do vocabulário expressivo.²⁶ (Plank, 2004, p.22)

Na verdade, o uso controlado do vibrato favorece a clareza não só da afinação e da harmonia, mas também o timbre. A citada “estreiteza”, o foco e a frontalidade do som ficam mais expostos com o controle do vibrato. Fisiologicamente falando, essa clareza do som pode ser conseguida por uma posição elevada da laringe que, combinada com a diminuição da pressão subglótica, produz um som leve e uma rica distinção dos sons vocálicos. O resultado não só propicia a articulação mais clara do texto, como também, uma variedade timbrística expressiva com a diferenciação das vogais.

1.1.1.2. A técnica de produção vocal na Renascença

Com o desenvolvimento da pesquisa em música, muitos cantores têm buscado um maior conhecimento sobre a produção vocal dos períodos renascentista, barroco e clássico. Na verdade, tais períodos têm muitas características comuns no que diz respeito a este tópico. Contudo, ainda se formam vozes “pré-românticas” a partir de critérios bem menos seguros do que os utilizados para a reconstrução de instrumentos dos citados períodos. Assim, tendo descrito um pouco do que se sabe sobre a sonoridade vocal e coral renascentista, nos

subjective and depends entirely on execution and context. The only vibrato that is really completely inappropriate to Renaissance music is one with a wide pitch variation, or any vibrato that cannot be consciously altered by the singer.

²⁶ *Various types of vibrato, of course, offer different attractions and present different problems. In earlier repertoires, pitch-vibrato, that is, the trilling fluctuation of pitches, is problematic in a style that benefits from clarity of counterpoint and purity of intonation. An intensity vibrato, however, produced by the diaphragm, can enrich the sound, and used with discretion is a creative part of the expressive vocabulary.*

propomos a tentativa de descrever mais detalhadamente aspectos técnicos vocais da época e que acabaram por se estender até o princípio do período romântico.

Para Uberti, a distinção entre a técnica de produção vocal “antiga” – renascentista, barroca e clássica – e a técnica de produção vocal romântica pode ser observada a partir de três pontos: a forma de manipulação da tensão nas pregas vocais²⁷, o método de passagem do registro médio para o agudo²⁸ e a posição da laringe²⁹. Acreditamos, pois, que é de grande relevância entender esses três aspectos apontados pelo autor, a partir da comparação entre o que ele chama de técnica vocal antiga e técnica vocal romântica.

Uberti ressalta que, sendo músculos, as pregas vocais têm a capacidade de contrair-se ativamente, e quando se fala forte e de forma emocional, elas se tornam rígidas numa contração isométrica contínua que é marca da técnica vocal romântica. Essa rigidez das pregas permite que os pulmões ajam sobre elas com maior pressão, produzindo um som correspondentemente mais potente. Ao mesmo tempo, porém, elas se tornam menos ágeis, necessitando de um maior esforço para resolver problemas de passagens e similares. O autor observa que na produção vocal renascentista elas eram estendidas por outros músculos no interior da laringe, que as puxava indiretamente por meio de um movimento lateral das pequenas cartilagens em forma de funil às quais elas estavam unidas na parte posterior. Sua própria contração ativa ficava então limitada ao controle da entonação. Essa técnica, combinada com a técnica de passagem para o registro agudo, permitia às pregas vocais um maior alcance e uma maior flexibilidade; elas eram ainda capazes de se contraírem até certo grau a fim de alterar o timbre para se conseguir refinadas nuances de expressão. Provavelmente este tipo de técnica foi utilizada pelos cantores de câmara, pois de outra maneira eles não teriam conseguido improvisar as passagens elaboradas e ornamentadas prescritas nos tratados da época. Potter completa dizendo que:

Uma observação comum (de Maffei, Zacconi e outros) é que as passagens rápidas se originam na garganta. Isto não é exatamente o truismo que parece ser, mas sim, o canto extremamente rápido, que pressupõe uma virtuosidade que vem de um cantar

²⁷ Para maiores detalhes ver item 2.3.2. – Fonação: a administração da respiração e a função laríngea.

²⁸ Para maiores detalhes ver item 2.6. – Registro vocal

²⁹ Para maiores detalhes ver item 2.3.2. – Fonação: a administração da respiração e a função laríngea.

leve, ágil e quieto com a energia concentrada na garganta e que deixa que a respiração cuide de si mesma.³⁰ (Potter, 1992, p.315).

No tocante à passagem do registro médio para o agudo, Uberti observa que tanto na técnica antiga quanto na romântica, o pomo de Adão – parte frontal da tireóide – é inclinado para frente por músculos do lado de fora da laringe – cricotireóideo reto – e por meio disso, estende as pregas vocais. Na técnica renascentista tal processo é alcançado trazendo para frente as pontas corniculadas superiores da tireóide, enquanto que na romântica o pomo de Adão é abaixado. Para realizar o mecanismo fonatório menos enérgico da técnica vocal antiga, a inclinação anterior do pomo de Adão poderá ser facilitada adotando-se uma posição da mandíbula um tanto para frente.

No que diz respeito à posição da laringe, o *Traité complet de l'art du chant* de Manuel Garcia apresenta sistemática e detalhadamente a “nova” técnica³¹. Garcia relata que tal inovação consistia em manter a laringe constantemente mais baixa do que na técnica antiga. Uberti observa, pois, que “ao contrário do efeito desta posição mais baixa sobre o funcionamento das pregas vocais dentro da laringe, ele escurece a voz através do aumento da cavidade ressonante da garganta – [tracto vocal]”³². A regra de Garcia de manter a laringe constantemente baixa favorece um timbre relativamente homogêneo que ele e seus contemporâneos chamavam de *voix sombrée*. Uberti observa que neste tipo de timbre, o mais difundido no Romantismo, todas as vogais têm um formante³³ da garganta que corresponde ao do som do [u] (como em sul), que um ventríloquo poderia fazer se quisesse produzir um grunhido o mais grave possível sem alterar seu sorriso. Por outro lado, como a laringe permanece constantemente baixa, a língua acaba por ter menos liberdade para diferenciar as formas de cada vogal, uma vez que sua base está presa a um osso cuja posição é determinada pela posição da laringe.

³⁰ *A common observation (from Maffei, Zacconi and others) is that fast passages originate in the throat. This is not quite the truism it seems to be, but extremely quick, pre-supposing a virtuosity that comes from light, agile and quiet singing with the energy concentrated in the throat and leaving the breath to look after itself.*

³¹ Para maiores informações a respeito do tratado de Garcia, ver item 2.7.2. – Os timbre vocais segundo Manuel P. R. Garcia.

³² *A parte tutti gli altri effetti sul lavoro delle corde vocali all'interno della laringe, questa posizione oscura la voce allargando la camera di risonanza della gola.*

³³ Para maiores esclarecimentos a respeito dos formantes da voz, ver itens 1.4.1. – Uma breve abordagem sobre a acústica do tracto vocal, 2.5.3.1. – Ressonância e os dois primeiros formantes: a ciência das vogais, e 2.7.3. – Timbre vocal e a teoria dos formantes.

Diferente da qualidade sonora da *voix sombrée*, era o timbre resultante da técnica de produção vocal antiga, chamado por Garcia de *timbre clair*. Neste caso, a laringe fica posicionada mais alta, proporcionando um timbre mais claro e brilhante, e facilitando a enunciação dos textos. A figura abaixo apresentada por Uberti (*op. cit.*, p.18) nos mostra a diferença da posição da laringe na técnica de produção vocal renascentista (fig. 3/a) em contraste com a técnica de produção vocal romântica ou *voix sombrée* (fig. 3/b):

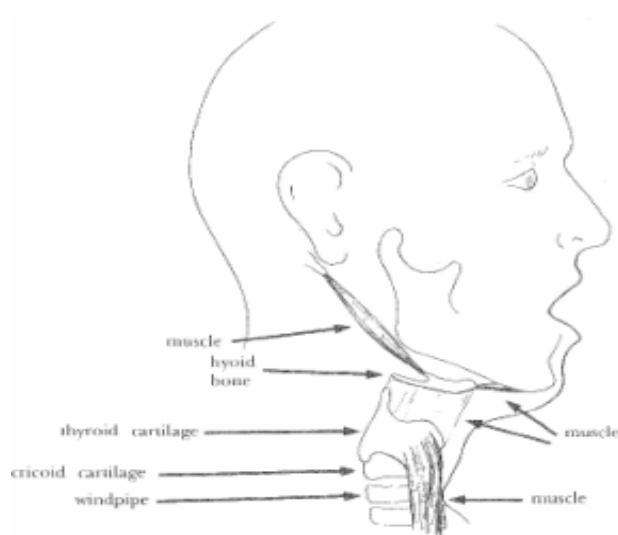


Fig. 3/a: Técnica de produção vocal renascentista



Fig. 3/b: “Voix sombrée”

Baseado nas comparações entre as técnicas de produção vocal antiga e romântica, Uberti ainda discute o relacionamento entre a homogeneidade do timbre e a inteligibilidade entre as vogais e, em seguida, trata rapidamente do assunto vibrato afirmando que:

Nós tendemos a considerar uma voz homogênea em timbre quando a afinação do primeiro formante permanece bastante constante durante a pronúncia das diversas vogais. Quando a dimensão da cavidade da garganta muda perceptivelmente a cada vogal, o efeito é de aumento da claridade e de perda da consistência no timbre vocal. Quando a mandíbula é mantida para frente (como no canto renascentista), o tamanho da cavidade da garganta é levemente aumentado [e assim estabilizado], e as vogais são, de certo modo, arredondadas. No entanto, quando a garganta é alargada uniformemente com o abaixamento da laringe, o timbre se torna muito homogêneo e, de fato, todas as vogais ficam com a cor do [u].³⁴ (*Ibid.*, p.16).

³⁴ Noi tendiamo a considerare una voce omogenea nel timbro quando l'altezza della prima formante rimane abbastanza costante durante la pronuncia delle diverse vocali. Quando le dimensioni della cavità della gola cambiano sensibilmente ad ogni vocale, l'effetto è di grande chiarezza e di perdita di consistenza nel timbro vocale. Quando la mandibola è spinta in avanti (come nel canto

Quanto ao vibrato, Uberti observa que seu efeito é mais perceptível entre os harmônicos mais agudos do que entre os mais graves, e uma vez que as técnicas modernas tendem a concentrar certa energia nos harmônicos mais agudos, o vibrato parece ser mais notável do que ele realmente é. O autor observa que o som metálico dos harmônicos agudos e o vibrato acentuado estão tão intimamente associados que, hoje quando se escuta uma voz não metálica, provavelmente esta apresenta um moderado ou nenhum vibrato.

É possível, do ponto de vista da emissão, reduzir o vibrato da voz ao ponto de torná-la fixa, mas eu não conheço nenhum autor que tenha feito tal pedido. Ao contrário, a prática de firmar ou vibrar a voz segundo exigências expressivas está bem documentada no canto de câmara renascentista e barroco, ao passo que, penso ser razoável, deduzir que no canto mais sonoro de cappella, o [vibrato] fosse um elemento constante, ainda que não da maneira evidente como no mais tardio canto do teatro romântico.³⁵ (*Ibid.*, p.18).

Por fim, a respeito de respiração pouco se pode afirmar. Uberti observa que Zacconi, em sua discussão, inclui a seguinte referência sobre técnicas de respiração:

Duas coisas devem ser buscadas por todos que desejam seguir essa profissão: peito e garganta; peito para poder conduzir um grande número de figuras ao seu término; a garganta então, para poder reproduzi-las facilmente; uma vez que muitos não possuem nem peito nem flanco, em quatro ou seis figuras julgam conveniente interromper seu desenho melódico.³⁶ (Zacconi apud Uberti, *op. cit.*, p.20).

Para Uberti o termo *petto*³⁷ refere-se claramente à capacidade respiratória do cantor. Por outro lado, o autor ressalta a utilização do termo *fiancho*³⁸, através do qual Zacconi estaria se referindo à sensação que é sentida na região dos últimos pares de costelas quando os músculos do abdômen dão sua real contribuição ao controle da respiração no canto.

rinascimentale), il volume della cavità della gola è un poco aumentato e le vocali sono alquanto arrotondate. Quando la gola è allargata uniformemente per l'abbassamento della laringe, invece, il timbro diventa molto omogeneo e in realtà tutte le vocali sono colorate di [u].

³⁵ È possibile, dal punto di vista dell'emissione, ridurre il vibrato della voce fino a renderla 'fissa', ma io non conosco alcun autore che mai lo abbia richiesto. È invece ben documentata, nel canto da camera rinascimentale e barocco, la pratica di 'fermare' o vibrare la voce a seconda delle esigenze espressive mentre penso sia ragionevole dedurre che nel più sonoro canto da cappella esso fosse un elemento costante anche se non così evidente come, più tardi, nel canto romantico da teatro.

³⁶ Due cose si ricercano à chi vuol far questa professione petto e gola; petto per poter un tanto numero di figure à giusto termine condurre; gola poi per poterle agevolmente somministrare; perche molti non havendo ne petto ne fiancho, in quattro over sei figure convengano i suoi disegni interrompere.

³⁷ Lit.: peito

³⁸ Lit.: flanco

1.1.2. Os coros da Renascença

Se fizermos uma comparação entre o que sabemos sobre os grupos corais renascentistas e o que conhecemos sobre os coros atuais, será fácil de constatar diferenças. Este fato não deve, contudo, ser um empecilho para a realização da música renascentista. Apesar das diferenças, o regente pode, de diversas formas, administrar a sonoridade de seu grupo para conseguir performances estilisticamente adequadas. Para tal, propomos a investigação sobre o tamanho dos coros, os tipos vocais que os formavam, a utilização de instrumentos e o espaço físico das performances.

1.1.2.1. Tamanho dos coros

Inúmeros estudos realizados concluem que, em geral, o tamanho dos grupos corais renascentistas era relativamente pequeno se comparado ao de muitos dos grupos atuais. Dificilmente os estudiosos do assunto concordam a respeito de números precisos, mas em geral, propõem algumas questões significativas sobre o tema.

A primeira questão a ser analisada não é o número de cantores que formavam os coros, mas, o número de cantores que cantavam em cada parte. Se por um lado existem documentos que nos levam a crer que alguns coros tinham dois, três ou mais cantores em cada parte, por outro há documentos que confirmam que determinadas composições foram escritas para serem executadas por um único cantor em cada parte. Plank (2004, p.32) exemplifica este fato observando que “em Roma, Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) escreveu os nomes dos oito cantores que cantariam uma composição a oito vozes da *Improperia*³⁹ na Cappella Giulia, uma indicação clara de um cantor por parte”⁴⁰. O autor também relata que:

[...] Em Roma, no Colégio Alemão em 1589, há uma referência sobre um cantor estar impossibilitado de cantar na capela e trazerem um trombonista como seu substituto. Em primeiro lugar, por que um substituto seria necessário se mais de um cantor estivesse cantando a parte? Além disso, um trombonista ser trazido ao invés

³⁹ *Improperia* é o conjunto de textos de caráter repreensivo que Jesus teria proferido contra os judeus. Esses textos são utilizados na liturgia da sexta-feira da Semana Santa durante a cerimônia de adoração da cruz.

⁴⁰ *In Rome Palestrina wrote the names of the eight singers who would sing an eight-voice setting of the Improperia at the Cappella Giulia, a clear indication of one-to-a-part.*

de outro cantor reforça [o argumento] que as notas precisavam ser representadas – por quem quer que fosse!⁴¹ (*Ibid.*, p.32)

Esta questão da utilização de grupos vocais solistas é um fato, não só na música religiosa como principalmente na secular. Contudo, apesar da imprecisão dos números, há também uma vasta documentação e uma série de evidências que dão suporte à idéia da existência de coros com mais de um cantor por parte. Em 1630, por exemplo, decidiu-se que os cantores da Capela Papal deveriam ser três por parte. Como exemplos de outras evidências, Plank observa que:

Pode-se também levar em conta a frequência com a qual compositores como Palestrina adicionam uma parte vocal extra na seção final do Agnus Dei das missas. Se a missa é executada por solistas, quem canta a parte adicionada? Alguém cuja única tarefa é aquela seção final? [...] Peças policorais eram geralmente executadas com um coro desdobrado, fornecendo um contraste tanto de volume quanto de qualidade do som. Por exemplo, em *Syntagma Musicum III*, Praetorius usa as palavras ‘*omnes*’ e ‘*solus*’ para designar números de cantores em uma parte. [...] Similarmente, em seus *Salmos de Davi* de 1669, Heinrich Schütz designa alguns dos coros em texturas policorais como *cori favoriti*, formado pelos preferidos pelos mestre de capela. Apesar de não ser explícito em suas observações prefaciais, aqueles favoritos têm sido geralmente interpretados como solistas. Schütz aprendeu sua escrita policoral em Veneza sob a instrução de Giovanni Gabrieli. [De maneira] reveladora, num trabalho como o grandioso moteto policoral ‘*In ecclesiis*’ de Gabrieli, um coro é designado *voce* e recebe linhas floridas, apropriadas a solistas.”⁴² (*Ibid.*, p.33)

Diante das evidências sobre a existência de coros e grupos vocais solistas é coerente pensar na existência de ambos, principalmente na execução da música religiosa. Grande parte dos documentos que indicam a existência de coros se refere aos grupos mantidos pela Igreja. Na verdade, o que se pode afirmar é que por volta de 1430 a polifonia religiosa deixou de ser cantada exclusivamente por grupos solistas e passou a ser também executada por grupos corais. Na medida em que os compositores de música sacra passaram a explorar as

⁴¹ [...] In Rome, at the German College in 1589 there is a reference to a singer being unable to sing in chapel and sending a trombonist as his substitute. Why would a substitute be necessary in the first place if more than one singer were singing a part? Moreover, that a trombonist is sent rather than another singers adds further support: The notes needed to be covered – by whomever!

⁴² One might also consider the frequency with which composers like Palestrina add an additional voice part in the final Agnus Dei section of mass settings. If the mass is performed by soloists, who sings the added part? Someone, whose only assignment is that one final section? [...] Polychoral pieces were often performed with one choir undoubled, providing a contrast both of volume and quality of sound. For example, in *Syntagma Musicum III*, Praetorius uses the words ‘*omnes*’ and ‘*solus*’ to designate numbers of performers on a part. [...] Similarly, in his *Psalmen David’s* of 1669, Heinrich Schütz designates some of the choirs in Polychoral textures as *cori favoriti*, composed of those whom the Chapelmaster ‘most favors’. Though it is not explicit in his prefatory remarks, these favoriti have generally been interpreted as soloists. Schütz learned his Polychoral writing in Venice under the guidance of Giovanni Gabrieli. Tellingly, in a work like Gabrieli’s grandly Polychoral motet *In ecclesiis*, one choir is designated ‘*voce*’ and given florid lines appropriate to solo singers.

capacidades do coro, um rápido progresso aconteceu no desenvolvimento do coro como um veículo para a execução da música polifônica.

Com o passar dos anos, os coros eclesiais foram se tornando maiores. Bukofzer relata que a Capela Papal tinha apenas nove cantores em 1436. Entretanto, esse número foi gradualmente crescendo de 12 para 16, e finalmente para 24 cantores na segunda metade do século. Na Inglaterra, coros como o coro do King's College de Cambridge em 1448 e o coro do Magdalen College de Oxford em 1484, chegaram ao número de 32 cantores, sendo 16 meninos e 16 homens adultos.

Por volta da virada do século XVI, os coros italianos parecem ter vivido uma época de crescimento. A catedral em Milão foi de sete cantores adultos em 1480 para quinze em 1496; da mesma forma a catedral de Florença cresceu de cinco ou seis adultos em 1480 para dezoito em 1493. Este nível também seria característico cem anos depois. Em 1603, Santa Maria Maggiore em Bérghamo teve dezoito cantores (a disposição de soprano a baixo era 4, 5, 6, 2 com um cantor não identificado quanto a parte vocal); em 1610 tiveram dezesseis (2, 3, 5, 4 e dois cantores não identificados quanto a parte vocal). Este seria o tamanho [do coro] da Capella Giulia no século XVII, apesar da Capella Sistina, possivelmente refletindo seu exclusivo prestígio papal e a magnificência ligado ao mesmo, somava um número de trinta. Grupos da França e dos Países Baixos também viveram crescimentos por volta da virada do século XVI. Por exemplo, os grupos de 12 homens em lugares como a Capela Real Francesa, Cambrai, e a Capela de Borgonha na última parte do século XV, em breve cresceriam para 16, como em Cambrai em 1516 e Conde em 1523.⁴³ (Plank, 2004, p.35)

É fato que a maioria dos coros do período não ultrapassava os números citados, contudo, há algumas exceções importantes das quais devemos citar: o *Hofkapelle* de Munique dirigido por Orlando di Lasso (1532-1594), que por volta de 1570 atingiu o número de 92 membros sendo 16 meninos, 6 *castrati*, 13 falsetistas (alto), 15 tenores, 12 baixos e 30 instrumentistas (fig. 4).

⁴³ *Italian choirs around the turn of the sixteenth century seem to have experienced a time of growth. The cathedral at Milan went from seven adult singers in 1480 to fifteen in 1496; similarly the cathedral at Florence grew from five or six adults in 1480 to eighteen in 1493. This level would be typical one hundred years later, as well. In 1603 Santa Maria Maggiore in Bergamo had eighteen singers (the disposition from treble to bass was 4, 5, 6, 2 with one singer unidentified as to part); in 1610 there were sixteen (2, 3, 5, 4 and two singers unidentified as to part). This would also be the size of the Capella Giulia in the seventeenth century, though the Capella Sistina, reflecting perhaps its exclusive papal prestige and the magnificence attached to it, numbered thirty. French and Lowland ensembles also experienced growth around the turn of the sixteenth century. For example, the twelve-man complement at places like the French Chapel Royal, Cambrai, and the Burgundian Chapel in the last part of the fifteenth century, would soon grow to sixteen, as at Cambrai in 1516 and Conde in 1523.*



Figura 4: “Orlando di Lasso dirigindo um grupo de câmara”
de Hans Mielich (1516-1573)

Garretson ressalta que, curiosamente, no século XV o número de cantores no coro também dependia do tamanho do manuscrito da partitura. O autor observa que no princípio da Renascença os manuscritos musicais possuíam um tamanho suficiente para três ou quatro pessoas o seguirem enquanto cantavam. Por volta do meio do século XV, os manuscritos se tornaram maiores, e passaram a existir os então chamados “livros corais gigantes”, que podiam ser lidos de uma distância relativamente grande por um grupo maior.

Outra questão importante no tocante ao tamanho dos grupos renascentistas é a existência e a distinção entre o canto praticado em *cappelle*⁴⁴ e o canto em *camere*⁴⁵, fato este claramente afirmado por importantes tratadistas do fim da Renascença como Vicentino, Zarlino, Maffei e Zacconi. Vicentino, por exemplo, menciona que “nas igrejas se cantará a plena voz e com grande número de cantores.”⁴⁶ Sua expressão “*moltitudine de Cantanti*” é uma

⁴⁴ Lit: “capelas”

⁴⁵ Lit: “câmaras”

⁴⁶ *Nelle chiese ... si canterà con le voci piene, e con moltitudine de Cantanti.*

forma que o autor usa para distinguir entre o canto-coral e a prática de madrigais na qual se costumava usar um cantor por parte.

No tocante à prática da música secular, incluindo madrigais, *chansons* e *frottolas*, Garretson observa que nos séculos XV e XVI, as evidências, principalmente pinturas do período, indicam que apenas um pequeno número de executantes solistas (um por parte) era usado e nunca coros. Swan ainda afirma que como os madrigais, as *chansons*, os *lieder* e semelhantes eram muito subjetivos em seus textos, eles eram cantados por um número pequeno de pessoas, normalmente uma ou duas vozes para cada linha vocal da canção.

De fato, salvo algumas exceções, a música secular praticada na Renascença era cantada por solistas. Nas cortes e nas casas de aristocratas da época, os madrigais, as canções e todos os outros tipos de música secular eram executados por cantores e instrumentistas amadores, às vezes orientados ou liderados por músicos profissionais. Tanto homens quanto mulheres cantavam e os instrumentos eram livremente utilizados com as vozes. É preciso, contudo, ressaltar que embora essa natureza solista do canto secular fosse a prática mais comum deste tipo de música, em algumas festividades, como casamentos nas cortes, usava-se grupos corais e instrumentais maiores normalmente formado por músicos profissionais.

1.1.2.2. Os tipos de vozes

Observando-se diferentes obras do repertório vocal renascentista, podemos constatar que a extensão vocal exigida para qualquer tipo de voz não ultrapassa o limite de uma décima. Apenas na segunda metade do século XVI é que tal fato passou a mudar e as extensões aumentaram e passaram a ser mais exigentes. A respeito da extensão vocal, Vicentino prescreveu que:

Para a comodidade dos cantores e a fim de que toda voz comum possa cantar sua parte confortavelmente, [...] nenhuma linha deve ser adicionada às cinco linhas do pentagrama, nem acima, nem abaixo, em nenhuma parte vocal; nenhuma clave deve ser mudada.⁴⁷ (Vicentino apud Uberti, 2000, p.18)

⁴⁷ *Per commodità dei cantanti, e acciò che ogni voce commune possi cantar ela sua parte commoditamente... mai si dè aggiognere righe alcuna, alle cinque righe, ne di sotto, ne di soprano, in nissuna parte, ne manco mutar chiavi.*

Esta posição de Vicentino em restringir as vozes a uma extensão moderada revela sua suposição de que os cantores não deviam cantar nos registros agudos. Os limites determinados por ele eram sempre os que garantiam a inteligibilidade das palavras e a facilidade da emissão. Mesmo especificando que “esta comodidade era conveniente tanto para bons cantores, quanto para os que não eram tão elegantes e potentes”⁴⁸ (*Ibid.*, p.18), o autor sugeria que as boas vozes tinham extensões maiores.

Tanto cantores quanto compositores sabiam, muito antes da confirmação científica, que a voz tinha dois registros: o registro de peito e o falsete (que hoje é chamado de voz de cabeça nas vozes femininas e infantis). Muitos tratados da época trazem recomendações aos cantores que aderissem ao uso do registro de peito tanto quanto fosse possível. Embora o falsete fosse um registro reconhecido há muito tempo como um recurso de qualidades especiais e convenientes, o registro de peito era considerado superior para o canto. “Uma vez que a voz grave excede, supera e [ainda] abraça todas as outras ela devia ser considerada mais perfeita, mais nobre e mais generosa”⁴⁹ (Maffei, 1956, p.17). Entretanto, no tratado de canto mais antigo de que se tem notícia, datado por volta de 1474, de Conrad von Zabern (?-1481), o autor “menciona a importância da articulação natural das palavras e que as notas agudas deviam ser cantadas no registro de cabeça”⁵⁰ (Potter, 1992, p.314). Na verdade, a voz de falsete foi cultivada por certos cantores em algumas situações especiais, particularmente por possibilitar uma grande flexibilidade e rapidez de articulação, algo especialmente apreciado em performances mais sofisticadas de certos repertórios para públicos selecionados.

Conforme relatamos anteriormente, o repertório secular era executado por grupos vocais de câmara, formados por cantores solistas de vozes mistas. A execução da música religiosa ficava a cargo dos coros que, na Renascença, eram formados por homens. Plank (2004, p. 41) ressalta que “temendo que a voz feminina se tornasse um elemento de instigação, sedução e distração, a igreja tradicionalmente permaneceu fiel ao dito⁵¹ de São Paulo, *mulieres in ecclesiis taceant*”⁵².⁵³ Com base neste fato e no que foi anteriormente relatado sobre técnicas de

⁴⁸ *Questa commodità sara comuna, si alle voci buone, come a quelle non troppo gagliarde e potenti.*

⁴⁹ *Onde poi che la voce grave eccede, e sopra, e tutte l'altre abbraccia, si deve più perfetta, più nobile, e più generosa riputare.*

⁵⁰ *He mentions the importance of the natural articulation of words and that high notes are to be sung in the head register.*

⁵¹ 1Cor, 14:34-35

⁵² Lit.: mulheres na igreja silenciam.

produção vocal do período, cabe-nos, pois, a tentativa de descrever os tipos de vozes que formavam os grupos corais renascentistas.

Nos coros masculinos, as partes agudas – soprano, *superius* ou *cantus* – eram cantadas por meninos. Essas linhas podiam também, em alguns lugares, serem cantadas por *castrati*, pela combinação de meninos e *castrati*, ou ainda, por falsetistas, que eram homens adultos treinados para cantar em falsete. Evidentemente, as partes destinadas às vozes de tenor (clave de dó na quarta linha) e baixo (clave de fá na quarta linha) eram cantadas por homens adultos, respectivamente, tenores e baixos. É importante ressaltar que tanto os meninos quanto os tenores e baixos usavam o registro de peito até o mais extremo possível.

Até por uma questão de homogeneidade timbrística em toda a extensão vocal, era um pouco mais problemática a execução da linha de extensão média, escrita na clave de dó na terceira linha, que hoje chamamos de contralto. As partes agudas dessas linhas eram muito agudas para a maioria dos tenores, e as partes graves eram muito graves para os falsetistas. Assim, em geral, essas linhas exigiam tenores capazes de cantar fácil e levemente as notas mais agudas e, mesmo assim, com a habilidade de usar o falsete, já que cantar todo o tempo numa tessitura tão aguda devia ser exaustivo para a musculatura vocal⁵⁴. Wistreich acrescenta que:

Se partirmos do que sabemos sobre os cantores de igreja nos séculos XVI e XVII, várias outras possibilidades se tornam aparentes. As linhas vocais na música sacra renascentista e barroca escritas na clave de dó na terceira linha e que subiam até o sol 3 [sol agudo de tenor] ou mais agudo podiam bem ser cantadas no registro de peito por *broken voices*⁵⁵, mas talvez, com uma intensidade e dificuldade de qualidade de som não normalmente associada a esta música atualmente. Da mesma forma, as linhas poderiam ter sido cantadas por vozes sem quebra, cujos registros de peito eram potentes até as notas mais graves da extensão através de exercício consciente. Vale a pena lembrar que muitas das polifonias renascentistas estão escritas em *chiavette* [“clavinhas”], claves que implicam um grau de transposição descendente.⁵⁶ (Wistreich, 2000, p.181).

⁵³ *Fearing the female voice would become an element of enticement, seduction, and distraction, the church traditionally held to St. Paul's dictum, mulieres in ecclesiis taceant.*

⁵⁴ Na prática atual da música religiosa é comum que meninos, ou ainda, meninos em fase de muda vocal cantem as partes de contralto. Essa prática existiu de fato, mas parece não ter sido historicamente comum.

⁵⁵ *Broken voices* são vozes que pertencem a cantores do sexo masculino que passaram pela puberdade e abaixaram em uma oitava. Contrárias às *broken voices* são as *unbroken voices* – vozes infantis que não passaram pela muda vocal ainda.

⁵⁶ *If we start instead from what we know about church singers in the sixteenth and seventeenth centuries, a number of other possibilities become apparent. The vocal lines in Renaissance and Baroque church music notated in C3 clefs and going up to g¹ or*

A presença de meninos cantores nos coros renascentistas proporcionou a esses coros uma sonoridade clara e leve, bastante marcante deste tempo. Quanto à seleção desses meninos para participarem dos coros, Garretson diz que:

Tradicionalmente, a Igreja acolheu, abrigou e educou órfãos. Como parte de seu treinamento, algumas destas crianças foram preparadas para participar em ritos solenes e serviços de suas igrejas. [...] Os meninos mais talentosos musicalmente recebiam instrução intensiva de música e participavam junto aos homens na apresentação da música sacra no começo da Renascença.⁵⁷ (Garretson, 1993, p. 08)

Outro aspecto marcante da sonoridade renascentista é a presença de *castrati*, contratenores e falsetistas. A utilização do falsete foi fundamental, principalmente como um recurso para a execução das linhas de soprano, já que muitas vezes era necessário substituir ou reforçar as vozes dos meninos. Na execução das linhas de contralto e de tenor tal utilização é justificada pela tessitura aguda.

No começo da Renascença, homens cantando com suas vozes de falsete eram geralmente usados para reforçar as vozes dos meninos. Como podia ser esperado, surgiram problemas, já que os meninos ocasionalmente eram desordeiros e suas vozes mudavam muito cedo depois de serem propriamente treinados. [...] Durante a segunda parte do século XV, a extensão da música polifônica cresceu para além daquela que os falsetistas italianos podiam cantar. Entretanto, a Espanha desenvolveu um sistema especial para treinar a voz de falsete que melhorou ambas, a qualidade e a extensão. [...] Durante o século XVI, muitos falsetistas espanhóis foram exportados à Itália, e muitos foram empregados no Coro Papal, no qual cantavam a parte mais aguda ou as duas partes mais agudas dos motetos e missas. Deve ser entendido que a voz de contralto masculina é desenvolvida a partir da voz natural de barítono enquanto o falsete de soprano é desenvolvido a partir de uma voz de tenor naturalmente aguda e leve. Eventualmente, falsetistas substituíam os meninos cantores nas catedrais.⁵⁸ (*Ibid.*, p.08)

higher could well be sung in chest register by broken voices, but perhaps with an intensity and hardness of timbre not now normally associated with this music. Likewise, the lines could have been sung by unbroken voices, whose chest registers were strong down to the lowest notes of the range through conscious exercise. It is worth remembering that much Renaissance polyphony is notated in chiavette, clefs which imply a degree of downward transposition.

⁵⁷ *Traditionally, the Church has taken in, sheltered, and educated orphans. As part of their training, some of these children were prepared for participation in the solemn rites and services of their churches. [...] The more musically talented boys were given intensive music instruction and participated along with men in the performance of church music of the early Renaissance.*

⁵⁸ *During the early Renaissance, men singing in their falsetto voices were often used to reinforce the boys' voices. As might be expected, problems arose because the boys were sometimes rowdy and because their voices changed too soon after they had been properly trained. [...] During the latter part of the fifteenth century, the range of polyphonic music increased beyond the range that Italian falsettists could readily sing. The Spanish, in the meantime, devised a special system of training the falsetto voice that improved both its quality and range. [...] During the sixteenth century, many Spanish falsettists were exported to Italy, and many were employed in the Papal Choir, where they sang the treble or upper two parts of the motets and masses. It should be understood that the male alto voice is*

O som agudo e claro associado ao falsete masculino continuou crescendo em popularidade, e durante a última metade do século XVI alguns meninos foram substituídos por cantores adultos que se submeteram ao treinamento ‘secreto’ na Espanha.⁵⁹ (Kramme, 1971 apud Garretson, *op. cit.*, p.21)

Apesar do comprovado uso do falsete, não se pode esquecer que a utilização da voz de peito até seus extremos agudos era preferida. Mesmo considerando que grande parte da polifonia religiosa renascentista não exigia vozes individuais para cantar especialmente em seus respectivos registros agudos, o som do canto de meninos e de homens adultos até o limite agudo de seus registros de peito devia ser um som inevitavelmente estridente. Na música executada por coros masculinos, os cantores podiam optar em cantar em alturas mais graves, a fim de evitar a utilização do falsete. Wistreich conclui que:

Nós devemos assumir que grande parte da música escrita da Renascença e do Barroco se ajustava às extensões normais de voz de peito da maioria dos cantores sem recorrer às modificações especiais como a ‘voz de cabeça’, e que toda a prática de execução da polifonia renascentista não dependia da disponibilidade de tipos de vozes extremamente raras.⁶⁰ (Wistreich, 2000, p.182).

1.1.2.3. A utilização de instrumentos

O canto *a cappella* foi, certamente, muito utilizado no período renascentista, contudo, em uma proporção menor que muitas fontes musicais sugerem. Na verdade, muitos documentos provam que a utilização de instrumentos acontecera de fato, mas esta prática variava nos vários contextos. Em muitos casos, como na Capela Papal, a música litúrgica era tradicionalmente executada *a cappella*. Neste caso, a ausência dos instrumentos “favorecia uma aura de pureza natural, uma auréola musical para envolver a liturgia do papa”⁶¹ (Plank, 2004, p. 38). No âmbito da música vocal-coral a utilização de instrumentos objetivava a duplicação ou a substituição de uma ou mais vozes, bem como acompanhar vozes solistas ou grupos vocais

developed from the natural baritone voice, while the soprano falsetto is developed from a naturally high, light tenor voice. Falsettists eventually supplanted boy singers in the cathedrals.

⁵⁹ *The high, clear sound associated with the male falsetto continued to grow in popularity and during the last half of the 16th century some boys were replaced by adult singers who had undergone the ‘secret’ training in Spain.*

⁶⁰ *We must assume that the bulk of notated music of the Renaissance and Baroque fitted the normal chest-voice ranges of most singers without recourse to special modifications such as ‘head voice’, and that the entire performance practice of Renaissance polyphony did not depend on the supply of extremely rare voice types.*

⁶¹ *The absence of instruments... furthered an aura of unadulterated purity, a musical halo to surround the pope’s liturgy.*

solistas. Através da iconografia, por exemplo, observa-se a existência de várias pinturas de celebrações litúrgicas nas quais cantores e instrumentistas aparecem juntos, num tempo no qual a duplicação ou a substituição de uma voz ou mais vozes teriam sido as únicas possibilidades de colaboração entre tais cantores e instrumentistas. Para exemplificar, Plank cita uma gravura de Adrian Collaert (1560-1618) frequentemente reproduzida – *Encomicum musices*, 1595 – que mostra uma missa pontifícia em progresso (fig. 5):

Uma esplêndida imagem de uma esplêndida ocasião, a figura mostra o bispo como celebrante com o diácono e o subdiácono ajudando com o turiferário e segurando velas do lado do altar da capela. Atrás deste grupo de tamanho considerável estão os músicos: cantores e instrumentistas (cornetistas e trombonistas), todos lendo uma mesma estante sobre a qual um grande livro do coro foi colocado. Atrás do altar, na parte da epístola (sul) está um outro grupo de músicos reunidos em torno de outra estante comum a todos. Apesar de menos claro na gravura, pode-se enxergar nela um cornetista atrás de um cantor. O contexto é claramente de esplendor, com a colaboração de instrumentos e vozes combinando para aumentar a qualidade. As estantes comuns – todas lidas a partir da mesma página – assim como o estilo predominante no final do século XVI sugere fortemente que todos os músicos estavam executando as mesmas partes.⁶² (*Ibid.*, p. 37).



Figura 5: “*Encomicum Musices*” de Adrian Collaert, 1595.

⁶² A splendid image of a splendid occasion, the engraving shows the bishop as celebrant with deacon and subdeacon assisting with thurifer and taper bearers on the edge of the altar chapel. Behind this sizable group are the musicians – singers and instrumentalists (players of cornetts and trombones) all reading from a common lectern upon which a large-sized choirbook has been placed. Behind the altar on the Epistle (south) side is another group of musicians gathered around another common lectern. Though less clear in the engraving, one can see there a player of the cornett behind a singer. The context is clearly one of splendor, with the collaboration of instruments and voices combining to heighten that quality. The common lecterns – all read from the same page – as well as the style prevalent in the late sixteenth century strongly suggest that all the musicians were rendering the same parts.

O citado autor ainda chama a atenção para o fato de que a prática do uso de instrumentos pode ser observada em descrições verbais:

A presença real na capela geralmente trazia a parafernália da realeza para a capela, especialmente na forma de grupos instrumentais. Tais ocasiões podiam também previsivelmente ser marcadas pelo canto de textos particularmente celebrativos como o *Te Deum laudamus*. Assim, nós lemos de uma liturgia de 1525 na Catedral de St. Paul na presença do rei, onde ‘o coro *Te Deum*, e os menestrelis tocavam em todos os lados’. Naturalmente, referências como essas não apontam a natureza da colaboração. Mais claras na implicação de que os instrumentos e as vozes atuavam juntos são as referências como a seguinte, descrevendo a visita de Elizabeth I à Catedral Christ Church, Oxford, em 1566: ‘Ela entrou na igreja, e lá permaneceu enquanto o coro cantou e tocou com cornetas, o *Te Deum*’.⁶³ (*Ibid.*, p. 37).

No tocante aos tipos de instrumentos utilizados na prática de duplicação ou substituição das vozes do coro, há evidências que sugerem que os instrumentos de sopro eram preferidos, principalmente na execução da música religiosa. “Certamente seu uso da respiração e vogal dá [a esses instrumentos] a vocalidade que funcionava especialmente bem com os grupos vocais. E certos instrumentos de sopro, como o cornetim, eram particularmente conhecidos pela congenialidade da qualidade de seu som entre vozes”⁶⁴ (*Ibid.*, p. 39). O grupo de sopros mais comum era o coro de trombones acrescido de um cornetim que executava a voz aguda.

De qualquer forma, é importante ressaltar que a prática instrumental variava muito de um estilo para outro, de um ambiente acústico para outro e até entre os países. Ao contrário do canto religioso, por exemplo, no canto de câmara executado em ambientes mais íntimos havia quase sempre a participação de instrumentos como harpas, violas da gamba, clavicórdios e alaúdes. Segundo Dart (2000, p.175), os registros das celebrações e festas realizadas em Florença e Veneza revelam que a sonoridade apreciada pelo homem italiano renascentista incluía órgãos brilhantes levemente soprados, conjuntos de um só timbre e conjuntos mistos de timbres ricamente contrastantes. O autor relata, por exemplo, que na ocasião do casamento

⁶³ *Royal attendance at chapel would often bring the accoutrements of royalty into the chapel, especially in the form of instrumental ensembles. Such occasions might also unsurprisingly be marked by the singing of particularly celebratory texts like the Te Deum laudamus. Thus we read of a 1525 liturgy at St. Paul's Cathedral in the presence of the king, where 'the quere Te Deum, and the mynstrelles played on every side'. References like these, of course, do not pinpoint the nature of the collaboration. More clear in implication that the instruments and voices performed together are references like the following, describing Elizabeth I's visit to Christ Church Cathedral, Oxford, in 1566: 'She entred into the church, and there abode while the quyer sang and play'd with cornetts, Te Deum'.*

⁶⁴ *Certainly their use of breath and vowel give them a vocality that worked especially well with vocal ensembles. And certain wind instruments, like the cornett, were particularly known for the congeniality of their tone color among voices.*

do Príncipe Francesco com Giovanna, Rainha da Áustria, em 1565, foram utilizados um coro de dezesseis vozes e uma orquestra de dezoito instrumentos constituída por cravos, violas da gamba, alaúde, corneto, trombone, flautas doces, rabeca e até um *lirone*. Segundo o autor, na Alemanha e nos Países Baixos os instrumentos eram usados com maior liberdade do que pode parecer, e também na Inglaterra havia uma forte tradição quinhentista de execução de canções por uma voz e um grupo de instrumentos.

1.1.2.4. O espaço físico para a performance

Embora a função deste trabalho não nos permita uma extensa abordagem sobre os espaços físicos nos quais aconteciam as performances musicais no período renascentista, não poderíamos deixar de lado um assunto tão relevante no que diz respeito à sonoridade. Não é muito difícil enxergar o ambiente físico de uma execução musical como sendo parte do resultado sonoro desta, uma vez que ele modela o som, aumenta a recepção, permite variações na interpretação e o faz sempre de forma considerável.

A tentativa de fazer generalizações a respeito de locais para a música coral renascentista seria em vão. Plank (2004, p.43) observa que os motetos litúrgicos não eram executados somente em ambientes litúrgicos, mas também ao ar livre, em salas de banquetes, dentre outros. E, ainda que considerássemos somente as igrejas, teríamos que lembrar que parte dessas construções em uso em 1600 deveriam ser espaços góticos que sustentavam 400 anos de uso contínuo, ou talvez, construções em estilos modernos com apenas 50 anos de existência. Poderiam ser grandes catedrais ou pequenas capelas. Elas ainda poderiam ter um espaço apropriado só para o coro ou não. Além disso, qualquer que fosse o espaço, ele poderia ter sido ajustado com materiais capazes de alterar a acústica. Assim, realidades históricas neste caso são muito variáveis e impossíveis de serem generalizadas em detalhes. De qualquer forma, é necessário se registrar aqui que, de diversas maneiras, o ambiente acústico pode ter influenciado no que se sabe hoje sobre a sonoridade renascentista. Há construções como igrejas, por exemplo, que apresentam fenômenos acústicos interessantes como o atraso na recepção do som por parte do público; este atraso ainda pode ser variante dependendo da dinâmica utilizada pelo coro. Coros renascentistas que cantavam em espaços assim tinham que,

por muitas vezes, limitar sua faixa de variação de dinâmicas, cantar com uma articulação mais precisa e diminuir os andamentos executando as obras em andamentos mais lentos. Evidentemente, isso tem importância histórica. É preciso assumir que os cantores deviam ser sensíveis a aspectos deste tipo e que, provavelmente, adotavam uma atitude flexível em resposta às características acústicas de cada ambiente.

1.1.3. Reflexões acerca da prática da música coral renascentista nos dias atuais

1.1.3.1. Caminhos para a construção da sonoridade

Nossa função atual é um tanto delicada. Até aqui nos limitamos a descrever prováveis sonoridades e procedimentos de produção vocal da Renascença. Entretanto, não poderíamos nos isentar da função de refletir, concluir e até mesmo sugerir caminhos para a construção de uma sonoridade adequada para a execução da música renascentista na atualidade. É preciso, antes de tudo, estar ciente de que reconstruir “vozes perdidas” é uma utopia. Tudo é diferente: desde a técnica vocal até a mentalidade do público que deixa suas casas para assistir a um concerto. Ressaltamos que este trabalho é destinado aos grupos corais atuais formados por cantores amadores adultos, cujos números variam entre 16 e 45 vozes.

No tocante à questão “construção do som”, temos que nos ater a aspectos como: qualidade do timbre vocal, procedimentos técnico-vocais apropriados, utilização ou não do vibrato, número de cantores por parte, tipos de cantores e possíveis combinações entre estes, utilização ou não de instrumentos e, por fim, o espaço adequado para a performance.

Uma das conclusões mais fáceis de chegar em relação à música renascentista é o fato de que o som claro, leve e brilhante é, se não o “ideal”, o mais adequado para as vozes. Assim sugerimos aos regentes que, independente da natureza da obra – se sacra ou secular – trabalhem para conseguir dos cantores essa clareza e leveza do som.

Um pouco mais complexo é definir um procedimento apropriado de produção vocal, uma vez que a técnica vocal utilizada hoje é bastante diferente da técnica utilizada na época. O primeiro caminho, embora o mais difícil, é a conscientização dos cantores do coro a

respeito dos dois tipos de produção vocal citadas anteriormente: a “antiga” e a “romântica”. Assim, a partir de uma metodologia adequada o regente pode ensinar os cantores a produzir uma vasta gama de “cores sonoras”, do timbre mais claro ao mais escuro. O regente ainda pode, a partir das ferramentas da técnica vocal atual, trabalhar um som mais frontal e focado, além da pronúncia mais “pura” das vogais. Neste caso é importante que, mesmo buscando o relaxamento da região da laringe, esta não permaneça muito baixa, e que o som seja todo direcionado para frente. A leveza ainda pode ser alcançada a partir de dinâmicas mais suaves, principalmente na pronúncia dos sons vocálicos, e da articulação consonantal ritmicamente precisa e pouco acentuada (sem “explosões” de determinadas consoantes), evidentemente sem que se perca a fluência do texto. Ressaltamos que é preciso tomar o devido cuidado de não permitir que as vozes se tornem brancas na tentativa de conseguir a clareza do timbre e a leveza da voz.

Outro aspecto que nos parece ser bastante apropriado é o não uso ou o uso controlado e reduzido do vibrato. Na verdade, nossa posição é bastante moderada uma vez que existem vários tipos de vibrato, mas acreditamos que sua utilização exigirá sempre muito cuidado e discernimento por parte dos cantores e dos regentes.

Com relação a esses aspectos segue algumas opiniões que confirmam e/ou completam nossas conclusões:

Assim como os sons dos instrumentos renascentistas com os quais as vozes eram associadas nas evidências – ou seja, harpas, vielas, rebecas, violas, flautas doces, alaúdes e flautas – as vozes executando a música do mesmo período devem ser bem proporcionadas, leves, ágeis e adequadas para salas de tamanho pequeno e médio.⁶⁵ (Blachly, 1994, p.15)

Posto que os regentes corais estão preocupados com práticas interpretativas autênticas, e que hoje em dia os corais usam mulheres nas linhas de soprano (em vez de falsetistas), a qualidade sonora deve ser leve e clara, com o mínimo vibrato – se algum for usado.⁶⁶ (Garretson, 1993, p.20)

⁶⁵ *Like the sounds of the Renaissance instruments with which voices are associated in the documentary evidence – namely, harps, vielles, rebecs, viols, recorders, lutes, and flutes – voices performing music from the same period should be well proportioned, light, agile, and suitable for small and moderately sized rooms.*

⁶⁶ *Since choral conductors are concerned with authentic performance practices, and choirs today use women on the treble parts (rather than falsettists), the tone quality should be light and clear, with a minimum of vibrato – if any is used at all.*

A música polifônica deve ser cantada com uma voz leve e clara. Cantar com vibrato destruiria a clareza das várias linhas vocais e reduziria a efetividade da performance.⁶⁷ (Philips, 1978 apud Garretson, 1993, p. 21)

Nas décadas recentes, muitos corais especializados em música renascentista parecem estar desenvolvendo um som mais claro, produzido na máscara, bem [focado] na frente e com pouco ou nenhum vibrato. Este tipo de som produz para muitos ouvidos os melhores resultados – uma textura clara onde todas as linhas polifônicas são claramente ouvidas – mas as justificativas para tal solução é mais empírica do que histórica.⁶⁸ (Brown, 1978 apud Garretson, *op. cit.*, p. 21)

A qualidade do som não deve ser alcançada mecanicamente, mas deveria resultar de um entendimento de todo o estilo musical, textura e intenção da música. Abordada desta maneira, a música renascentista será cantada com um som mais leve e correto, mas não com um som que seja absoluto e totalmente sem vibrato.⁶⁹ (Bartells, 1972 apud Garretson, *op. cit.*, p. 21)

O próximo aspecto a se pensar é o número e o tipo de cantores adequados à performance. Antes de tudo, é preciso ressaltar que acreditamos que nenhum grupo coral deva se privar da execução da música renascentista em função do fato de possuir um grande número de cantores. Como já dissemos anteriormente, vivemos uma realidade distante daquela a qual nos referimos e, além de tudo, o repertório renascentista pode acrescentar muito à formação de um grupo coral. O regente atual pode, ainda que com um grupo grande, trabalhar a leveza sonora através do timbre e da dicção. Pode, também, dividir o coro em grupos menores e ensaiar com cada um diferentes obras com um mesmo caráter. Ainda tem como opção, a criação de um núcleo de música renascentista dentro do coro, direcionado a cantores interessados e disponíveis para tal.

Entendemos que nossa função não é indicar números exatos, entretanto, consideramos relevantes as opiniões de alguns autores que, ao escreverem sobre práticas interpretativas, citam números “ideais” para se obter maior flexibilidade vocal. Blachly (1994, p.14) acredita que ter mais de quatro ou cinco vozes por parte também tem suas desvantagens, marcadamente na perda de flexibilidade que tende a vir com forças maiores. Para o autor, um grupo de oito a vinte cantores no total é o ideal para a prática da música renascentista.

⁶⁷ *Polyphonic music should be sung with a light, clear voice. To sing with a vibrato would destroy the clarity of the various vocal lines and reduce the effectiveness of the performance.*

⁶⁸ *In recent decades many choirs which specialize in Renaissance music seem to be developing a rather light sound, produced far forward in the mask and with little or no vibrato. That sort of sound produces to many ears the best results – a clear texture in which all of the polyphonic strands are clearly audible – but the justifications for such a solution are empirical rather than historical.*

⁶⁹ *Tone quality should not be approached mechanistically, but should result from an understanding of the overall musical style, texture, and intent of the music. Approached in this manner Renaissance music will be sung with a lighter, straighter tone, but not one that is stark and totally vibratoless.*

Planchart também cita números “ideais” e ainda os relaciona com algumas características do perfil dos cantores:

Com cantores jovens e estilisticamente inexperientes, três ou quatro vozes numa linha permitem ao grupo produzir um som bonito sem perder muita flexibilidade e leveza. Quando digo sem perder muita flexibilidade eu digo em relação ao que tais cantores fariam se cantassem um por linha.⁷⁰ (Planchart, 1994, p.27)

O autor estende sua reflexão sobre tipos diversos vocais e se dirige ao regente coral afirmando que:

Lidando com cantores jovens, o regente de música antiga estará geralmente diante de três tipos: 1) a voz sem estudo, geralmente sem vibrato e igualmente sem foco; 2) a voz com estudo e com um pequeno vibrato; e 3) a voz treinada onde se pode ouvir o vibrato e uma constante produção de som com bastante pressão de ar. Esta última categoria não tem lugar num grupo de música antiga, mesmo quando o grupo está fazendo música mais tardia como Mozart ou Haydn. Quanto os outros dois, uma voz sem treino não focada acrescenta muito pouco ao grupo, mas pode ser usada se a pessoa lê muito bem e tem um bom senso de afinação e ritmo. Geralmente, amadores conseguem aprender relativamente rápido como focar suas vozes (e o regente de música antiga deve lhes encorajar a procurar instrução quanto a isso) e se tornam boas vozes para o coro. A voz bem focada, mas não treinada e a voz treinada com um vibrato pequeno e discreto serão as melhores vozes que um regente de música antiga poderá ter. Na falta de um grupo especialista, uma combinação de tais vozes produzirá bons resultados na prática.⁷¹ (*Ibid.*, 1994, p.29)

Sobre os tipos de vozes para formar um grupo de música renascentista, Blachly ainda é mais específico e diz que as vozes mais necessárias para a execução da música renascentista são os tenores agudos. Para o autor, um grupo vocal cujos tenores são limitados em suas extensões é quase impossível de funcionar. Assim, na falta de tenores agudos, sugerimos aos regentes que trabalhem o falsete dos tenores de forma sistemática em busca de maior uniformidade sonora em toda a extensão vocal. Quanto aos baixos, o autor apenas

⁷⁰ *With young and stylistically inexperienced singers, three to four voices to a part allows an ensemble to produce a beautiful sound without losing much flexibility and lightness. When I say without losing much flexibility' I mean this in terms relative to what such singers would do when singing one to a part.*

⁷¹ *In dealing with young singers the early-music director will often face three kinds: (1) the untrained voice, often without a vibrato and equally often without focus; (2) the trained voice with a small vibrato; and (3) the trained voice where one can hear the vibrato and a constant high wind-pressure tone production. This last category has no place in an early-music ensemble, even when the ensemble is doing music as late as Mozart or Haydn. Of the other two, an untrained voice without focus adds very little to an ensemble, but can be used if the person reads very well and has a really good sense of pitch and rhythm. Often such non-singers manage to learn relatively quickly how to focus their voices (and the early-music director should encourage them to seek instruction in this) and become good choral voices. The well-focused but untrained voice and the trained voice with a small and unobtrusive vibrato will be the best resources an early-music director may have. Short of a specialist ensemble, a combination of such voices will virtually always produce good results.*

afirma que eles devem possuir vozes ricamente ressonantes nos graves, porém não “entubadas”, e, bem leves na região aguda. Blachly também menciona que a presença de contratenores é extremamente útil para este tipo de agrupamento vocal. Embora as linhas de soprano sejam muito agudas e as de contralto normalmente graves para os contratenores, o autor sugere a combinação de contraltos mulheres e contratenores para a execução da linha de contraltos. Segundo ele, tal combinação pode criar um timbre agradável e apropriado. Finalmente, quanto aos sopranos, o autor afirma que esta voz é a mais difícil de ser tratada. Para ele, um grupo coral necessita de sopranos bastante agudas, com a habilidade de cantar tessituras agudas sem esforço ou com volume excessivo. Além disso, devem ser capazes de cantar confortavelmente na região grave, próxima ao dó 3.

Para concluir essa etapa de nosso trabalho devemos ressaltar que a música vocal renascentista pode ser executada com acompanhamento instrumental. Embora coros sacros tradicionais prefiram executar as obras *a cappella*, vozes e instrumentos eram e podem ser combinados de várias formas. O uso de instrumentos de sopro e cordas, dobrando ou substituindo vozes, empregado prudentemente, pode acrescentar muito à execução musical.

1.1.3.2. Aspectos expressivos

Uma das metas da interpretação de uma obra é precisamente reconstruir suas propriedades palpáveis e presentes no momento da execução. Na música renascentista tal meta pode originar-se na ornamentação, mas igualmente na instrumentação, no fraseado, no gesto expressivo e na variação de dinâmica. Já que tais propriedades a serem fornecidas são tão variadas quanto os executantes, um guia das propriedades da época poderia ser a forte percepção das várias emoções e suas conseqüências musicalmente naturais. Para Garretson, por exemplo, as missas e os motetos da Renascença são impessoais em sua natureza e deveriam ser executados com a atmosfera de uma reflexão silenciosa e com sinceridade de sentimentos, como uma prece a Deus e não como um concerto. Para ele, independente do caráter do texto religioso, é preciso ser mantida uma qualidade sonora leve, nunca intensamente dramática e sem o vibrato excessivo nas vozes. Por outro lado, o autor propõe uma maior liberdade interpretativa para a execução de estilos seculares:

Os compositores estavam bem cientes das qualidades expressivas do texto e geralmente empregavam *word paintings* em suas músicas. Ou seja, eles usavam a música para retratar, de diversas maneiras, o caráter de certas palavras. [...] A música deve ser cantada com uma expressão emocional que só pode resultar de um entendimento adequado. A música secular do período, embora leve em textura, não devia nunca ser cantada de uma maneira insípida. A interação rítmica das vozes deve ser um pouco enfatizada e o texto articulado de forma ligeira.⁷² (Garretson, 1993, p.25).

Naturalmente, as intenções de expressividade de um intérprete influenciam, por demais, as dinâmicas utilizadas na execução. No tocante ao período renascentista, podemos afirmar que extremos em dinâmicas são inapropriados para a fluência das obras. Contudo, acreditamos que crescendos e diminuendos sutis são essenciais para modelar o fraseado. Outros elementos musicais também interferem na dinâmica. Um motivo melódico imitativo, por exemplo, deve ser apresentado numa gradação de dinâmica mais forte para ser reconhecido. As suspensões, por sua vez, deveriam receber uma leve ênfase.

As dinâmicas também estão relacionadas e dependem das várias mudanças dos modos expressivos presentes nos textos. Garretson entende que as dinâmicas devem ser moderadas e as mudanças de dinâmicas deviam acontecer apenas como as mudanças de andamento – isso é, como contraste de modos entre as seções da música.

Assim como a técnica vocal buscava a “naturalidade” da voz e a pureza dos sons vocálicos, estamos certos de que esta questão da dinâmica deve ser tratada pelo intérprete de forma moderada e natural. Acreditamos que o canto forte e pesado não só viola o espírito do fazer musical em grupo como também contradiz a peculiar essência de proporção, equilíbrio e naturalidade idealizados tão claramente nas outras artes da época. A música deve soar suave, contudo, sem que se perca a consistência sonora do canto que precisa ser intenso e formoso tanto nas passagens fortes quanto nas leves. Os artistas renascentistas evitavam a rispidez e aspiravam à eloquência, mas tais predisposições, de forma alguma, implicam em um gosto por algum tipo de fraqueza.

A música renascentista era fundamentalmente contrapontística e tinha, como ferramenta, o processo de imitação que foi utilizado, ao longo de todo o período, por

⁷² *Composers were well aware of the expressive qualities of the text, and often employed word painting in their music. That is, they used the music to portray, in a variety of ways, the character of certain words. [...] The music must be sung with an emotional expressiveness that can result only through proper understanding of it. Secular music of the period, although light in texture, should never be sung in an insipid manner. The rhythmic interplay among the voices should be emphasized somewhat, and the text articulated in a crisp manner.*

compositores desde Guillaume Dufay (1397-1474). Como foi anteriormente ressaltado, os pontos de imitação devem ser sutilmente enfatizados. As entradas precisam ser bem definidas e precisas, mas é preciso tomar cuidado para não se fazer acentos muito vigorosos. A ênfase precisa acontecer, mas nunca deve ofuscar o movimento das outras linhas do contraponto.

Um processo de realçar palavras ou sílabas importantes deve controlar toda a acentuação que, por sua vez, pode ou não permitir um padrão rítmico regular. Não podemos nos esquecer de que na Renascença não existiam barras de compasso. Qualquer tentativa de reger obras deste período com um padrão tradicional de regência pode resultar em acentos métricos padronizados ritmicamente, o que pode destruir as linhas como elas foram concebidas. Assim, é preciso desenvolver um senso rítmico das frases do texto para que se atinja o fraseado correto e se crie um senso de direção linear.

Mais uma vez, cabe-nos chamar a atenção para a naturalidade da execução da música renascentista. Existem vários tipos de abusos relacionados à acentuação e ao fraseado que não condizem com as exigências estilísticas. Planchart (1994, p.36) observa, por exemplo, que há um abuso de *mesa di voce* na execução de obras polifônicas do século XVI. O autor ressalta que tal procedimento é até apropriado para o repertório solista, mas, segundo ele, houve um tempo em que a utilização desta técnica se tornou uma moda na execução de madrigais a 5 ou 6 vozes de compositores como Luca Marenzio (1553-1599) e Giaches de Wert (1535-1596). Planchart afirma categoricamente que o resultado destrói a polifonia.

A fim de prestar maiores esclarecimentos sobre procedimentos adequados para a realização do fraseado na obra renascentista, mais uma vez, recorreremos a Blachly. Ele acredita que na música composta antes de Adrian Willaert (1490-1562) questões referentes ao fraseado devem ser resolvidas a partir de decisões subjetivas do regente e, baseado em sua experiência, descreve cinco regras que ele próprio utiliza para a execução da música do século XV:

A regra número um é aliviar ou suspender no ponto das notas pontuadas; isto ajuda as notas menores seguintes, ou a próxima nota sincopada, a serem cantadas de forma audível, ainda que, levemente. A regra número dois é cantar em legato qualquer sucessão de duas ou mais notas de mesma duração, mesmo sendo estas semibreves, mínimas ou semínimas. A regra número três é crescer nas notas longas e cantar a nota subsequente no nível de volume que a nota longa iniciou. A regra número quatro é observar toda pontuação com leveza, ou se não, com uma pausa completa, no som. A regra número cinco é trabalhar as ligaduras como guias úteis na articulação. Interpretá-los como se fossem sinais de ligação, com a segunda nota

mais suave que a primeira, ajuda a dar à linha um contorno convincente.⁷³ (Blachly, 1994, p.18)

Para o autor, na música vocal da geração de Willaert em diante, muitos dos problemas de fraseado podem ser resolvidos pela pronúncia correta das palavras. Segundo ele, isso acontece pela simples razão de que depois de 1550 grande parte da música vocal era escrita predominantemente com uma nota por sílaba. Ele ainda ressalta que:

O problema que se coloca diante do regente de um coro [...] nem é sequer conseguir que os cantores de uma linha individual fraseiem musicalmente de forma isolada das outras linhas, mas sim, treiná-los para manterem sua independência, especialmente quando a linha requer um declínio, enquanto outras linhas estão cantando outros motivos ou outras palavras.⁷⁴ (*Ibid.*, p.18)

Enfim, a respeito das passagens melismáticas, o citado autor afirma que:

Estas são normalmente melhor conduzidas usando-se as regras esquematizadas acima para a música do século XV. Mais importante, [é observar que] as barras de compasso das edições modernas geralmente sugerem uma acentuação incorreta, visto que o fraseado da música renascentista é diferente da música de tempos após, especialmente em relação aos últimos dois séculos. [...] Num tempo relativamente curto, é possível se ensinar a um coro que as palavras são os guias corretos dos padrões de acentuação.⁷⁵ (*Ibid.*, p.18)

1.1.3.3. Pronúncia dos vários idiomas

Muitos executantes de música medieval e renascentista acreditam que para recriar tal música adequadamente é preciso ser o mais fiel possível às intenções dos compositores, e assim, tentar realizar a música procurando reconstruir os sons que os compositores esperam ouvir. Como já foi anteriormente abordado, considerando que muitos estudiosos da área bem

⁷³ Rule one is always to lighten, or lift, on the dot of dotted notes; this helps the following smaller notes, or following syncopated note, to be sung audibly yet lightly. Rule two is to sing legato any succession of two or more notes of the same duration, whether these are semibreves, minims, or semiminims. Rule three is to crescendo on long notes, but to sing the subsequent note at the volume level with which the long note began. Rule four is to observe all punctuation with at least a lightening, if not with a complete break, in the sound. Rule five is to treat ligatures as useful guides to articulation. Interpreting them as if they were slur marks, with the second note softer than the first, helps give the line a convincing contour.

⁷⁴ The problem facing the director of a chorus [...] is not so much in getting the singers of an individual line to phrase musically in isolation from the other parts, but in training them to maintain their independence – especially when the line calls for a falling-off – at a point where other lines are singing other motives or other words.

⁷⁵ These are normally best approached using the rules outlined above for fifteenth-century music. More important, the bar lines in modern editions often imply incorrect stress, for the phrasing of Renaissance music is different from music of later times, especially that of the last two centuries. [...] A choir can be taught in a relatively brief time that the words are the proper guides to stress patterns.

como construtores de instrumentos têm estado envolvidos na reprodução de instrumentos musicais autênticos, muitos cantores especialistas nestes períodos têm buscado maior conhecimento sobre sua produção vocal e isso inclui aspectos da dicção, como a pronúncia correta dos textos utilizados pelos compositores de tal tempo.

Evidentemente que a pronúncia correta não irá, por si mesma, garantir uma performance vocal historicamente correta. Como temos discutido desde o princípio deste trabalho, uma série de outros aspectos devem ser levados em conta. Entretanto, pronunciar corretamente as palavras utilizadas numa composição renascentista é, definitivamente, um passo na direção certa, além do que, a pronúncia correta irá também influenciar alguns outros aspectos vocais como a qualidade sonora. A poesia foi escrita para ser escutada e o poeta, quando a escreveu, tinha em mente sons específicos para significados específicos.

A substituição da pronúncia de época por pronúncias modernas pode resultar na alteração da fluência da métrica das linhas poéticas e num ajuste diferente dos ritmos, aspectos que podem mudar propriedades sonoras da linha musical. Assim, embora não seja nossa intenção descrever um guia sobre a pronúncia dos vários idiomas na Renascença, devemos chamar a atenção para o fato de que a pronúncia historicamente correta pode afetar positivamente o resultado sonoro de uma obra na execução. Hargis ressalta que:

A pronúncia de época afeta uma peça vocal da mesma forma que o som de uma corda feita de tripa afeta uma peça para cordas, ou da mesma forma que o mecanismo afeta o som de um órgão antigo. [...] Existe alguns aspectos de uma língua (como variação da altura do som e fraseado) que são difíceis de mudar, mas que afetam nosso modo de cantar a língua assim como os sons individuais o fazem.⁷⁶ (Hargis, 1994, p.07)

Para maiores esclarecimentos sobre os vários idiomas utilizados na composição renascentista, recomendamos a leitura da obra *Singing Early Music: the pronunciation of European languages in the late middle ages and Renaissance*, editado por Timothy J. McGee, A. G. Rigg e David N. Klausner. Este guia de pronúncia apresenta duas dimensões: a geográfica e a cronológica. Segundo os autores, todas as línguas apresentavam diferenças de localidade e seu desenvolvimento se deu através dos séculos. A pronúncia da língua francesa, por exemplo,

⁷⁶ *Historic pronunciation affects a vocal piece just as much as the sound of gut strings affects a string piece, or as much as mechanical action affects the sound of an old organ. [...] There are some aspects of a language (such as pitch modulation and phrasing) that are difficult to mutate, but that affect our singing of the language as much as the individual sounds do.*

apresentava diferenças entre o norte e o sul, e certamente em áreas localizadas em pontos geográficos específicos: ao sul, provavelmente existia diferentes influências em função da proximidade com a Espanha, ou com a Itália, ou ainda com a Alemanha. Quanto ao aspecto cronológico, podemos citar como exemplo, a influência do Francês e do Latim sobre a língua inglesa, cuja pronúncia ao longo dos séculos foi perdendo sua forte acentuação e adquirindo sons mais suaves. Algumas mudanças e variações na pronúncia das diversas línguas aconteciam também como reflexo da própria ortografia das palavras, muitas vezes alterada por razões geográficas e/ou cronológicas.

É importante ressaltar que, segundo os autores, não se pode afirmar que não aconteceram mudanças na pronúncia das várias línguas nos últimos três séculos, contudo, as mais significativas aconteceram principalmente durante a Renascença e o Barroco.

1.2. O Estilo Barroco

1.2.1. Estilo e a sonoridade vocal barroca: um apanhado histórico

Assim como na interpretação da música renascentista, dos vários aspectos práticos na interpretação da música barroca, o mais difícil de ser entendido e, talvez, o mais crucial para a execução como um todo é a realidade do som na qual a música foi produzida. Assim, deparamo-nos mais uma vez com a árdua tarefa de descrever o som da música de um período distante. Pouco se pode afirmar categoricamente, entretanto, podemos dizer que havia no Barroco uma preferência por timbres claros e incisivos. Segundo Donington (1973, p.37), tal afirmação é confirmada pelos aspectos acústicos dos instrumentos do período que permaneceram em sua condição original. De fato, é preciso considerar a sonoridade de tais instrumentos. Para Newton não há razão para se acreditar na existência de dois padrões de sonoridade no Barroco: um para vozes e outro para instrumentos. O autor ressalta que nós temos conhecimento suficiente para reproduzirmos tais sons instrumentais com certa segurança. Evidentemente, os instrumentos barrocos estavam longe de atingir o alcance de dinâmica que adquiriram durante o século XIX, embora já estivessem caminhando nesta direção. Do Barroco ao Romantismo os instrumentos mudaram muito, com exceção dos pratos, trombones e tímpanos. Assim, questionamos se seria apenas uma coincidência que todas essas mudanças nos instrumentos tivessem acontecido precisamente ao mesmo tempo em que as mudanças na sonoridade vocal. Naturalmente tudo faz parte de um único processo. Contudo, embora a sonoridade vocal já estivesse caminhando para o que mais tarde Garcia chamou de *voix sombré*, a qualidade sonora da voz no Barroco ainda mantinha muito do som vocal renascentista, evidentemente, adaptado ao novo estilo e à sua evolução.

A seguir, apresentamos uma abordagem histórica da sonoridade no referido período. Enfatizamos que, em função do desenvolvimento do canto solista, a ópera foi a grande expressão da música vocal barroca. No tocante à música coral, aquela dedicada aos textos sacros e ao serviço religioso foi a de maior relevância nesta área.

1.2.1.1. Da Renascença ao Alto Barroco

Josquin Desprez (c.1450-1521) e sua geração introduziram na música cantada uma tendência de humanizar e dar maior expressão ao significado do texto. Tal tendência se desenvolveu e encontrou seu ponto máximo nos madrigais seculares do final do século XVI e princípio do século XVII. Aos poucos, os compositores foram desenvolvendo uma série de figuras para ilustrar musicalmente o significado e o sentido das palavras, e essas figuras – também conhecidas como *word paintings* – passaram a ser chamadas de madrigalismos, e se desenvolveram ao longo do século XVI como uma tentativa de comunicar os pensamentos e sentimentos do compositor ao ouvinte através da música. Junto dessa expressão da palavra desenvolveu-se a idéia de que a música era uma arte oratória, capaz de relacionar seus elementos estruturais com a sintaxe da linguagem verbal. Depois do entusiasmo inicial, a necessidade de um “algo a mais” foi se tornando mais forte. Assim, a partir da citada herança renascentista, Claudio Monteverdi (1567-1643) e seus contemporâneos introduziram um novo tipo de música, o *stile concitato*, uma projeção intensamente dramática do texto que se alternava entre recitativo e ária.

Outra herança deixada pela Renascença ao início do Barroco é o conceito de sonoridade, o sensível prazer do som em si mesmo, efetivamente considerado na criação e na performance renascentistas. Newton (1984, p.21) ressalta que “o prazer sensual da voz cantada que fazia parte do humanismo do século XVI jamais foi perdido no desenvolvimento da *seconda prattica*⁷⁷, a nova música dramática”⁷⁸. Assim, nos perguntamos qual seria o som do canto no *stile concitato*. Tal sonoridade teria sido mantida nos outros momentos do período barroco? É preciso lembrar que, no Barroco inicial, embora na Itália as mulheres cantassem em reuniões privadas, os livros que tratavam sobre o canto eram, em geral, sobre a voz masculina, uma vez que eram escritos para o uso dos diretores dos coros das capelas e catedrais, nas quais

⁷⁷ Lit.: Segunda prática. Trata-se de um termo usado em oposição à *prima prattica* (primeira prática). Ambos os termos nasceram a partir de uma controvérsia entre Claudio Monteverdi e G.M. Artusi nos primeiros anos do século XVII, sobre o novo estilo de composição que aparecia e, em particular, o tratamento da dissonância. O termo *seconda prattica* se firmou entre os amigos de Monteverdi como uma designação para o estilo moderno de composição dos madrigais. Para muitos compositores e entendidos da área de música a *seconda prattica* substituiu a *prima prattica*, contudo, muitas obras de caráter religioso deste tempo, inclusive compostas por Monteverdi, ainda utilizavam uma escrita baseada nas regras da prática mais antiga.

⁷⁸ *The sensuous enjoyment of the singing voice that was part of the sixteenth-century was never lost in the development of the seconda prattica, the new dramatic music.*

as mulheres não podiam cantar. De qualquer forma, os vários tratados escritos sobre canto ao longo do século XVI apontavam o que seria uma voz “perfeita” e, naturalmente, tal ideal pode ser atribuído tanto às vozes masculinas quanto femininas. Segundo Ulrich,

A voz perfeita deve ser aguda, musical, forte (vigorosa) e clara; aguda, de maneira que tenha brilho; clara para que satisfaça o ouvido; forte (vigorosa), de maneira que não oscile ou perca sua intensidade (ou baixe a afinação); musical para que não agride os ouvidos, mas os acaricie e seduza os corações dos ouvintes e os prenda. Se alguma dessas qualidades faltar [a uma voz], então esta não é uma excelente voz.⁷⁹ (Ulrich, 1973, p.20).

Giulio Caccini (1551-1618), no decorrer do século XVII, aceitava este ideal sonoro básico, embora ensinasse aos seus alunos homens e mulheres, um estilo de canto baseado na intensificação do sentido do texto. Inegavelmente, o volume de som das vozes aumentou como resultado da maior ênfase no canto solo, mas a qualidade sonora clara, brilhante e com um mínimo de vibrato fora mantida. A única mudança feita por Caccini nos seus ensinamentos foi a de rejeitar o uso do falsete no canto solista. Ele sugeria aos alunos que transpusessem os tons das canções para um tom que pudesse ser cantado confortavelmente na voz natural.

Na verdade, a técnica vocal não estava pronta para ser mudada. Embora fosse bastante limitado para dar a devida intensidade dramática às primeiras óperas barrocas, o som leve e suave que vinha do período renascentista foi cultivado. Assim, os recitativos muito dramáticos, importante parte das óperas do Barroco inicial, foram desaparecendo em favor das árias, que eram mais adequadas às vozes do século XVII. Segundo Newton (1984, p.23), essa mudança na forma que passou a fazer uma brusca distinção entre recitativo e ária, é um dos principais fatores de separação do Barroco inicial do restante do período. Outros autores ainda afirmam que este rompimento do Barroco inicial se deve ao desenvolvimento do chamado *bel canto*⁸⁰. Segundo Bukofzer,

O compositor Bonini, a quem devemos uma das mais antigas histórias da monodia, conclui seu relato (1641) com uma referência a dois “novos cantores”: Luigi Rossi em Roma e Cavalli em Veneza. Esses nomes marcam um novo período na música italiana que coincidiu com a aparição do estilo *bel canto* entre 1630 e 1640. [...] O estilo *bel canto* representa a reação dos músicos contra os preceitos dos poetas. As leis

⁷⁹ *The perfect voice music be high, musical, strong (firm), and clear; high, so that it has brilliance, clear so that it satisfies the ear, strong (firm) so that it does not waver or lose its strength (or go off pitch), musical so that it will not grate on the ears, rather caress them and lure the hearts of the listeners and capture them. If one of these qualities is missing, then it is not a fine voice.*

⁸⁰ Lit.: canto belo.

musicais imanes foram reconstruídas e a música passou, agora, a ser igualada às letras e não mais subordinada a elas. [...] A simplicidade do estilo *bel canto*, o que pode parecer quase banal nos dias atuais, deve ser vista na perspectiva do estilo monódico.⁸¹ (Bukofzer, 1947, p.118).

Antes de prosseguirmos, cabe-nos abrir um pequeno parêntese sobre o termo *bel canto* utilizado por Bukofzer, como significando algo específico em estilo e técnica vocal num período anterior à metade do século XVII. A utilização deste termo pode nos causar certa confusão uma vez que qualquer definição de *bel canto* só fora conhecida a partir do século XIX logo após o término de sua era. Contudo, Duey observa que “a presente utilização [do termo], aplica-se aos métodos italianos de canto dos séculos XVII e XVIII, com ênfase na beleza do som [vocal] e na virtuosidade”⁸² (Duey, 1951, p.12). Assim, em concordância com o citado autor, considerando a diversidade de opiniões e definições, e a fim de evitar confusões de terminologia, ao tratarmos da técnica vocal durante os períodos Barroco e Clássico, referir-nos-emos à escola italiana de canto, ao invés de utilizarmos o referido termo.

Na França e Inglaterra a entrada na era barroca foi mais lenta que na Itália, embora os músicos italianos fossem sempre bem vindos nesses países. Graça e beleza são duas das mais importantes características que definem a música do Barroco francês. Sua mais importante forma musical foi a *air de cour*⁸³ que, segundo Newton, não representava uma ruptura real com o passado como a monodia representava na Itália. Os franceses estavam satisfeitos com a *air de cour*, puramente lírica e apropriada para a música incidental nos balés tão apreciados na França. Martini cita uma passagem de Marin Mersenne (1588-1648), o grande teorista francês que apontou as limitações da música francesa e de seus executantes:

⁸¹ *The composer Bonini to whom we owe one of the earliest histories of monody closes his report (1641) with a reference to two ‘new swans’: Luigi Rossi in Rome and Cavalli in Venice. These names mark a new period in Italian music which coincided with the emergence of the bel canto style between 1630 and 1640. [...] The bel canto style represents the reaction of the musicians against the dictates of the poets. The immanent musical laws were restored, and the music was now coordinated with, rather than subordinated to, the words. [...] The simplicity of bel canto style which may appear almost trite today, must be seen in the perspective of monodic style.*

⁸² *Present usage favors its application to the Italian singing methods of the seventeenth and eighteenth centuries with its emphasis on beauty of tone and virtuosity.*

⁸³ *Air de cour* é um termo que fora usado por compositores e editores franceses de 1571 a 1650 para designar as canções seculares e estróficas cantadas nas cortes francesas. De 1608 a 1632 aproximadamente, essas canções foram um importante gênero de composição na França. As *airs de cour* eram compostas tanto para quatro ou cinco vozes a *cappella* como também para uma única voz solo normalmente acompanhada por alaúde. Eram escritas para o entretenimento do rei e de seus cortesãos pelos melhores compositores da corte, muitos dos quais eram também excelentes cantores.

Deve-se reconhecer que as ênfases de paixão são freqüentemente mais ausentes entre os franceses, porque nossos cantores são dispostos a estimular o ouvido e agradar com sua delicadeza sem chegar ao incômodo de provocar as paixões de seus ouvintes observando o tema e a intenção de seu texto.⁸⁴ (Martini, 1913-31, p.882, apud Newton, 1984, p.58).

A partir de 1660 este estilo, no qual as linhas melódicas foram se tornando cada vez mais fragmentadas por ornamentos, caiu em desuso em Paris e, segundo Newton, os *agréments*⁸⁵ altamente estilizados – sem qualquer divisão livre – se tornaram o novo estilo. A ornamentação que caracterizava este novo estilo na França tinha como objetivo enfatizar a extensão das sílabas longas na declamação francesa e, para tal, era preciso ser capaz de discernir quais sílabas eram longas e quais eram curtas.

Assim como na França, a divisão do Barroco inglês em inicial, alto Barroco e tardio é um tanto quanto obscurecida. Na Inglaterra a música barroca foi moldada com base na sua tradição teatral, na poesia e na retórica. Assim, as chamadas *lute songs*⁸⁶ foram muito representativas neste período, pois também eram baseadas numa longa tradição da canção solo que já existia neste país. As mudanças mais representativas aconteceram no princípio do século XVII e foram se desenvolvendo ao longo do século.

As performances musicais na Inglaterra passaram por muitas mudanças ao longo do século XVII: das casas de campestres das grandes famílias aos entretenimentos da corte de James IV; do período da guerra civil quando todos os teatros foram fechados e a música sacra suspensa à Restauração dos anos 1660, os quais trouxeram um constante e maior florescimento das diversões teatrais.⁸⁷ (Elliot, 2006, p.33).

A Alemanha, por sua vez, permitiu uma entrada da influência italiana muito maior do que a França e a Inglaterra. Em particular, Heinrich Schütz (1585-1672) e Michael Praetorius (1571-1621) fizeram um trabalho missionário, trazendo para a Alemanha a nova

⁸⁴ *It must be admitted that the accents of passion are most often lacking with the French, because our singers are content to titillate the ear and to please with their delicacy without going to the trouble of exciting the passions of their listeners following the subject and intention of their word.*

⁸⁵ *Agréments* eram, normalmente, ornamentos em uma determinada nota ou ornamentos que, de alguma forma, conectavam uma nota com o texto e seu significado.

⁸⁶ *Lute songs* eram canções compostas do final do século XVI a meados do século XVII por compositores ingleses para voz solo e alaúde. Muitas das coleções de *lute songs* eram ainda arranjadas para canto solo, alaúde e baixo ou para grupos vocais a quatro vozes com ou sem acompanhamento de alaúde.

⁸⁷ *Musical performances in England saw many changes throughout the seventeenth century: from the country houses of great families to the court entertainments of James IV, to the period of civil war when all theaters were closed and church music was discontinued, to the Restoration of the 1660s, which brought an even greater flourishing of theatrical diversions.*

música. De qualquer forma, na Alemanha, assim como nos outros países, a ópera demorou mais tempo a chegar, e assim, a música barroca germânica era lírica na maior parte. Os compositores alemães fizeram uso dos madrigalismos e começaram a organizar uma linguagem afetiva da expressão própria.

1.2.1.2. A Doutrina dos Afetos

Conforme relatamos, as principais mudanças na música vocal na Itália ocorreram na quarta e quinta décadas, em função da separação do recitativo da ária e da explosiva popularidade do canto virtuosístico. Para Newton, os dois fatos aconteceram de forma intercalada. Ele ressalta que a ária se tornou muito mais simples em sua estrutura básica, abandonando a grande carga de cromatismo do estilo monódico e investindo numa expressividade estilizada que veio a ser chamada de *Affektenlehre* ou Doutrina dos Afetos.

A doutrina dos afetos desenvolveu-se ao mesmo tempo em que aconteceram as mudanças estruturais na música no final do período Renascentista. Trata-se de uma retórica de figuras musicais, uma linguagem de símbolos que delineavam as palavras e os significados dos textos. Tal doutrina estabelecia regras rigorosas para os compositores barrocos, e assim, complementou e influenciou a estrutura formal de quase toda a música através da era Barroca.

Segundo Newton (1984, p.25) “os afetos eram estereotipados em um grande número de figuras musicais, padrão [melódico] de notas, que representavam ou descreviam os afetos na música.”⁸⁸ O autor ainda observa que os afetos estavam intimamente ligados a aspectos técnicos da organização musical como a imitação, a inversão e a repetição. Na verdade, cada peça musical tinha um afeto básico e figuras apropriadas eram encontradas para ilustrar tal afeto. É importante lembrar que a palavra afeto tinha um significado diferente do atual. Muitos estudiosos costumam, inclusive, enfatizar que as figuras musicais que representavam os afetos não eram, por elas mesmas, emocionalmente específicas, e podiam se tornar específicas apenas a partir do significado de um texto verbal ou, pelo menos, a partir de um título descritivo. Bukofzer observa que:

⁸⁸ *The affections were stereotyped in a large number of musical figures, patterns of notes, which represented or depicted the affections in music.*

Uma vez que eles não expressavam, mas, meramente representavam os significados dos afetos, figuras musicalmente idênticas lhes proporcionavam vários significados e freqüentemente altamente divergentes. Assim, é um equívoco isolar certas figuras e classificá-las num sistema de significados absolutos, como motivos de alegria, progresso, benção, entre outros. Nem devem ser estes procedimentos mal representados como música de programa emocional ou como expressões psicológicas de sentimentos. Os afetos eram não-psicológicos, atitudes estáticas e assim, eram peculiarmente adequados à música representativa. A clara conotação racional e intelectual da doutrina das imagens foi um crescimento imediato da atitude altamente característica em direção aos conceitos concretos e abstratos do pensamento barroco, o qual tentava fornecer idéias abstratas de forma concreta e coisas concretas de forma abstrata. Uma idéia estritamente musical era então imediatamente concreta e abstrata; ela apresentava uma afeição abstrata de forma concreta, e, por esta razão, a imagem tinha uma importância estrutural para a composição inteira.⁸⁹ (Bukofzer, 1947, p.389).

Para Newton, este caráter abstrato e intelectual da expressividade era, na verdade, o único tipo de expressividade possível de se atingir com as vozes e instrumentos que existiam. Além disso, até um pouco antes do fim da Renascença o conceito de expressão musical não existia. Segundo o autor, a música era uma elevação da palavra e a noção de expressividade não tinha sentido para músicos deste tempo. Neste contexto, Newton afirma que a doutrina dos afetos foi a primeira tentativa na música ocidental em que se encontrava, de fato, uma linguagem comunicativa.

O autor ainda se diz convencido que a mudança radical acontecida na música vocal italiana ocorreu, principalmente, porque a técnica vocal do século XVII, ainda ligada ao *legato* suave do canto medieval e do moteto renascentista, poderia se adaptar ao estilo florido muito mais facilmente que ao *stile concitato*.

1.2.1.3. Bach, Handel e o Barroco Tardio

Embora alguns autores citem datas para separar os períodos da era barroca, estamos cientes de que precisar o início e o término desses períodos é um tanto relativo, posto

⁸⁹ *Since they did not express but merely represented the signified of the affections, musically identical figures lent themselves to numerous and often highly divergent meanings. It is therefore misleading to isolate certain figures and classify them in a system of absolute meanings as motives of joy, steps, beatitude, and so forth. Nor should these proceedings be misrepresented as emotional program music or as psychological expressions of feelings. The affections were non-physiological, static attitudes and were therefore peculiarly fitted for musical representation. The distinctly rational and intellectual connotation of the doctrine of figures was a direct outgrowth of the highly characteristic attitude toward concrete and abstract concepts in Baroque thought, which tries to render abstract ideas concretely and concrete things abstractly. A strictly musical idea was therefore at once concrete and abstract; it presented an abstract affection in concrete form, and for this reason the figure had a structural significance for the entire composition.*

que esta questão é mais estilística do que temporal. Bukofzer, por exemplo, situa o alto Barroco mais ou menos entre 1630 e 1680. Contudo, existem bons exemplos que utilizam a linguagem do *stile concitato* na obra de compositores como Pelham Humphrey (1647-1674) e Henry Purcell (1659-1695) depois de 1680. Assim, entendemos por Barroco Tardio o período da produção de Georg Friedrich Handel (1685-1759), Johann Sebastian Bach (1685-1750) e seus contemporâneos (primeira metade do século XVIII).

Segundo o referido autor, enquanto Bach e Handel levavam a estética barroca ao seu mais alto grau de expressividade, seus contemporâneos encontravam uma nova estética baseada no sentimento pessoal, na expressão pessoal. Citando Wessel, Newton diz que nenhum dos escritores deste período fez distinções entre condições subjetivas e objetos externos, porque em música o que importava era o sentimento estimulado pelo objeto.

Durante o século XVIII, a doutrina dos afetos chegou a um ponto no qual os madrigalismos, as figuras musicais ilustrativas, raramente apareciam, embora eles tenham sido um elemento importante na música de Bach e Handel. Os teóricos daquele tempo apresentam instruções detalhadas sobre o uso de diferentes tipos de progressão melódica para expressar diferentes afetos, junto com os ornamentos que, para contribuir com tal sentimento, deveriam ser executados de formas e andamentos diferentes segundo o tipo de emoção.

Esta nova ênfase na expressão como a alma da música – porque sem isto a música é somente um agradável tocar de sons – marcou o que pode ser considerado o ponto intermediário na maneira de cantar que começou a emergir no meio do século XIX, as primeiras pistas da nossa técnica vocal contemporânea. As vozes estavam respondendo da melhor forma possível a este novo conceito de sentir no cantar.⁹⁰ (Newton, 1984, p.28).

Concluindo, podemos dizer que a doutrina dos afetos incluía três tipos de expressividade. A primeira era a expressão da palavra ou o que chamamos de madrigalismos. A segunda era a expressão real que fora usada para tornar uma condição compreensível, por exemplo, uma situação de mérito como a coragem ou a paciência. O terceiro tipo de expressividade era a expressão oratória, que fazia com que a linha melódica correspondesse à enunciação dramática da frase falada. Os madrigalismos foram os primeiros a serem abolidos e,

⁹⁰ *This new emphasis on expression as the soul of music – because without it music is only a pleasant play of sounds – marked what might be considered the halfway point on the way to the singing that began to emerge in the middle of the nineteenth century, the first hints of our contemporary vocal technique. Voices were responding as well as they could to this new concept of feeling in singing.*

em seguida, as outras duas também foram descartadas. É importante ressaltar, entretanto, que o terceiro tipo de expressão foi revivido como uma técnica do canto que atendia às exigências estilísticas do realismo dramático do século XIX.

1.2.2. O cantor barroco: os vários tipos de vozes e suas características

1.2.2.1. Cantor barroco x cantor renascentista: houve mudanças?

Em seu estudo sobre a sonoridade vocal, Newton chega a questionar se é possível detectar alguma mudança ocorrida no som do canto do princípio do século XVI ao canto do final do século XVIII. Segundo o autor, embora Burney tenha escrito sua definição sobre o que seria um canto eficiente no final do período Barroco, tal definição pode nos ajudar a responder o citado questionamento:

O bom canto requer uma voz clara, doce, regular, flexível, e igualmente livre de defeitos nasais e guturais. É, porém, pelo som da voz e articulação das palavras que um cantor é superior a um instrumentista. Se ao crescer em uma nota a voz treme ou varia a afinação, ou as entoações são falsas, ignorância e ciência são igualmente ofendidas; e se um trinado perfeito, o bom gosto no embelezamento e uma expressão tocante estão faltando, a reputação do cantor não fará grande progresso entre os avaliadores verdadeiros. Se em divisões rápidas as passagens não são executadas com clareza e articulação, ou se adágios, luzes e sombras, emoção, variação de cor e expressão estão faltando, o cantor poderá ter certos tipos de méritos, mas ainda está distante da perfeição.⁹¹ (Burney, 1957, 2:9 apud Newton, 1984, p.45).

Baseado nesta descrição, concluímos que o ideal básico sonoro não mudou muito, uma vez que foram preservadas características como a clareza do som e a entonação precisa. Em nenhuma das práticas a sonoridade por si mesma, a riqueza do som ou o volume são mencionados como virtudes ou necessidades do canto. Na verdade, a diferença se encontra no aumento do repertório de afetos interpretativos que o cantor de ópera necessitava, ao contrário do cantor dos coros sacros do período anterior. Os afetos interpretativos – forma de

⁹¹ *Good singing requires a clear, sweet, even, and flexible voice, equally free from nasal and guttural defects. It is but by the tone of voice and articulation of words that a vocal performer is superior to an instrumental. If in swelling a note the voice trembles or varies in pitch, or the intonations are false, ignorance and science are equally offended; and if a perfect shake, good taste in embellishment and a touching expression be wanting, the singer's reputation will make no great progress among true judges. If in rapid divisions the passages are not executed with neatness and articulation, or adagios if light and shade, pathos, variety of coloring, and expressing are wanting, the singer may have merit of certain kinds, but is still distant from perfection.*

comunicação do compositor e do executante para o público – são o que distingue o canto barroco do renascentista.

É preciso lembrar que o cantor barroco precisou aumentar sua extensão vocal e seu alcance de volume. Contudo, os cantores parecem ter utilizado a mesma base técnica de produção vocal, desenvolvida para se obter um maior domínio virtuosístico. A necessidade de uma maior extensão vocal acabou por enfatizar um aspecto técnico que formalmente não era tão importante: a junção dos registros vocais. O domínio desta técnica se tornou crucial e os cantores eram julgados pelo nível de perfeição que eles eram capazes de adquirir.

1.2.2.2. Os tipos vocais do Barroco

Do princípio do século XVII até os primórdios do século XIX os cantores, com exceção dos *castrati*, eram classificados como *trebles*⁹², falsetistas, contratenores, tenores e baixos. O termo *treble* incluía todas as vozes de mulheres e de meninos, e o termo soprano referia-se ao *castrato*. Entretanto, vozes femininas individuais podiam ser descritas como vozes de soprano ou de alto, uma vez que possuíam naturalmente extensões e qualidades sonoras diferentes. Os falsetistas eram, em geral, cantores corais raramente solistas. Enquanto os falsetistas eram geralmente barítonos, os contratenores possuíam vozes agudas e leves, capazes de passar para o falsete sem qualquer mudança perceptível. A voz de tenor era mais pesada e normalmente cantava na extensão de um barítono agudo. Segundo Newton, o barítono, com as características que conhecemos atualmente, não existia. Existiram sim, alguns grandes baixos, como Palantrotti, contemporâneo de Caccini e Gosling, amigo de Purcell. Newton afirma que as classificações vocais não eram importantes como são atualmente. Provavelmente a maioria das óperas do período foi composta para um determinado elenco, assim os compositores conheciam as facilidades e dificuldades de cada cantor. Caso a ópera fosse produzida novamente, as árias eram reescritas quando necessário ou substituídas por outras.

Elliott (2006, p.20) relata que na Itália do século XVII as vozes agudas eram as favoritas. Cantoras mulheres adquiriam grande fama na ópera e os tenores eram também muito admirados. Entretanto, os *castrati* é que se tornaram os mais famosos, primeiro nas igrejas e, até

⁹² Neste caso, entenda-se *treble* como a voz mais aguda ou aqueles que executavam as partes mais agudas.

o fim do século, dominaram também a ópera. A respeito da questão da reginação, a autora diz que a música vocal barroca inicialmente exigia uma extensão modesta, não maior do que uma oitava. Contudo, até o fim do século XVII tal quadro mudou e muitas composições chegavam a exigir uma extensão de duas oitavas. Assim, os cantores se viam obrigados a expandir suas extensões vocais e aprender a administrar o uso dos diferentes registros. A voz de peito era chamada de “natural” enquanto que a de cabeça era chamada de voz falsa ou falsete. Apesar de Caccini ter rejeitado o uso do falsete entre seus alunos, os falsetistas continuaram muito comuns nos coros sacros durante todo o período, mesmo com a presença dos *castrati*.

Os franceses não se identificavam com a excessiva expressividade da música italiana e, da mesma forma, a voz do *castrato* e a ambigüidade sexual, tão popular na ópera e na cultura italiana da época, os deixavam incomodados. Assim, com exceção da execução de algumas montagens italianas importadas, os *castrati* eram raramente usados na França. Algumas mulheres cantavam na corte, e grupos de “pajens” ou de meninos cantores eram utilizados para a execução das linhas agudas (*dessus*) tanto na *musique de la chapelle* quanto na *musique de la chambre*. Elliott (2006, p.42) relata que o tipo vocal que mais chamava atenção era o *haute-contre*, um tipo de tenor agudo que já provocou debates consideráveis. Segundo a autora, muitas autoridades da área acreditam que este tipo vocal é, na verdade, uma voz de tenor naturalmente leve e aguda, como o contratenor inglês. Ela ainda chama a atenção para o fato de que a música francesa utilizava o padrão mais grave de afinação, logo, o falsete era pouco utilizado, a não ser para a execução de notas agudas ou para se explorar a suavidade como recurso de interpretação. Como na França não havia competição entre *castrati*, os tenores e os *haute-contre* se desenvolveram mais do que na Itália, posto que Jean-Baptiste Lully (1632-1687), Jean-Philippe Rameau (1682-1764) e outros costumavam dar as partes de “heróis” e “amantes” aos tenores. Na música coral os *haute-contre* cantavam as partes de contralto. As linhas agudas, (*dessus*) eram executadas por mulheres sopranos, meninos, falsetistas ou, raramente, *castrati*. Os tenores eram chamados de *tailles*, os barítonos de *basses-tailles* e os baixos de *basses-contres*.

Na Inglaterra, antes da Restauração (1660), as mulheres não faziam parte das performances nem musicais nem teatrais. Elas podiam, certamente, cantar para seus amigos e familiares em reuniões informais, mas as partes agudas cantadas nos coros de igreja e nos teatros eram executadas por meninos. Entretanto, após a Restauração, com a reabertura dos teatros, as mulheres passaram a tomar parte nas performances profissionais. O próprio Purcell

tinha um bom número de cantoras bastante competentes cantando para ele (além de jovens garotas de 12 e 13 anos). Por sua vez, os meninos cantores bem como os homens adultos foram treinados de forma excepcional pelo citado compositor desde a idade de sete anos para o coro da Capela Real. As partes corais eram normalmente indicadas para *treble*, *countertenor*, *tenor* e *bass*. Provavelmente, as partes escritas para solistas eram indicadas da mesma forma.

Mais uma vez, a parte vocal que causa maiores discussões entre musicólogos é a parte escrita para contralto ou, no caso, para contratenor. Considerando que na época se usava uma afinação mais baixa, muitas dessas partes eram graves para o que conhecemos hoje como contraltos e contratenores. Alguns estudiosos sugerem que Purcell escrevia suas obras para dois tipos diferentes de contratenores, alguns com uma extensão mais grave e outros com uma extensão mais aguda. Outros se apóiam na idéia de que os contratenores ingleses eram, na verdade, tenores leves e muito agudos como os *haute-contre* franceses.

A afinação mais baixa também influenciava as outras vozes. As partes de tenor eram cantadas também por barítonos e as partes de baixo apenas por vozes de autênticos baixos. É importante ressaltar que, ao contrário do que acontecia na Itália e na França, os baixos ingleses tinham certa popularidade, particularmente na música de Purcell.

1.2.2.3. O *castrato*: considerações sobre uma voz “especial”

De todos os cantores que adquiriram grandes habilidades técnicas e viveram carreiras de verdadeira pompa, os *castrati* foram os principais. Difícil é descrever, ainda que de forma vaga, o som produzido por esses cantores e o porquê deste som ter provocado o grande entusiasmo que perdurou pouco mais de um século e meio. Não se sabe quando o primeiro *castrato* passou a integrar os coros da igreja, mas a partir da metade do século XVI eles já faziam uma perceptível diferença na prática desses coros. Também não é possível determinar quando os meninos castrados passaram a ter em mente uma carreira de cantor. O que se sabe é que nos coros crescia mais e mais a probabilidade de um menino vocalmente habilidoso garantir seu emprego por um longo tempo. Isso era muito atrativo, especialmente para pais pobres.

Ao que tudo indica, o pior dos *castrati* possuía uma voz “superior” a de um bom falsetista. Assim sendo, com o passar do tempo e na medida em que os *castrati* se tornavam

mais disponíveis, os falsetistas passaram a ser substituídos nos coros. Grande parte dos mais importantes *castrati* foram membros do coro papal. Newton afirma que o som do falsetista devia ser parecido com o som de um contralto masculino que, ainda hoje, pode ser escutado em algumas catedrais que ainda mantêm homens e meninos em seus coros principais. Trata-se de um som robusto, de extensão vocal limitada e raramente de real beleza, embora satisfatório para a música coral. Diferentemente dos *castrati* e dos falsetistas – que eram normalmente barítonos que cultivavam uma voz de falsete separada e distinta – os contratenores, por sua vez, possuíam vozes naturalmente leves e agudas, capazes de transitar facilmente do falsete para a voz de peito. Numa tentativa de descrever a sonoridade vocal de um *castrato*, Newton cita Brodnitz que reporta a dissecação do corpo de um *castrato* de 28 anos de idade em 1909:

A fenda da tireóide era dificilmente visível e a laringe inteira era visivelmente pequena. O comprimento das cordas vocais equivaliam a somente 14 mm, o que corresponde às cordas vocais de uma soprano coloratura.⁹³ (Brodnitz, 1976, p.20 apud Newton, 1984, p.35).

Pregas vocais deste tamanho são naturalmente mais fortes em corpos masculinos do que em femininos e o citado cantor devia gastar muito tempo diário desenvolvendo a força e o controle de sua musculatura desde a idade de nove anos. Baseado nesses fatos e na descrição apresentada por Brodnitz, Newton conclui que: as pequenas pregas indicam não apenas a extensão vocal aguda, mas também, o som puro e claro do soprano ligeiro; e a força muscular desenvolvida significa que o som era potente, embora esse tipo de voz certamente se tornaria estridente utilizando muito esforço para se conseguir volume. Heriot observa que:

Uma pessoa deve estar acostumada às vozes de *castrati* para que possa apreciá-las. Seu timbre é claro e penetrante como de meninos cantores e muito mais poderoso; eles parecem cantar uma oitava acima da voz natural feminina. As vozes deles sempre têm algo seco e áspero, bem diferente da jovial suavidade das mulheres; mas elas são brilhantes, leves, cintilantes, muito sonoras e com uma extensão muito grande.⁹⁴ (Heriot, 1974, p.14).

⁹³ *The thyroid notch was barely visible and the whole larynx was strikingly small. The length of the vocal cords amounted to only 14 mm., which corresponds to the vocal cords of a coloratura soprano.*

⁹⁴ *One must become accustomed to the voices of castrati in order to enjoy them. Their timbre is as clear and piercing as choirboys and much more powerful; they appear to sing an octave above the natural voice of women. Their voices have always something dry and harsh, quite different from the youthful softness of women; but they are brilliant, light, full of sparkle, very loud, and with a very wide range.*

Não obstante, mais do que qualquer outra característica, devemos ressaltar que os *castrati* possuíam uma extraordinária técnica de florido que extasiava os amantes da ópera. É preciso fazer jus às suas habilidades de cantar longas passagens em um único ciclo respiratório, de cantar passagens rápidas de forma clara, sua precisão e a clareza de seus trinados.

Para cantar um grande número de notas em uma única respiração sem nenhum esforço visível, a qualidade sonora devia ser leve e flutuante, bem focada na frente, com um mínimo de vibrato, pura, clara e sem ar, e com grande controle de qualquer *messa di voce*⁹⁵. Henderson cita uma descrição de Domenico Mazzochi (1592-1665) – músico do século XVII – sobre como a escola romana desenvolvia nos *castrati* a sonoridade e o alto nível técnico:

Os alunos eram obrigados a dedicar uma hora todo dia à prática de peças difíceis para adquirirem a experiência necessária. Três horas eram distribuídas, uma para os trinados, a segunda para as passagens, e a terceira para praticar ornamentos. Durante outra hora, o aluno estudava sob a direção do mestre, situado diante um espelho, para que não adquirisse nenhuma contorção dos olhos, do rosto ou da boca ao cantar. Essas eram as ocupações durante a manhã. Durante a tarde, estudava-se teoria por meia hora, uma hora era dedicada ao estudo do contraponto, e outra ao estudo de letras. Pelo resto do dia o estudante se exercitava no cravo ou na composição de um salmo, moteto ou outro tipo de peça de acordo com seu talento.⁹⁶ (Henderson, 1938, p.143).

É importante ressaltar que tal disciplina era imposta aos meninos castrados que tinham a esperança de seguir uma carreira como cantor. Uma vez que eles podiam ingressar na escola por volta de nove anos de idade, supunha-se que eles trabalhariam gradualmente dentro de um regime bastante rigoroso.

Nas últimas décadas do séc. XVIII e na primeira parte do XIX, as mulheres passaram a assumir, nas óperas, papéis que eram dos *castrati*. Este fato foi aceito sem muitos comentários porque o número de *castrati* vivos estava diminuindo e o ideal sonoro vocal começava a mudar.

⁹⁵ Lit.: Medida de voz. Trata-se de um procedimento através do qual o cantor, ao cantar uma nota longa, permite que o volume de sua voz cresça, pouco a pouco e de forma requintada, de um *piano* bem suave até um *forte* intenso e, em seguida, retorne do forte ao piano com o mesmo requinte.

⁹⁶ *The pupils were obliged to devote every day one hour to the practice of difficult pieces in order to acquire the necessary experience. Three hours were distributed, one to the trills, the second to passages, and the third to ornaments. During another hour the pupil worked under the master's direction, placed before a mirror, in order that he might acquire no contortions of the eyes, the face, or the mouth in singing. Such were the occupations of the morning. In the afternoon theory was studied for half an hour, an hour was devoted to the study of counterpoint, and another to the study of letters. For the rest of the day the student exercised on the clavicin or in the composition of a psalm, motet, or other kind of piece according to his talent.*

1.2.3. Considerações sobre técnicas de produção vocal no Barroco

1.2.3.1. Respiração

Infelizmente poucas são as fontes que descrevem a respiração no canto no período Barroco. Os vários autores que se dedicaram à escrita de documentos sobre técnica vocal ressaltam a importância de se desenvolver um controle respiratório eficiente, mas nunca entram em detalhes sobre como tal controle deve ser administrado pelo cantor. Mancini é o que apresenta maiores detalhes sobre o assunto. Ele diz que o peito elevado e o tórax bem desenvolvido são necessários para um canto eficiente, e propõe exercícios para o fortalecimento de tórax mais frágeis. O citado autor ainda fala sobre a importância de se controlar a emissão do ar na execução de passagens em *messa di voce* de forma vinculada à grande ênfase que ele dá à *força del petto*⁹⁷. Na verdade, o controle respiratório era importante para todos os cantores e tratadistas da época. O que não sabemos é se tal controle era adquirido pela respiração clavicular, intercostal ou diafragmática.

Entretanto, há duas pequenas citações de alunos de *castrati* italianos da segunda metade do século XVIII: o alemão Johannes Miksch, aluno de Vincenzo Caselli; e Bernardo Mengozzi, aluno de Tommaso Guarducci. Caselli e Guarducci eram *castrati* alunos de Antonio Maria Bernacchi (1685-1756), e ambos podem ser considerados como herdeiros da grande tradição do canto italiano. Ambas as citações apontam a importância de se cantar com o tórax elevado, mas são contraditórias no tocante a sua movimentação no processo de inspiração e expiração do ar. Segundo Friedland, Miksch escreveu que:

Ao cantar, a barriga deve ser contraída e o peito erguido, para segurar no peito o ar puxado através da boca e do nariz, e, a partir disso, soltar [o ar] aos poucos, como se fosse uma expiração lenta, sem o movimento do peito.⁹⁸ (Friedland, 1970. p.8).

Mengozzi se mudou para Paris, tornando-se o principal professor de canto no Conservatório de Paris. Ele escreveu o *Methode du Chant de Conservatoire*⁹⁹ no qual, segundo Arger, está escrito que:

⁹⁷ Lit.: força do peito.

⁹⁸ *In singing the belly must be drawn in and the chest raised, in order to secure in the chest the air drawn in through mouth and nose, and thereby trickle out, as it were, through the slow exhaling of the breath, without the chest moving.*

Na ação de respirar para cantar, na inspiração é necessário achatar a barriga e fazê-la expandir nova e imediatamente, enchendo-a e erguendo o peito. Na expiração, a barriga deve voltar vagarosamente a seu estado natural e o peito se abaixa proporcionalmente, para conservar e controlar, por o máximo de tempo possível, o ar introduzido aos pulmões: deve-se deixá-lo escapar apenas devagar e sem dar uma pancada no peito.¹⁰⁰ (Arger, 1913-31, p.1006 apud Newton, 1984, p.48).

Por sua vez, Garcia insiste, em seu tratado, na importância da postura ereta, os ombros para fora, mas não tensos, e o peito expandido. Para a inspiração, o diafragma deve baixar, mas não abruptamente e o peito deve ser erguido com serenidade. Esse movimento duplo daria mais espaço para os pulmões se expandirem. Na expiração deve acontecer precisamente o reverso, com uma pressão gradual do tórax e do diafragma nos pulmões.

Essa discussão é fundamental, principalmente porque as melhores explicações sobre os métodos respiratórios do canto foram apresentadas por autores que estavam tentando preservar esses métodos de qualquer mudança. Assim, baseado nessas descrições, Newton conclui que a respiração para o canto era, durante o Barroco, diferente da que hoje chamamos de “respiração abdominal”. Para o autor, o diafragma sempre esteve envolvido, mas a área de controle respiratório devia ser mais alta do que a que usamos atualmente.

1.2.3.2. Registro vocal, fonação e ressonância

Um dos mais indiscutíveis aspectos do canto Barroco, em especial da escola italiana de canto, é a exploração e junção dos registros vocais. Grande parte dos professores de canto da Renascença e do Barroco falava na existência de duas vozes: a voz de peito e a voz de cabeça (a qual eles também chamavam de falsete). Crescentini foi dos primeiros professores conhecidos a falar em três registros. Mengozzi, em seu método, também ensinava a existência de três registros. Crescentini e Mengozzi, assim como importantes tratadistas como Tosi e Mancini, eram *castrati*, e provavelmente o ensino de canto era bastante voltado para este tipo vocal. Por outro lado, é preciso ressaltar que Tosi se estabeleceu em Londres e Mancini em

⁹⁹ Lit.: Método de canto do conservatório.

¹⁰⁰ *In the action of breathing to sing, in inhaling it is necessary to flatten the belly and make it expand again promptly, in swelling and raising the chest. In exhaling the belly must return quite slowly to its natural state and the chest lowers itself in proportion, in order to conserve and manage, for as long as possible, the air which has been introduced into the lungs: one must let it escape only slowly and without giving a jerk to the chest.*

Viena, cidades nas quais ambos foram professores de cantores das várias classificações vocais e puderam, assim, concluir que todos os tipos vocais possuíam três registros vocais.

Com a decadência do *stile concitato* na Itália e o crescimento da popularidade do *castrato*, as preferências em relação à sonoridade da voz mudaram e as objeções ao uso do falsete aos poucos desapareceram. Outra mudança aconteceu neste tempo: “os cantores descobriram que pela junção do falsete com a voz de peito eles poderiam aumentar notavelmente suas extensões [vocais] para a crescente exigência da música”¹⁰¹ (Newton, 1984, p.52). Assim, o ensino de canto passou a enfatizar o trabalho de fortalecer o falsete e igualá-lo, o mais próximo possível, da intensidade da voz de peito. A solução técnica para resolver esse problema de se dar homogeneidade aos dois registros foi encontrada no portamento que, no canto italiano dos séculos XVII e XVIII, não significava o que veio a significar nos séculos seguintes. Tratava-se de uma técnica para igualar a escala pela suave passagem de uma nota a outra sem qualquer tipo de quebra ou mudança da qualidade sonora. Segundo Mancini:

Entende-se por este portamento nada mais que um passar, ligando a voz de uma nota para outra com perfeita proporção e união, tanto subindo quanto descendo. Ele será mais belo e perfeito quanto menos for interrompido em tomar o fôlego, pois deve ser uma gradação límpida e justa que deve reger e ligar o passar que se faz de uma nota para outra.¹⁰² (Mancini, 1774, p.91)

Para Newton, embora nenhum dos professores de canto da época tenha descrito com exatidão como a junção entre os registros devia ser adquirida, eles deixavam claro que tal junção era essencial. Tosi, por exemplo, escreveu que:

Muitos mestres colocavam seus estudantes para cantar de contralto, sem saber como ajudá-los no falsete ou evitar a dificuldade de encontrá-lo. Um mestre aplicado, sabendo que um soprano, sem o falsete, é forçado a cantar dentro de uma extensão limitada a poucas notas, deve não somente se esforçar para ajudar o aluno a encontrar o falsete, mas também não deixar nenhum recurso sem ser testado, para assim unir a voz falsa e a natural, de modo que elas fiquem indistinguíveis; pois caso

¹⁰¹ *Singers discovered that by joining the falsetto with the chest voice they could greatly increase their pitch range for the increasingly demanding music.*

¹⁰² *Por questo portamento non s'intende altro, che un passare, legando la voce, de una nota all'altra con perfetta proporzione, ed unione, tanto nel falire, che nel discendere. Vie più bello e perfezzionato, quanto meno sarà interrotto dal pigliar fiato, poichè dev'essere una giusta, e limpida graduazione, che lo deve reggere, e legare, nel passar che si fa da una nota all'altra.*

elas não se unam perfeitamente, a voz terá diversos registros e, conseqüentemente, perderá sua beleza.¹⁰³ (Tosi, 1926, p.23 apud Newton, 1984, p.54).

Newton observa que a citação provavelmente se refere à voz do *castrato*, mas não deixa claro se Tosi considerava falsete e *voce finta* como sinônimos. Para o autor, o que parece provável é que *voce finta* se referia às notas coincidentes da voz de peito e do falsete que deviam ser perfeitamente unidas a fim de se passar suavemente de uma parte a outra da extensão.

A dependência do falsete se tornou universal ao longo dos séculos XVII e XVIII, e somente muito gradualmente a preferência por este som foi desaparecendo ao longo do século seguinte. Quantz afirmou que a junção da voz de peito com o falsete era desconhecida pelos cantores alemães e franceses. Na verdade, Quantz queria dizer que, embora tais cantores da época usassem o falsete, somente os italianos é que sabiam juntar os dois registros de forma homogênea. Uma vez que o canto apreciado implicava numa extensão vocal homogênea, uniforme e regular, tais virtudes só podiam ser adquiridas a partir do uso da voz de peito de forma mais clara e leve – diferentemente da forma como é usada atualmente. Certamente muitos dos cantores que não atingiam um equilíbrio eficaz entre os dois registros deviam usar a voz de peito de forma pesada e escura, adquirida em função do estilo mais dramático do princípio do Barroco. Não há evidências de que os cantores da escola italiana tentassem produzir um som mais volumoso que o natural. Bérard dizia que “os italianos eram mais acostumados a cantar com um volume de voz menor e com sons mais agudos do que os franceses”¹⁰⁴ (Bérard, 1755, p.74 apud Newton, 1984, p.57). Este som italiano tão admirado por Quantz era caracterizado pela fluidez da dinâmica e pela articulação variada, consideradas por Mancini como parte integral do bom canto que era exclusivamente de dois tipos: o brilhante e o patético. Alguns primavam pelo primeiro e outros pelo segundo.

Como já dissemos anteriormente, o canto francês do princípio do Barroco não seguiu o mesmo caminho do *stile concitato* italiano. A *air de cour* era um tipo de canção estrófica relativamente simples, na qual a expressividade era adquirida por meio da ornamentação. Assim, uma vez que as vozes mais leves eram mais flexíveis, elas eram mais eficientes para

¹⁰³ *Many masters put their Scholars to sing the Contr’alto, not knowing how to help them to the Falsetto, or to avoid the Trouble of finding it. A diligent Master, knowing that a Soprano, without the Falsetto, is constrained to sing within the narrow Compass of a few Notes, ought not only to endeavor to help to it, but also to leave no Means untried, so to unite the feigned and the natural Voice, that they may not be distinguished; for if they do not perfectly unite, the Voice will be of diverse registers, and must consequently lose its beauty.*

¹⁰⁴ *The Italians are more accustomed to singing with a small volume of voice and with high sounds than are the French.*

projetar tal música. O estilo, que se estabeleceu em 1660 com os chamados *agréments*, também favoreceu as vozes leves e, num primeiro momento, não exigiu delas nada de especial no tocante ao volume. Segundo Newton, Bacilly era claramente a favor das vozes pequenas:

Quanto às vozes pequenas, sem dúvida elas têm uma grande vantagem sobre as grandes, visto que elas têm uma flexibilidade maior para a performance dos *agréments* vocais, pois as cordas vocais são mais delicadas e conseqüentemente mais adequadas para passar de forma ligada sobre certos sons que não devem ser acentuados. [...] Contudo, não confunda a palavra pequena com a palavra fraca. Há algumas vozes que são grandes e fracas ao mesmo tempo, não sendo capazes de sustentar o som em extensões onde ela é leve. Tais vozes não devem ser incluídas na mesma categoria das pequenas.¹⁰⁵ (Bacilly, 1968, p.23 apud Newton, 1984, p.59).

Bacilly também dava muita importância para que se alcançasse boa ênfase do texto. Isso, porque na música francesa o texto era de extrema importância. Na verdade, o estilo de canto ornamental e declamatório afirmado por Bacilly, dominou a música francesa vocal até o final do Barroco. A esse respeito Quantz descreveu que:

A maneira francesa de cantar não é designada a treinar grandes virtuosos como a italiana. De forma alguma ela exaure as capacidades da voz humana. As árias francesas têm uma qualidade falada superior à cantada. Elas exigem a flexibilidade da língua para pronunciar as palavras mais que a destreza da garganta. O que se deve acrescentar de ornamentos é indicado pelo compositor; desta forma, os cantores não precisam compreender harmonia. Eles quase não fazem uso das passagens [tipo de ornamento] já que eles alegam que sua língua não as permite. (Quantz, 1966, p.172).

A maneira italiana de cantar é profunda e astuciosa; rapidamente ela se move e desperta admiração; ela estimula o intelecto musical; é prazerosa, charmosa, expressiva, rica em gosto e expressão e transporta o ouvinte de uma paixão a outra de forma agradável. A maneira francesa de cantar é mais simples do que astuciosa, mais falada do que cantada, mais forçada do que natural na expressão das paixões e no uso da voz; no estilo de expressão é pobre e sempre uniforme.¹⁰⁶ (*Ibid*, p.334).

¹⁰⁵ *In regard to small voices, doubtless they have a great advantage over big ones, in that they have greater flexibility for the performance of vocal agréments, since the vocal cords are more delicate and therefore more suitable for slurring over certain tones which ought not to be accented. [...] However, do not confuse the word small with the word weak. There are some voices which are big and weak at the same time – not being able to sustain their tones in the ranges where it is light. Such voices must not be included in the same category as small ones.*

¹⁰⁶ *The French manner of singing is not designed, like the Italian, to train great virtuosos. It does not at all exhaust the capacities of the human voice. French arias have a spoken rather than a singing quality. They require facility of the tongue, for pronouncing the words, more than dexterity of the throat. That which should be added in the way of graces is prescribed by the composer; hence the performers do not have to understand harmony. They make hardly any use of passage work, since they maintain that their language does not allow it.*

The Italian manner of singing is profound and artful; it at once moves and excites admiration; it stimulates the musical intellect; it is pleasing, charming, expressive, rich in taste and expression, and transports the listener in an agreeable manner from one passion into

A ópera francesa desenvolveu uma boa arte dramática, bons coros, bons grupos de dança e também boas orquestras. Contudo, segundo Newton, o canto francês em si sofreu uma ruína gradual ao longo do século XVIII. A ênfase primária nas vogais corretas impediu que os cantores desenvolvessem uma sonoridade “ideal” como os italianos. Alguns dos sons vocálicos tornavam-se um problema se nenhuma modificação fosse permitida. Uma vez que os franceses não desenvolviam uma técnica natural e livre, eles eram forçados a aumentar a intensidade de suas vozes para cantar com orquestra. Naturalmente, esse fato resultava numa perda de qualidade. O canto francês fora criticado em toda a Europa, principalmente por Jean Jacques Rousseau (1712-1778) que, ao compará-lo com o canto italiano disse que:

É um erro acreditar que cantores italianos geralmente têm menos voz que os franceses. Pelo contrário, eles devem ter uma ressonância maior e mais forte para serem ouvidos nos imensos teatros da Itália sem deixar de manter o som sob o controle que a música italiana exige. O canto francês exige todo o poder dos pulmões, toda a extensão da voz. ‘Mais alto’ dizem nossos professores de canto, ‘mais volume, abra a boca, use toda a sua voz’. ‘Mais leve’, dizem os professores italianos, ‘não force a voz, cante sem esforço, faça suas notas serem leves, flexíveis e fluentes, salve as explosões para aqueles raros e breves momentos quando você deve surpreender e impressionar’. Agora, me parece que quando é necessário se fazer audível, aquele que consegue o fazer sem gritar deve ter a voz mais forte.¹⁰⁷ (Strunk, 1950, p.641).

Diante de tais citações, Newton (1984, p.61) se pergunta porque a pedagogia dos franceses parecia levar seus cantores a resultados muito mais pobres nessa técnica de tornar a voz homogênea ao longo de toda a extensão vocal, e encontra resposta em Bérard que diz que:

Para formar sons agudos é necessário que a laringe suba; isto é, para formar um som seis vezes mais agudo que outro, a laringe deve subir seis ‘degraus’, por seis linhas, por exemplo; e para formar um som meio degrau acima, a laringe deve se elevar meia linha. É compreensível que devido à razão inversa, a laringe deve descer para sons graves, e que os degraus para se descer são exatamente as mesmas proporções dos degraus de elevação nos sons agudos. É possível se convencer à verdade e à

another. The French manner of singing is more simple than artful, more spoken than sung, more forced than natural in the expression of the passions and in the use of the voice; in style expression it is poor and always uniform.

¹⁰⁷ *Besides, it is a mistake to believe that the Italian singers generally have less voice than the French. On the contrary, they must have a stronger and more harmonious resonance to make themselves heard in the immense theatres of Italy without ceasing to keep the sound under the control which Italian music requires. French singing requires all the power of the lungs, the whole extent of the voice. ‘Louder’ say our singing masters; ‘more volume; open the mouth; use all your voice.’ ‘Softer’, say the Italian masters; ‘don’t force it; sing at your ease; make your notes soft, flexible, and flowing; save the outbursts for those rare brief moments when you must astonish and overwhelm.’ Now it seems to me that when it is necessary to make oneself heard, the man who can do without screaming must have the stronger voice.*

exatidão dessas proporções colocando um dedo na laringe ao fazer sons agudos e graves.¹⁰⁸ (Bérard, 1969, p.68, apud Newton, 1984, p.62).

Existe alguma evidência sobre algo similar no canto italiano? Nenhum escritor italiano deixou escrito algo substancial e detalhado sobre procedimentos técnicos desta natureza. Existiu, entretanto, um escritor chamado Nathan, treinado na escola italiana de canto por Domenico Corri (1746-1825), que abordou esta questão do levantamento da laringe. Em seu livro publicado em 1836 ele afirmou que:

É claramente visível a elevação [da laringe] na produção de notas agudas e o rebaixamento em notas graves. Assim, por esse motivo de efetuar a maior elevação possível deste órgão, nós quase involuntariamente recuamos a cabeça ao fazer grandes esforços cantando.¹⁰⁹ (Nathan 1836, p.119 apud Newton, 1984, p.62).

Em sua discussão sobre as diferenças entre o canto italiano e o canto francês no período Barroco, Newton observa que é bastante interessante a diferença entre as duas últimas citações. Bérard ensina ao seu aluno que ele deve mover a laringe para cima para cantar notas mais agudas, enquanto que Nathan afirma que isso simplesmente acontece. O que a pedagogia francesa recomendava a esse respeito pode ter causado alguma dificuldade ou transtornos para os cantores. Por sua vez, o caminho italiano que permitia que as coisas simplesmente acontecessem, provavelmente, funcionava melhor.

Quanto aos alemães, tanto pedagogos, teóricos quanto compositores confiavam e se inspiravam na Itália. Assim, os melhores cantores alemães despertavam aplausos com muitas das mesmas palavras e frases dos cantores italianos. Praetorius buscou inspiração para suas idéias em Caccini, e um século mais tarde, Johann Friedrich Agricola (1720-1774) traduziu o tratado de Tosi para o alemão. Os mesmos princípios da escola italiana são encontrados nos tratados alemães: cuidados com a voz no nariz ou na garganta, abertura da boca como um sorriso gentil, etc. De fato, o canto na Alemanha era, provavelmente, de qualidade, tanto pela visita de cantores italianos, como também, pela qualidade vocal de nativos alemães e austríacos.

¹⁰⁸ ... to form high sounds it will be necessary to make the larynx rise; that to form a sound six times higher than another, the larynx must raise itself by six degrees – by six lines, for example; that to form a sound a half-degree higher, the larynx must be made to rise by half-line. It is understandable that because of the inverse reason, the larynx must be made to descend for low sounds, and that the degrees of lowering are in exactly the same proportions as the degrees of elevations in high sounds. One can convince oneself to the truth and exactitude of these proportions by placing a finger on the larynx when making high and low sounds.

¹⁰⁹ Is distinctly seen rising in the production of high tones and descending in low tones. For the purpose, therefore, of effecting the greatest possible elevation of this organ, we almost involuntarily throw back the head in great efforts of singing.

O canto inglês, especialmente do século XVIII, foi completamente dominado pela escola italiana de canto: Handel “importou” *castrati* e cantoras mulheres treinadas na escola italiana; Tosi e outros importantes professores italianos ensinavam em Londres; e todos os cantores ingleses que faziam maior sucesso imitavam os italianos. Antes do século XVIII, especialmente depois da Restauração, os ingleses sofreram uma pequena influência do canto francês. Mas neste tempo, ainda não havia cantores profissionais, com exceção dos cantores dos coros da igreja e da corte. A ópera chegou de fato à Inglaterra com a chegada de Handel, que apagou qualquer outra influência.

Para finalizar, a partir das afirmações sobre a qualidade sonora das vozes, a posição da laringe e outros aspectos, concluímos que o direcionamento da voz no Barroco era o mais frontal possível¹¹⁰. Naturalmente, por questões interpretativas e efeitos especiais, tal direcionamento podia variar. Mas é basicamente a voz projetada de forma frontal, que poderia alcançar a combinação de leveza e plenitude, tão características na música barroca.

1.2.3.3. Articulação e Enunciação

Após essa discussão sobre fonação e ressonância na música vocal barroca, consideramos de grande relevância analisar alguns aspectos referentes à articulação.

É fato que existe certa nasalidade na pronúncia das vogais francesas. Na era barroca, parece ter havido também um uso da ressonância nasal por parte dos cantores italianos. Segundo Bacon, a pronúncia dos ingleses era mais sibilante e levemente gutural. Burney, por sua vez, afirma que as vogais alemãs tinham uma boa sonoridade apesar das consoantes. Bacilly e Bérard dedicaram partes substanciais de seus trabalhos à articulação e pronúncia dos sons franceses. É importante notar que alguns desses trabalhos apontam certos detalhes diferentes do uso atual.

Há, particularmente, uma análise cuidadosa de sílabas longas e curtas. Já que as sílabas são uma preocupação, não de enunciação no canto, mas de considerável base poética, é instrução para o compositor e não para o cantor e demonstra novamente o predomínio da poesia sobre a música. Não é surpreendente então que, com esta ênfase na declamação, a produção de sons belos com a voz se tornou uma consideração secundária geralmente negligenciada. Também não é surpreendente

¹¹⁰ Para maiores detalhes ver o item 1.1.1.2 – A técnica de produção vocal na Renascença.

que ninguém, além dos franceses, tenha apreciado esta declamação; tudo que os estrangeiros ouviam era um canto ruim causado pela técnica falha, junto com uma má vontade de se modificar a vogal para o benefício do som absolutamente bonito.¹¹¹ (Newton, 1984, p.65).

Diferentemente, os cantores italianos estavam justamente interessados na projeção do texto como os franceses, mas eles partiam do princípio de que grande parte do público queria ouvir a música. Embora existam poucas e detalhadas descrições de como o cantor italiano podia atingir uma boa articulação do texto, sabe-se que a articulação estava intimamente ligada à produção de uma sonoridade vocal esteticamente bonita. Tosi orientava o professor de canto da seguinte maneira:

Faça o estudante proferir as vogais distintamente, para que sejam ouvidas como realmente são. Certos cantores crêem produzir o som da primeira [(vogal a)], mas fazem ouvir o da segunda [(vogal e)]. Se a culpa não é do mestre, o erro é daqueles cantores que, assim que saem de suas lições, desenvolvem um canto afetado, por se envergonharem de abrir um pouco mais a boca; alguns outros, talvez por abri-la demasiadamente, fazem com que essas duas vogais sejam confundidas com a quarta [(vogal o)] e, então, não é mais possível entender se disseram *Balla* ou *Bella*, *Sesso* ou *Sasso*, *Mare* ou *More*.¹¹² (Tosi, 1723, p.15).

O autor distinguia cuidadosamente entre os estilos para a igreja, para o teatro e para câmara, chamando sempre a atenção dos professores para que ensinassem seus alunos a atingir uma boa pronúncia. Infelizmente, não deixou explicações detalhadas como Bacilly e Bérard a respeito da prática francesa. Pouco depois de Tosi, Mancini, mais explícito no tocante à abertura da boca e sua posição ideal de um “sorriso natural”, observou que:

Convém que o mestre faça seu estudante conhecer com provas evidentes que esta mesma postura [forma da boca] deve servir em qualquer articulação de vogal. E para convencê-lo com absoluta certeza, faça-o pronunciar as cinco vogais a, e, i, o, u, com esta postura de boca indicada, e verá que ela não recebe outra mudança que ao proferir o ‘o’ e o ‘u’, porque pronunciar o ‘o’ obriga somente uma quase invisível

¹¹¹ *There is, in particular, careful examination of long syllables and short syllables. Since syllables are a concern, not of enunciation in singing but of quantitative poetic feet, it is instruction for the composer rather than the singer and it demonstrates again the ascendancy of poetry over music. It is not surprising then that, with this emphasis on declamation, the making of beautiful sounds with the voice became a secondary consideration often neglected. It is also not surprising that no one but the French appreciated this declamation; all that foreigners heard was bad singing caused by faulty technique, together with an unwillingness to modify the vowel for the sake of sheer beautiful sound.*

¹¹² *Faccia profferir distintamente allo scolaro le vocali, acciò sieno intese per quelle, che sono. Certi cantori credano di formare il suono della prima, e fanno sentir quello della seconda; se la colpa non è del maestro, l'errore è di quelle 'vocalisti', che appena usciti dalle lezioni studiano di cantare affettato per vergognarsi di aprire un poco più la bocca; alcuni poi, forse per ispalancarla troppo, confondono quelle due vocali con la quarta, e allora non è possibile di capire, se abbiano detto Balla, o Bella; Sesso, o Sasso; Mare, o More.*

mudança na boca e para pronunciar a vogal ‘u’ deve-se juntamente avançar um pouco os lábios, e de tal maneira que a boca não se afaste de seu modo natural e fique no seu estado anterior, e evite todas as perniciosas caricaturas. Não se deve acreditar com isso que a boca deva ficar sem seus movimentos naturais que convém por necessidade não só para pronunciar as palavras, mas também para expandir e clarear a voz na medida em que a arte ensina.¹¹³ (Mancini, 1774, p.69).

Este método de pronunciar todas as vogais com uma única posição da mandíbula garante uma maior igualdade dos sons vocálicos, não possível de ser adquirido de outra forma. Isso significa que a área de ressonância mantinha substancialmente o mesmo tamanho, independente de quanto a forma da área mudou com o movimento da língua e dos lábios. Assim, os cantores podiam alcançar uma qualidade sonora uniforme em todo o espectro vocálico; o movimento menor e a maior ação da língua e dos lábios proporcionavam uma forma de articulação das consoantes mais eficiente; e, por fim, esse método acabava por auxiliar os cantores na junção dos dois registros.

Afirmamos anteriormente que os ingleses foram extremamente influenciados pela escola italiana de canto e seus modelos. Tal influência se tornou cada vez mais acentuada ao longo do século XVIII, especialmente no desejo de se adquirir uma maior igualdade vocálica. Entretanto, devemos apontar uma comparação entre os cantores ingleses e os italianos feita por Bacon, responsável por escrever ao longo do século XIX, importantes documentos sobre os cantores ingleses. Entre outras coisas, Bacon ressalta que:

A habilidade de pronúncia deles é essencialmente diferente da nossa. A nossa é sibilante, levemente gutural e emprega a ação da boca e ambos os lábios e o palato. A falha da língua italiana, insignificante se for comparada com outras línguas, é que ela é nasal, o que aparece na forte acentuação da letra “T”. Assim em algumas palavras como “mio”, “addio”, etc., os italianos são muitas vezes nasais, para não dizer sempre, particularmente rumo ao declínio da voz e à chegada da idade. Eu acho que raramente ouvi um italiano, mesmo de primeiro nível, que não fora acusado de certa forma deste defeito. De modo geral, eu devo certamente declarar que as vozes de nossas melhores cantoras inglesas são mais puras que das italianas.¹¹⁴ (Bacon, 1966, p.54).

¹¹³ *Conviene dunque, che il Maestro faccia conoscere con evidenti prove al suo scolare, che questa medesima posizione deve servire in ogni articolazione de vocali; e per convincerlo con l'assoluta verità, gli faccia pronunziare le cinque vocali A E I O U con l'indicata posizione di bocca, e vedrà, che questa altro cambiamento non riceve, che nel proferire l'O e l'U; perchè nel pronunziare la vocale U si devono un poco unitamente avanzare le labbra; e in tal maniera la bocca non si allontana dal moto suo naturale, mas resta nel suo primiero essere, ed evita e scansa tutte le perniciose caricature. Non per questo però si deve credere, che debba la bocca restar priva di quel suo moto consueto, e che di segno, che l'istess'arte c'insegna.*

¹¹⁴ *The genius of their pronunciation is essentially different from ours. Ours is sibilant, slightly guttural, and employing the agency of the mouth and both lips and palate. The defect of the Italian language, trifling though it be as compared with other tongues, is, that it*

1.2.3.4. Vibrato

O uso do vibrato no início do Barroco é um tema bastante polêmico. Os escritores da época tinham opiniões conflitantes e não utilizavam uma terminologia concorde a respeito do que era o vibrato e do seu uso. Atualmente, entende-se que o vibrato é um aspecto natural do canto saudável. Contudo, o que se pode afirmar é que as várias citações dos escritores da época que falam a favor da utilização do vibrato afirmam que ele deve ser usado com prudência e moderação, provavelmente como um ornamento e não como algo presente continuamente. Infelizmente, essa inconsistência na utilização de termos diversos por parte dos escritores da época acaba por causar discordâncias entre os escritores e intérpretes atuais. De qualquer forma, se o vibrato estava presente no canto do século XVII, ele era provavelmente menor e menos perceptível, e certamente não alterava a altura das notas.

Como se sabe, a produção do vibrato está relacionada à pressão do ar conduzido através do trato vocal e à necessidade de se obter um volume de som eficiente para encher o ambiente físico onde se canta. No século XVII, os ambientes onde aconteciam as performances eram bastante diferentes dos que utilizamos atualmente. Os cantores do princípio do Barroco cantavam, quase sempre, em ambientes pequenos e íntimos, com instrumentos que produziam sons leves e gentis. A extensão vocal e as alturas exigidas eram, em grande parte da música da época, bastante moderadas. Eles eram sempre prevenidos contra cantar de forma gritada e contra forçar suas vozes além de seus limites naturais. Igualmente, as grandes igrejas, nas quais as vozes eram elogiadas por sua habilidade de encher grandes espaços com seu som, não requeriam o tipo de volume ou esforço que se espera dos cantores de ópera atuais. Como consequência dessa menor exigência em relação ao volume, a produção do vibrato era mais sutil.

No Barroco tardio (século XVIII) o vibrato era ainda considerado como um ornamento a ser utilizado de forma seletiva em situações apropriadas. Elliot afirma que, entretanto, neste século o vibrato é descrito de forma mais positiva que no século anterior.

is nasal, which arises from the strong accentuation of the letter T; and thus in such words as mio, addio, etc., Italians are often, not to say always, nasal, particularly towards the decline of the voice and the coming on of age. I think I have rarely heard an Italian, even of the first rank, who was not to be accused in some degree of this defect. As a whole, I should certainly pronounce the voicing of our best English females to be more pure than the Italian.

1.2.4. Os coros barrocos

A prática coral, principalmente de natureza religiosa, viveu um momento de grande intensidade no período Barroco. Entretanto, não é muito fácil entender o caráter desta prática em função de alguns aspectos que necessitam de um maior esclarecimento como: a) a natureza estilística das obras executadas – *stile antico versus stile concertato*; b) a necessidade de contrastes sonoros – sonoridades suaves *versus* grandes sonoridades; c) o desenvolvimento da música policoral; e d) as características próprias de cada país.

1.2.4.1. A prática do moteto tradicional e prática do *stile concertato*

Desde o princípio do Barroco a prática da música coral religiosa incluía, nos serviços religiosos, dois tipos de repertório. O primeiro era o repertório tradicional de motetos renascentistas compostos durante o século XVI e motetos compostos pelos primeiros compositores barrocos. O segundo tipo de repertório era composto no novo *stile concertato* e incluía as cantatas que traziam características musicais diferentes em sua estrutura. Os instrumentos musicais, por exemplo, não eram utilizados apenas para dobrar ou substituir alguma voz do coro. Eles tinham sua própria parte escrita. As exigências de sonoridade para os coros incluíam, entre outros aspectos, contrastes entre grupos maiores e menores de cantores.

Segundo Mann (1992, p.18), as expressões *concerto* e *concertato* são termos que, desde o Barroco inicial, foram utilizados por Praetorius no volume III de seu *Syntagma Musicum*, e cujos significados estavam relacionados à palavra *concertare* que, em Latim, quer dizer competir ou combater. O autor afirma que tal derivação pode ser considerada errônea e a derivação mais apropriada é a palavra *concentus* que quer dizer cantar em conjunto, exatamente o significado oposto da outra derivação. Para ele, a adaptação italiana *concerto* foi formulada casualmente.

O que é mais fascinante sobre esse uso livre é que as interpretações conflitantes, na verdade, concordam. Na medida em que solistas e coro, vozes e instrumentos, e finalmente solistas instrumentais e orquestras “cantavam juntos”, eles começavam a “competir”. O princípio do *stile concertato* evoca o espírito do barroco e suas predileções pela variedade e pelo contraste [...]. A antiga [prática] *a capella*, sem acompanhamento, foi, durante certo tempo, suprimida pelo *stile concertato* de

diferentes formas. No final, tanto a independência como a interdependência entre vozes e instrumentos perdurou.¹¹⁵

O repertório tradicional de motetos e as obras compostas no novo *stile concertato* exigiam níveis de habilidade musical diferenciados. Além disso, sua execução necessitava de diferentes tipos de coros. Parrot (2000, p.29) menciona que, baseado em citações de autores da época, é possível se concluir que os coros que cantavam motetos eram geralmente maiores do que os que cantavam cantatas. O autor relata que Thomas Selle (1599-1663) dizia que “[na performance] de motetos devia haver duas vezes mais [cantores], [...] uma vez que as igrejas em Hamburgo eram espaçosas e grandes, e toda a força da música dependia do texto”¹¹⁶ (Selle, 1642 apud Krüger, 1933, p.68), e Johann Adolph Scheibe (1708-1776), por sua vez, ressaltava que “sempre que possível, dever-se-ia usar um contingente muito forte de cantores para a [performance] dos motetos; de outra maneira a expressão ficaria fraca e medíocre, mesmo que o compositor tivesse tido uma grande preocupação para prevenir isso”¹¹⁷ (Scheibe, 1745, p.182 apud Parrot, 2000, p.29). Este último chegou a afirmar que “cada parte vocal deveria ter várias pessoas [para executá-la]”¹¹⁸ (*Ibid.*, p. 185 apud Parrot, *op. cit.*, p.29). Contudo, ressaltamos que embora os motetos se prestassem à execução com muitas vozes por parte, talvez tal quantidade já não fosse tão necessária no período final do Barroco, posto que o próprio Johan Sebastian Bach (1685-1750), em seu *Entwurf*¹¹⁹ §8, chegou a sugerir claramente que seus motetos podiam ser cantados por poucas vozes:

Cada coro ‘musical’ deve ter pelo menos três sopranos, três contraltos, três tenores e tantos baixos quanto for necessário para que, se alguma pessoa ficar doente (como acontece freqüentemente, particularmente nessa época do ano [fim de agosto], quando as receitas escritas pelo médico escolar costumam ser usadas) ainda se possa

¹¹⁵ *What is fascinating about this loose usage is that the conflicting interpretations in reality agree. As vocal soloists and chorus, voices and instruments, and finally instrumental soloist and orchestra ‘sang together’, they began to ‘compete’. The concerted principle embodies the spirit of the Baroque and its pervading predilections for variety and contrast. [...] The old [practice], unaccompanied a cappella practice was in time superseded by the concerted practice in different ways. In the end, both the independence and interdependence of voices and instruments prevailed.*

¹¹⁶ *Zu Moteten müssen derer noch einmal so viel sein. [...] Weil die Kirchen in Hamburg weitläufig und gross sein, und die ganze Kraft der Musik in dem Text beruht.*

¹¹⁷ *Und man muss dabero auch die Motetten, wo es nur möglich ist, sehr stark von Sängern besetzen, sonst wird der Ausdruck dennoch schwach und matt bleiben, wenn schon der Componist alle Mühe angewendet hat, dieses zu verhindern.*

¹¹⁸ *Es muss auch jedwede Stimme mehr verschiedenemal besetzt sein.*

¹¹⁹ O *Entwurf* é um documento escrito por J. S. Bach com data de 23 de agosto de 1730, no qual há breves orientações, normas e reflexões deixadas por este compositor e então diretor musical da Thomaskirche em Leipzig para a performance de sua música religiosa.

cantar um moteto para dois coros. (NB. Apesar de que seria ainda melhor se o corpo dos estudantes fosse composto de tal maneira que pudesse ter quatro indivíduos [*subjecta*] para cada voz, o que permitiria que cada coro tivesse dezesseis pessoas).¹²⁰ (Bach, 1730, §8 apud Parrot, *op. cit.*, p. 163-164).

1.2.4.2. O tamanho dos coros

É sabido que durante o período renascentista os coros das igrejas viveram certo crescimento em número de cantores. Contudo, salvo algumas exceções, este crescimento não teve continuidade no Barroco. Apenas alguns coros que, podendo contar com um patrocínio favorável, cresceram em número de cantores. O coro da capela real francesa, por exemplo, manteve durante a segunda metade do século XVII um número em torno de 60 cantores patrocinados por Louis XIV. Outra exceção comum no Barroco era o aumento temporário dos coros para a realização de fatos importantes. Esse aumento acontecia juntando-se dois ou mais grupos, ou ainda, contratando-se cantores adicionais. Os coros da capela real inglesa e da Abadia de Westminster, por exemplo, normalmente cantavam juntos em ocasiões de coroações. Por sua vez, o coro da igreja de São Petronio, em Bologna, empregava cantores adicionais na ocasião da festa do santo padroeiro. De qualquer forma, a realidade era diferente do que mostram tais exceções. Principalmente pela carência de patrocínios, os coros eram normalmente menores que seus predecessores renascentistas ou, na melhor das hipóteses, mantinham a média dos números atingidos durante o século XVI.

Apesar da existência de coros maiores ou menores dependendo da época e do local, o número de 30 a 40 vozes que se tornou comum durante a Renascença continuou a ser considerado como um número satisfatório ao longo do período Barroco. Segundo Smith (*Grove dictionary of music and musicians*), São Marco em Veneza tinha um coro de 36 cantores no fim do século XVII; o coro da Capela Sistina chegou a 32 em 1625; a capela real inglesa manteve o coro com 44 cantores de 1660 a 1689, 34 de 1689 a 1715, e 38 a partir de 1715. Buxtehude utilizava um coro de mais ou menos 30 vozes em seus concertos *Abendmusik* em

¹²⁰ § 8 Zu jedwedem musicalischen Chor gehören wenigsten 3 Sopranisten, 3 Altisten, 3 Tenoristen, und eben so viel Bassisten, damit, so etwa einer unpaß wird (wie denn sehr offte geschieht, und besonders bey itziger Jahres Zeit, da die recepte, so von dem Schul Medico in die Apothecke verschrieben werden, es ausweisen müssen) wenigstens eine 2 Chörigte Motette gesungen werden kan. (NB. Wiewohl es noch besser, wenn der Coetus so beschaffen wäre, daß mann zu ieder Stimme 4 subjecta nehmen, und also ieden Chor mit 16. Persohnen bestellen könnte).

Lübeck durante as três últimas décadas do século XVII. O próprio Bach, em ocasiões especiais, utilizava todos os seus cantores, somando um número de 36.

Embora os números possam, vagamente, nos sugerir o que era a sonoridade dos coros no Barroco, acreditamos que mais importante que os números é o fato de que os compositores buscavam ideais estéticos para suas composições, e o contraste sonoro era um desses importantes ideais. Assim, o Barroco foi marcado pela composição de obras que exploravam: o contraste entre grupos vocais solistas – um cantor por voz – e grupos corais maiores; a escrita policoral; e, por fim, o contraste resultante da interdependência entre os corpos corais e instrumentais no *stile concertato*.

1.2.4.3. A natureza dos coros: concertistas e ripienistas

Com olhos focados nas tradições luteranas do século XVII, podemos detectar que neste período, o termo “coro” possuía um significado mais amplo do que o atual. Podia significar um grupo instrumental, grupos de uma voz ou um instrumento por parte, ou ainda, um coro maior. Schütz esboça uma distinção clara entre dois tipos de coros para a execução de seus “Salmos de Davi” (1619). No prefácio da obra ele observa que, “o segundo coro é usado como uma *capella* e, por isso, é forte, enquanto o primeiro coro, que por sua vez é o coro favorito, é leve e formado por apenas quatro cantores”¹²¹ (Schütz, 1619). Analisando tal instrução, Parrot conclui que as seções escritas para *capella* eram para um maior número de vozes por parte, enquanto que o restante devia ser executado por poucas vozes escolhidas.

Embora nós possamos ser induzidos a associar o primeiro coro [*capella*] com a [idéia de que este era] o coro real e, subconscientemente, pôr de lado o segundo [coro favorito] como sendo um mero quarteto vocal e por isso não exatamente um coro, o tratamento [que este termo recebia] no século XVII é claro: ambos os grupos eram classificados perfeita e naturalmente como ‘coros’. Além disso, nós devemos notar que não é o grupo de maior número de vozes que é o ‘favorito’ em tais obras, mas o pequeno grupo de elite [formado por] vozes solistas – o *consort* vocal.¹²² (Parrot, 2000, p.04).

¹²¹ ... wird Coro secondo für eine Capell gebraucht/ und dahero starcke bestimmet/ weil aber Choro 1, welches ist Choro Favorito hingegen schwach/ und nur von vier Sängern ist.

¹²² While we may be tempted to associate the former with a ‘real’ choir and, subconsciously, to dismiss the latter as being for a mere vocal quartet and hence not strictly for a choir at all, seventeenth century usage is unambiguous: both groups qualify perfectly naturally

Para a execução de suas *Kirchenstücke*¹²³, Bach sugeria que os cantores fossem divididos em dois grupos – os concertistas e os ripienistas. Essa distinção simples e convencional introduz um princípio que é fundamental para entendimento de como a música *no stile concertato* era executada no tempo de Bach. Parrot analisa que as pré-concepções modernas podem nos induzir a relacionar o ripienista vocal com o atual cantor coral, e o concertista com o solista. Entretanto, voltando os olhos para as tradições luteranas desde o tempo de Praetorius, podemos constatar que as responsabilidades dos concertistas incluíam as duas funções – o canto solista e o canto coral. Praetorius ressalta a importância dos concertistas, afirmando que eles eram “a base de todo o concerto¹²⁴”¹²⁵ (Praetorius, 1619, p.196). Quanto aos ripienistas, que eram freqüentemente dispensáveis, entendemos que seu papel era apenas o de reforçar a sonoridade dos concertistas em alguns momentos de uma obra e nunca o de substituí-los.

Parrot comenta que a prática adotada por Praetorius e outros compositores da época era, naturalmente, de origem italiana. A fim de ilustrar esta prática vocal do *stile concertato*, baseada na utilização de grupos distintos – concertistas e ripienistas – o autor cita e comenta algumas publicações venezianas de compositores da época.

A primeira delas é a *Sacre cantilene concertate a tre, a cinque et sei voci, con i suoi ripieni a quattro voci* (Veneza, 1610) de Giovanni Croce (1557-1609). O próprio título da obra já indica a distinção entre concertistas e ripienistas. Segundo Parrot, uma nota do compositor “aos nobres leitores”¹²⁶ no final da partitura de cada parte, menciona que “aí está em seguida os Ripienos a quatro [vozes] a todos da citada *Cantilene*: esses Ripienos podem ser usados novamente em dois ou três coros, como se deseja, porque eles ocasionam um belíssimo e amabilíssimo *Concerto*”¹²⁷ (Croce, 1610, apud Parrot, *op. cit.*, p.30)

as ‘choirs’. Moreover, we should note that it is not the several-per-part choir that is ‘favoured’ in such works but the small elite group of solo voices – the vocal ‘consort’.

¹²³ Lit.: peças para igreja. Neste contexto, a palavra significa o mesmo que cantatas.

¹²⁴ Neste caso a palavra Concerts (em alemão) ou concerto (em português) se refere ao grupo de executantes – cantores e instrumentistas.

¹²⁵ *Des gantzen Concerts Fundament.*

¹²⁶ *A virtuosi lettori.*

¹²⁷ *Vi è poi li Ripieni à Quattro à tutte le dette Cantilene: quali Ripieni si possono replicare in due e tre Chori, come si voranno, perche fanno vaghissimo e soauissimo Concerto.*

A segunda obra citada por Parrot são os *Salmi vespertini ... parte concertati al'uso moderno e parte alla breue* (Veneza, 1627) de Francesco Usper (c.1570 – 1641). Parrot observa que dos 22 itens indicados pelo compositor para a execução desta obra, sete são indicados de modo variado e com diferentes significados: *Alla Breue, da Capella* (x2), *Alla Breue da Capella* (x2), *da Capella alla Breue* e *da Capella si placet*. Segundo Parrot os significados dessas indicações estão resumidos para o executante num *Auertimento sopra li Salmi notati Alla Breue* que diz que:

Ficará muito satisfeito o cantor que pretenda cantar os presentes salmos *alla Semi-breue*, isto é, *alla battuta ordinária*; mas tenha em mente que eles funcionam mais tanto harmônica quanto melodicamente se forem cantados *alla Breue* com vozes dobradas e triplicadas, juntamente com [um número] proporcional de instrumentos em cada parte, como é feito na cidade de Veneza.¹²⁸ (Usper, 1627 apud Parrot, *op. cit.*, p.31)

Outra obra citada por Parrot é a *Quarta Raccolta de Sacri Canti* (Veneza, 1629) de Lorenzo Calvi (?-1629). O autor observa que no fim do *Basso per l'organo*, há uma nota relativa a uma peça de Monteverdi – *Exultent caeli* – que fora incluída nesta coleção. A citada nota sugere a duplicação das partes desta peça vocal de Monteverdi, para que sejam cantadas e tocadas por instrumentos ao mesmo tempo. A nota ainda ressalta que o restante, contudo, deve ser cantado como está escrito.

Enfim, a última obra citada por Parrot é a *Selva morale e spirituale* (Veneza, 1640/1) de Claudio Monteverdi (1567-1643), em cuja partitura se encontram as seguintes indicações: *a 3 voci com 5 altre ne' ripieni*; *a 5 voci concertato com due Violini et um choro a quattro voci qual potrasì e cantare e sonare con quattro Viole o Tromboni et anco lasciare se acadesse il biogno*¹²⁹; *concertato* (x9); *a 5 voci qual si può cantare ridoppiato et forte o come piacerà*; *da Capella* (x3)¹³⁰; e *in genere da Capella*.

Com base na análise das fontes citadas, Parrot conclui que:

As obras [nas quais] há indicações de *alla breue* e *da capella* são diferentes, em gênero, daquelas designadas *concertato*, logo, implicitamente, elas exigiam modos diferentes de execução. Na [segunda obra citada], duas ou três vozes por parte mais os instrumentos (como em Veneza) devia ser o desejado. Por outro lado, na música em *stile concertato*, as vozes solistas formavam o instrumento de base; executar a peça

¹²⁸ *Potrà benissimo compiacersi il Cantore intendente di cantar i presenti Salmi alla Semi-breue, cioè, alla battuta ordinaria; ma auuerta però, che riusciranno e più armoniosi, e più melodici se saranno cantati alla Breue con duplicate, e triplicate voci com i suoi proportionati Stromenti sopra ogni parte, come s'usa nell'inclita Città di Venetia.*

¹²⁹ Um [grupo] *concertato* [ou concertistas] com dois violinos e um coro a quatro vozes que pode ser cantado e tocado por quatro violas ou trombones ou omitido, se necessário.

¹³⁰ A 5 vozes, o qual pode cantar com as partes dobradas e cantadas em alta voz ou como preferir.

‘como [está] escrita’ significa [executá-la] sem vozes ou instrumentos adicionais, e ‘qualquer duplicação’ – como significando literalmente duas vozes por parte – implica na necessidade de se copiar (re-escrever) as partes adicionais. As partes ocasionais para os ripienos têm um papel inteiramente subsidiário e seguramente opcional. Em casos excepcionais, essas distinções fundamentais não se aplicam – por isso a nota de Calvi [na terceira obra citada] e as indicações *da Capella si placet* [na segunda obra citada] e ‘*com as partes dobradas e cantadas em alta voz, ou como preferir*’ [na quarta obra citada].¹³¹ (Parrot, 2000, p. 32).

Tassel (1999, p. 148) observa que a execução da música polifônica barroca com um cantor por parte e, apenas ocasionalmente, com o apoio de um segundo grupo seletivo de cantores e instrumentistas, tem se tornado, aos poucos, praticamente um padrão nas gravações de música sacra do século XVII, em especial, da música sacra alemã. Webber, por sua vez, ressalta que também os estudiosos da área têm reconhecido que, em sua essência, a música sacra alemã em *stile concertato* fora, de fato, escrita para vozes solistas com certa habilidade técnica, às vezes com acréscimo de um grupo extra para seções mais simples ou para seções que exigiam um som mais amplo. Webber cita uma passagem de Selle que diz que:

O autor ampliou os pequenos concertos¹³² [formados] por poucas vozes, que para alguns ouvidos podiam apresentar uma sonoridade vazia em igrejas grandes, para *cappellas* [formadas] por cordas e vozes, de maneira que [esses concertos] causassem a impressão de uma sonoridade mais abundante, e os músicos instrumentistas, que assim como os cantores, são muitos aqui em Hamburgo, também pudessem ter algo pra fazer.¹³³ (Selle, 1663 apud Webber, 1996, p. 103).

As gerações subseqüentes de compositores germânicos adotaram os mesmos princípios. Dietrich Buxtehude (c.1637-1707) “pretendia que a maioria de suas obras para quatro vozes não [fosse executada] por coros, mas por um grupo de solistas” (Snyder, 1987, p.366 apud Parrot, *op. cit.*, p.33). No princípio do séc. XVIII Johann Mattheson (1681-1764) diferenciava de forma mais clara os dois tipos de coros utilizados em peças escritas para três ou

¹³¹ *From these sources alone we learn that works labelled ‘alla breve’/ ‘da capella’ are different in kind from those designated ‘concertato’ (nos. 2 and 4 above) and that, implicitly, they require a different mode of performance. In the former, two or three voices per part plus instruments (as in Venice) may be desirable (2). In concerted music, on the other hand, solo voices form the basic medium; performing the piece ‘as written’ means without additional voices or instruments (3), and any ‘doubling’ – meaning literally two voices per part (2) – implies the need for additional parts to be copied out (3). Occasional parts for ripieni (1,4) have a wholly subsidiary role and may well be optional (4). In exceptional cases these fundamental distinctions do not apply – hence Calvi’s note (3) and the designations ‘da Capella si placet’ (2) and ‘with the parts doubled and loudly, or as you please’ (4).*

¹³² Também neste caso a palavra *Concerten*, plural de *Concert* (em alemão) ou concertos (em português) se refere aos grupos de executantes – cantores e instrumentistas.

¹³³ *Die kleinen Concerten mit wenig stimmen, die in etlichen Ohren in grossen Kirchen allzu bloss klingen wollen, hat der Autor vermehret mit Capellis fidiciniis und Vocalibus, damit sie desto völliger hereintreten u. die Musici Instrumentales, deren hier in Hamburg eine Zimblische anZahl, neben den übrigen Vocalisten auch mögen zu thun haben.*

quatro coros: o primeiro – tinha seu próprio apoio instrumental – chamado *Capella*, e o segundo era “um coro de cantores que formavam o coro principal e consistia de concertistas, que eram os melhores cantores selecionados; esse era onde os executantes chefes ficavam e [para quem] a direção [musical] era dada”¹³⁴ (Mattheson, 1713, p.158 apud Parrot, *op. cit.*, p.34).

É importante mencionar que “os executantes chefes” ou “os cantores chefes” não eram solistas separados e discretos que cantavam esporadicamente, em algum movimento escrito para solo. “Eles constituíam um coro – na verdade, o coro principal da obra, o próprio centro da composição e de sua execução”¹³⁵ (Parrot, *op. cit.*, p.34). Apesar das várias mudanças no gosto musical, não há muitas razões para se acreditar que essa prática não teria continuado a existir ao longo da primeira metade do século XVIII, atingindo, portanto, a obra de Bach. Como já fora anteriormente citado, em seu *Entwurf* o compositor determina que para a execução de suas cantatas os cantores deveriam ser divididos em dois grupos distintos – os concertistas e os ripienistas. Através desta indicação, Bach não só esclarece sua preferência por dois grupos de sonoridades distintas em função do número de cantores executantes em cada grupo, mas também revela o que já nos parece claro – diferentemente dos solistas de hoje, os concertistas eram contados como membros do coro, embora fossem “uma seleção dos melhores cantores”¹³⁶ (Walther, 1732 apud Parrot, *op. cit.*, p.35).

Concluímos, pois, que ao longo de todo o período Barroco foram desenvolvidas duas práticas no tocante à música coral: a primeira que incluía a realização dos motetos renascentistas e do princípio do Barroco por um grupo de cantores numericamente maior; e a segunda que consistia na prática da música composta no *stile concertato*. Esta última prática utilizava grupos corais distintos, sendo um deles o grupo principal formado por vozes solistas e o outro, um pouco maior, formado por cantores extras que reforçavam a sonoridade do primeiro. Ao grupo principal era dado o nome de coro favorito ou coro de concertistas, ou ainda, de *concerto* (nome este que também podia significar todo o conjunto de cantores e instrumentistas). Este grupo solista era formado pelos “melhores cantores” que, embora cantassem um por parte, faziam parte de todo o conjunto de cantores. Eles cantavam ao longo

¹³⁴ *Ein Chor Snger/ welches das Haupt-Chor ist/ und aus Concertisten/ die der Auszug der besten Snger seyn/ bestehet; allda sind die vornehmsten Symphonisten und wird die Direction gefhret.*

¹³⁵ *They constitute a choir – indeed, the work’s ‘principal’ choir, the very centre both of the composition and of its performance.*

¹³⁶ *Ein Auszug der besten Snger.*

de toda a obra, do princípio ao fim, e eram considerados a base da composição e da performance, a quem era dirigida a direção musical. Ao grupo maior, cujo papel era o de reforçar a sonoridade do grupo de solistas, era dado o nome de “capella” ou de “ripieno” que em italiano significa recheio ou enchimento. Como na música do *stile concertato* os ripienistas não constituíam um coro em si, ao longo da execução de uma obra, eles cantavam ocasionalmente, com a mera função de deixar a sonoridade mais cheia. Tais cantores ficavam localizados separados dos concertistas.

Essa prática baseada no contraste sonoro entre o grupo de concertistas e o de ripienistas chegou a ser empregada em toda a Europa. Em Veneza e Roma com menor frequência, onde a estética do contraste era também vivenciada através das realizações policorais. Na segunda metade do século XVII essa prática foi bastante explorada tanto na Inglaterra quanto na França. O *grand motet* francês dependia do contraste entre o *grand chœur* e o *petit chœur*. Da mesma forma, a prática do *anthem* inglês dependia de tal contraste sonoro entre os “solistas” (que cantam os *verses*) e o coro.

1.2.4.4. A música policoral

A música composta para dois ou mais coros não foi uma novidade do período Barroco. Muitos compositores renascentistas como Palestrina em Roma e Willaert em Veneza se dedicaram à escrita de obras policorais. Em muitos de seus salmos, Willaert indicava que se tratava de uma obra para ser cantada por *cori spezzati*, que no italiano quer dizer literalmente “coros quebrados” ou espacialmente separados um do outro. De toda a produção policoral renascentista não poderíamos deixar de destacar o moteto *Spem in alium* para oito coros a cinco vozes de Thomas Tallis (1505-1585).

Entretanto, no período barroco a prática policoral foi explorada de maneiras diferentes, principalmente na questão timbrística, posto que os compositores não somente escreveram obras para serem cantadas por coros com formação convencional (SATB/SATB), mas também por coros com formações diferenciadas que explorassem contrastes de timbre (SSAT/SATB/T*TTB, por exemplo). A distribuição espacial dos coros criava a ilusão de um grande aumento da sonoridade.

S. Marco em Veneza tornou-se famosa por utilizar, no serviço religioso, antífonas compostas para *cori spezzati*. Esta prática veneziana acabou por se espalhar por vários outros países, especialmente apreciada na Alemanha, onde foi utilizada por compositores luteranos como Praetorius e Schütz. Em Roma, apesar de se preservar a antiga escrita do estilo contrapontístico palestriniano, as performances policorais se expandiram muito e atingiram dimensões tão grandiosas que chegaram a ser chamadas de “colossais”. Algumas dessas performances colossais em Roma chegaram a envolver 12 coros. Segundo Smith (*Grove dictionary of music and musicians*), o chamado grande estilo policoral romano atingiu seu clímax no final do século XVII com a execução de uma missa policoral a 53 vozes, dantes atribuída ao compositor Orazio Benevoli (1605-1672) e, atualmente, a Heinrich Ignaz Biber (1644-1704) ou a Andreas Hofer (1767-1810).

1.2.4.5. A utilização dos instrumentos

Como pudemos constatar até agora, a utilização de concertistas e ripienistas bem como a escrita policoral muito contribuíram com o ideal estético barroco do contraste. O desenvolvimento do *stile concertato* favoreceu outro caminho que também pode contribuir com o referido ideal estético: a conexão da música vocal com a música instrumental. A partir do final do século XVI e princípio do XVII, os mesmos instrumentos que antes atuavam como parte integrante do coro, reforçando ou substituindo *ad libitum* partes corais individuais, passaram a ser organizados em grupos instrumentais independentes, atuando como um ou mais coros em obras policorais.

A utilização de instrumentos nas performances corais aconteceu aos poucos. No princípio, ainda no período Renascentista, os compositores começaram a expressar um desejo geral pelo contraste entre vozes e instrumentos, contudo sem designar que partes deveriam ser realizadas por instrumentos e, tampouco, quais instrumentos deveriam ser utilizados. Com o passar do tempo, esse quadro mudou, os compositores passaram a designar especificamente os instrumentos que deveriam ser utilizados, o contraste entre grupos vocais e instrumentais se acentuou, e a diferença entre os idiomas vocal e instrumental começou a se acentuar.

A escrita de linhas individuais para os instrumentos no novo estilo não foi a única mudança ocorrida. O órgão passou a ter o novo e indispensável papel de contínuo junto aos coros. Desde o princípio do Barroco, na medida em que os instrumentos passaram a ter designações específicas, houve um verdadeiro aumento da sonoridade como resultado do crescimento dos grupos instrumentais. Tais grupos instrumentais utilizados nas performances da música coral no Barroco inicial não eram padronizados. Entretanto, na medida em que o período caminhava, eles se tornaram cada vez mais homogêneos com uma maior utilização das cordas. Até o fim do Barroco, o contínuo se manteve presente, e os coros passaram a realizar suas performances junto com orquestras maiores e padronizadas.

1.2.4.6. O coro na ópera e no oratório

Com o objetivo de renovar as práticas musicais e associá-las a um resgate dos dramas da Grécia antiga, a então chamada Camerata Fiorentina, formada por músicos, poetas e intelectuais, alicerçou as bases da ópera barroca. Embora estivessem especialmente preocupados com a criação e a difusão do estilo monódico de declamação apropriada para a expressão individual, os membros da Camerata Fiorentina tiveram que reconhecer que a restauração das práticas gregas da Antiguidade exigia a presença de um coro, não apenas como um elemento decorativo, mas principalmente, com a função de interlocutor e comentador. Junto a esse fato, os primeiros compositores do período, especialmente Monteverdi, perceberam que a presença do coro proporcionava contraste e delineamento estrutural ao invariável estilo no qual predominava a canção solo – antes do desenvolvimento do contraste estilístico entre recitativo e ária. Assim, o coro exerceu um importante papel estrutural, dramático e musical nas óperas do Barroco inicial, especialmente nas obras de Monteverdi e de outros compositores romanos.

Na época em que Veneza desenvolveu-se como um dos principais centros da atividade operística barroca, uma série de circunstâncias de natureza teórica, musical e prática acabaram por reduzir a importância do coro na ópera italiana: a) o enfraquecimento do interesse na restauração dos dramas gregos destruiu as bases teóricas que inicialmente afirmaram a importância do coro; b) o desenvolvimento da diferenciação estilística entre

recitativo e ária acabaram com a necessidade de se usar o coro como elemento de delineamento estrutural; c) o aumento da dependência do apoio público, diferentemente de antes quando a ópera era mantida por benfeitores, acabou por forçar o corte dos salários dos cantores dos coros. A partir de aproximadamente 1640 o coro foi praticamente descartado da ópera italiana. No fim do século XVII e no século XVIII, o coro voltou ao teatro lírico nas óperas de Lully, Rameau e seus contemporâneos na França, e também na ópera inglesa, especialmente nas obras de Purcell.

No período em que o coro esteve afastado da ópera na Itália, ele passou a ser utilizado nos oratórios, sendo patrocinado por sociedades eclesiais. No oratório seu papel era diferente daquele exercido nas óperas, visto que, apesar da existência de um libreto dramático, não havia a exigência da performance cênica. Na execução de oratórios, o coro não era somente um comentador, mas também um narrador das ações, sem falar que sua presença compensava, de certa forma, a falta da representação visual.

A utilização do coro foi bastante expressiva particularmente nos oratórios de Giacomo Carissimi (1605-1674), Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) e Schütz. Nas últimas décadas do século XVII o coro foi também extensivamente empregado nos oratórios de alguns compositores italianos como Alessandro Stradella (1639-1682) e Giovanni Legrenzi (1626-1690). Contudo, até o fim do século, o coro acabou sendo substituído por solistas virtuosos nos oratórios italianos, assim como na ópera. Na primeira metade do século XVIII os oratórios italianos que empregavam coros foram muito executados em Viena, fazendo tal modalidade da prática coral reavivar. Entretanto, foi nos oratórios ingleses de Handel que o coro se tornou um elemento de importância central. Smith afirma que:

Handel, cujos empreendimentos na ópera acabaram em falência, descobriu como consequência de várias circunstâncias casuais, a proficuidade de um tipo de entretenimento público que, embora apresentado nos mesmos teatros que outrora abrigou seus trabalhos operísticos, dispensava os caros ornamentos cênicos e os virtuosos italianos muito bem pagos, e os substituiu pela ampla utilização do coro, relativamente barato.¹³⁷ (Smith, *Grove dictionary of music and musicians*).

¹³⁷ *Handel, whose entrepreneurial ventures in opera had ended in failure, discovered as a result of several fortuitous circumstances the profitability of a kind of public entertainment that, although presented in the same theatres that had formerly housed his operatic works, dispensed with expensive scenic trappings and highly paid Italian virtuosos and substituted for them an expanded use of the relatively inexpensive chorus.*

De fato, em suas obras, Handel deu ao coro uma importância estrutural e, às vezes, quantitativa, chegando a ser maior que a dos cantores solistas. Em muitas de suas obras, como *Israel in Egypt*, o coro tem um papel de protagonista. Assim, através desta ênfase dada ao coro, o compositor deu ao oratório um desenvolvimento que chegou muito além de seu âmbito original, e compôs obras que se tornaram um modelo para muitas das gerações posteriores de compositores de oratórios.

Não há muita documentação disponível que aborde a questão do tamanho dos coros nas óperas e oratórios barrocos. As poucas informações às quais temos acesso nos permitem concluir que os números eram bem modestos se comparados aos coros sinfônicos e líricos atuais, variando segundo o lugar, o compositor e o período, em torno de 12 a 20 cantores. Em algumas poucas exceções o número era maior que 30. A respeito de números na execução dos oratórios, Smith observa que:

A instrumentação de dois violinos e contínuo tipicamente usada por Carissimi e seus contemporâneos sugere que o coro era de um tamanho modesto, porém os oratórios italianos posteriores, particularmente alguns produzidos em Viena durante o século XVIII, utilizavam orquestras maiores e, provavelmente, também requeriam coros maiores. Os oratórios ingleses de Handel, no entanto, eram freqüentemente mais orquestrados e virtualmente sempre mais enfaticamente corais do que qualquer oratório anterior. Mesmo assim os coros eram geralmente formados por grupos de cerca de 25 cantores, algumas vezes até menos, incluindo aí os solistas, que participavam algumas vezes do canto de algumas partes do coro. Para a execução do Messias durante a fundação de um hospital em 1758, por exemplo, o número utilizado por Handel era de 13 coristas homens adultos, seis meninos cantores, três solistas homens e três mulheres e uma orquestra de 33 pessoas.¹³⁸ (*Ibid.*).

1.2.5. Reflexões acerca da prática da música coral barroca nos dias atuais

Baseado nos aspectos apresentados sobre a performance vocal e coral do Barroco, nos deparamos, mais uma vez, com a função de apresentar aos regentes preocupados em

¹³⁸ *The instrumentation of two violins and continuo typically used by Carissimi and his contemporaries suggests that the chorus was only of modest size, but later Italian oratorios, particularly those produced at Vienna during the 18th century, used larger orchestras and may therefore have required appropriately larger choruses. The English oratorios of Handel, however, were often more fully orchestrated still and virtually always more emphatically choral than any previous oratorios; yet their choruses were generally performed by groups of about 25 singers, sometimes even fewer, this number including the soloists who are known to have participated at times in the singing of the choral movements. For the 1758 Founding Hospital performance of Messiah, for example, Handel's forces consisted of 13 adult male choristers, six boy choristers, three male and three female soloists and an orchestra of 33.*

refinar a performance de seus coros segundo as peculiaridades dos estilos, algumas sugestões para a construção de uma sonoridade adequada segundo os padrões dos séculos XVII e XVIII.

A primeira de nossas conclusões é o fato de que, assim como na música renascentista, é fundamental, tanto para o repertório sacro quanto para o secular, que as vozes sejam brilhantes, intensas e altamente flexíveis para a execução de passagens melismáticas e ornamentadas. Assim, é importante que regentes e cantores trabalhem sistematicamente para atingir o timbre vocal claro e a habilidade de cantar de forma leve e flexível.

Para atingir tal sonoridade, da mesma forma que na construção do som apropriado para a realização da música renascentista, é preciso buscar, a partir das ferramentas da técnica atual, o som mais frontal e focado. Embora relaxada, a laringe não deve permanecer muito baixa. Em vez de se buscar a homogeneidade na pronúncia dos sons vocálicos, deve-se buscar sua pronúncia mais “pura”, preferencialmente de forma clara como na pronúncia italiana. Dinâmicas mais suaves também podem contribuir com a leveza da voz e com o brilho do som, além de possibilitar o maior controle do vibrato. A extensão vocal, a melhor junção dos registros vocais e a habilidade de se cantar passagens melismáticas são, portanto, aspectos fundamentais no preparo vocal de qualquer cantor ou coro que se dedique à prática da música barroca.

O número adequado de cantores no coro pode variar dentro da média de 16 a 36, conforme os grupos da época. Ressaltamos, mais uma vez que, grupos que ultrapassam esses números não devem se privar da execução da música barroca. É fundamental apenas que se busque a leveza sonora através do timbre e da dicção. Mais importante do que os números, a prática do contraste sonoro entre grupos de concertistas e ripienistas pode acrescentar muito à execução. Certamente, o primeiro grupo deve fazer parte do grupo maior. O diretor ou regente deverá se encarregar de estudar as obras a serem executadas e, baseado em um conhecimento sólido sobre a prática coral barroca, separar as partes que serão cantadas por todo o coro e aquelas que ficarão a cargo do grupo de concertistas.

Sobre os tipos de vozes “ideais” para formar um grupo de música barroca acreditamos que, independente da classificação vocal, devem apresentar uma extensão vocal ampla do grave ao agudo, a habilidade de controlar o vibrato e grande flexibilidade para as passagens de agilidade. Na falta de vozes masculinas agudas o regente tem a opção de trabalhar o falsete que, principalmente nos tenores, resulta em uma sonoridade clara e leve bastante

adequada para a música barroca. A combinação de contratenores e contraltos na linha de contralto também pode contribuir muito com a construção do “som barroco”.

É muito importante, enfim, que a música barroca seja executada com os instrumentos segundo a vontade dos compositores. Na medida do possível, deve-se optar pela utilização de instrumentos de época os quais, por sua sonoridade peculiar, acrescentarão muito à performance. Elliot (2006, p.66) ressalta que os cantores podem aprender muito sobre articulações e nuances na música barroca se trabalharem com instrumentos de época. Instrumentistas que têm habilidade e conhecimento sobre tal estilo podem demonstrar gestos instrumentais característicos como articulações precisas e destacadas, *inegalité*, ou o suave aumento ou diminuição da pressão do arco que, certa vez, Leopoldo Mozart (1719-1787) relacionou com a *mesa di voce*. A construção particular e as técnicas de execução dos instrumentos de época produzem um modelo de articulação que cantores solistas e corais podem imitar. O som de muitos desses instrumentos é mais leve, mais gentil e mais suave que seus correspondentes modernos. Graças à complexidade dos sistemas de afinação antigos, muitos instrumentos de época podem criar variações interessantes de “cor sonora” e entonação, dependendo do tom em que se toca. Os cantores também podem imitar essa variedade de sons.

1.3. A tradição coral clássica

Embora o período clássico tenha existido num curto espaço de tempo, a prática coral vivida neste período foi bastante intensa e incluía tanto a execução da música composta nos períodos anteriores – renascentista e barroco – quanto a execução das obras compostas pelos compositores deste tempo. Apesar de a música instrumental ampliar seu espaço cada vez mais, a música coral manteve firmemente sua presença na vida da igreja e da sociedade da época. Pouco foi escrito para coro *a cappella*. Os compositores clássicos se dedicaram à escrita de inúmeros gêneros de música vocal que incluía grupos vocais solistas ou coro, mas, quase tudo fora composto para ser executado com orquestra ou com o acompanhamento de órgão ou *pianoforte*. Dentre os citados gêneros devemos ressaltar a enorme produção de missas, oratórios e óperas bem como uma representativa e importante produção de obras menores tanto de caráter religioso quanto secular.

A seguir apresentamos informações importantes sobre a prática da música vocal e, especificamente coral, no Classicismo. Fruto de nossa pesquisa bibliográfica, o texto que segue descreve a natureza dos coros, as características da técnica e da sonoridade vocal dos cantores e, ainda, alguns importantes aspectos estilísticos do período. Diferentemente de como abordamos os períodos renascentista e barroco com reflexões sobre a prática da música desses períodos nos dias atuais, nossa abordagem sobre o período clássico pretende, ao mesmo tempo, apontar características da prática vocal deste período e refletir sobre a realização de tal música nos dias atuais.

1.3.1. A prática coral no Classicismo

1.3.1.1. A natureza dos coros clássicos

Durante a segunda metade do século XVIII, os grupos vocais das capelas católicas continuaram a ser formados por músicos profissionais, e eram, normalmente, pequenos em número. Em 1754, as capelas de Gotha e Breslau, por exemplo, mantinham grupos vocais com apenas um cantor nas partes de alto, tenor e baixo. Em Gotha usava-se

dois sopranos femininos e um masculino, e em Breslau apenas dois sopranos masculinos. Na capela de Mannheim, os números também eram modestos: a orquestra possuía cerca de 30 músicos de cordas e 10 de sopro contra seis sopranos – três mulheres e três homens – dois altos masculinos, três tenores e dois baixos. Por outro lado, em 1757, a capela do arcebispo de Salzburg possuía uma orquestra menor, com menos de 20 músicos de cordas e cerca de 10 músicos de sopro, contra um número bem maior de cantores: dez cantores solistas – cinco sopranos masculinos, três tenores e dois baixos – e um coro formado por 15 meninos cantores e 29 vozes adultas masculinas (4 altos, 12 tenores e 13 baixos). De 1772 a 1867, a *Hofmusikkapelle* da corte imperial de Viena manteve uma orquestra com cerca de 30 músicos contra um coro de 20 cantores, dos quais metade eram meninos divididos em sopranos e contraltos (não havia adultos na execução dessas vozes). É para números como esses que Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e seus contemporâneos escreveram muitas de suas obras litúrgicas. Os coros sinfônicos e as sociedades corais começavam a surgir, contudo, seu desenvolvimento aconteceu mesmo durante o século XIX.

A análise dos citados números nos leva a conclusões bastante claras dentre as quais devemos ressaltar: 1) os grupos corais utilizados pelos compositores clássicos para a execução de suas obras se diferenciavam muito dos que são utilizados atualmente para a execução de tal repertório; 2) o número de sopranos era normalmente maior do que o número de altos, tenores e baixos; 3) na maioria dos casos, as orquestras apresentavam números bem maiores do que os coros.

Evidentemente a diferença entre grupos corais clássicos e os grupos atuais que executam o repertório deste período não é uma simples questão numérica. Acreditamos que, em consequência dos números e também da técnica de produção vocal utilizada na época, tal diferença podia ser percebida na qualidade sonora dos coros. Isso, sem falar no tipo de treinamento que era recebido pelos cantores. Assim como a orquestra clássica, os coros tinham suas raízes nos coros barrocos. E assim como os músicos da orquestra, os cantores eram relativamente bem treinados e aptos a participarem de grupos pequenos. As habilidades dos grupos corais que atendiam compositores como Haydn e Mozart eram as habilidades desenvolvidas por qualquer cantor da época, ou seja, esses coros eram formados por vozes solistas altamente habilidosas. Conforme citamos anteriormente, todo cantor coral era um profissional, inclusive os meninos cantores que eram musicalmente instruídos diariamente.

Segundo Schenbeck (1996, p. 365), esses cantores eram aptos para a leitura das partituras, para a execução de trinados e outros ornamentos e para equilibrar suas vozes dentro do grupo. “Com uma preparação mínima, eles podiam cantar música em estilo concertato e canto gregoriano em certo número de serviços e outras funções toda semana”¹³⁹ (Schenbeck, 1996, p. 365). A distinção entre os cantores que cantavam partes de solo e os demais não era grande como hoje. Assim como no Barroco, os encarregados pelas partes solistas também cantavam as seções corais e se posicionavam junto do coro.

Schenbeck explica que o fato de existir um maior número de cantores na execução das linhas de soprano se justifica por duas razões: 1) em geral, a linha de soprano conduzia a melodia e, por isso, merecia ser ressaltada; 2) uma vez que os naipes de sopranos eram formados total ou parcialmente por meninos, e suas vozes eram, naturalmente, menos potentes, eles precisavam ser mais numerosos para se atingir um maior equilíbrio sonoro.

A propósito, algumas fontes indicam que equilibrar a sonoridade do coro e da orquestra para uma apresentação era uma tarefa complicada para os compositores, não só por causa das vozes menos potentes dos meninos, mas também pelo fato de que, em muitos casos, a orquestra era maior que o coro. Esse fato chegou a ser expresso por Mozart em uma carta enviada de Mannheim em 1777 a seu pai:

Agora eu preciso lhe dizer sobre a música aqui. No sábado, dia de todos os santos, eu assisti a uma missa na capela. A orquestra é excelente e muito forte. De cada lado, dez ou onze violinos, quatro violas, dois oboés, duas flautas e dois clarinetes, duas trompas, quatro violoncelos, quatro fagotes e quatro contrabaixos, também havia trompetes e tambores. Eles podem produzir boa música, mas eu não faria questão de ter uma de minhas missas executada aqui. Por que? Por causa da pequenez deles? Não, tudo deve ser pequeno aqui também. Por que um outro estilo de composição é requerido? De jeito algum. Mas porque, como as coisas estão hoje em dia, você deve escrever principalmente para os instrumentos, já que você não pode imaginar nada pior do que as vozes aqui. Seis sopranos, seis contraltos, seis tenores e seis baixos contra vinte violinos e doze baixos é como se fosse [um placar de] zero pra um.¹⁴⁰ (Anderson, 1938, p. 356).

¹³⁹ *With minimal preparation, they could sing concerted music and plainsong at a number of services and other functions every week.*

¹⁴⁰ *Now I must tell you about the music here. On Saturday, All Saint's Day, I was at High Mass in the Capelle. The orchestra is excellent and very strong. On either side there are ten or eleven violins, four violas, two, oboes, two flutes and two clarinets, two horns, four violoncellos, four bassoons and four double basses, also trumpets and drums. They can produce fine music, but I should not care to have one of my Masses performed here. Why? On account of their shortness? No, everything must be short here too. Because a different style of composition is required? No at all. But because, as things are at present, you must write principally for the instruments, as you cannot imagine anything worse than the voices here. Six sopranos, six altos, six tenors and six basses against twenty violins and twelve basses is just like zero to one.*

Apesar de o desequilíbrio sonoro ter sido um fato, Schenbeck nos aponta alguns fatores que podem ter ajudado a abrandar tal problema: 1) os cantores posicionavam-se na frente do grupo instrumental; 2) em geral os cantores eram profissionais e, certamente, capazes de projetar suas vozes de forma eficiente; 3) a sonoridade suave e transparente, bem como os delicados ataques dos instrumentos da época não devia interferir tanto na projeção coral do texto, especialmente nas consoantes iniciais tão importantes para o entendimento. Os espectadores podiam até não ouvir o som do coro predominantemente, mas, provavelmente escutavam e entendiam o texto. Por fim, devemos ainda ressaltar que as salas nas quais aconteciam as execuções musicais eram relativamente pequenas se comparadas às atuais, e o timbre brilhante das vozes ricas em harmônicos favorecia o grupo de cantores.

A liderança era exercida de maneiras diferentes nos vários lugares. Em alguns lugares usava-se a prática barroca de marcar o tempo com um rolo de papel. Em outros, o regente conduzia o grupo pelo contato visual com o grupo de cantores e/ou instrumentistas. Schenbeck ainda completa dizendo que o Mestre de capela realizava os ensaios de seu grupo vocal sentado ao cravo ou *pianoforte*, transferindo assim, para os cantores, toda responsabilidade musical e o zelo pela execução individual e pela unidade do grupo.

No tocante à prática da música coral clássica na atualidade, principalmente aquela realizada por grupos corais amadores, acreditamos que seja necessário a utilização de um número de cantores maior do que os números acima citados. Antes de tudo, porque a realidade experimentada pelos compositores da época já apresentava um desequilíbrio sonoro entre coro e orquestra que era indesejado por eles. Além disso, grande parte das salas nas quais se executava a música clássica era relativamente menor do que as salas em que se realizam concertos atualmente. Por fim, a sonoridade dos instrumentos da época era, provavelmente, mais delicada que a sonoridade atual desses instrumentos. Diante desta situação, acreditamos que para a execução de obras do período clássico nos dias atuais, é necessário um coro de 30 a 40 vozes para obras com uma orquestração menor, e de 50 a 60 vozes para obras cuja orquestração é mais robusta.

1.3.1.2. A influência dos oratórios de Handel na prática coral clássica e o nascimento das primeiras sociedades corais

As execuções dos oratórios de Handel nas províncias inglesas aumentaram muito durante os últimos anos de sua vida e logo após a sua morte. Em 1759 aconteceram várias performances comemorativas de suas obras em Londres, Oxford, Cambridge, entre outras. Na aldeia da Church Langton, próxima a Leicester, fora realizado um festival de dois dias em homenagem ao compositor. Neste mesmo ano, em um festival que contou com a participação de três coros em Hereford, o oratório *The Messiah* que, até então, só havia sido executado em locais seculares, fora executado pela primeira vez em uma catedral.

O centenário do nascimento de Handel foi prematuramente celebrado em 1784 com a realização de um festival no qual foram executadas várias de suas obras na Abadia de Westminster, com a participação de 300 cantores e 250 instrumentistas. Devido ao sucesso deste festival, outros festivais foram realizados nos anos de 1785 com 616 participantes, 1786 com 749, 1787 com 806, e em 1791 – quando Haydn estava presente – com a presença de mais de 1000 participantes. Segundo Schenbeck (*op. cit.*, p. 365), Haydn ficou tão impressionado com a sonoridade dos grandes coros que ele ouviu na ocasião, que chegou a tomar a decisão de reproduzir tal efeito sonoro nas performances públicas de seus últimos oratórios. O autor ressalta, entretanto, que foi a geração posterior a Ludwig van Beethoven (1770-1827) e Franz Schubert (1797-1828) – Felix Mendelssohn (1809-1847), Louis Spohr (1784-1859), Hector Berlioz (1803-1869), entre outros – que pôde assistir, de fato, ao desenvolvimento das grandes sociedades de canto bem como a expansão dos oratórios e das grandes obras coral-sinfônicas.

Na medida em que os coros cresciam, a participação de cantores amadores aumentou, e esses cantores passaram, aos poucos, a substituir os profissionais que eram utilizados na época do próprio compositor para a execução dos oratórios e da música sacra. Assim, começava a surgir, no contexto da prática coral, a separação entre o religioso e o social, forte característica da prática coral do século XIX. Juntamente com a valorização do elemento social na prática coral, começavam a surgir, ainda no século XVIII, sociedades corais que, entre outras coisas, praticavam a caridade. Uma das mais importantes dessas primeiras sociedades foi a *Tonkünstler-Societät* de Viena criada em 1771 nos moldes da *Society of Musicians* de Londres, cujo objetivo era ajudar músicos indigentes e seus dependentes nas suas necessidades. Segundo

Smith (*Grove dictionary of music and musicians*), em 29 de março de 1772 fora executada a obra *Betulia liberata* de Florian Leopold Gassmann (1729-1774) sob os auspícios da referida sociedade austríaca. A execução teria sido tão bem sucedida que precisou ser re-apresentada de 1 a 5 de abril. Haydn ficou muito interessado nesta sociedade que compôs para ela seu *Il ritorno di Tobia*.

Na ilha britânica, começavam a nascer também novas sociedades que tinham como objetivo a execução de madrigais renascentistas e outras canções seculares do século XVIII. Neste contexto destacamos a *Madrigal Society*, fundada em 1741 com o objetivo de conservar a música mais antiga, e a aristocrática *Anacreontic Society*, criada em 1766 com o objetivo de encorajar a produção da música nova para coro.

1.3.2. Os cantores clássicos: sua técnica e sua sonoridade

O período clássico assistiu o declínio gradual da voz de *castrato* e a conseqüente inserção das vozes femininas de soprano e *mezzo-soprano* na ópera e na música de concerto. Elliot afirma que Haydn e Mozart escreveram obras para vozes de *castrati*, contudo, na época de Beethoven eles já eram bem menos populares. Salvo algumas exceções, as mulheres ainda não podiam cantar na igreja. Assim, os *castrati*, os falsetistas e os meninos eram os responsáveis pelas linhas de soprano nos coros. Todavia, às vezes, em performances de obras como *A Criação* de Haydn, que era usualmente apresentada no teatro e não na igreja, mulheres solistas juntavam-se ao coro masculino para as seções de *tutti*.

Ao longo do Classicismo a voz de tenor se tornou mais popular e foi tratada com mais destaque em importantes papéis na ópera. A voz de barítono ainda não era comumente diferenciada como veio a ser nos séculos seguintes. A voz de baixo também ganhou certo destaque tanto na ópera quanto no oratório e nas outras formas de música de concerto, contudo, não de forma tão proeminente quanto as vozes agudas. Por fim, as vozes femininas, em especial a voz de soprano, se tornaram muito importantes na ópera e passaram a ganhar papéis cada vez mais agudos. De forma geral, os cantores do tempo de Haydn e Mozart foram treinados segundo as tradições barrocas de Tosi e Mancini e deram continuidade a tais tradições treinando seus alunos nos mesmos moldes. O próprio Haydn estudou canto segundo

os métodos de Nicola Porpora (1686- 1768) e, provavelmente, treinou seus cantores em Esterházy segundo tais métodos. Para se ter uma idéia dos requisitos exigidos das vozes da época, recorremos a algumas citações descritas por Charles Burney (1969) sobre importantes cantores da época:

Ela canta do sol ao mi agudíssimo [mi5], com a máxima facilidade e força, e tanto o seu *portamento di voce* como sua volubilidade são, em minha opinião, incomparáveis [...] Nada era difícil demais para sua execução, que era fácil e limpa.¹⁴¹ (Burney, 1969, p. 108).

Sua voz era docemente timbrada e ela cantava perfeitamente afinado. Ela tem um excelente trinado, uma boa expressão e facilidade de executar e articular as passagens rápidas e difíceis, o que é impressionante. [...] De forma alguma ela era generosa nos ornamentos, mas os que ela usava eram perfeitamente apropriados ao estilo da música e à idéia do poeta.¹⁴² (*Ibid.*, p. 111).

Sua execução era articulada e brilhante. Ela tinha uma língua fluente para pronunciar palavras rápida e distintamente e uma garganta flexível para passagens rápidas, com tamanha beleza, e um trinado veloz, o qual ela colocava em movimento quase sem que se notasse, no momento em que ela quisesse. A passagem podia ser suave, ou com velocidade, ou consistir em repetições do mesmo som, sua execução era igualmente fácil para ela, como para qualquer instrumento.¹⁴³ (*Ibid.*, p. 188).

A partir das citações concluímos que a suavidade, o cantar facilmente (sem esforço físico), a flexibilidade para passagens melismáticas rápidas, a riqueza do timbre e a expressividade eram aspectos fundamentais do canto no período clássico.

De forma particular, o ideal de suavidade nos leva a entender que o canto clássico buscava uma sonoridade rica em harmônicos, contudo, mais compacta se comparado ao dos séculos seguintes, e um pouco menos brilhante e mais redonda se comparada ao dos séculos anteriores. Os cantores eram orientados para cantar com suavidade em toda a sua extensão vocal, sem permitir que a voz se tornasse estridente nem nas notas mais agudas. Assim, para manter a suavidade no registro agudo, as vozes masculinas utilizavam o falsete. “Nas cantatas de Esterházy de Haydn, e também em suas primeiras missas, podemos encontrar diversos

¹⁴¹ *She sings from G to E in altissimo, with the greatest ease and force, and both her portamento di voce, and her volubility are, in my opinion, unrivalled [...] nothing was too difficult to her execution, which was easy and neat.*

¹⁴² *Her voice was sweetly toned, and she sang perfectly well in tune. She has an excellent shake, a good expression, and facility of executing and articulating rapid and difficult divisions, that is astonishing [...] she was by no means lavish of graces, but those she used, were perfectly suited to the style of the music, and idea of the poet.*

¹⁴³ *Her execution was articulate and brilliant. She had a fluent tongue for pronouncing words rapidly and distinctly and a flexible throat for divisions, with so beautiful and quick a shake, that she could put it in motion upon short notice, just when she would. The passage might be smooth, or by leaps, or consist of iterations of the same tone, their execution was equally easy to her, as to any instrument whatever.*

momentos nos quais o tenor deve cantar como o soprano coloratura, tanto tecnicamente quanto na sua extensão”¹⁴⁴ (Schenbeck, 1996, p. 349).

Assim como o repertório barroco, o repertório clássico é cheio de escalas, arpejos e outras formas melódicas que exigiam dos cantores flexibilidade e velocidade. Os cantores deviam cantar tais *passaggi* de maneira viva, brilhante e fácil. Ao lado desta habilidade devia estar a habilidade de executar trilos – “um elegante e importante ornamento da arte vocal, sem o qual a melodia enfraqueceria”¹⁴⁵ (Corri, 1810, p. 07 apud Schenbeck, *op. cit.*, p. 350).

Outro requisito fundamental para o cantor clássico era a expressividade. Através do *portamento di voce* e da realização da *messa di voce* os cantores do período mostravam sua capacidade de se expressar através da música. No Classicismo, o portamento significava o mesmo que no Barroco – habilidade de igualar a escala pela suave passagem de uma nota a outra sem qualquer tipo de quebra ou mudança da qualidade sonora. Corri ressalta que:

O *portamento di voce* é a perfeição da música vocal; consiste no crescer e decrescer da voz, no deslizar de uma nota em outra de forma homogênea com delicadeza e expressão – e por expressão entenda-se todo o encanto que a música pode produzir; o *portamento di voce* pode ser justamente comparado ao maior grau de refinamento na pronúncia elegante, no caso da fala.¹⁴⁶ (*Ibid.*, p.03 apud Schenbeck, *op. cit.*, p.350)

Das tradições da escola italiana de canto do período Barroco, a habilidade de empregar sutilmente gradações de dinâmica ao longo de uma frase musical, também fora muito apreciada no Classicismo. Em ambos os períodos, utilizou-se a *messa di voce* – habilidade de realizar um *crescendo* e um *diminuendo* em uma nota longa – tanto para fins didáticos – exercícios para o controle de dinâmica – quanto como uma importante ferramenta da expressividade.

Assim como várias das características barrocas permaneceram no Classicismo, o vibrato não foi uma exceção. O quadro é basicamente o mesmo: a terminologia utilizada na época é conflitante e não é concorde. Utilizava-se dois termos que hoje conhecemos com significados diferentes: vibrato e trêmulo; falava-se a favor do vibrato somente se utilizado com prudência e moderação, provavelmente como um ornamento. Por fim, ainda que

¹⁴⁴ In Haydn's *Esterházy cantatas*, also in the early *Masses*, we find numerous instances that call for tenor singing equal to coloratura soprano in technique and range.

¹⁴⁵ An elegant and important ornament of the vocal art, without which melody would often languish.

¹⁴⁶ *Portamento di voce* is the perfection of vocal music; it consists in the swell and dying of the voice, the sliding and blending one note into another with delicacy and expression – and expression comprehends every charm which music can produce; the *portamento di voce* may justly be compared to the highest degree of refinement in elegant pronunciation in speaking.

entendamos que somente o trêmulo era condenado e o vibrato era visto com maior tolerância por ser natural, acreditamos que este era, provavelmente, menor e bem menos perceptível que o vibrato que passou a ser utilizado no século XIX. Para ilustrar esta última conclusão, devemos citar uma passagem de uma carta de Mozart escrita a seu pai em 1778. É importante ressaltar que em seu discurso Mozart critica o hábito do cantor “tremular” sua voz, mas, ao mesmo tempo, o compositor afirma que a voz humana “tremula” ou vibra naturalmente:

Meis[s]ner, como você sabe, tem o mau-hábito de fazer sua voz tremular às vezes, tornando uma nota que deveria ser sustentada em distintos grupos de notas, ou mesmo trinados – e isso eu nunca poderia tolerar nele. E realmente é um hábito detestável e bastante contrário à natureza. A voz humana tremula naturalmente – mas do seu próprio modo – e somente num grau em que o efeito é bonito [...]. Mas no momento em que o limite é ultrapassado, deixa de ser belo – porque é contrário ao natural.¹⁴⁷ (Anderson, 1938, p.552).

Cabe-nos, pois, uma reflexão. Embora muitas das características do canto clássico acima descritas nos levem a entender que a sonoridade deste canto era quase a mesma daquela do canto barroco, é preciso lembrar que havia outras qualidades sonoras no ar. Provavelmente o *timbre sombrée* definido por Garcia já vinha sendo desenvolvido havia muito tempo. Todo o período clássico, assim como a primeira metade do século XIX foi um período de mudança do ideal sonoro. Parece lógico supor, porém difícil de provar que, em resposta à nova estética de meados do séc. XVIII, o cantor buscava colorir a voz para variar expressivamente. A expressividade impessoal e abstrata que caracterizou a doutrina dos afetos já não era mais satisfatória. Os cantores do período clássico, ainda que treinados nos moldes do canto barroco, descobriram que, com a técnica que se desenvolvia, eles poderiam atingir maior intensidade emocional e maior volume, sem perda da qualidade.

Em concordância com Ehmann e Haasemann (1981, p.100), acreditamos que para a construção de uma sonoridade adequada para a execução de obras clássicas, o regente deva buscar junto a seus cantores uma sonoridade “elegante, ágil, límpida, peculiar, sensível e ampla do grave ao agudo”¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Meis[s]ner, as you know, has the bad habit of making his voice tremble at times, turning a note that should be sustained into distinct crochets, or even quavers – and this I never could endure in him. And really it is a detestable habit and one which is quite contrary to nature. The human voice trembles naturally – but in its own way – and only to such a degree that the effect is beautiful [...] But the moment the proper limit is overstepped, it is no longer beautiful – because it is contrary to nature.

¹⁴⁸ *Elegant, beweglich, hell, eigenpersönlich, empfindsam, ausgebaute Höhe und Tiefe.*

1.3.3. Aspectos interpretativos

Robinson e Winold (1992, p. 443) advertem que um dos erros mais comuns na execução da música do período clássico é o fraseado mal executado com respirações inadequadas ou em lugares inadequados. Os autores recomendam que, para dar um sentido apropriado às frases musicais, o intérprete pode se necessário, encurtar o valor da última nota de uma frase para separá-la da frase seguinte. Eles apresentam duas citações que revelam a importância do fraseado na música clássica e orientam os executantes:

As cesuras são as vírgulas da música que, como na fala, devem ser executadas claramente por um momento de relaxamento. Obtém-se isto tanto ao deixar a última nota de uma frase extinguir-se e atacar a próxima com firmeza, como ao diminuir o som um pouco no final da frase, aumentando-o no começo do próximo texto.¹⁴⁹ (Sulzer, 1792, p.125 apud Robinson and Winold, 1992, p.433).

Separações leves, como pausas de pequena duração, não são sempre indicadas pelo compositor. O executante deve, então, providenciá-las quando achar necessário, mas deixando a última nota da frase decrescer aos poucos. De fato, em alguns casos ele deve mesmo deixar ela acabar um pouco antes que se complete sua duração normal.¹⁵⁰ (Baillot, 1834, p.17 apud Robinson and Winold, *op. cit.*, p.433).

No tocante à questão da articulação musical, Elliot relata que o século XVIII assistiu a uma progressão gradual e contínua da articulação menos ligada para um estilo que favorecia o legato. “Na medida em que o século XVIII caminhava para seu fechamento, a preferência pela articulação ‘separada’ mudou para o legato mais liso e fluente”¹⁵¹ (Elliot, 2006, p. 97). Contudo, a autora observa que na era clássica, o ideal Barroco de uma articulação mais incisiva e destacada, que destacava as diferenças entre o “intenso e o leve” fazendo com que “a música falasse” como se ela tivesse texto, era ainda importante.

O ideal estético que privilegiava o *legato* e o *cantabile* foi expresso por alguns tratadistas clássicos como Domenico Corri, Daniel Gottlob Türk (1750-1813), Leopold Mozart e Muzio Clementi (1752-1832). Segundo Elliot, em seu tratado de canto, Corri defendeu a

¹⁴⁹ *The caesuras are the commas of the song, which, as in speech, must be made manifest by a moment of relaxation. This is accomplished either by letting the last note of a phrase die away and firmly attacking the following one, or by diminishing the tone somewhat at the end of the phrase and increasing at the beginning of the text.*

¹⁵⁰ *Slight separations, such as rests of short duration, are not always indicated by the composer. The player must therefore provide them, when he sees that it is necessary, but letting the last note of the phrase die away. Indeed, in certain cases he must even let it end shortly before the completion of its normal duration.*

¹⁵¹ *As the eighteenth century drew to a close, preference shifted away from detached articulation toward a smoother, more legato flow.*

importância da inflexão das palavras no canto, mas, para o solfejo sem palavras ele aconselhava que o cantor usasse a “*messa di voce*” em todas as notas de qualquer duração e “desenhasse” as frases musicais usando um *crescendo* seguido de um *decrescendo*. Em seu tratado para instrumentos de teclado, Clementi recomenda que “quando o compositor deixa o legato e o *staccato* ao gosto do intérprete, a regra é aderir principalmente ao legato, deixando o *staccato* para dar espirotuosidade ocasionalmente a algumas passagens”¹⁵² (Rosenblum, 1988, p. 154).

Ainda é importante que lembremos que o *legato cantabile* ideal para a música do final do século XVIII é bastante diferente do legato utilizado no fim do século XIX e princípio do século XX. Na música vocal, o texto e seu contexto dramático, por muitas vezes, “conduz” a articulação do som, e é por isso que as partes vocais das obras clássicas, em geral, trazem menos marcações de articulação do que as partes instrumentais. Não podemos nos esquecer que, no século XVIII, os instrumentistas usavam o canto como um verdadeiro guia estilístico. A respeito das diferenças de articulação na música do período clássico e na música do fim do século XIX e do século XX, Robinson e Winold recorrem à tradição vienense e ressaltam que:

A articulação na música de Haydn, Mozart e Beethoven, pelo menos de acordo com a tradição que é preservada hoje em dia nos coros e orquestras de Viena, é diferenciada, mas numa gama mais estreita de possibilidades do que poderia ser encontrado na música do final do século XIX ou no século XX. Um *staccato* extremamente seco e curto simplesmente não deve ser ouvido numa apresentação de Mozart ou Haydn por músicos treinados na tradição vienense. O som sempre possui certo corpo e “calor”, mesmo quando é brevemente marcado, como com pontos. Em particular, deve ser lembrado que pontos sob uma linha de *legato* devem ser tocados com uma articulação de *portato*, em vez de um *staccato* seco. Por outro lado, o legato ininterrupto que seria apropriado para algumas passagens da música romântica tardia não é apropriado para compositores clássicos. Mesmo uma linha em legato deve ter um senso de fraseado; deve-se respirar quer cantando ou tocando um instrumento.¹⁵³ (Robinson and Winold, 1992, p.433-4).

¹⁵² When the composer leaves the Legato and Staccato to the performer's taste, the rule is, to adhere chiefly to the Legato, reserving the Staccato to give spirit occasionally to certain passages.

¹⁵³ Articulation in the music of Haydn, Mozart, and Beethoven, at least according to the tradition that is preserved today in the choruses and orchestras of Vienna, is differentiates, but within a more narrow range of possibilities than one would find in music of the late nineteenth century or the twentieth century. An extremely dry, short staccato is simply not to be heard in a performance of Mozart or Haydn by musicians steeped in the Viennese tradition. The sound always has a certain body and warmth to it, even when it is marked short as with dots. In particular, it should be remembered that dots under a slur are meant to be played with a portato articulation, rather than with a dry staccato. On the other hand, the unending legato that might be appropriate for some passages of late Romantic music is not appropriate for classical composers. Even a legato line should have a sense of phrasing; it should breathe whether sung or played on an instrument.

Quanto às dinâmicas, não há dúvidas de que no Classicismo havia muito menos gradações de dinâmicas do que hoje. Schenbeck observa que somente uma instância extraordinária, como a descrição de um terremoto, fez Haydn utilizar uma marcação de fortíssimo em sua obra “*As sete últimas palavras*”. Os próprios instrumentos da época determinavam certa suavidade do som dos grupos instrumentais sem, contudo, anular a possibilidade de se conseguir um *tutti* forte e brilhante.

Diante desse fato, enfrentamos atualmente um sério problema na execução da música de Haydn e Mozart. Schenbeck observa que, ao tentarmos utilizar as poucas gradações de dinâmica que eram utilizadas no século XVIII com os instrumentos modernos e com os grandes coros sinfônicos atuais, nós corremos o risco de executar a música do período clássico com a sonoridade de uma “caixinha de música” sem clímaxes reais.

Tudo se torna gentilmente arredondado, belamente modelado e, por sua vez, morto. Isso é um desserviço à música poderosa que Haydn nos deixou. É bem melhor permitir, nos momentos certos, os sons grandiosos que nossos cantores e instrumentistas tem sido treinados para produzir. Isso não irá nos impedir de ensinar a todos, também, o verdadeiro som em piano e pianíssimo pedido por Haydn em suas partituras.¹⁵⁴ (Schenbeck, 1996, p.411).

Por fim, no tocante às gradações de dinâmica na música de Haydn há um caso especial, o *forzando* – ***sf*** ou ***fz***. Tais marcações não devem ser entendidas e executadas rigidamente. Schenbeck analisa que, às vezes, o contexto musical requer um rápido crescendo seguido de um decrescendo executados de forma elegante e intensa.

¹⁵⁴ *Everything becomes gently rounded off, beautifully shaped, and ultimately dead. That is a disservice to the powerful music Haydn gave us. It is far better to allow, at the right times, the big sounds that our singers and players have been trained to provide. That will not prevent us from teaching everyone also to make the true piano and pianissimo sounds called for in Haydn's scores.*

1.4. O Romantismo

É sabido que o século XIX foi um período de grandes transformações nos mais diversos setores musicais. Tais transformações atingiram, inclusive, nossas áreas de interesse – a prática coral e a sonoridade vocal – de forma muito marcante.

Até o período clássico a sonoridade vocal estava intimamente ligada à sonoridade coral, uma vez que os coros eram, na sua maioria, formados por cantores profissionais. Desde o princípio do Romantismo essa realidade mudou radicalmente. De um lado, desabrochou-se uma nova cultura coral baseada na inclusão de cantores amadores nos coros e em sonoridades bem mais amplas, e de outro, formou-se um novo estilo de canto que deixava de lado a escola dos *castrati*, buscando uma sonoridade mais robusta e dramática.

Podemos dizer que, comparada ao grande advento da música instrumental, a prática coral foi bem menos expressiva, porém, ainda assim, o coro ocupou lugares até então não ocupados. A atividade coral foi marcada por uma grande diversidade que incluía desde a tradicional prática *a cappella* da música sacra até a presença de grandes massas corais no teatro de ópera. Tal diversidade ainda atingiu a sonoridade coral que, por um lado, se manteve clara e leve nos coros sacros de meninos, mas por outro, ganhou certa dramaticidade e volume nas performances das “grandes massas corais”.

A seguir, apresentamos um panorama histórico sobre a formação do novo estilo de canto que se tornou a base da atual técnica vocal seguido de um levantamento das principais características da prática coral do século XIX, e por fim, uma abordagem sobre a sonoridade dos vários gêneros da música coral romântica e sua realização na atualidade.

1.4.1. O fim do *bel canto* e o nascimento de um novo estilo de canto

A segunda metade do séc. XVIII e a primeira do séc. XIX assistiram ao desenvolvimento de um novo estilo de canto, baseado numa técnica que escurecia o timbre vocal com o propósito de proporcionar maior expressividade ao cantor. Assim, no princípio do século XIX, os cantores tinham que escolher entre dois caminhos técnicos distintos, duas formas bem diferentes de cantar: o estilo antigo e o novo estilo.

Logo no princípio do século o novo estilo de canto se tornou notícia. Mount Edgcumbe relatou ter ouvido “um tenor com uma voz poderosa a qual ele não controlava bem”¹⁵⁵ (Edgcumbe, 1973, p.205). O citado cantor era o italiano Domenico Donzelli, nascido em Bolonha por volta de 1790. Ele se tornou bastante conhecido por ser dono de uma “bela e doce voz de tenor com a qual ele atacou um lá agudo na voz de peito, sem recorrer ao falsete uma só vez”¹⁵⁶ (Pleasants, 1966, p.160). Segundo Chorley, Donzelli

... tinha uma das mais doces vozes de tenor grave já ouvidas – uma voz que nunca havia sido treinada para ser flexível o bastante para cantar as óperas do Sr. Rossini da forma como elas são escritas, mas mesmo nesse aspecto era perfeita e completa, se comparada com as pessoas violentas que o sucederam na Itália, cada voz mais volumosa e menos disponível que a do seu predecessor. O volume da voz rica e sonora de Donzelli era real, não forçado. Quando ele cantava suas notas agudas não havia nenhuma demonstração de esforço, como veias saltadas, [por exemplo], e por esta razão, seu reinado nos palcos italianos durou três vezes mais que o de qualquer dos seus contemporâneos menos talentosos, menos treinados que tinham adotado a carreira de tenor forçado.¹⁵⁷ (Chorley, 1972, p.04).

Para Newton, Donzelli foi, sem dúvida, um precursor do novo estilo de canto, canto que podia tocar o ouvinte de uma forma diferente, podia expressar paixão e sentimento, não através de uma linguagem de afetos estilizada, mas, diretamente, pessoalmente. O autor observa que o termo “*forcible tenors*” na passagem de Chorley, claramente se refere à nova prática de se utilizar a voz de peito até o mais agudo possível, em vez de se usar o falsete ou alguma mistura entre peito e falsete. Analisando a opinião de Chorley descrita e a formação deste novo estilo de canto, Newton aponta alguns importantes aspectos presentes na prática vocal daquela época dos quais o mais relevante na opinião do autor é o fato de, pela primeira vez, as vozes serem classificadas em tipos. Ele observa que:

Enquanto anteriormente todos os cantores passavam pelo mesmo treinamento, com ênfase em cada escala regular (*portamento*), na beleza do som, e na agilidade, havia algo de novo e diferente agora: uma busca pelo volume de som para executar melhor

¹⁵⁵ *A tenor with a powerful voice which he did not modulate well.*

¹⁵⁶ *Beautiful mellifluous tenor voice with which he attacks the high A in full chest voice, without once resorting to falsetto.*

¹⁵⁷ *... had one of the most mellifluous low tenor voices ever heard – a voice which had never by practice been made sufficiently flexible to execute Signor Rossini’s operas as they are written, but even in this respect was accomplished and finished, if compared with the violent persons who have succeeded him in Italy, each one louder and less available than his predecessor. The volume of Donzelli’s rich and sonorous voice was real, not forced. When he gave out his high notes there was no misgiving as to the peril of his blood-vessels; and hence his reign on the Italian stage was thrice as long as that of any of the worse-endowed, worse-trained folk who have since adopted the career of forcible tenors.*

a nova música dramática e realista. Assim iniciou-se a divisão dos cantores, com as vozes que respondiam ao desenvolvimento de volume concentrado em papéis que requeriam ou podiam ser adaptados àquele tipo de voz, e evitando papéis que requeriam mais agilidade. Aqueles cantores cujas vozes e temperamentos não eram adequados ao novo estilo recebiam os papéis que requeriam a música mais ornamentada bem como o canto mais lírico, sem tanta demanda dramática.¹⁵⁸ (Newton, *op. cit.*, p.77).

1.4.1.1. O fim do estilo antigo

Seguindo a linha de pensamento de Newton, nos juntamos ao autor em seus questionamentos a respeito das mudanças ocorridas na prática vocal: “o canto mudou porque a música mudou, ou seria o contrário?”¹⁵⁹ (*Ibid.*, p.77). É possível avaliar a importância do compositor nessa questão da sonoridade vocal? O autor aborda uma passagem de Stendhal (1783-1842) que, para ele, é um dos mais interessantes e perceptivos comentários a respeito das mudanças que ocorriam no mundo da música no princípio do Romantismo. Nesta passagem, Stendhal sugere que Rossini teria expandido as fronteiras e dado ao canto um novo aspecto emocional. Newton não discorda de tal afirmação, mas nos adverte que diante das revoluções acontecidas na música, é difícil perceber muita diferença entre Rossini e seus predecessores imediatos. Evidentemente seus contemporâneos sentiram a diferença e a mudança que substituiu o “canto puro” pelo realismo. Os cantores que desenvolviam o novo estilo de canto já não poderiam cantar no estilo mais antigo e limitar as fronteiras.

Newton observa que outra idéia interessante expressa por Stendhal é a afirmação que a mera agilidade se tornou secundária e menos importante que o *sostenuto*, que o controle respiratório e que tudo mais que está relacionado ao canto expressivo e em adágio. Na verdade, um século antes, Tosi já havia dito que as passagens de agilidade não tinham poder suficiente para tocar a alma. Se os madrigalismos da Renascença já haviam morrido há muito tempo, agora, o estilo retórico incorporado à Doutrina dos Afetos também morreu. Sem a integridade artística de um Pacchierotti (1740-1821), a mera facilidade técnica perdeu o sentido.

¹⁵⁸ *Whereas previously all singers had gone through the same training, with the emphasis on even scale (portamento), beauty of tone, and agility, there was now something new and different: a striving for volume of tone to perform the new dramatic and realistic music better. Thus began the division of singers, with the voices that responded to developing volume concentrating on roles that required or could be adapted to that kind of voice, and avoiding roles that required more agility. Those singers whose voices and temperaments were not suited to the new style concentrated on the roles that featured more florid music, as well as lyrical singing without heavy dramatic demands.*

¹⁵⁹ *Did the singing change because the music changed, or was it the other way around?*

Se Rossini foi ou não verdadeiramente responsável pelas mudanças ocorridas no canto é difícil precisar. Entretanto, ele foi o primeiro e talvez o mais bem sucedido compositor do novo estilo. O próprio compositor reconhecia que a música e o canto haviam mudado e adotou seu “segundo estilo” consciente de que o estilo antigo, seu *legato* polido e sua expressiva ornamentação haviam deteriorado tanto que pouquíssimos de seus praticantes o mantiveram.

Em sua obra sobre a vida de Rossini, Stendhal narra como o jovem compositor conheceu Velluti, o último importante *castrato*. Velluti ia executar um papel numa ópera de Rossini – *Aureliano in Palma* – e o compositor havia escrito uma cavatina para tal parte.

No primeiro ensaio com a orquestra, Velluti cantou a ária inteira de uma só vez e Rossini ficou eufórico de admiração; no segundo ensaio Velluti começou a ornamentar a melodia e Rossini, considerando o resultado tanto excelente na performance quanto satisfatório no manter suas intenções de compositor, aprovou; mas, no terceiro ensaio, o padrão original da melodia tinha desaparecido quase inteiramente debaixo do enorme bordado de ornamentos e arabescos. Finalmente chegou o grande dia da estréia; a própria cavatina e, de fato, a performance de Velluti causaram grande furor; Rossini, porém, se viu confrontado com dificuldades insuperáveis para tentar identificar o que Velluti deveria estar cantando; sua própria música, na verdade, havia se tornado completamente irreconhecível. Por tudo isso, a performance de Velluti foi de beleza ímpar, e desfrutou de uma popularidade ímpar com o público que, afinal, não pode nunca ser culpado por aplaudir algo que foi tão agradável aos ouvidos. ¹⁶⁰ (Stendhal, 1970, p.340).

Desde então, tomando consciência de que nem todos os cantores eram grandes artistas como Velluti, Rossini decidiu que ele mesmo controlaria a ornamentação de suas obras. O compositor teria dito a Ferdinand Hiller (1811-1885) que “a verdadeira arte do *bel canto* havia terminado com o desaparecimento dos *castrati*; ainda que não se deseje tê-los de volta, deve-se concordar com isso”¹⁶¹ (Weinstock, 1968, p.264). Respondendo a um questionamento de Richard Wagner sobre o declínio do canto na Itália, Rossini explicou ao compositor alemão que tal declínio acontecia em função do “desaparecimento dos *castrati*, [...] professores

¹⁶⁰ *At the first rehearsal with the orchestra, Velluti sang the aria straight through, and Rossini was dazzled with admiration; at the second rehearsal Velluti began to embroider the melody, and Rossini, finding the result both exquisite in performance and well in keeping with his own intentions as a composer, approved; but at the third rehearsal, the original pattern of the melody had almost entirely disappeared beneath the marvelous filigree work of embroidery and arabesque. At last there dawned the great day of the premiere; the cavatina itself, and in fact Velluti's whole performance created a furore; but Rossini found himself confronted with insuperable difficulties in trying to identify what Velluti was supposed to be singing; his own music, in fact, had grown completely unrecognizable. For all that, Velluti's performance was a thing of unparalleled beauty, and enjoyed untold popularity with the audience which, after all, can never be blamed for applauding something which it so wholeheartedly enjoys.*

¹⁶¹ *The true art of bel canto ended with the disappearance of the castrati; one must agree with that, even if one cannot wish to have them back.*

incomparáveis – cujas escolas se extinguíram e foram substituídas por alguns conservatórios nos quais, apesar de existirem boas tradições, nada do *bel canto* foi preservado”¹⁶² (*Ibid.*, p.295).

Newton ressalta que há outra mudança instituída por Rossini. O autor relata que Berlioz, em seu ensaio *A Travers Chant* sobre o canto e a música vocal, menciona que Rossini:

... notou, não sem decepção, a sonolência da platéia de seu grande teatro, durante a apresentação das mais belas obras [...] e jurou não sofrer tal afronta. “Eu sei muito bem como não deixar que durmam!”, ele disse. E ele pôs o grande tambor por toda parte, assim como os címbalos e o triângulo, os trombones e o *ophicleide* para grupos de acordes.”¹⁶³ (Berlioz, 1879, p.389 apud Newton, *op. cit.*, p.83).

A combinação de grandes teatros com as grandes orquestras forçou os cantores a se concentrarem no desenvolvimento do volume de suas vozes, a fim de evitarem a situação que Spohr relatou ter encontrado em San Carlo em Nápoles: “cantores que, embora tivessem vozes muito fortes, podiam ser ouvidos somente em suas notas mais agudas e fortes”¹⁶⁴ (Spohr, 1961, p.176 apud Newton, *op. cit.*, p.83). De fato, o volume do acompanhamento era um fator crítico para as vozes carentes de uma sonoridade mais cheia quando a sala era muito grande. Considerando que muitas das salas de ópera eram relativamente grandes, muitos cantores tiveram que aprender a cantar com mais volume, ainda que, para tal, tivessem que comprometer a beleza do som e as sutilezas da interpretação. Isso é especialmente verdadeiro para cantores cujas vozes não são naturalmente potentes e precisam cantar num nível de dinâmica acima do que seria confortável. Newton observa que todos os que desenvolveram vozes potentes normalmente encontravam dificuldade para cantar mais suavemente quando a música ou o tamanho da sala exigia. Falando a respeito de Pasta (1797-1865), a grande cantora para quem Bellini compôs *Norma*, Mount Edgumbe disse que “numa sala pequena sua voz era muito forte e, por vezes áspera; seu estilo demasiado potente e veemente; mas no teatro todos [esses] defeitos desapareciam”¹⁶⁵ (Edgumbe, 1973, p.169 apud Newton, *op. cit.*, p.85).

¹⁶² *The disappearance of the castrati [...] incomparable teachers – their master schools were suppressed and replaced with some conservatories in which, although good traditions existed, nothing of bel canto was preserved.*

¹⁶³ *...had noticed, not without chagrin, the somnolence of our large theatre’s audience during a performance of the most beautiful works [...] and swore not to suffer such an affront. ‘I know very well how to keep you from sleeping!’ he said. And he put the big drum everywhere, as well as the cymbals and the triangle, the trombones and the ophicleide for bundles of chords.*

¹⁶⁴ *Although the singers [...] have very strong voices, only their highest and most stentorian tones could be heard.*

¹⁶⁵ *In a small room her voice was too loud, and sometimes harsh; her manner too forcible and vehement; but in the theatre all blemishes disappeared.*

Tudo isso que apresentamos até aqui constitui o cenário no qual o chamado *bel canto* ou estilo antigo de canto conheceu o seu fim. As razões foram várias. Certamente o desaparecimento dos *castrati* foi um fator importante, mas não o mais. Havia uma mudança no gosto musical que agora preferia a dramaticidade e emoção simples e direta às artificialidades da Doutrina dos afetos. Na verdade, não foi a primeira vez que o gosto musical inclinou-se para um romantismo dramático. O princípio do período Barroco já havia sido marcado por essa busca. Entretanto, no princípio do século XIX os cantores tinham algo diferente para desenvolver – o timbre *sombré* que possibilitou o canto dramático.

1.4.1.2. Um novo estilo de canto

Em 1840, a *Gazette Médicale* de Paris publicou um artigo de dois médicos, Diday e Petrequin, intitulado “Relato sobre um novo tipo de voz cantada” que dizia que:

A arte da música foi enriquecida recentemente com um novo tipo de voz, cuja descoberta introduz um novo elemento ao problema da fonação, e parece estar vinculado à produção de uma mudança fundamental na execução e estudo do canto. [...] Quando em 1837 um celebrado cantor introduziu [essas mudanças] no nosso principal palco lírico, ele imediatamente atraiu a atenção geral, e a curiosidade foi ainda mais fortemente despertada porque esse tipo de voz, até então desconhecido, era uma nova aquisição do artista que a utilizava. Como o órgão vocal, anteriormente com um som estreito e sem expressão, havia sido modificado de tal maneira?¹⁶⁶ (Diday e Petrequin, 1840 apud Newton, *op. cit.*, p.87).

Essa introdução escrita por cientistas para cientistas foi o primeiro estudo detalhado sobre a nova técnica vocal que permitiu ao tenor francês Gilbert-Louis Duprez cantar um dó agudo na voz de peito, um feito inédito. No relato, os autores explicaram a existência de dois tipos de voz: peito e falsete, sendo que a primeira podia ser produzida de duas maneiras. Segundo eles a diferença entre os dois tipos de voz era determinada pela posição da laringe, evidente ao toque e aos olhos.

No mesmo ano, tais informações foram confirmadas por Manuel Garcia em um trabalho intitulado *Mémoire sur la voix humaine* apresentado à Academia Francesa. No ano

¹⁶⁶ *The art of music has been enriched recently by a new kind of voice, whose discovery introduces a new element in the problem of phonation, and seems to be bound to bring about a fundamental change in the execution and study of singing. [...] When in 1837 a celebrated singer introduced it on our foremost lyric stage, it attracted the general attention at once, and curiosity was all the more strongly excited because this type of voice, unknown until then, was a new acquisition by the artist who was using it. How had the vocal organ, previously piping and expressionless, been modified to this extent?*

seguinte, 1841, Garcia publicou seu *Traité complet sur l'Art du Chant* no qual ele descreveu as diferentes técnicas de maneira mais completa que Diday e Pétrequin. Garcia explicou que as modificações de qualidade sonora da voz são produzidas por diferentes caminhos e podem ser reduzidas a duas principais: o timbre claro e o timbre escuro ou *sombré*. O autor explica os efeitos dos timbres em toda a extensão vocal e ainda descreve como podem ser atingidos.

Um fato que se destaca nesse contexto é a rapidez com a qual o timbre claro deixou de ser mencionado na pedagogia vocal. Dessa época em diante raramente se encontrava alguma menção a tal timbre, e ainda mais raro era algum método de canto que o defendesse e descrevesse como anteriormente. É ainda interessante observar que antes de Garcia não se via menções a qualquer técnica que objetivasse a construção do timbre *sombré*, embora os cantores já viessem gradualmente cultivando essa sonoridade há muitos anos. Até esse período, os métodos usados para trabalhar respiração, posição da língua, da laringe, dos lábios, etc. buscavam sempre a construção do timbre claro. Todavia, após a publicação do tratado de Garcia, os métodos passaram a abordar cada vez mais o timbre *sombré*.

Evidentemente, isso tudo não significa que Garcia foi responsável por essa mudança pedagógica. Seu tratado foi simplesmente o “divisor de águas” recordando o que existia antes e antecipando o que estava por vir. O próprio autor não optava por outra técnica e ensinava seus cantores a tirar partido de ambas. Newton observa que trabalhando as duas técnicas, Garcia dava a seus alunos uma ampla paleta de “cores sonoras” para a interpretação.

Basicamente o que diferenciava os dois timbres era a posição e a movimentação da laringe. Entretanto, com o tempo os cantores gradualmente foram aprendendo a clarear e dar brilho ou escurecer a sonoridade de suas vozes sem levantar a laringe, ou com um movimento mínimo dela. A mudança na qualidade vocal era, sem dúvida, consideravelmente menor, mas o suficiente para propósitos interpretativos e podia ser alcançada sem muita perda do volume ou da intensidade. Assim, os cantores puderam abandonar a dupla técnica, algo certamente difícil de administrar.

Na medida em que o canto se tornava algo bem diferente, mesmo aqueles cantores que primavam pela perfeição na execução de coloraturas estavam trabalhando para ganhar mais potência em suas vozes. Além disso, os italianos passaram a introduzir algo mais que surgia parcialmente como resultado da busca de intensidade, mas também, em resposta à necessidade de um maior envolvimento emocional nas interpretações: o vibrato, até então

chamado de *tremolo*. Newton cita algumas passagens de Chorley que revelam a presença do vibrato no canto:

Ela era uma boa musicista e cantava com bom gosto; mas sua voz – de soprano – antes dela chegar, havia contraído um hábito de tremer, naqueles dias uma novidade (ela teria permanecido assim pra sempre) à qual os ouvidos ingleses eram avessos.¹⁶⁷ (Chorley, 1972, p.04 apud Newton, *op. cit.*, p.91).

Entretanto, antes de Rubini vir para a Inglaterra sua voz havia contraído um tipo de vibração ou um hábito de tremular novo aqui até então, e que mais tarde foi [usado] com abuso sem parar.¹⁶⁸ (*Ibid.*, p.21 apud Newton, *op. cit.*, p.91).

A qualidade [sonora] trêmula da sua voz (aquele vício da Itália jovem, mal treino, e falsas noções de efeito) se tornou mais monótona e cansativa que a mais fria placidez pudesse ser.¹⁶⁹ (*Ibid.*, 1972, p.146 apud Newton, *op. cit.*, p.91).

Essa nova característica do canto italiano apareceu repentinamente entre 1820 e 1830, pelo menos na Inglaterra, como uma forma exagerada de tratar o trilo, ornamento comum no Barroco. Segundo Newton o que veio a ser um substituto ocasional para o trilo se tornou parte importante da expressividade romântica. Na segunda parte de seu tratado, Garcia descreve essa “agitação interna que chega até nós da plenitude de um sentimento experimentado”¹⁷⁰ (Garcia, 1975, p.149 apud Newton, *op. cit.*, p.92), citando passagens de Rossini, Donizetti, Mozart, entre outros, para mostrar onde essa ferramenta é apropriada.

Quando a mesma agitação é produzida por uma angústia tão vívida que nos domina por completo, o órgão experimenta um tipo de “vacilação” que afeta a voz. Essa vacilação é chamada de trêmulo. [...] O trêmulo deve ser usado apenas para retratar o sentimento que, na vida real, nos move profundamente. [...] Mesmo nessas circunstâncias, seu uso deve ser regulado com bom gosto e moderação; já que quando se exagera sua expressão ou duração, ele se torna cansativo e incômodo. [...] É necessário estar atento contra alterações de qualquer tipo na segurança do som, já que o uso repetido do trêmulo torna a voz trêmula.¹⁷¹ (*Ibid.*, p.149 apud Newton, *op. cit.*, p.92).

¹⁶⁷ *She was a good musician and sang with taste; but her voice – a soprano – ere she came had contracted a habit of trembling in those days a novelty (would it always have remained so) to which English ears were averse.*

¹⁶⁸ *Before, however, Rubini came to England his voice had contracted a sort of thrilling or tremble habit, then new here, which of late has been abused ad nauseam.*

¹⁶⁹ *The tremulous quality of his voice (that vice of young Italy, bad schooling, and false notions of effect) became more monotonous and tiresome than the coldest placidity could have been.*

¹⁷⁰ *The inner agitation which comes to us from the fullness of an experienced feeling.*

¹⁷¹ *When the same agitation is produced by a grief so vivid that it completely dominates us, the organ experiences a kind of vacillation which is imparted to the voice. This vacillations is called tremolo. [...] The tremolo should only be used to portray the feeling which, in*

O ponto no qual o *tremolo* se torna “cansativo e inadequado” é, naturalmente, uma questão subjetiva. Aparentemente, os ouvidos ingleses não toleravam muito o tremolo, pelo menos, não tanto quanto os ouvidos italianos. Embora Garcia se preocupasse com o uso exagerado do tremolo, evidentemente muitos cantores o faziam. Newton comenta que o que a princípio era um ornamento ocasional acabou por se tornar uma técnica constante.

A necessidade por um maior volume da voz e a presença do vibrato não foram fenômenos isolados.

O pano de fundo estético de toda essa busca por volume era a expressividade romântica, um envolvimento pessoal com a música. Essa expressividade começou com a música sentimental do meio do século XVIII, alcançou um perfeito equilíbrio com a forma musical durante as breves décadas do período clássico, em especial com Haydn e Mozart, e então, rompeu as amarras para encontrar valores inteiramente novos na arte da música. As óperas estavam sendo escritas sobre personagens históricos, heróis e vilões, com os quais o público se identificava. Suas paixões eram paixões reais, e era exigido dos cantores que projetassem mais e mais essa realidade através da ribalta.¹⁷² (Newton, op. cit., p.102).

Diante dessa realidade, a delicadeza do som do falsete perdeu seu lugar sendo completamente abolida dos teatros, assim como o alaúde e outros instrumentos saíram de cena dois séculos antes. Evidentemente, as vozes masculinas foram atingidas mais diretamente. Tenores, barítonos e baixos passaram a treinar o timbre *sombré* e a voz mais potente, especialmente para as notas mais agudas. Apesar disso, dentre os cantores que tinham sido treinados no estilo antigo, alguns se recusaram a utilizar a nova técnica enquanto outros a aceitaram mais facilmente. Durante um pequeno espaço de tempo, o estilo antigo ainda conviveu lado a lado com o novo estilo. Alguns cantores usavam das duas técnicas como parte de suas habilidades interpretativas.

real life, move us profoundly. [...] Even in those circumstances the use of it should be regulated with taste and moderation; as soon as one exaggerates the expression or the length of it, it becomes tiresome and awkward [...] it is necessary to guard against altering in any way the security of the sound, for the repeated use of the tremolo makes the voice tremulous.

¹⁷² *The esthetic underlay of all this striving for volume was romantic expressiveness, a personal involvement in the music. This expressiveness had begun with the sentimental music of mid-eighteenth century, had achieved a perfect balance with musical form during the short decades of the Classical period especially with Haydn and Mozart, and had then broken the bonds of restraint to find entirely new values in the musical art. Operas were being written about historical characters, heroes and villains with whom the audience could identify. Their passions were real passions, and singers were asked more and more to project that reality across the footlights.*

1.4.2. A prática coral do século XIX

1.4.2.1. A formação de uma nova cultura coral

Inicialmente, a música coral romântica foi marcada pelo declínio de muitas das instituições corais tradicionais e pela formação de uma nova cultura coral que incluía, entre outros aspectos, a prática coral amadora.

Na medida em que as instituições corais tradicionais decaíam, os coros amadores ascendiam para ser uma das mais fortes instituições musicais na Europa e na América. Eles contribuíram de forma cabal para a sobrevivência de algumas fundações tradicionais e garantiram a realização de repertórios antigos, bem como de novas composições.¹⁷³ (Butt, 2001, p.214).

Apesar do citado declínio, algumas das instituições corais tradicionais conseguiram dar continuidade à sua prática “antiga” e foram especialmente renomadas durante todo o século XIX. O coro da Thomaskirche de Leipzig, por exemplo, não só gozava de ótima reputação por sua excelência desde o tempo de J. F. Doles (1715-1797) e J. A. Hiller (1728-1804), como ainda se beneficiava de sua ligação com J. S. Bach. Bastante admirado também, era o coro da Capela Sistina em Roma, o mais tradicional representante da música de Palestrina. Outra instituição tradicional importante neste contexto foi a Capela da Corte de Petersburgo que manteve um coro legendário dirigido por Dmitry Bortniansky (1751-1825) durante a primeira quarta parte do século XIX.

Segundo Strimple (2008, p.01), a música coral do século XIX deve ser pensada a partir do ano de 1796 com a composição e execução das duas primeiras das grandes missas de Haydn, obras que teriam causado um profundo impacto na composição para coro e orquestra durante todo o Romantismo. Essas missas não apenas estabeleceram um padrão de duração mais ou menos definido para esse tipo de obras, mas também introduziram estruturas formais sinfônicas e uma abordagem inovadora para a tonalidade, ambos servindo de ajuda para transportar a missa, assim como outras formas litúrgicas, para a esfera da música de concerto.

¹⁷³ *As traditional choral institutions declined, the amateur chorus rose to be one of the most potent musical institutions in Europe and America. It ultimately contributed to the survival of some of the older foundations and secured the performance of both older repertoires and new compositions.*

Na verdade, outras das características marcantes da performance coral do século XIX também tiveram sua origem durante o século XVIII, dentre as quais destacamos a participação das mulheres como solistas e membros dos coros e o grande aumento do número de cantores nos coros.

Durante o período clássico, as mulheres começaram a ocupar seu lugar no serviço religioso como cantoras solistas em algumas áreas isoladas da Itália e da Áustria. Ainda mais cedo, logo no princípio do século XVIII, pequenas sociedades inglesas de canto foram criadas pelas igrejas em Lancashire com o objetivo de ensinar jovens cantores – homens e mulheres – a cantar salmos. Aos poucos, essa presença feminina atingiu os coros, se tornando cada vez mais constante, até que por volta de 1850 muitos coros católicos e protestantes de toda a Europa já eram formados por homens e mulheres.

Os festivais criados durante o século XVIII na Inglaterra para a execução de obras de Handel se espalharam por toda a Europa, dando origem às várias sociedades corais, incentivando a prática coral amadora e despertando o gosto pela sonoridade das “grandes massas corais”. Butt comenta que:

Quando se olha o estabelecimento de novas instituições corais é importante reconhecer alguma continuidade com as fundações tradicionais. Uma tradição de coros de massa nas performances de concertos começou com as produções dos oratórios de Handel em 1730, nas quais o compositor uniu vários dos coros reais e de catedrais de Londres para criar um volume de som que deve ter sido relativamente novo para a época. Em outras palavras, a idéia de grande coro nasceu de uma duplicação dos recursos tradicionais, mais do que de uma mudança completa. O oratório Handeliano também serviu como um fórum para a música religiosa fora do contexto litúrgico, um fórum que permitiu um cruzamento significativo com a música teatral – em outras palavras – com a corrente em voz da música européia.¹⁷⁴ (Butt, 2001, p.215).

A Inglaterra assistiu ao florescimento de muitas sociedades corais novas em todo o seu território. Segundo Butt (*op. cit.*, p.217), apesar do declínio catastrófico das instituições corais eclesiásticas, a Inglaterra preservou o ímpeto da tradição do oratório ao longo de todo o século XIX. Instituições líricas como *Drury Lane* e *Covent Garden* continuaram a promover

¹⁷⁴ *Turning to the establishment of new choral institutions, it is important to recognize some continuity with the traditional foundations. A tradition of massed choirs in concert performance began with the oratorio productions of Handel of the 1730s, in which the composer combined several of the cathedral and royal choirs of London to create a bulk of sound that must have been relatively new for its time. In other words, the concept of the large chorus was born out of a duplication of the traditional resources rather than a whole sale change in personnel. The Handelian oratorio also provided a forum for religious music outside the context of the liturgy, one that allowed a substantial cross-over with theatrical music – in other words –, with the mainstream of European music.*

performances de oratórios com sociedades corais amadoras, e os festivais se estenderam às capitais de províncias como Birmingham e Leeds.

Na Alemanha, Anton Friedrich Thibaut (1772-1840) fundou uma *Singverein* em Heidelberg em 1811, que se tornou o impulso para o “renascimento palestriniano protestante”. De todas as sociedades corais desse tempo, essa foi talvez a mais privada e de elite. Quase religiosa, essa sociedade se apresentava apenas quatro vezes por ano, na casa do próprio Thibaut, para visitantes selecionados.

Zelter (1750-1832) também fundou um outro tipo de sociedade de canto em 1790, a *Berlin Liedertafel* que era um *glee-club* formado apenas por homens. Seus membros tinham que ser poetas, compositores ou cantores que produziam um estilo musical simples, superficial e santimonial.

Segundo Butt (*op. cit.*, p.216), a atividade coral na região do Baixo Reno foi bastante próspera no período romântico. Düsseldorf foi a primeira cidade dessa região a desenvolver uma cultura musical municipalizada, tendo fundado uma *Musikakademie* em 1800 e uma *Musikverein* in 1818, juntamente com um bom número de grupos corais masculinos. Organizações dedicadas à execução de oratórios foram criadas em Elberfeld (1811), Cologne (1812) e Aachen (1818). A partir de 1818 essas cidades da região do Baixo Reno começaram a realizar festivais que eram administrados pelos governos municipais. O número de músicos e cantores que participavam desses festivais cresceu de 209 em 1818 para 789 em 1847. Uma tendência interessante desse período foi a mudança da cultura musical amplamente amadora para a profissionalização. Depois de 1848, muitas das citadas organizações eram dirigidas por músicos profissionais. Butt comenta que as primeiras edições dos festivais da região do Baixo Reno favoreciam solistas amadores, mas, a partir de 1840 houve um aumento relevante de solistas profissionais e a censura crítica àqueles que ainda eram amadores.

Desenvolvimentos similares no canto-coral amador aconteciam por toda a Europa. Em 1771 foi fundada a *Tonkünstler-Societät* em Viena, sociedade coral e instituição de caridade que se dedicava às famílias de músicos falecidos. Esta sociedade, formada por um coro de aproximadamente 60 cantores (meninos e homens adultos), costumava apresentar oratórios durante os períodos de penitência do ano litúrgico. Em 1812, Viena ainda assistiu à fundação da *Gesellschaft der Musikfreunde*, sociedade coral mista (SATB).

Na França, esse sistema de sociedades corais amadoras – *Orphéons* – começou a existir por volta de 1830, quando muitas performances das grandes massas corais se espalharam pela Suíça, Bélgica e Holanda. Na verdade, o movimento coral amador francês baseou-se na Revolução Francesa. Certamente, o ideal do canto amador em massa teve, para a França, uma significância política forte que, sem dúvida, causou certo impacto nos países vizinhos. Os coros amadores eram, normalmente, associados aos sentimentos democráticos e nacionalistas que preservavam a memória da Revolução.

Ao lado do desenvolvimento da música coral amadora na Alemanha e na França, um importante movimento cresceu na Suíça. A inspiração inicial veio de H. G. Nägeli (1773-1836) que acreditava que a prática musical que envolvia a participação de muitas pessoas em uma performance conjunta era, por natureza, democrática. Ele fundou um *Singinstitut* e uma *Sängerverein* em Zurique para as quais ele mesmo compunha.

Como consequência desse florescimento das sociedades corais amadoras, houve uma crescente produção e publicação de partituras. Assim como a *Breitkopf & Härtel* na Alemanha percebeu as grandes possibilidades comerciais da situação, também Alfred Novello, na Inglaterra, foi sensível a tal demanda, publicando partituras e colocando-as a baixo custo para cantores amadores. Em Londres, a *Sacred Harmonic Society* (1832–82), formada por homens e mulheres, incentivou a ampliação de oportunidades para os cantores bem como a ampliação do repertório.

Os séculos anteriores ao século XIX atingiram certa maturidade em um estilo de música coral que envolvia as grandes construções eclesiais e as cerimônias nelas realizadas. Já as grandes obras do século XIX eram, em grande parte, compostas para construções seculares que, por sua vez, eram normalmente planejadas segundo as necessidades da execução de oratórios. Ao mesmo tempo, os festivais de coros incentivavam uma grande produção de obras corais, contratando compositores para escrever “*novelties*”¹⁷⁵ especialmente para aquele evento. Em geral, tais obras eram oratórios criados para essa nova categoria de cantores, na sua maioria amadores e membros de uma classe média emergente, e para um novo tipo de público. Assim, o oratório gozou de uma popularidade enorme, embora o elemento religioso tivesse uma significância relativamente pequena.

¹⁷⁵ Lit.: novidades.

1.4.2.2. Os coros masculinos

Outro aspecto relevante da prática coral do século XIX foi a formação de coros masculinos independentes na primeira década do século. É importante comentar que esses coros não tinham ligação com os antigos *College Singing Clubs*. Strimple comenta que Esses grupos TTBb não somente foram o ímpeto para que compositores escrevessem uma enorme quantidade de música para um novo gênero, mas, em muitos casos, eles também se tornaram parte ativa dos numerosos movimentos revolucionários que se espalharam pela Europa por volta de 1848. Especialmente entre povos de língua alemã, os coros masculinos se tornaram culturalmente importantes, com imigrantes alemães organizando *Männergesang* e festivais anuais de canto nos Estados Unidos e Austrália, favorecendo fortemente o desenvolvimento da música coral nestes lugares.

Desde o fim do século XVIII, um estilo de música patriótica para vozes masculinas começou a ser publicado em certos periódicos como o *Berlinische musikalische Zeitung*, incentivando fortemente a prática coral para vozes masculinas e, de certa forma, ligando-a a um forte sentimento nacionalista. Nessa mesma época, mais precisamente em 1793, com um número inicial de 30 membros, C. F. C. Fasch (1736-1800) fundou a *Berlin Sing-Akademie* com a finalidade de proteger e preservar a música coral alemã. Através dessa atitude, Fasch acabou por encorajar seu sucessor Zelter a fundar a primeira *Liedertafel*, uma sociedade coral masculina organizada com finalidades sociais e musicais que, por sua vez, serviu de modelo para a fundação de muitas outras sociedades corais de vozes iguais em todo o território alemão.

A partir de 1839 os coros masculinos dos países de língua alemã se juntaram em uma associação conhecida como *Vereinigte Liedertafeln* que tinha por objetivo organizar festivais corais regionais que incluíssem um evento competitivo e a estréia de alguma obra composta especialmente. A importância desse movimento pode ser ilustrada pelo fato do compositor Robert Schumann ter assumido, em 1847, a regência de um *Liedertafel* em Dresden no lugar de Ferdinand Hiller, a quem ele também sucedeu em 1850 como diretor da *Düsseldorfer Gesangsverein*, uma sociedade coral de vozes mistas. Vivendo tal experiência, Schumann acabou por produzir um bom número de *partsongs*¹⁷⁶ para vozes iguais relativamente fáceis.

¹⁷⁶ Lit.: canções escritas para duas ou mais partes (ou vozes).

O caráter político agregado à prática de muitos coros masculinos – para quem muitas obras com textos inspirados politicamente foram compostas pelos compositores alemães – foi recebido com certa desaprovação na Áustria, onde a formação de coros masculinos foi proibida por um tempo.

Por fim, é importante ressaltar que muitas *partsongs* alemãs foram escritas também para grupos corais femininos. Muitos compositores se dedicaram a esse estilo de música coral, dos quais destacamos Schubert e Brahms. Esse último compunha tais canções para um coro feminino que ele próprio regeu em Hamburgo de 1859 a 1861. Esses grupos corais femininos eram menos numerosos que os masculinos e não eram ligados a organizações nacionais fortes que existiam com a finalidade de promover seu desenvolvimento.

1.4.2.3. A música sacra católica

No fim do século XVIII, Joseph II promulgou uma série de reformas na tentativa de frear o que parecia ser, aos olhos do imperador, mostras da excessiva e ostentosa riqueza eclesiástica. Segundo Smith (*Grove dictionary of music and musicians*), como resultado dessas reformas, certas limitações foram impostas aos compositores. Exemplo conhecido dessas limitações são as restrições impostas a Mozart pelo Arcebispo Colloredo quanto ao tempo máximo que o compositor poderia utilizar para cada segmento do ordinário da missa, embora a tendência que prevalecia nesse período era a de contrabalançar as tentativas de disciplinar e limitar os compositores com o reconhecimento da necessidade de permitir aos compositores uma maior liberdade de expressão. O citado autor lembra que um extremo em relação a tal situação foi o caso da Missa Solene em Ré Maior de Beethoven, obra composta para a entronização de um arcebispo destinada a fazer parte do pequeno grupo de obras que colocam à prova a riqueza de recursos dos coros seculares. Neste momento, as teorias eclesiásticas, preocupadas com a natureza da música sacra, buscavam anestesiá-la a grande tensão causada por essas outras obras de mesmo caráter compostas mais tarde por compositores como Berlioz, Verdi e Bruckner. Essas obras estavam muito distantes do estilo *a cappella*, tão desejado pela igreja dessa época. Obras como os réquiens de Berlioz e de Verdi, por seu “gigantismo”, tinham um caráter muito mais concertístico do que litúrgico. O de Berlioz, por exemplo, em

sua primeira execução em 1837, utilizou um coro de 200 cantores, enquanto que o de Verdi, em sua estréia em 1874, contou com a participação de um coro de 120 cantores treinados e selecionados.

Em resposta a esse florescimento das características sinfônicas e operísticas junto à liturgia às quais muitos compositores clássicos e românticos cederam, por volta da metade do século, membros conservadores da Igreja Católica Romana insatisfeitos com tal situação, começaram a se organizar com o objetivo de purificar a música litúrgica e resgatar a prática da música polifônica do século XVI.

Anton Friedrich Thibaut (1772-1840), professor de direito de Schumann em Heidelberg, fundou em sua própria casa uma sociedade coral cuja finalidade era a execução da música renascentista. Em Londres, a *Motet Society* que tinha Edward Rimbault (1816-1876) como secretário e editor, formou-se com o objetivo de dar ênfase à prática da música litúrgica. Em 1828, Giuseppe Baini (1775-1844) publicou seu estudo sobre o estilo da música de Palestrina intitulado *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina* que, logo em seguida, foi publicado em alemão com o título *Über das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina* em 1834. Esse estudo foi precedido por um número importante de publicações sobre a música da Renascença que inclui obras importantes como *Musica divina*, editado por Proske e Joseph Schrems, e *Trésor musical*, editado por R. J. van Maldeghem (1810-1893). Essas publicações, em especial o estudo de Baini, acabaram por incentivar a presença da música renascentista, principalmente, de Palestrina, no serviço litúrgico.

Na França, em 1817-18 foi fundada a *Institution Royale de Musique Classique et Religieuse* por Alexandre Choron (1772-1834), para a execução da música renascentista. Em 1854, essa instituição se tornou a *Ecole Niedermeyer*, onde o estudo do canto gregoriano e da polifonia do século XVI era de importância primária nos currículos. Em 1833, Dom Prosper Guéranger fundou a Congregação dos Beneditinos da França – também conhecida como Beneditinos de Solesmes – que revolucionou o estudo e a realização do canto gregoriano. Ainda foram importantes neste contexto a *Société pour la Musique Vocale Religieuse et Classique*, fundada em 1843 e a *Schola Cantorum* de 1896.

Seguindo o exemplo de músicos da igreja na Itália e na França que utilizavam a música litúrgica renascentista, Karl Proske (1794-1861) encabeçou um movimento reformista na Alemanha. A fim de dar continuidade ao trabalho de Proske, surge em 1868, encabeçada

por Franz Witt (1834-1888) a *Allgemeiner Deutscher Caecilienverein*, que se tornou uma espécie de “cão de guarda” da moral da música católica. Strimple diz que:

Durante todo o século, esforçou-se para livrar a igreja das principais influências operísticas da recente era musical, e retornar à pureza do canto gregoriano e da polifonia pós-tridentina *a capella* de Palestrina.¹⁷⁷ (Strimple, 2008, p.03).

O autor ainda ressalta que embora a Sociedade Ceciliana tenha contado com a influência de importantes compositores católicos como Franz Liszt (1811-1886) e Anton Bruckner (1824-1896), ela não podia mantê-los junto dela e, no fim das contas, contou principalmente com compositores medíocres em suas missões. Apesar disso, através de suas publicações e de uma pressão implacável, o Movimento Ceciliano exerceu uma influência enorme que, de certa forma, atingiu até o *Motu Proprio* do Papa Pius X em 1903.

1.4.2.4. A música sacra protestante

Segundo Smith (*Grove dictionary of music and musicians*), a música protestante alemã sofreu algumas influências dentre as quais destacamos o forte respeito que esta igreja nutria por seu passado musical. Além disso, por razões históricas, o protestantismo alemão se tornou intimamente ligado ao nacionalismo, e no século XIX, a ânsia por este último estimulou o interesse pela herança musical protestante, criando uma espécie de movimento de restauração da música protestante. Escolas estatais de música sacra protestante estabeleceram-se em Breslau (1810), Königsberg (1812) e Berlin (1822). Uma grande quantidade de obras da música e da literatura protestante germânica foi publicada para o uso dessas instituições.

O “Renascimento de Bach” também aconteceu no contexto da restauração da música da Igreja Luterana. Contudo, parte da igreja protestante alemã dessa época cultivava o sentimento reformista e preferia a prática de uma música simples e congregacional, em contraste com a complexidade polifônica da música de Bach praticada em alguns lugares.

O Movimento Ceciliano ocorrido com a música católica também influenciou a música protestante, assim como os novos coros seculares que se organizavam, incentivando a prática da música renascentista italiana bem como aquela composta por compositores

¹⁷⁷ *For the duration of the century it endeavored to rid the church of the most recent musical epochs' operatic influences and return it to the purity of Gregorian chant and of the post. Tridentine unaccompanied polyphony of Palestrina.*

germânicos do princípio do séc. XVIII. Assim, uma variedade de coros se desenvolveu nas igrejas protestantes dependendo do tamanho da congregação, do gosto musical do pastor e da habilidade do *Kapellmeister*. Havia grupos corais pequenos em números como o grupo da Igreja de São Pedro em Leipzig que era um quinteto masculino – três meninos e dois homens – em contraste com grupos bem mais numerosos como o coro da Thomaskirche, também de Leipzig, que mantinha um número de 50 cantores entre meninos e homens adultos. Este coro costumava executar os motetos de Bach *a cappella* e muitas das *partsongs* de Mendelssohn.

A Inglaterra também viveu uma revivificação do interesse nas tradições musicais anglicanas. Ao longo de todo século, os compositores ingleses produziram um bom número de obras litúrgicas tanto para a Igreja Anglicana quanto para a Católica Romana. Na segunda metade do século eles sofreram uma forte influência do nobre e conservador *Oxford Movement*¹⁷⁸, cuja visão com respeito à música era bem parecida com a do Movimento Ceciliano.

Ao mesmo tempo, muitos músicos viviam uma insatisfação com as autoridades da igreja inglesa que, segundo eles, eram negligentes na manutenção das fundações corais tradicionais. Segundo Smith (*Grove dictionary of music and musicians*), em 1841, um grande número de organistas chegou a encaminhar uma petição aos responsáveis pelas catedrais pedindo a eles que não implementassem suas propostas de economia nessa área.

O autor ainda relata um importante fato relacionado com a música protestante inglesa. Uma tradição coral popular originou-se em consequência do movimento metodista e ganhou certa força em função do forte desejo de muitos membros da classe operária de cantar não somente hinos e canções evangélicas, mas também, oratórios e cantatas. Assim, aconteceu uma conseqüente ampliação do aprendizado musical. Segundo Smith (*Grove dictionary of music and musicians*) muitos volumes dos hinários favoritos incluíam guias de teoria e leitura musical.

1.4.2.5. Os vários gêneros de música coral romântica

Não temos a intenção de definir ou descrever gêneros de música coral no âmbito deste trabalho. Contudo, no contexto da música romântica, diante de sua diversidade de práticas e sonoridades, podemos dizer que, de certa forma, os diferentes gêneros vão exigir

¹⁷⁸ O Oxford Movement (1833-1845) foi um movimento dentro da Igreja Anglicana liderado por jovens de Oxford, com o fim de aproximá-la da teologia e do ritual da Igreja Católica Romana.

diferentes sonoridades. Sendo assim, faremos, a seguir, uma breve abordagem sobre os principais gêneros de música coral do Romantismo: as *partsongs*, os motetos, as cantatas, as grandes obras coral-sinfônicas – que inclui as missas, oratórios e andamentos corais de sinfonias – e, por fim, os coros de ópera.

As *partsongs* são canções seculares *a cappella* ou com piano, na sua maioria, homofônicas e compostas para conjuntos vocais menores se comparados aos coros sinfônicos. Em geral, apresentam certa simplicidade em sua estrutura e, salvo algumas exceções, costumam ser de fácil execução para o coro. Assim como os *lieder*, muitas *partsongs* foram compostas dentro de um ciclo de *partsongs* e não isoladamente, embora possam perfeitamente ser executadas isoladamente.

Segundo Grout e Palisca (2007, p.586) a composição de *partsongs*, que na verdade começou antes do final do século XVIII, recebeu um novo impulso no período romântico graças à ascensão do sentimento nacional e ao interesse pelo folclore. Os autores ressaltam que o exemplo das festividades populares na França do período revolucionário, a par da multiplicação das sociedades de canto e da instituição de festivais de música coral na França e na Alemanha, constituiu um impulso suplementar para a composição de *partsongs*.

Carl Maria von Weber (1786-1826), Franz Schubert, Felix Mendelssohn, Robert Schumann (1810-1856), Johannes Brahms (1833-1897), Charles Gounod (1818-1893), Franz Liszt e muitos outros compositores europeus escreveram *partsongs* para coros masculinos, femininos ou mistos, acompanhadas ou sem acompanhamento, sobre poemas patrióticos, sentimentais, conviviais e de vários outros gêneros. Segundo Grout e Palisca, esta música serviu o seu propósito imediato e foi, em grande parte, completamente esquecida.

A respeito das *partsongs* é ainda importante ressaltar que muitas daquelas escritas para quatro vozes e piano foram, na verdade, compostas para quarteto solista e piano como por exemplos as *Liebeslieder Waltzen op.52* de Brahms. Contudo, desde o século XIX é comum a execução de obras desse gênero também por coro e piano.

Como consequência do Movimento Ceciliano e de vários movimentos similares que defendiam a prática da música sacra *a cappella*, uma vasta quantidade de composições sacras, de boa e má qualidade, foi produzida nos vários países da Europa, em especial, naqueles onde a religião católica era dominante. Nesse contexto, além da produção de missas, houve uma intensa produção de motetos para coro *a cappella* ou com acompanhamento de órgão.

Entre os países católicos, na França a composição de motetos foi realmente significativa. Gounod foi o que mais produziu tendo composto seus *Motets solennels* de 1856-66 e os três volumes de *Chants sacrés* de 1878, além de uma extensa produção de salmos, hinos e graduais. Além de Gounod, César Franck (1822-1890), Camille Saint-Saëns (1835-1921), Hector Berlioz, Ernest Chausson (1855-1899) e Gabriel Fauré (1845-1924) também compuseram obras bastante importantes no gênero.

Outros dois compositores católicos que encontraram inspiração nos ideais cecilianos foram Liszt e Bruckner. Este último avivou o estilo da escola vienense em suas grandes obras orquestrais como as missas e o *Te Deum* e retornou ao estilo veneziano dos séculos XVI e XVII em muitos de seus motetos que somam um número aproximado de 40. Grande parte desses motetos foi escrita para coro *a cappella* ou com suporte de órgão¹⁷⁹, nos quais Bruckner empregou, ocasionalmente, a harmonia modal. Esse importante segmento da obra sacra de Bruckner é considerado o ponto máximo do moteto católico do século XIX, ao lado dos últimos motetos de Verdi (das *Quattro pezzi sacri*) que têm muito em comum com o espírito reverente dos motetos de Bruckner.

Amplamente independente das tradições católicas, o moteto alemão protestante foi sempre de grande importância no repertório coral. Normalmente composto sobre um texto em vernáculo selecionado da Bíblia, o moteto protestante costuma ser diferenciado das cantatas sacras por seu estilo mais contrapontístico e pela ausência de acompanhamento instrumental. No século XIX, esse gênero de música coral voltou a atrair os compositores que produziram obras muito inspiradas. Mendelssohn escreveu um grande número de motetos tanto em latim quanto em alemão. Entretanto, importantes mesmo são os motetos alemães de Brahms Opp. 19, 74 e 110 e o ciclo de três motetos *Fest und Gedenksprüche* op.109 para dois coros *a cappella*. Ao lado dos motetos de Bruckner e Verdi, esses motetos de Brahms ocupam uma posição de destaque no contexto da música sacra romântica.

Segundo Boyd (*Grove dictionary of music and musicians*), desde o princípio do século XIX o termo cantata foi aplicado a uma variedade de obras, tornando impossível traçar seu desenvolvimento de maneira objetiva e linear. Podemos apenas apontar certas características estilísticas e estruturais associadas particularmente a alguns compositores importantes ou

¹⁷⁹ Neste caso a função do órgão é a de dobrar o coro, oferecendo a ele certo suporte e não acompanhá-lo.

alguns centros de atividade. Durante muito tempo o termo cantata foi utilizado quase exclusivamente para designar composições sacras ou seculares para coro e orquestra que normalmente ainda incluíam partes solistas. Nesse sentido, por muitas vezes, é complicado diferenciar a cantata do oratório secular, embora normalmente, ela seja uma obra mais curta. Na verdade, no âmbito da música romântica, o termo cantata ainda foi atribuído, em menor escala, a obras para coros masculinos, femininos ou mistos, *a cappella* ou com acompanhamento de piano. A necessidade de produção de obras corais ao longo do século XIX incentivou a composição de inúmeras cantatas, principalmente na Alemanha, Áustria e Inglaterra. De forma, especial, nos dois primeiros, a demanda por obras para coro e orquestra cresceu significativamente. Segundo Smith, é bastante significativo, neste contexto, o comentário elogioso que Schumann fez sobre as primeiras obras de Brahms, intimando este último a “direcionar seu condão mágico para onde o poder das massas em coros e orquestras possam lhe oferecer força”¹⁸⁰ (Smith, *Grove dictionary of music and musicians*). Nessa época, o próprio Schumann havia recentemente terminado um bom número de obras para coro e orquestra; e Brahms, pouco mais tarde, passou a contribuir notavelmente para a composição de cantatas, tendo composto algumas das mais importantes obras para coro e orquestra do período romântico: *Rinaldo* (1863–8), *Schicksalslied* (1868–71), a *Rhapsodie* (1869) para contralto solo, coro masculino e orquestra, *Nänie* (1880–81) e *Gesang der Parzen* (1883). Além das cantatas de Schumann e Brahms, são dignas de nota as seis cantatas de Bruckner para vozes masculinas e sua última composição completa, *Helgoland* (1893).

No que diz respeito à qualidade sonora, as cantatas compostas para coro e orquestra fazem parte de um grupo maior de obras que formam, a nosso ver, a expressão máxima da música coral romântica: as grandes obras coral-sinfônicas. A esse grupo pertencem os movimentos corais de sinfonias, as grandes missas e réquiens, os oratórios sacros e seculares, ou seja, todo tipo de música destinada a ser apresentada em concerto, de natureza sacra ou secular, com a presença ou ausência de solistas, de ampla ou pequena duração que tem como característica comum um único aspecto: a sonoridade de um grande coro (60 a 120 cantores) somada à de uma orquestra romântica das dinâmicas mais suaves às mais potentes.

¹⁸⁰ [...] direct his magic wand where the powers of the masses in chorus and orchestra may lend him their forces.

Dispondo de forças corais e orquestrais cada vez maiores, além das possibilidades acústicas das novas salas de concerto, o compositor romântico passou a usar o coro como um segmento da orquestra, incluindo-o nas sinfonias a fim de ganhar uma sonoridade mais dramática. Neste contexto é importante citar o quarto movimento da nona sinfonia de Beethoven e a oitava Sinfonia de Mahler, também conhecida como “Sinfonia dos mil”.

A dramaticidade dos textos religiosos – Missa, Réquiem, *Te Deum*, etc. – também serviram de inspiração para muitos compositores que os utilizaram intensamente, principalmente o Réquiem, acompanhado das idéias de descanso e condenação eternos, ira e misericórdia de Deus, consolo, entre outras. As características sinfônicas e, em alguns casos, operísticas, de muitas dessas obras sacras acabaram por caracterizá-las como obras não litúrgicas, ou seja, inapropriadas para a performance nas igrejas e nos cultos, apesar do texto.

Tanto a música quanto os libretos do oratório germânico do século XIX revela uma mistura de procedimentos tradicionais e novos. A utilização da forma coral e a ênfase dada ao coro, tão habituais nos oratórios dos períodos anteriores recebem, nesse período, uma nova sonoridade muito mais robusta. Diante da crescente ênfase dada à execução de oratórios nos festivais, a produção de obras neste gênero foi muito expressiva. Os compositores germânicos exploraram a citada robustez do som coral, as possibilidades orquestrais de “colorido sonoro”, além das novas abordagens quanto à harmonia, à melodia e à estrutura da obra como um todo.

No tocante aos libretos, houve uma tendência para temas que envolvessem o sobrenatural, o misterioso, as cenas apocalípticas, a morte e as lendas religiosas. Os temas bíblicos tradicionais continuaram a ser utilizados, particularmente aqueles do Antigo Testamento. Embora o termo oratório continuasse a ser utilizado como um gênero sacro, ele se estendeu a obras cujos textos eram seculares.

1.4.2.6. O coro na ópera

Se pararmos para analisar rapidamente os vários tratados do século XVIII que abordam a ópera podemos perceber que o coro e seu uso nela não eram temas dignos de discussão, principalmente porque até então o coro não era importante, principalmente na

esfera da ópera italiana. Contudo, essa situação começou a mudar gradualmente a partir da segunda metade do século (XVIII). No princípio do século XIX, por exemplo, Nápoles já possuía uma escola coral ligada ao teatro, antecipando o que veio a ser um período fértil no qual a importância artística do coro aumentou muito.

Segundo Capra (2003, p.158), em 1878, o jornal napolitano *La musica* descreveu o progresso alcançado pelo coro na ópera. O relato começa se referindo ao tempo em que os coros participavam da ação e eram limitados a chorar “*giuriamo, celebriamo, cantiamo, distruggiamo, combattiamo*”, sem falar que ficavam grande parte do tempo em pé e completamente imóveis; e, ainda que as performances lucrassem em fazer tal multidão falar em voz alta, essa situação era embaraçosa e contraditória ao sentido das palavras. Em seguida, o citado jornal relata que agora “o coro era usado por uma razão completamente diferente: ele representava uma parte importante na ação da ópera e servia para expressar os sentimentos de um povo, um exército, sacerdotes, damas de honra, etc.”¹⁸¹ (Capra, *op. cit.*, p.158). Assim, o coro se tornou um elemento distinto na estrutura da ópera.

A falta de uma tradição coral profissional no teatro de ópera está, provavelmente, conectada ao papel exercido pelo coro na ópera barroca: “uma subordinação ainda mais significativa quando comparada ao monopólio preponderante dos solistas”¹⁸² (*Ibid.*, p.161). De fato, o coro foi, provavelmente, o único elemento que não acompanhou a evolução de todo o sistema de produção da ópera desde o princípio de seu advento comercial por volta de 1630. Durante o século XIX, entretanto, o coro adquiriu um papel de importância primária na estrutura artística e organizacional da ópera acompanhado, porém, pela necessidade constante de crescimento qualitativo de seus membros. Capra observa que as várias fontes de arquivos e jornalísticas da época, concordavam a respeito da falta de um treinamento musical adequado dos cantores. O autor cita uma passagem de Luigi Rossi (1597-1653), compositor de música sacra e óperas, relatando a situação de dois teatros de ópera de Turin:

Nossos coristas não são verdadeiramente ruins, mas, para ser honesto, eles estão muito longe de serem bons, especialmente as mulheres, que foram introduzidas em nossos teatros não muitos anos atrás. Quase nenhum de nossos coristas é capaz de

¹⁸¹ *The chorus is used for a completely different reason: it plays an important part in the action of the opera and serves to express the feelings of a people, an army, priestesses, maids of honor, and so forth.*

¹⁸² *A subordination all the more striking when compared to the overbearing monopoly of the soloists.*

estudar suas partes sozinho, mesmo superficialmente. Quase todos eles são cantores de ouvido incapazes de aprender suas partes razoavelmente se não por meio de ensaios, nos quais o pobre regente é continuamente forçado a guiar suas vozes com a sua própria. O resultado é que muito freqüentemente eles carecem da segurança que, sozinha, pode dar vida a uma performance. Seus fortes ficam fracos ou estridentes e seus pianos (se eles conseguirem alcançá-lo alguma vez) débeis, enquanto a entonação é incerta e o ritmo vacilante. A conseqüente limitação de nossos coros é largamente agravada ainda pelo [pequeno] número de cantores, pela consideração deficiente a respeito da enormidade dos teatros e pelo poder [sonoro] das orquestras. Vinte e quatro cantores homens no Teatro Regio é pouco, e doze cantoras é muito pouco. O mesmo se aplica mais ou menos ao Teatro Carignano, onde há doze homens e oito mulheres, e no [Teatro] d'Angennes, onde oito homens compõem todo o coro. Parece, no entanto, que os turineses podem esperar uma melhora no futuro, uma vez que o novo contrato dos dois teatros principais proporcionaram o estabelecimento de uma escola de canto especialmente para suprir os teatros com coristas.¹⁸³ (Rossi, 1845, p.15 apud Capra, *op. cit.*, p.161)

Essa situação narrada por Rossi nos confirma a impressão de que no tocante à qualidade, o conceito e a organização do coro ainda estavam restritos às práticas amadoras e, em termos quantitativos, o coro ainda desempenhava um papel secundário na distribuição total dos vários componentes do espetáculo como um todo.

Capra relata que Markus Engelhardt analisou as diferentes situações nas quais o coro era empregado nas óperas de Verdi, de sua primeira ópera *Oberto conte di San Bonifacio* de 1839 até *Stiffelio* de 1850. Segundo o autor, a classificação resultante desse estudo podia ser estendida às óperas dos outros compositores do período, e ilustrava as diferentes ramificações do elemento coral nessas óperas: 1) a presença temática do coro nas aberturas; 2) o coro abrindo um determinado ato; 3) passagens corais nos quatro componentes principais da cena solo padrão (*tempo d'attacco*, *cantabile*, *tempo di mezzo*, *cabaletta*); 4) o coro de resposta; 5) o coro em cenas de dueto; 6) partes corais separadas dentro do ato; 7) a peça coral como um quadro independente; e 8) o coro como preparação para o final.

¹⁸³ *Our choristers are not truly bad, but, to be honest, they very far from good, especially the women, who were introduced into our theatres not many years back. Hardly any of our choristers are capable of studying their parts by themselves, even sketchily. They are nearly all ear-singers (orecchianti) who are unable to learn their parts reasonably if not by dint of rehearsals, in which the poor director is continually forced to lead their voices with his own. The result is that too often they lack the confidence that alone can bring a performance to life. Their forte turns out either weak or strident and their piano (if they should ever attempt one) feeble, while their intonation is uncertain and their rhythm vacillating. The scant effect of our choruses is largely compounded also by the number of choristers, the scant consideration for the hugeness of the theatres and the power of the orchestras. Twenty-four male singers at the Teatro Regio is few, and twelve female singers is very few. The same applies more or less at the Teatro Carignano, where there are twelve men and eight women, and at the [Teatro] d'Angennes, where eight men make up the whole chorus. It appears, however, that the Turinese can expect to enjoy an improvement in the future, since the new contract of the two main theatres has provided for the establishment of a singing school specially for supplying the theatres with choristers.*

Esse amplo alcance de opções descreve um sistema estável e consolidado de elementos, um verdadeiro modelo composicional no qual o coro se tornou uma atração integral e evidente. O autor menciona que, neste contexto, a *Gazzetta musicale di Firenze* escreveu em 1855 que o coro se tornou uma parte muito essencial nas óperas, e “se o bom ou mal resultado de uma ópera sempre ou quase sempre depende da escolha adequada dos principais artistas, da mesma forma, os coros, através de apresentações boas ou fracas, contribuem para enaltecer ou diminuir o resultado de modo importante”¹⁸⁴ (Capra, *op. cit.*, p.163). No entanto, o assunto principal do citado artigo do jornal florentino era a necessidade de se prover um treinamento musical mais adequado aos coristas, uma vez que as massas corais eram inadequadas e a lacuna entre as exigências artísticas dos compositores e as reais habilidades dos executantes.

A situação dos coros de ópera na primeira metade do século era parecida com a das orquestras que, no mesmo período, tinham que lidar com a música lírica e a música sinfônica. Na verdade, uma forte característica do período é a consciência de que as orquestras que se originaram para satisfazer as necessidades instrumentais da ópera não estavam preparadas técnica e estilisticamente para a execução de outros tipos de repertório. O problema veio à tona com grande clareza, quando uma reação intelectual ao monopólio da ópera que, na primeira metade do século, ainda estava se expandindo, começou a colher frutos significativos por volta de 1850. Esses frutos foram dos mais diversos: o estabelecimento progressivo e a difusão do conceito de “música clássica”; o cultivo da música instrumental na *Società filarmoniche*; o nascimento de um grande número de associações e iniciativas específicas, entre outros. Beneficiadas com os frutos desse movimento, as orquestras que haviam sido criadas para a execução da ópera, passaram a usufruir da vantagem de ter uma base profissional capaz de superar as dificuldades em executar, além do repertório lírico, o repertório sinfônico, atendendo assim aos diferentes gostos dos diferentes públicos.

Em acordo com essa tendência, um novo fato aconteceu na esfera coral. Iniciativas que associavam o ensino e a performance nasciam em muitos lugares. Particularmente em Milão, houve um grande florescimento de associações na segunda metade do século, muitas delas inspiradas pela atividade das várias sociedades corais. Em 1874 foram

¹⁸⁴ *If the good or bad outcome of an opera always or almost always depends on the felicitous choice of the principal artists, no less does the chorus, by good or weak performances, contribute to enhance or diminish the effect to a very great degree.*

fundadas a *Società del Quartetto Corale* e a *Società di Canto Corale* respectivamente pela iniciativa do alemão Martin Röder e de Alberto Leoni. Ambas as instituições eram formadas por amadores de classe média-alta e tinham o desejo comum de acabar com o monopólio sobre a ópera que dominava a vida musical italiana. Tais sociedades, em Milão como em todo lugar, dedicaram-se a execuções de música sacra e secular, e acabaram por deixar de lado sua função primeira: a qualificação profissional dos coros para a ópera.

No meio do século, entretanto, foram criados importantes projetos relacionados à ópera. Um dos mais importantes foi o projeto do empresário Boracchi que fundou uma escola de música para jovens coristas em Milão como um suporte para o coro do teatro *La Scala*. No ano em que foi fundada a escola já contava com cerca de 100 alunos que eram preparados não somente para cantar em coro, mas para cantar de forma adequada e saudável. Com a falência do citado empresário, a *Scuola di Canto per Coristi* foi restabelecida restringindo a admissão no curso a jovens do sexo masculino de 17 a 21 anos e do sexo feminino de 15 a 21. Segundo Capra (*op. cit.*, p.166), a admissão definitiva só acontecia depois de três meses de experiência e mediante a aprovação em exame. O primeiro ano do curso era direcionado a todos os que demonstravam aptidão para o coro, e o segundo ano, era direcionado somente àqueles mais “bem dotados” que poderiam aspirar a um emprego no teatro como cantor para papéis secundários.

Na verdade, pouco sabemos a respeito do rendimento e da sonoridade desses coros em performances, principalmente na Itália. As informações mais precisas e objetivas relevantes no âmbito do nosso trabalho dizem respeito ao tamanho desses coros. Há fontes que confirmam a presença de 120 cantoras e 100 cantores nos coros principais em montagens de *Nabucco* e *I Lombardi* no Teatro *San Carlo* em 1845. Tais montagens, contudo, aconteceram em benefício de creches, numa situação excepcional que não retratava a realidade da época. Capra (*op. cit.*, p.169) relata que na primeira metade do século XIX, um período de esplendor para os coros de ópera, o número de cantores do coro oficial do Teatro *San Carlo* era de 30 entre homens e mulheres. Em Parma, na inauguração do Teatro *Ducale* em 1829, ocasião de certa importância, o coro era formado por 40 cantores. Em Carnival, o número oficial de cantores chegou a 16 vozes masculinas. Neste caso, as vozes femininas eram contratadas a parte quando havia necessidade. Evidentemente, ao longo de todo o século, esses números eram bastante oscilantes em função da natureza e das exigências dos vários espetáculos.

1.4.3. Reflexões sobre a sonoridade da música coral do século XIX e sua adequação à prática coral atual

Ao abordar a questão da sonoridade sobre a música coral do século XIX temos, inicialmente, de fazer uma distinção entre: as obras adequadas para o coro de câmara, ou seja, aquelas compostas para coro *a cappella* ou com acompanhamento de piano ou órgão; as obras compostas para coro e orquestra, ou seja, aquelas adequadas para os coros sinfônicos nas quais o coro é parte de uma estrutura mais ampla; e, por fim, os coros de ópera adequados para os coros líricos. À primeira categoria pertencem as *partsongs* e os motetos. À segunda pertencem os movimentos corais das sinfonias e as grandes obras coral-sinfônicas de natureza sacra ou secular – cantatas, missas, oratórios, etc. Em função de suas diferentes naturezas, estilos e funções, as obras corais românticas exigem um leque de sonoridades diferentes mais amplo que as obras dos períodos anteriores. Tais diferenças estão ligadas à natureza e tamanho do grupo coral, à natureza dos cantores individualmente, bem como seu nível de preparo técnico-vocal e à qualidade sonora (timbre) das vozes.

Podemos dizer que no tocante ao tamanho dos coros os números eram os mais variados ao longo do período romântico – dos pequenos grupos vocais que executavam a música da Igreja Luterana às grandes massas corais. Acreditamos que, salvo exceções, o número de cantores que participavam das sociedades corais e dos coros sacros – católicos e luteranos – variava de 30 a 50 cantores. Esse era provavelmente o número de cantores que executava as *partsongs*, os motetos e outras obras sacras *a cappella* ou com acompanhamento de órgão escritas para o serviço litúrgico. A execução das obras de caráter sinfônico exigia, provavelmente, grupos maiores ou a junção de dois ou mais grupos. Dependendo do tamanho da orquestra e da natureza da obra os números podiam variar de 60 a 120 cantores. Em casos excepcionais esse número podia passar de 200 cantores. A realidade dos coros de ópera não era muito diferente no tocante aos números. Há fontes que mencionam números ainda menores que esses citados, dependendo do teatro ou da ópera a ser executada.

Buscando uma tradução para os dias atuais acreditamos firmemente que o repertório *a cappella* ou com acompanhamento de piano, órgão ou outras formações instrumentais de câmara deva ficar a cargo dos coros de câmara, cujos números de membros

variam de um mínimo de 20 a um máximo de 40 cantores. O repertório sinfônico deve ficar a cargo do coro sinfônico que, atualmente, varia de 60 a 80 cantores. Algumas obras que exigem um som coral ainda mais robusto, como é o caso dos andamentos corais das sinfonias e de alguns réquiens como os de Berlioz e Verdi, exigem um aumento para um número de 120 cantores. Outras que, mesmo sendo sinfônicas, exigem uma sonoridade mais compacta como é o caso do Réquiem de Fauré, podem ser executadas com um número menor, entre 40 e 60 cantores. Os coros líricos atuais costumam ser formados por grandes números, muitas vezes em torno de 100 a 120 cantores. Na performance, entretanto, esses números devem se adequar às exigências musicais e cênicas da obra.

Quanto à natureza dos coros românticos podemos dizer que havia coros profissionais, amadores, masculinos, femininos, infantis (meninos), mistos com meninos nos naipes de soprano e contralto e mistos com mulheres nos referidos naipes. É evidente que essa diversidade de tipos corais gerou uma diversidade de sonoridades corais que, certamente, influenciaram o compositor em suas composições. Contudo, é difícil limitar certos tipos de repertório a certos tipos de coros. De forma geral, os coros sinfônicos e líricos eram mistos, sendo que alguns eram profissionais e outros amadores. No entanto, alguns coros mistos que tinham meninos no soprano e no contralto também executavam obras de sonoridade mais compacta do repertório sinfônico. Ao pensarmos nesses coros de meninos e sua tradição temos a tendência de relacioná-los à prática da música litúrgica católica. Contudo, muitos dos coros luteranos eram de meninos e executavam, além do repertório tradicional de motetos, o repertório de *partsongs*. As sociedades corais, por sua vez, eram normalmente formadas por cantores amadores. O repertório executado por essas sociedades era o mais variado e dependia, naturalmente, do nível de conhecimento técnico e musical de seus membros, além dos objetivos da sociedade. Esse repertório incluía as *partsongs*, motetos e outras obras sacras, cantatas, missas e oratórios.

A principal implicação dessa realidade acima descrita na prática coral atual diz respeito à forma como o regente coral pode administrar a sonoridade de seu grupo. Nós não temos como mudar a natureza de um grupo coral estabelecido, mas podemos adequar sua sonoridade às exigências do compositor. Por exemplo, se estamos a frente de um coro misto convencional (SATB) e pretendemos executar um moteto que foi escrito para um determinado coro formado por meninos, podemos buscar junto ao nosso coro uma sonoridade mais clara e

leve, característica dos coros de meninos. Da mesma forma, um coro amador cujas vozes não tiveram um treinamento que resultasse numa sonoridade mais ressonante podem, ao longo de um semestre, por exemplo, receber um treinamento adequado que os ensine a focar melhor suas vozes e explorar os espaços de ressonância da região nasofaríngea a fim de se atingir um som mais potente e ressonante para a execução de repertórios que originalmente foram escritos para coro e orquestra. Evidentemente, o resultado sonoro desse processo não será igual ao resultado sonoro que um coro sinfônico profissional teria na execução do mesmo repertório, porém, a sonoridade alcançada pelo coro amador vai estar muito mais próxima da sonoridade que provavelmente o compositor idealizou do que estaria sua primeira sonoridade sem o trabalho descrito.

Certamente, a natureza do cantor individual, seu nível de preparo técnico-vocal e a conseqüente qualidade sonora de sua voz também foram fatores determinantes na diversidade de sonoridades empregadas na música coral romântica. Dentre os vários membros que integravam os coros do século XIX, provavelmente, havia cantores profissionais treinados no estilo antigo de canto, cantores profissionais treinados no novo estilo de canto, cantores amadores vocalmente bem dotados, cantores amadores de médio ou baixo rendimento vocal e meninos cantores. Essas várias naturezas possivelmente implicavam em várias qualidades sonoras: vozes claras ricas em harmônicos agudos, vozes escuras ricas em harmônicos graves, vozes com timbre *chiaroscuro* equilibradas quanto à presença de harmônicos graves e agudos, vozes brancas, vozes potentes, vozes com pouco volume, vozes com vibrato e vozes sem vibrato. Acreditamos, principalmente pela natureza da música romântica e pela formação do novo estilo de canto, que o som coral padrão do século XIX não chegou a ser um som totalmente escuro, porém, era um som muito mais ressonante, “redondo” e potente que o som dos períodos anteriores. O elemento brilhante do timbre provavelmente continuava presente, mas de forma mais equilibrada com o que Garcia chamou de *sombré*. Os coros sacros, especialmente os de meninos, certamente mantiveram uma sonoridade clara, brilhante e leve. É também provável que, da mesma forma como aconteceu com o canto solista, o vibrato se fez gradualmente presente na música coral, uma vez que se trata de um elemento integrante e conseqüente do canto ressonante e potente.

No que tange à prática da música coral romântica na atualidade, não queremos cair no erro de afirmar que há um som ideal a ser trabalhado pelos regentes. Na verdade, tomando

por base todo o repertório coral do Romantismo, com sua diversidade de gêneros e a conseqüente diversidade de sonoridades apropriadas para esses gêneros, regente e coro devem trabalhar um som padrão e sua variação dentro de um amplo espectro de “cores sonoras”, da mais clara e brilhante a mais pesada e escura, com e sem vibrato.

De forma geral, as cantatas, missas, oratórios, andamentos corais das sinfonias e coros de óperas exigem uma sonoridade mais robusta e potente, baseada no timbre *chiaroscuro* e na presença do vibrato natural da voz. Por sua vez, a música sacra *a cappella*, com acompanhamento de órgão, e ainda aquela de caráter sinfônico, no entanto sonoramente mais discreta, pode ser executada com certa suavidade e um som coral mais brilhante e focado. Ao optar por este som brilhante para a música sacra, os regentes devem levar em consideração os estilos dos vários compositores e das várias localidades. Na Rússia, por exemplo, a sonoridade utilizada pelos coros sacros é extremamente brilhante, mas proporcionalmente escura. Por fim, as *partsongs* podem, a princípio, ser cantadas com a sonoridade *chiaroscuro*. Entretanto, é preciso estar atento às várias possibilidades timbrísticas sugeridas pela música, pelo texto e por seu significado.

Uma questão importante no trabalho de construção da sonoridade para a música romântica é o volume. Sabemos que uma das mais importantes mudanças acontecidas na música do século XIX foi o aumento da intensidade de som. Contudo, é fundamental a distinção entre um som potente e ressonante e um som alto e gritado, normalmente grosseiro e inflexível. Em determinadas obras, especialmente aquelas com orquestra, os cantores têm uma tendência natural a gritar no intuito de se conseguir um som mais forte. O regente precisa estar constantemente atento a essa questão e evitá-la a qualquer preço. É necessário reconhecer os limites do coro e dos cantores individualmente e trabalhar as vozes até suas possibilidades máximas de volume sem perda da consistência do timbre. Na busca de mais volume, quando um coro perde a qualidade de seu som, provavelmente, ele está ultrapassando seu limite de volume.

Com um som vocal inteiramente ressonante, a escala de intensidade é sempre suave e regular ao longo de toda a extensão da voz. O canto coral desse tipo é caracterizado por uma ausência notável de força e esforço, e a extensão é normalmente adequada para a execução de obras no mínimo moderadamente difíceis. Para o cantor coral que produz apenas um som forte, a escala de intensidade fica desequilibrada. A maioria do volume está concentrada na parte médio-aguda da

voz e a qualidade, quando forçada, tende a soar gutural. O som resultante do grupo é desagradável mesmo se apenas uma ou duas pessoas estão cantando dessa maneira.¹⁸⁵ (Robinson and Winold, 1992, p.445).

Além da relação entre os tipos de música coral romântica e as possibilidades de sonoridade dos coros, outro aspecto fundamental na presente reflexão é a relação do compositor com sua obra e sua concepção de sonoridade. Uma série de evidências como comentários críticos, cartas, ensaios, relatos de concertos, biografias, estudos teóricos e técnicos nos oferecem uma ampla visão a respeito da importância dada pelo compositor à sonoridade.

Embora a qualidade sonora sempre tenha existido como um aspecto integral da música, ela ganhou uma nova importância durante o período romântico. Através da qualidade sonora, os compositores buscavam expressar beleza sensual e encanto sonoro. Termos musicais, como *con amore* (com amor), *con fuoco* (com fogo), *con passione* (com paixão), *dolce* (doce), *gioioso* (alegre), e *mesto* (melancólico) eram cada vez mais usados por compositores como uma indicação de suas intenções aos executantes. Além disso, esses termos indicavam o estado de espírito dos compositores do período.¹⁸⁶ (Garretson, 1993, p.121).

De fato, a ampla paleta de “cores sonoras” desenvolvidas no Romantismo, tanto na música vocal quanto instrumental, permitiu que o compositor relacionasse a música a sentimentos e a imagens pintadas, normalmente envolvendo comparações e analogias com a poesia e a pintura. Ratner (1992, p.08) observa que as comparações e analogias entre música, poesia e pintura já existiam na Renascença e existem até hoje. Contudo, no século XIX o som se tornou um verdadeiro veículo de comparação especialmente com a pintura. Este fato confirma a necessidade do regente desenvolver junto a seu coro uma paleta de cores sonoras que possam ser exploradas na execução das várias obras.

Ao aplicar qualquer técnica de canto no ensaio coral, o regente deve levar em conta fatores textuais e musicais que permitem inúmeras variações no som de um coro. Se

¹⁸⁵ *With a fully resonated vocal tone the scale of intensity is always smooth and even throughout the entire range of the voice. Choral singing of this type is characterized by a notable absence of struggle and effort, and the range is usually adequate for the performance of at least moderately difficult music. For the choral singer who produces only a loud tone, the scale of intensity becomes unbalanced. Most of the volume is concentrated in the upper middle part of the voice and the quality, when forced, tends to sound throaty. The resultant ensemble sound is unpleasant even if only one of two persons are singing in this manner.*

¹⁸⁶ *While tone color has always existed as an integral aspect of music, it took on a new importance during the Romantic period. Through tone color composers sought to express sensuous beauty and tonal enchantment. Musical terms, such as *con amore*, *con fuoco*, *con passione*, *dolce*, *gioioso*, and *mesto* were increasingly used by composers as an indication of their intention to the performers. These terms, in addition, indicate the frame of mind of the composers of the period.*

um coro tem consciência da linha musical e das qualidades rítmicas (as principais características da forma musical), o resultado será um som vibrante e cheio, mas nunca pesado e inflexível. O estilo musical e o sentimento do texto devem ser indicações da sonoridade vocal apropriada. De fato, cada frase numa composição tem uma cor sonora estilisticamente correta, às vezes leve e suave, às vezes forte e brilhante, mas sempre exibindo qualidades dinâmicas (não-estáticas). O desafio para o regente vocalmente sensível é trabalhar o som até que o equilíbrio adequado seja atingido.¹⁸⁷ (Robinson and Winold, *op. cit.*, p.446).

Para o desenvolvimento de uma sonoridade ressonante e potente apresentamos uma série de exercícios no quarto capítulo deste trabalho no item 4.5. (Ressonância vocal e timbre). Nesse mesmo item há várias orientações para a exploração e variação da sonoridade do timbre claro ao escuro.

¹⁸⁷ *In applying any technique of singing to the choral rehearsal, the conductor must take into account textual and musical factors that allow for innumerable variations in the sound of a chorus. If a choir is conscious of musical line and rhythmic qualities (the major characteristic of musical shape), the resultant sound will be vibrant and full-bodied, but never heavy and inflexible. The musical style and the mood of the text should be indications of the appropriate vocal tone. In fact, each phrase within a composition has a stylistically correct tonal color, sometimes soft and subdued, sometimes strong and brilliant, but always exhibiting dynamic (non-static) qualities. The challenge to the vocally sensitive choral conductor is to work with the sound until this proper balance is achieved.*

1.5. Dos primórdios do séc. XX aos primórdios do séc. XXI

1.5.1. A natureza da atividade coral moderna e contemporânea

No princípio de seu livro *Choral music in the twentieth century*, Strimple (2002, p.09) comenta que, embora algumas das maiores obras do século XX são de natureza coral, as percepções e pontos de vista a respeito da música coral variaram muito ao longo de todo o século, tendo gerado diversos debates sobre sua função, tanto no contexto sacro quanto secular, assim como sua viabilidade no campo da composição moderna. No começo do século, o compositor Leos Janáček ressaltou que a música coral era uma extensão natural daquilo que ele chamava de “a música da verdade”¹⁸⁸ (Strimple, *op. cit.*, p.09), a música vocal popular (folclórica) que, para ele, era um meio único e suficiente de expressão das idéias humanísticas e culturais mais profundas. Entretanto, para o crítico Josef Woodard do jornal *Los Angeles Times*, a música coral, se for considerada vital, se tornou apenas um “tributário esotérico no mundo da música”¹⁸⁹ (*Ibid.*, p.09). Ao citar essas percepções tão divergentes, Strimple observa que, entre esses extremos, mais do que em qualquer outro século, a música coral do século XX educou crianças, promoveu agendas políticas, serviu a cultos religiosos, expandiu experiências de vida a um número sem fim de pessoas, criou momentos de satisfação a outras, e alimentou a esperança de muitos em circunstâncias de extrema pressão.

De fato, a atividade coral do século XX adquiriu novas funções e características além daquelas que já se conhecia. Muitas das características que nortearam a prática coral do século XIX, como sua natureza social e amadora, foram mantidas. Junto a elas, duas outras importantes características foram acrescentadas: uma noção aprimorada de grupo coral como instituição organizada e uma maior preocupação estética com sua sonoridade. Embora, por vezes contraditórias, tais características baseadas no perfil particular (institucional e sonoro) dos grupos corais coexistiram ao longo de todo o século e marcaram todo o progresso do desenvolvimento coral moderno e contemporâneo.

¹⁸⁸ *The music of Truth.*

¹⁸⁹ *An esoteric, if vital, tributary in the music world.*

A formação coral mista SATB foi a preferida e mais utilizada ao longo de todo o século. Nos vários tipos corais – grandes, pequenos, sacros e seculares – a presença de mulheres nos naipes de soprano e contralto se firmou definitivamente. Coros formados por homens e meninos continuaram a existir, mas, em número bem menor e, normalmente, ligados a instituições tradicionais eclesiásticas e acadêmicas. Os coros seculares, como aqueles fundados durante o século XIX para a execução de oratórios, se tornaram muito importantes e, segundo Smith (*Grove dictionary of music and musicians*), sob a liderança de regentes especialistas em música coral, desenvolveram um ideal de “coralismo artístico”. O autor explica que esse “coralismo artístico” está ligado à busca de um alto nível de execução técnica e musical do repertório coral *a cappella*. Tais grupos espalharam seus métodos e metas a um grande número de estudantes de regência coral que, por sua vez, alimentaram esse ideal na sua prática à frente dos mais diferentes coros.

Ao lado dos coros mistos, os coros masculinos e femininos floresceram em muitos lugares. Em geral, os masculinos seguiram a tradição que se firmava desde o fim do século XVIII. Os coros femininos, contudo, apesar de seus antecedentes do passado, conquistaram, pela primeira vez, uma posição mais segura como a dos coros masculinos. Essa conquista se deve, em parte, à existência de uma prática coral em instituições educacionais femininas. No princípio do século, esses coros de vozes iguais executavam um repertório mais leve que o repertório dos coros mistos, mas, com o passar do século, eles foram crescendo e passaram a buscar o mesmo ideal de “coralismo artístico” buscado pelos coros de vozes mistas.

Na medida em que o século avançou, entretanto, o citado ideal e sua aplicação universal foram colocados em questão. O nacionalismo, por exemplo, e mais tarde o multiculturalismo, permitiram uma maior conscientização do fato de que a “beleza” sonora coral difere de cultura para cultura. Essa consciência se espalhou na comunidade coral na medida em que a comunicação entre coros se aprimorou, através das gravações e viagens internacionais de “intercâmbio coral”. Smith (*Grove dictionary of music and musicians*) comenta que, do princípio até meados do século, a tendência era a de fazer um uso eclético dessas diferenças através do “empréstimo” das características nacionais e étnicas mais atrativas da música das várias culturas e da incorporação dessas características ao estilo de performance da música européia ocidental. Da metade do século para frente, sob a crescente influência do multiculturalismo, a tendência foi aos poucos mudando rumo a uma maior preocupação em

apreender técnicas e sonoridades peculiares das diversas culturas, ainda que sua utilização na performance sacrificasse as visões tradicionais a respeito de unidade coral e “beleza” sonora.

Essa questão de buscar habilidades para a execução de estilos de culturas diversas é, em parte, um dos aspectos relevantes do amplo contexto da autenticidade na realização coral. Ao seu lado, contudo de maior importância, está a preocupação com a acuidade histórica cada vez mais presente entre regentes corais, como resultado da elucidação musicológica a respeito das práticas interpretativas dos vários períodos da história da música. O interesse em definir características estilísticas específicas e aplicá-las na prática coral tem crescido nas últimas décadas do século XX e princípio do XXI, e acabou incentivando a criação de inúmeros grupos especializados em determinados estilos ou períodos históricos, ou ainda, levando regentes a buscar as mais diversas formas de adequar a sonoridade de seus coros a determinados repertórios. Dentre esses grupos especializados podemos citar um número sem fim de grupos vocais, madrigais e coros de câmara especializados em repertórios dos períodos renascentista, barroco e pré-clássico. No tocante à questão cultural podemos citar os grupos vocais especializados nos mais diversos segmentos da música popular e da cultura religiosa popular. Outros grupos, com olhos voltados para o presente e futuro, têm optado pela literatura do próprio século XX, em especial aquela que exige a utilização de técnicas vocais não tradicionais. Contudo, apesar dessa busca pela especialização em um ou outro repertório, a tendência que marcou a prática coral durante todo o século é a de se executar repertórios diversificados num mesmo programa, incluindo obras que vão do princípio do Renascimento à música popular.

Um aspecto importante da prática coral nesse período é a diversidade que atinge não só o repertório mas a natureza dos coros, seus objetivos e funções. Como resultado de um processo de tornar a atividade coral acessível, observamos hoje a existência de coros escolares (infantis, juvenis e universitários), religiosos (das mais variadas denominações religiosas) e ligados a repartições públicas ou a diferentes setores empresariais. Os objetivos desses coros são igualmente diversos: educacionais, religiosos, terapêuticos, sociais, assistenciais e artísticos.

Entre os objetivos artísticos está a busca pelo desenvolvimento de um alto nível técnico e musical para a execução de repertórios de grande dificuldade em concertos e concursos internacionais. Na verdade, os festivais corais de caráter competitivo foram, e ainda são, um ponto alto da atividade coral do último século em todo mundo. Esse tipo de festival

não só incentivou o aperfeiçoamento técnico de muitos coros, como também envolveu inúmeros compositores que escreveram obras encomendadas para serem executadas por todos os coros participantes como peças de confronto. Ao lado dos festivais competitivos, esse último século tem testemunhado, ainda, a realização de um vasto número de encontros e festivais não competitivos, tanto nacionais quanto internacionais, cujo objetivo é o de promover, integrar, divulgar e incentivar a prática do canto coral, viabilizando um intercâmbio entre os grupos participantes.

Outro fator que muito contribuiu com a prática coral do último século foi a formação de muitas organizações dedicadas ao aperfeiçoamento da arte coral. Tais organizações têm contribuído das mais diversas formas com a atividade dos coros. Inúmeras delas promovem encontros de coros, encontros de regentes, cursos para regentes e cantores, workshops, intercâmbio, além de incentivar a pesquisa, publicar partituras, jornais e revistas científicas da área de interesse do regente coral. Dentre as mais importantes organizações de música coral espalhadas pelo mundo devemos citar a IFCM – *International Federation for Choral Music* formada por sete grandes organizações regionais: ACDA – *American Choral Directors Association* (EUA); *A Coeur Joie Interational* (França e outros países de língua francesa); *Arbeitsgemeinschaft Europäische Chorverbände* (Alemanha); *Asociación Interamericana de Directors de Coros* (América Latina); *Europa Cantat* (federação europeia de coros juvenis estabelecida em Passau na Alemanha); *Nordiska Körkommittén* e a Federação Coral do Japão.

Smith (*Grove dictionary of music and musicians*) nos chama a atenção para o fato de que nos primeiros séculos da tradição coral os cantores eram profissionais, normalmente mantidos pela nobreza e pela igreja. A partir do fim do século XVIII e, principalmente ao longo do século XIX, houve uma grande expansão da prática amadora que se estendeu até a atualidade. Entretanto, os últimos 50 anos assistiram não somente à continuidade da prática amadora, mas também, do renascimento da profissionalização coral, em função do crescimento das indústrias fonográfica e cinematográfica, das necessidades dos programas de rádio e televisão voltados para a música erudita, e das maiores e mais específicas exigências dos promotores de concertos e compositores. Hoje, há um bom número de coros profissionais em todo o mundo, mantidos pela iniciativa privada ou pelo estado.

1.5.2. A composição para coro ao longo do século XX

1.5.2.1. Breve apanhado histórico

Por volta de 1900 os últimos dos grandes compositores da era romântica viviam os estágios finais de sua maturidade. Alguns como Edward Elgar (1857-1934), Max Reger (1873-1916), Camille Saint-Saëns, Gustav Mahler (1860-1911) e Richard Strauss (1864-1949) mantiveram seus estilos, enquanto outros como Claude Debussy (1862-1918), Charles Ives (1874-1954) e Leos Janáček (1854-1928) já davam indicações claras de que uma nova era na composição musical estava nascendo. Strimple (2002, p.09) observa que nas três primeiras décadas do século XX os compositores foram influenciados pelo nacionalismo, pelos avanços tecnológicos, pela instabilidade social e pelas conseqüências da primeira guerra mundial. Com as descobertas a respeito da *psyche* humana, as instituições religiosas já não exerciam a mesma influência. Os impulsos românticos perderam seu impacto e muitos compositores estavam atraídos pelos novos ideais impressionistas e expressionistas ou buscavam construir sua própria linguagem através do estudo da música folclórica, do jazz e da música pré-romântica.

Nesse período, em países como Bulgária, Letônia e Dinamarca, elementos do folclore foram incorporados à música coral permitindo o estabelecimento de uma importante tradição coral baseada na produção de novos arranjos corais para canções folclóricas. Entretanto, em países como França, Alemanha e Itália, os compositores preferiram construir suas linguagens próprias a partir de outras bases artísticas diferentes da música folclórica. Na França essa busca resultou no aviltamento de tudo que era alemão e na glorificação da tecnologia e da sociedade popular, como exemplificado pelo grupo conhecido como *Les Six*¹⁹⁰. Na Alemanha o resultado foi uma apreciação renovada da música de Bach e de alguns de seus predecessores, e na Itália houve um novo interesse pelo canto gregoriano e pela polifonia renascentista. A expressividade natural do jazz também fascinou muitos compositores europeus que a adotaram como uma forma pura de arte. A união dos estilos jazzístico e alemão de cabaré resultou na composição de um grande número de peças corais.

¹⁹⁰ Les Six é o nome pelo qual o grupo de seis compositores franceses da primeira metade do século XX, formado por Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc e Germaine Tailleferre, ficou conhecido.

A música do século XX ainda assistiu a uma verdadeira revolução iniciada por Schoenberg levando o estilo expressionista altamente cromático para além da tonalidade, codificando um sistema de composição no qual os doze sons da escala cromática eram tratados igualmente sem hierarquias e funções harmônicas. Na Rússia, Stravinsky também criou uma revolução própria sintetizando características impressionistas, influências folclóricas, elementos do jazz e técnicas polifônicas antigas com sua sensibilidade rítmica, harmônica e estrutural.

O período entre guerras, a segunda Guerra Mundial e os 20 anos que se sucederam formaram um período de grande impacto para a música como um todo incluindo a música coral. Durante os cinco anos que antecederam a segunda guerra, o jazz foi proibido na Alemanha juntamente com várias outras influências estrangeiras no campo da arte. Muitos compositores alemães protestantes foram obrigados a colaborar com o governo, e a música sacra alemã sofreu reformas que perseguiram os excessos românticos e implantaram um estilo neo-barroco no qual muitos compositores escreveram obras preciosas.

Durante o período da segunda guerra, muitos compositores escreveram obras nos vários estilos de música coral. Com o fim da guerra, principalmente os compositores mais jovens, encararam a devastação e a incerteza, desenvolvendo estilos extremamente objetivos, normalmente baseados no serialismo e, aos poucos, na utilização de sons gerados eletronicamente. Strimple (*op. cit.*, p.12) menciona ainda que, no período pós-guerra, compositores como Benjamin Britten (1913-1976), Hans Werner Henze (1926), Paul Hindemith (1895-1963), Dmitri Kabalevsky (1904-1987), György Ligeti (1923-2006), Frank Martin (1890-1974), Darius Milhaud (1892-1974), Dmitri Shostakovich (1906-1975) e Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) produziram obras políticas proativas ou comemorativas no intuito de tranquilizar a consciência, acalmar a memória e prevenir o futuro.

Os compositores europeus nascidos no começo da segunda guerra inicialmente não se interessaram em compor obras corais. Muitos deles consideravam a sensibilidade da voz humana inadequada numa era dominada pela ameaça de um holocausto nuclear. Tal situação da música coral mudou dramaticamente com a estréia da *Paixão segundo São Lucas* de Penderecki em 1966. Desse momento até o ano de 1976, os elementos da *avant garde* tornaram-se comum na música coral. As novas técnicas de composição foram muito importantes no desenvolvimento de estilos nacionais, especialmente na Escandinávia, Filipinas e Israel. No Canadá, Murray Schafer mostrou que a música de vanguarda poderia ser uma ferramenta

potente na educação musical. Ao mesmo tempo, o jazz começou a ser tratado mais seriamente nos Estados Unidos, assim como os *spirituals* e outros estilos afro-americanos.

1.5.2.2. Características composicionais

Diante das várias tendências e influências sofridas pela composição do século XX, os compositores experimentaram em sua prática uma liberdade ainda não experimentada por compositores dos séculos anteriores. No âmbito da música coral, ela pode ser percebida da escolha do texto às cadências finais. Moe comenta que essa liberdade:

Revela-se nos contornos melódicos ricamente variados, nas novas relações entre alturas, num vocabulário harmônico “sem amarras”, na métrica e em planos rítmicos complexos, e no uso livre e imaginativo da incomum declamação vocal combinada com formações instrumentais que não obedecem ao padrão normal dos grupos de instrumentos. Para complicar ainda mais, também há uma confusa variedade de estilos nacionais, regionais, locais e pessoais.¹⁹¹ (Moe, 1988, p.153).

Ao abordar características composicionais da música coral do século XX, o autor separa os compositores em dois grandes grupos que apresentam certa unidade no tratamento da melodia, contraponto e harmonia. Segundo tal classificação, o primeiro grupo é formado por compositores que, com certa frequência, utilizaram, em suas obras, o que ele chamou de contraponto dissonante cromático. Esteticamente, esse grupo tem sua origem no ultracromatismo romântico do fim do século XIX e princípio do século XX e inclui, entre seus membros, compositores como Gustav Mahler, Arnold Schoenberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935), Anton Webern (1883-1945) e Ernst Krenek (1900-1991). Segundo Moe (*op. cit.*, p.154), sua maior contribuição para a música do século XX foi o uso livre das 12 notas da escala cromática segundo os procedimentos seriais.

O segundo grande grupo da classificação de Moe envolve aqueles compositores que, embora apresentem certas divergências estilísticas, empregaram o que o autor chamou de contraponto dissonante diatônico. Segundo Moe, esse grupo representa uma reação ao extremo cromatismo do fim do século XIX e princípio do XX através da utilização da escala

¹⁹¹ *It reveals itself in richly varied melodic contours, new pitch relationships, a “no-holds-barred” harmonic vocabulary, complex metric and rhythmic plans, and the free and imaginative use of unusual vocal declamation combined with instrumental ensembles that do not conform to the normal groupings of instruments. To complicate matters further, there is also a confusing variety of national, regional, local, and personal styles.*

diatônica como material melódico básico, tratada segundo o princípio de que qualquer nota de uma determinada escala ou modo pode ser combinada de forma satisfatória. O autor ressalta que, do ponto de vista do contraponto, tal abordagem resulta na utilização livre da dissonância dentro de uma estrutura diatônica. Nessa música encontramos comumente acordes de segunda, quarta, quinta, sétima, nona e décima primeira. Como regra, há um enfraquecimento do contraste entre consonância e dissonância, e a ausência de progressões tonais. Neste grupo estão compositores como Gustav Holst (1874-1934), Ralph Vaughan Williams (1872-1958), Zoltán Kodály (1882-1967), Aaron Copland (1900-1990), Lukas Foss (1922), Dello Joio (1913-2008), Igor Stravinsky (1882-1971) em sua *Sinfonia dos Salmos*, Benjamin Britten (1913-1976) em seu *War Réquiem*, e vários outros.

Moe ainda nos chama à atenção o fato de existirem compositores como Béla Bartók (1881-1945) e Paul Hindemith (1895-1963) que se encaixam nos dois grupos. Enquanto algumas seções de suas obras mantêm certa consistência diatônica, outras são altamente cromáticas. Na verdade, isso nos leva a um ponto importante que é o constante crescimento da interação entre os dois citados estilos desde a segunda guerra. O autor observa que:

Em grande parte, as duas abordagens citadas se fundiram. As linhas já não eram mais tão claramente desenhadas como antes, e um tipo de fertilização cruzada ganhou lugar. Contudo, há poucas dúvidas de que a maior influência [foi exercida] pelo procedimento serial. Assim, um compositor cujos trabalhos anteriores caíam dentro de uma moldura predominantemente diatônica pode, de fato, ter sofrido uma reestruturação de sua percepção musical através de encontros repetidos com compositores cujos trabalhos descendem estilisticamente de Schoenberg e seus seguidores.¹⁹² (*Ibid.*, p.155).

Embora nossa discussão atual tenha focado até aqui somente os aspectos melódico, harmônico e contrapontístico da composição coral do século XX, devemos ressaltar que há outros aspectos bastante relevantes neste contexto que fizeram parte das drásticas inovações ocorridas nessa revolução composicional. Um desses importantes aspectos é o ritmo, a respeito do qual Moe ressalta que:

¹⁹² To a large extent, the two approaches cited have become fused. The lines are not as clearly drawn as they once were, and a kind of cross-fertilization has taken place. There is little question, however, that the greater influence by serial procedure. Furthermore, a composer whose early works fell within a predominantly diatonic framework may, in fact, have undergone a radical restructuring of his musical intuition through repeated encounters with composers whose works are the stylistic offspring of Schoenberg and his followers.

Na música do século XX, as variedades de organização rítmica são tão abrangentes que uma classificação sistemática de qualquer tipo mostra-se impossível. Basta dizer que nossa música é caracterizada por uma maior liberdade rítmica, menos padrões simétricos, um desdém pela acentuação normal, irregularidade métrica, e pelos polirritmos. [...] O ritmo frequentemente se torna o fator de motivação primário, gerando o fluxo do movimento harmônico.¹⁹³ (*Ibid.*, p.156).

Outro aspecto importante é a escrita vocal não tradicional que, para sua execução, fez com que cantores solistas e corais desenvolvessem novas ferramentas técnicas. O termo “linhas vocais não-tradicionais” tem sido utilizado para descrever uma série de novas utilizações da voz e pode se manifestar de diversas formas. A seguir, apresentamos uma série de características composicionais presentes em várias obras vocais dos últimos cem anos. Ocasionalmente, uma obra pode conter um único item, mas, muitas obras estão repletas de elementos vocais não tradicionais dos quais os principais são:

- a) Os movimentos melódicos complexos: linhas vocais que contêm grandes saltos melódicos; mudanças repentinas de direção melódica (tanto para o agudo quanto para o grave); movimento melódico gradualmente lento; e combinação de alturas específicas com alturas indeterminadas;
- b) As declamações experimentais: textos projetados através da recitação; *Sprechstimme*; recitativo declamatório em estilo falado; mudanças repentinas de linhas tradicionais para efeitos experimentais; utilização de fonemas do IPA e sílabas repetidas;
- c) Os efeitos vocais: sons imitativos ou improvisados que inclui gargalhadas, alturas indeterminadas, falsete em alturas indeterminadas; *morphing* vocálico que consiste na mudança gradual de uma vogal original para uma outra vogal indicada enquanto se move através de várias alturas; *muting* vocal que consiste na abertura ou fechamento gradual da vogal para se formar uma vogal particular; trilos de garganta; zumbidos com os lábios; *glissandos* exagerados; inspirações e expirações exageradas entre outros.

¹⁹³ In 20th century music, the varieties of rhythmic organization are so extensive that a systematic classification of any kind is impossible. Suffice it to say that our music is characterized by greater rhythmic freedom, less symmetrical patterns, a disdain for normal accentuation, metrical irregularity, and polyrhythms. [...] The rhythm often becomes the primary motivating factor in generating the flow of harmonic movement.

1.5.3. A execução da música coral do século XX

Para Garretson (1993, p.154), ao executar uma obra do século XX, o regente deve dar atenção particular à qualidade sonora do coro e à forma de articulação. Em sua abordagem, o autor aponta diretrizes fundamentais no tocante a tais aspectos em diferentes estilos da música do século XX. Na execução da música impressionista, por exemplo, ele aconselha que os cantores “usem uma dicção em estilo legato de forma que não interrompa o fluxo sereno dos acordes com a cuidadosa condução das vozes, que normalmente se movem de forma paralela.”¹⁹⁴ No tocante à música expressionista, ele se mostra mais preocupado com possíveis problemas de entonação que podem surgir, uma vez que as linhas expressionistas normalmente são cheias de saltos angulares amplos. Para tal, Garretson sugere que, além de escutar cuidadosamente tais linhas melódicas, os cantores devem manter “a mandíbula bem relaxada de modo a facilitar uma articulação mais clara dos vários saltos de intervalos.”¹⁹⁵

O autor ainda observa que na música neo-clássica, “normalmente é desejável que se diminuam as qualidades dramáticas da voz de forma que a clareza da estrutura possa ser induzida”¹⁹⁶. Por isso, “as vozes com vibrato excessivo ou com trêmulo são particularmente prejudiciais à interpretação desse estilo de música”¹⁹⁷ (*Ibid.*, p.155). Por fim, ele analisa que na execução da música neo-romântica, a qualidade sonora das vozes deve ser cálida e expressiva de forma a transmitir melhor os aspectos subjetivos da música.

Em concordância com o citado autor, acreditamos que a atenção a tais aspectos é fundamental, principalmente no que diz respeito à qualidade sonora, ao vibrato e à afinação coral. Na sequência, apresentamos, pois, nossa reflexão a respeito desses últimos aspectos.

1.5.3.1. Qualidade sonora e vibrato

A habilidade de manipular indicações de diferentes “cores sonoras” prevalentes na música do século XX é crucial para a execução de inúmeras obras deste repertório. Para se

¹⁹⁴ ... to use a legato style of diction so as not to disturb the smooth flow of the carefully voiced chords often moving in parallel motion.

¹⁹⁵ ... a rather relaxed jaw to facilitate a cleaner articulation of the various interval leaps.

¹⁹⁶ It is usually desirable to lessen the dramatic qualities of the voice so that the clarity of the structure may be brought out.

¹⁹⁷ Voices with excessive vibrato or tremolo are particularly detrimental to the interpretation of this style of music.

alcançar um alto nível técnico e artístico na execução de obras desse período, é preciso que o regente analise a partitura juntamente com seus cantores e treine com eles, separadamente, as pequenas seções que exigem sonoridades determinadas pelo compositor na partitura, principalmente as menos usuais e as mais difíceis, a fim de se conseguir certo conforto em sua execução antes de realizar a obra na íntegra. Esse trabalho pode ser cansativo para o coro, mas, certamente vai adiantar muito o processo todo, uma vez que o cantor vai desenvolvendo novas habilidades técnicas de forma gradual e sólida.

Na medida em que o cantor se acostuma às exigências vocais individuais de “cor sonora”, ele ou ela desenvolverá mais facilmente a mudança de uma “cor sonora” para outra, já que exigências desse tipo são provavelmente encontrados em outras peças do período [...]. Uma vez a impositação vocal, a forma vocálica, o timbre, e a intensidade tenham sido decididas para um determinado som ou seção de uma obra, a coloração pode então ser ensaiada repetidamente até que seja apreendida, capacitando o cantor a usá-la sempre que tiver vontade. Quando essa coloração se torna parte da “paleta de cores” do cantor, ela pode ser facilmente transferida para outras obras.¹⁹⁸ (Mabry, 2002, p.42-43).

Por muitos séculos, cantores solistas e corais utilizaram diferentes “cores sonoras” para a interpretação de diferentes estados psicológicos contidos em uma única canção ou em um único ciclo de canções. Entretanto, desde o princípio do século XX, houve um aumento dessas sonoridades, em função das exigências estilísticas das obras. Com isso, um grande número de idéias pedagógicas tem sido aplicado em busca dessa manipulação da sonoridade da voz. Recursos técnicos como a cobertura da voz, a utilização de vogais misturadas, sons sem vibrato e a manipulação da posição do palato mole e da língua têm sido utilizados para descrever diferentes formas de se atingir a habilidade de mudança da sonoridade vocal. Além desses recursos, ainda foram desenvolvidas abordagens a respeito da presença da declamação falada de textos nas obras desse período.

Da mesma forma que a música do século XX exige que os cantores desenvolvam diferentes “cores sonoras” para a voz, ela também exige que eles tenham certa autonomia sobre o vibrato. Embora não possamos dizer que toda a música desse século é caracterizada por uma sonoridade sem vibrato, ao longo de todo século muitos compositores expressaram

¹⁹⁸ *As the singer habituates individual vocal demands in color, he or she will more easily develop flow from one to the other and from one work to another, since devices of this type are likely to be encountered in other pieces from the period. [...] Once a vocal placement, vowel shape, timbre, and intensity have been decided on for a particular tone or section of a work, that color can then be rehearsed repeatedly until ingrained, enabling the singer to recall it at will. When this color becomes part of the singer's usable palette of colors, it can be easily transferred to other works.*

explicitamente, para uma ou mais de suas obras, alguma preferência pela voz mais branca e sem vibrato. Apesar da incorporação da sonoridade sem vibrato ser mais prevalente na música do século XX do que na do século XIX, a finalidade estética dessa sonoridade é similar nas duas eras: o desejo de separar ou destacar palavras ou seções específicas de um texto.

O resultado é a emergência de contraste vocal que se torna um recurso estético para aperfeiçoar a interpretação. Em ambos os períodos históricos, o som sem vibrato é freqüentemente empregado para produzir uma qualidade vocal solene, precisa, menos emocional, definida. Quando aplicada com parcimônia ou continuamente em uma obra, essa qualidade pode ser usada para projeção dramática de idéias textuais ou musicais, dependendo da indicação do compositor ou da realização interpretativa que o cantor faça da partitura.¹⁹⁹ (Mabry, 2002, p.44).

Sons sem vibrato ou com um vibrato mais controlado podem ser utilizados pelo regente e seus cantores mesmo quando o compositor não colocou indicações para tal na partitura. É importante reconhecer esse controle como uma ferramenta para se conseguir contrastes sonoros em um texto ou em palavras ou linhas vocais específicas. Evidentemente, a utilização da voz sem vibrato não deve acontecer de forma casual ou sem finalidade, nem tampouco se tornar uma afetação da técnica dos cantores. Além disso, nessa prática, tanto o volume quanto o timbre vocal devem se adequar às indicações musicais e dramáticas contidas na partitura e no texto.

O som sem vibrato deve ser usado criteriosamente na música sem [devidas] indicações do compositor. Ele deve se relacionar com uma nuance musical ou textual específica, que seria mais efetivamente expressa pelo não uso do vibrato. [...] [Para tal], ensaie todas as notas ou seções da obra que deletem o vibrato, gradualmente alternando essa técnica com um vibrato normal usado em todas as outras alturas.²⁰⁰ (*Ibid.*, p.46).

Ao trabalhar essa sonoridade sem vibrato ou com o vibrato controlado, o regente deve orientar seus cantores a cantar livre e delicadamente, administrando bem a respiração e tomando o cuidado para que a voz não soe gritada ou áspera. O relaxamento físico e mental é

¹⁹⁹ *The result is the emergence of vocal contrast that becomes an aesthetic aid to overall interpretation. In both historical periods, a vibratoless tone is often employed to produce a solemn, stark, unemotional, detached vocal quality. When applied sparingly or continuously throughout a work, this quality can be used for dramatic projection of either textual or musical ideas according to the composer's indication or the singer's interpretative realization of the score.*

²⁰⁰ *Straight tone should be used judiciously in music with no composer indications. They must relate to a specific textual or musical nuance that would be more effectively expressed by the use of nonvibrato. [...] Rehearse all notes or sections of works that delete vibrato, gradually alternating this technique with a normal vibrato used on all other pitches.*

essencial para tal produção. Ocasionalmente, a partitura vai indicar a necessidade de produção de um som mais forte, forçado ou projetado de forma áspera. Nesse caso, os cantores devem ser orientados para nunca forçar suas vozes através de tensões físicas. Da mesma forma que na produção vocal normal, o volume da voz no canto sem vibrato não deve exceder o limite do confortável e do natural, nem tampouco prejudicar a ressonância e a administração respiratória. Se os cantores forçarem fisicamente suas vozes eles, provavelmente, atingirão um estado de fadiga vocal. É preciso ainda “focar” a voz de forma eficiente na produção do som sem vibrato. Em nenhum momento o som deve ser apoiado na laringe ou anasalado, ou ainda, manipulado pelo enrijecimento da língua. Os cantores devem se concentrar no relaxamento da língua, dos lábios e de todos os músculos do tracto vocal envolvidos na fonação. Não deve haver ataques tensos ou glóticos. É necessário que se ataque o som de forma saudável e se mantenha o legato através da produção vocal bem coordenada e da respiração bem administrada. Se o sistema respiratório trabalhar de forma equilibrada, e se não houver problemas na laringe, faringe, palato e articuladores, a voz sem vibrato fluirá facilmente como a voz que produz o vibrato natural.

1.5.3.2. Qualidade sonora e afinação em grupo

No trabalho com o repertório do século XX, o regente coral precisa ser altamente fiel às intenções do compositor indicadas na partitura, de forma especial, à execução da afinação e do ritmo. No trabalho com este último, basta que o regente trabalhe incansavelmente para atingir a maior precisão rítmica possível, dentro do andamento proposto. Os cantores precisam desenvolver um senso rítmico único, não só nas pulsações como internamente. Entretanto, o trabalho com a afinação coral para a execução desse repertório vai exigir muito mais do coro e de seu dirigente.

Não é preciso se analisar muitas obras corais modernas e contemporâneas para se perceber que esta música oferece alguns desafios especiais no tocante à afinação, e não seria inteligente da parte do regente ignorar tais desafios. Muitos livros e artigos recentes a respeito de música coral atestam a necessidade do regente e cantores desenvolverem uma audição eficaz

e mais específica para a realização de determinadas passagens melódicas e harmônicas que incluem intervalos harmônicos de segundas e sétimas, *clusters*, glissandos, etc.

O regente deve assumir que a maioria dos compositores modernos e contemporâneos não tomou suas decisões melódicas, harmônicas e contrapontísticas de forma extravagante e sem critérios. Na verdade, eles construíram suas obras contando com a fidelidade e precisão do intérprete na reprodução de todas as notas que eles escreveram. Moe cita uma fala do compositor Aaron Copland na qual este afirma que “com Stravinsky, percebe-se que o lugar de cada nota em cada melodia e acorde foi encontrado para ela depois de um meticuloso processo de eliminação”²⁰¹ (Copland, 1960, p.94 apud Moe, *op. cit.*, p.181). E o próprio Stravinsky confirma esse fato afirmando que “as alturas e as relações intervalares são para ele de primeira dimensão”²⁰² (Stravinsky, 1966, p.24 apud Moe, *op. cit.*, p.181). Os muito bem construídos aspectos da música de Stravinsky exigem, de fato, que os cantores se dediquem de forma particular à execução clara dos intervalos harmônicos. Evidentemente, tal preocupação do citado compositor com a afinação se estendia também a muitos outros compositores desse período. Moe ressalta que “o regente que assume seriamente essa preocupação do compositor fará, portanto, o possível para fazer da boa entonação uma característica de suas performances de música do século XX”²⁰³ (*op. cit.*, p.181).

É importante enfatizar que, assim como vários outros aspectos da prática coral, a afinação em conjunto não pode ser tomada como um aspecto isolado. Timbre, dicção, formação das vogais, consistência rítmica, estilo e a afinação individual dos cantores são completamente interdependentes. Somente quando trabalhados de forma sintetizada é que tais aspectos vão resultar em uma prática coral realmente eficiente.

Moe (1988, p.182) observa que, embora muitos compositores se preocupem com a questão da afinação e sua relação com a sonoridade de um grupo coral, nem sempre eles são explícitos em suas orientações ao intérprete quanto a tais aspectos. O autor menciona, então, o

²⁰¹ *With Stravinsky, one senses that the place of each note in each melody and chord has been found for it only after a process of meticulous elimination.*

²⁰² *Pitch and interval relationships are for me the primary dimension.*

²⁰³ *The conductor who takes this concern of the composer seriously will, therefore, do all in his power to make good intonation a characteristic of his performances of 20th century music.*

compositor Kenneth Gaburo, segundo ele, uma exceção a esse fato. Ele relata que, no prefácio da partitura de sua Ave Maria, Gaburo apresenta diretrizes bem específicas como:

Em nenhuma circunstância deve haver alguma quebra perceptível no som, para que a obra soe o mais contínua, ligada, sustentada e tranqüila possível. [...] Pontuações texturais não constituem quebras na continuidade linear. [...] A voz cantada normal [nesta composição] é *senza vibrato*.²⁰⁴ (Gaburo, 1965 apud Moe, *op. cit.*, p.182).

Moe (*op. cit.*, p.182) explica que, executando a citada obra, a intensidade serena que resulta do som legato e sem vibrato é digna de nota. Segundo o autor, esta é uma bela demonstração do poder expressivo da compreensão musical, especialmente quando executada entre composições modernas ou contemporâneas que tenham um estilo mais agressivo. De todo esse relato de Moe, o que realmente nos importa é a preferência do compositor por uma sonoridade sem vibrato e o efeito dessa sonoridade sobre a afinação do coro na execução da citada obra. O autor ressalta que:

A técnica de harmonia e contraponto de Gaburo, como a de Stravinsky, revela uma preocupação metódica com as alturas e as relações entre intervalos. Segundas maiores e menores, sétimas maiores e menores junto com quartas aumentadas são freqüentemente usadas como parte da interação contrapontística. A experiência de execução dessa e de outras composições do século XX nas quais esses intervalos são predominantes nos convencem de que [esse tipo] de textura musical soa mais claramente delineada quando o estilo *senza vibrato* é utilizado.²⁰⁵ (*Ibid.*, p.182).

Naturalmente, esse relato não pretende defender que toda a música coral dos séculos XX e XXI deve ser executada sem vibrato, até porque há muitas obras corais do citado período cujas performances chegam a ser inimagináveis num estilo sem vibrato. O que Moe realmente quer sugerir é que quanto mais rigorosas forem as dissonâncias numa textura harmônica ou contrapontística, maior será a necessidade de se executá-las sem vibrato ou com um vibrato mais controlado. A esse respeito Daniel Pinkham observa que:

²⁰⁴ *In no case should there be a perceptible break in sound to effect the work should sound as continuous, legato, sustained, still as possible. [...] Textural punctuations do not constitute breaks in linear continuity. [...] The normal [in this composition] singing voice is senza vibrato.*

²⁰⁵ *Gaburo's harmonic and contrapuntal technique, like Stravinsky's, reveals a meticulous concern for pitch and interval relationships. Major and minor seconds, major and minor sevenths, along with augmented fourths, are used frequently as apart of the contrapuntal interplay. Performance experience with this and with other 20th century compositions in which these intervals predominate convinces one that the musical texture is more clearly delineated when the senza vibrato style is utilized.*

Outro fenômeno curioso da sonoridade na música dissonante, ou pelo menos na música na qual há intervalos difíceis nas linhas vocais, é que a produção pode mudar. [...] Alguns cantores tendem a impedir ou reduzir um tanto seu vibrato onipresente e tentar cantar com uma sonoridade muito mais branca, com o objetivo de atingir a nota com precisão. Esse som mais estreito provavelmente ajuda na definição das alturas e, na verdade, pode contribuir para uma execução mais clara de uma textura polifônica cromática.²⁰⁶ (Pinkham, 1961, p.07 apud Moe, *op. cit.*, p.183).

Além dessa questão do vibrato, devemos, ainda, chamar a atenção para o fato de que numa textura harmônica a muitas vozes, as dissonâncias características da música do século XX tendem a se tornar obscuras e imprecisas quando são cantadas de forma muito pesada, ou quando um ou outro naipe do coro canta sem o devido foco na voz. Para a execução de obras modernas e contemporâneas de estilos diferentes, os cantores precisam desenvolver uma flexibilidade vocal eficiente que os tornem capazes de fazer rápidas modificações no peso e no foco da voz. Em uma única obra, a função expressiva de alguns acordes pode exigir uma maior ênfase. Enquanto a primeira preocupação do regente coral é a fluência das linhas musicais, certos eventos harmônicos podem se revelar importantes o bastante para justificar uma preocupação momentânea com a condução da harmonia. Para tal, uma rápida modificação da sonoridade deve ser utilizada pelo grupo.

1.5.3.3. Técnicas vocais não-tradicionais

1.5.3.3.1. *Sprechstimme* e recitação

De acordo com Mabry (2002, p.77), desde que Englebert Humperdinck (1854-1921) fez uso de uma fala rítmica sobre um único som em sua ópera *Königskinder* em 1897, vários outros compositores despertaram o interesse em experimentar esta e outras novas técnicas que resultassem em novas utilizações da voz humana. Assim, esse tipo de experimentação continuou ao longo de todo o século XX, e técnicas desse tipo receberam diferentes nomes como *Sprechstimme* (voz falada), *Sprechgesang* (canção falada) e recitação.

²⁰⁶ *Another curious phenomenon of sonority in dissonant music, or at least in music in which there are difficult intervals in the vocal lines, is that the vocal production may change. [...] Some singers seem to turn off or to narrow somewhat their omnipresent vibrato and attempt to sing with a much straighter tone, with the aim of hitting the note squarely in the middle. This thinner sound probably does help in pitch definition, and in fact may make for a cleaner execution of a chromatic polyphonic texture.*

A autora explica que o termo *Sprechstimme* foi padronizado para descrever a canção falada melodicamente desenhada (contornada). Para evitar confusões de terminologia, em seu livro *Exploring twentieth-century vocal music*, a autora utiliza este termo para se referir às passagens faladas nas quais foram designadas alturas fixas, enquanto que para os demais tipos de notação falada ou semi-cantada, ela utiliza o termo recitação. A notação e a realização desses híbridos vocais entre fala e canto foram manipulados de diversas formas.

No caso exclusivo da produção do *Sprechstimme* há alguns aspectos envolvidos: o uso de pequenos glissandos como conectores, a eliminação do vibrato, a inflexão natural do texto e o efeito da registoção vocal nas linhas melódicas escritas.

Quando uma linha melódica é cuidadosamente notada, o glissando no fim de um som em *Sprechstimme* deve acontecer ascendente ou descendente segundo a direção do próximo som. Se fosse permitido que o glissando se movesse descendente depois de cada nota, então se criaria uma linha melódica inteiramente nova e o contorno da inflexão vocal desenhado pelo compositor seria totalmente destruído. O uso e a direção de um pequeno glissando decididamente transformam a declamação vocal em um estilo entre a fala normal e o canto normal.²⁰⁷ (Mabry, 2002, p.80)

A eliminação do vibrato é o segundo elemento crucial para a produção do *Sprechstimme*. Mabry observa que

Quando o vibrato é eliminado, a qualidade da voz se aproximará mais intimamente da voz falada. Em obras que contém sons cantados e sons em *Sprechstimme*, o declamador deve empregar o vibrato normal nos sons cantados, manter a nota sustentada todo o seu valor depois do ataque inicial, e não usar o glissando para conectar as notas. A técnica flexível vai causar um contraste máximo entre notas e cantadas e sons recitados.²⁰⁸ (*Ibid.*, p.81)

A atenção à inflexão natural do texto é também de grande importância para a execução do *Sprechstimme*, no qual se deve permitir que as vogais se transformem ao longo da extensão do glissando conector, permitindo um maior efeito de fala. Isso quer dizer que a

²⁰⁷ *When the melodic line is carefully notated, the glissando at the end of a Sprechstimme tone should move up or down according to the direction of the next tone. If the glissando were allowed to slide downward after every tone, then an entirely new melodic line would be created and the contour of the vocal inflection outlined by the composer would be totally destroyed. The use and direction of the short glissando decidedly changes the vocal declamation to a style somewhere between normal speech and normal song.*

²⁰⁸ *When the vibrato is eliminated, the voice quality will more closely approximate that of the speaking voice. In works that contain both sung tones and Sprechstimme tones, the reciter should apply normal vibrato to the sung tones, keep the pitch sustained full value after the initial attack, and use no glissando for connections of pitches. The flexible technique will bring about maximum contrast between sung tones and the Sprechstimme.*

inflexão normal da fala é que determina a duração das vogais assim como sua dissipação. A autora ressalta que é necessário tomar cuidado para não antecipar consoantes e, por meio disso, encurtar a vogal no fim do glissando. O espaço oral usado neste estilo deve ser ligeiramente menor que o espaço utilizado no canto tradicional, permitindo assim que as vogais mantenham uma qualidade sonora mais próxima da fala. Contudo, é preciso se cuidar para que a abertura da boca seja suficiente para permitir certa flexibilidade vocal ao longo de toda a extensão da voz. As notas extremamente agudas ou aquelas que devem ser cantadas em níveis de dinâmica acima do *mezzo-forte* necessitam de um espaço oral interno para a ressonância e projeção maior do que o espaço exigido pelas notas mais graves e/ou suaves.

Para maiores esclarecimentos a respeito da realização do *Sprechstimme* sugerimos a leitura do livro *Exploring twentieth-century vocal music* de Sharon Mabry, da pág. 77 a 87.

Além do *Sprechstimme*, uma série de vocalizações híbridas chamadas recitações foi introduzida na música vocal do século XX. Inicialmente, os compositores desenvolveram sistemas nacionais de notação para tratar tais recitações, e poucos deles deram direções explícitas a respeito de como elas deveriam ser executadas. Mabry (*op. cit.*, p.87) comenta que os intérpretes tiveram que contar com seus instintos nativos e com a experimentação criativa na realização dessas obras. Evidentemente, embora muitos tenham conseguido bons resultados, a maioria sempre precisou de diretrizes mais eficazes para a execução de repertórios que incluíam recitações. A autora menciona que, sendo a voz humana capaz de produzir diversos sons que podiam ser inclusos no contexto da recitação, os compositores continuaram pesquisando formas mais precisas de indicar na partitura qualidades vocais sutis e, por vezes, elusivas. Ainda assim, mesmo quando a notação e a explicação do compositor são precisas, dificilmente dois cantores atingirão o mesmo resultado sonoro ou a mesma exatidão de articulação devido: às várias diferenças que existem de um executante para outro; às diferentes interpretações das direções do compositor; à sua *psyche*; e às suas características como cantor – extensão, timbre, capacidades de ressonância naturais, habilidade de atuar e de improvisar.

Neste contexto das recitações, Mabry (2002, p.87) observa que os tipos mais comuns podem ser divididos nas seguintes categorias:

a) recitações ritmicamente livres sem altura definida²⁰⁹:

Há dois tipos de recitação ritmicamente livre sem altura definida. O primeiro tipo é caracterizado pelo uso de linhas individuais ou grandes seções do texto para inserir uma mudança momentânea na direção da organização musical ou para promover um contraste dramático e um comentário entre divisões de uma obra maior. O compositor costuma expressar alguma indicação como “fale”, “narre” ou “recite”. Sua interpretação deve ser controlada pela intenção dramática do texto e sua realização baseada no uso do registro normal da fala, no estilo oracional de projeção do texto e em nuances dramáticas. É preciso se pensar no texto sob a ótica de um ator, acentuando sílabas e palavras que precisam ser acentuadas e espaçando as sentenças de acordo com o fluxo dramático. O segundo tipo de recitação ritmicamente livre sem alturas definidas difere do primeiro no que diz respeito à localização do texto. Nesse caso, o texto é geralmente usado como parte integral de uma organização musical e não como um conector de seções.

b) recitações em ritmos designados sem altura definida²¹⁰

Nesse tipo de recitação sem altura definida, porém com ritmos designados, o fluxo da declamação do texto se movimenta de forma controlada por um sistema gerado pelo compositor. A notação pode ser de tipos diferentes: hastes sem cabeça de notas; hastes com “x” como cabeça; hastes com cabeças “ocas” ou esvaziadas; ou ainda, hastes com cabeças em formato quadrangular. Em geral essas figuras rítmicas não se movem para cima ou para baixo em sua linha de notação. Na execução a voz deve ser mantida em seu registro normal da fala.

c) recitação em alturas:

Expressões como “recitação em alturas” ou “recitação entoada” foram utilizadas durante séculos como referência ao canto gregoriano ou outros tipos de cantos religiosos, especialmente as primeiras notas de uma linha entoada pelo celebrante. Trata-se de um estilo de produção vocal “meio-cantado” e “meio-falado” que, em geral, é impessoal e não contém vibrato. Uma vez que este estilo existe há séculos, não se pode dizer que foram os

²⁰⁹ Para esclarecimentos mais detalhados a respeito dessas recitações ritmicamente livres sem alturas definidas e de sua realização, sugerimos a leitura do livro *Exploring twentieth-century vocal music* de Sharon Mabry, da página 87 a 91.

²¹⁰ Idem – páginas de 92 a 96.

compositores do século XX que o criaram. Alguns compositores o trataram de forma tradicional, enquanto outros os experimentaram em termos de variação de alturas, qualidades expressivas e contrastes rítmicos. Na composição vocal moderna e contemporânea a recitação entoada pode ser limitada a uma extensão vocal relativamente pequena, restrita somente à fala, ou também, incluir toda a extensão da voz cantada. Em geral, sua notação indica que tipo de modulação da voz o compositor deseja. Para esclarecimentos mais detalhados a respeito dos inúmeros estilos nacionais de notação para as recitações em alturas e sua realização, sugerimos a leitura do livro *Exploring twentieth-century vocal music* de Sharon Mabry, da página 96 a 104.

1.5.3.3.2. Vocabulários sônicos não textuais

Ao longo de toda história da música vocal o texto foi um elemento chave de sua comunicação. Mabry (2002, p.105) acredita que “quando projetado de forma clara e expressiva, o texto de uma canção ou ária pode mover o expectador de uma forma que a música sozinha não poderia mover.”²¹¹ A autora observa, entretanto, que uma linha melódica vocalizada em “ah” ou “oh”, também pode ser extremamente efetiva na projeção da “beleza” do som, nas nuances de “cor sonora” e na expressão de aspectos emocionais da interpretação, permitindo, por meio desses aspectos, uma comunicação eficiente mesmo sem a presença do texto poético.

É possível à voz despertar emoções, quando solicitado, ou ser igualmente uma contribuinte de uma completa experiência sonora basicamente não verbal. A idéia de tratar a voz como “apenas outro instrumento” pode ser tanto positiva como negativa. Se for pedido a voz fazer as coisas artificialmente a seus princípios básicos de produção, então somente ocorrerão resultados negativos. Mas se a voz é usada dentro de sua extensão e permitida a produzir articulações e expressões complacentes, então a presença ou a falta do texto costumeiro é irrelevante.²¹² (*Ibid.*, p.106)

Tendo pesquisado novas possibilidades não textuais para a utilização da voz no canto, os compositores encontraram o que é mais familiar para os cantores: uma ampla paleta

²¹¹ *The text of a song or aria when clearly and expressively projected, can move the listener in ways the music alone could not accomplish.*

²¹² *It is possible for the voice to stir emotions, when required, or to be an equal contributor to an overall sonic experience that is basically nonverbal. The idea of treating the voice as “just another instrument” can be both positive and negative. If the voice is asked to do things unnatural to its basic principles of production, then only negative results will occur. But if the voice is used within its normal singing range and given freely produced articulations and sympathetic utterances, then the presence or absence of a traditional text is irrelevant.*

de sons criados pela combinação de vogais e consoantes. E ao descobrir este “vocabulário sônico não-textual”, eles descobriram que podiam utilizar o IPA, uma vez que cantores de todo o mundo são familiarizados com os símbolos do IPA e seus significados. Segundo Mabry

Isso proveu uma forma de divorciar a voz da condição emocional determinada pelo texto, história, personagem ou acentuação silábica. Em essência, foi permitido ao compositor usar a voz de uma maneira mais camaleônica, não amarrada a nenhum costume nem mantendo-se leal a sons preconcebidos ou projeção textual. Vários exemplos podem ser encontrados em composições corais do século XX.²¹³ (*Ibid.*, p.106).

A autora aconselha que, na realização desses vocabulários sônicos não-textuais, cada vogal e cada consoante seja formada de acordo com as regras do IPA. Se houver mais de uma vogal em uma nota, o executante deve pronunciar cada uma antes de passar para a próxima nota. Se não houver nenhuma especificação de tempo para as conexões de notas e de vogais, os cantores ficam livres para experimentar a velocidade da transição entre as vogais. Se alguma transformação vocálica for indicada, a mudança sutil e pausada entre vogais é extremamente importante. A voz deve mudar gradualmente de uma vogal para a próxima, nunca de forma rápida, como no canto normal. Mais uma vez, aconselhamos a leitura do livro *Exploring twentieth-century vocal music* de Sharon Mabry, da página 105 a 121, para esclarecimentos mais detalhados a respeito da execução dos vocabulários sônicos não textuais.

1.5.3.3.3. Efeitos vocais

Com a inclusão do *Sprechstimme*, das recitações e dos vocabulários textuais não sônicos na lista de possibilidades vocais desde o princípio do século XX, muitos compositores passaram a suspeitar que a voz poderia também ser manipulada de diversas formas para se conseguir efeitos sonoros fantasmagóricos. Em alguns exemplos, os novos sons vocais incorporados à música eram, na verdade, o próprio germe da peça como um todo. Com suas novas possibilidades, a técnica vocal foi, por muitas vezes, o ímpeto para as composições.

²¹³ *It provided a method of divorcing the voice from a text-dictated mood, story, character, or syllabic stress. In essence, it gave the composer a means of using the voice in a more chameleonlike fashion, tied to no tradition and owing no allegiance to preconceived sounds or textual projection. Numerous examples can be found in twentieth-century choral compositions.*

Assim, a incorporação dos efeitos vocais se tornou uma expansão dos resultados sonoros normais que o compositor esperava do cantor solo e do cantor coral.

O termo “efeitos vocais” diz respeito a todo e qualquer uso não convencional da voz cantada na música vocal ocidental. Em geral, tais recursos sonoros derivam da fala, da natureza, ou ainda, de sons vocais multi-étnicos utilizados com objetivos cerimoniais, tribais ou rituais. Seria impossível, no âmbito deste trabalho, listar todos os efeitos vocais utilizados na música coral. Os mais comuns estão citados abaixo. Alguns deles têm mais de uma forma de serem notados na partitura, enquanto outros foram padronizados e podem ser mais facilmente reconhecidos pelo intérprete.

a) Risadas e gargalhadas:

As indicações de risadas ou gargalhadas podem especificar ou não alturas determinadas ou aproximadas, ritmos ou o estilo de risada ou gargalhada que deve ser realizado. Se não há indicações de alturas, o cantor deve usar sua risada normal, adaptando-a à quantidade de tempo indicado na partitura.

b) Sons sussurrados:

Em algumas partituras, os sussurros são indicados apenas por expressões do tipo “sussurre” ou “sussurrando”. Caso não haja notação de alturas ou ritmos, o intérprete é responsável por adequar as palavras ao espaço musical designado. Neste caso, geralmente o compositor indica o número de segundos que a frase deve durar.

c) Gritos:

Mabry (2002, p.129) afirma que “é possível realçar a voz além de seus limites naturais se for exigido que se empregue um grito abusivo”²¹⁴. Para tal, o intérprete deve analisar se as exigências quanto aos gritos são adequadas às suas possibilidades técnicas. Assim como os sussurros, os gritos costumam ser indicados pelo compositor.

²¹⁴ *It is possible to stress the voice beyond normal limits if required to engage in abusive shouting.*

d) Falsetto, white tone or hollow tone

Na música do século XX, o termo falsete não necessariamente se refere ao registro mais agudo masculino como na terminologia da música vocal tradicional. Quando empregado para as vozes femininas, o termo falsete diz respeito à “cor sonora” desejada e não ao registro vocal. Evidentemente, caso a indicação de falsete apareça em obras para vozes masculinas, o que o compositor deseja é, provavelmente, que o cantor cante no registro de falsete, a menos que tal indicação apareça em alturas muito graves, nas quais a utilização do falsete seria impraticável. Neste caso, tal indicação se refere a uma variação na “cor sonora” e não à registoção. As indicações de falsete costumam vir acompanhadas por descrições verbais como “som branco”. O que se busca, neste caso, é uma sonoridade lúgubre e misteriosa. “Um som sobrenatural, como de fantasmas, etéreo e, por vezes, assombrado é o [som] desejado”²¹⁵ (Mabry, 2002, p.133). Essa sonoridade “afalsetada” não tem vibrato e deve fluir como um vapor de ar fino e transparente.

e) Tremolo muting

A técnica chamada de “*tremolo muting*” implica na movimentação da mão para frente e para trás, na frente da boca, no intuito de se variar o timbre de um som como se o executante estivesse “abrindo e fechando o som”. Mabry (*op. cit.*, p.133) explica que em geral, se o compositor não especificar a vogal a ser utilizada, o intérprete fica responsável por decidir qual vogal será mais adequada para aquele contexto musical.

f) Glissando

Dos vários efeitos vocais utilizados pelos compositores do século XX, o glissando é, provavelmente, o mais popular. Sua notação pode vir acompanhada de instruções verbais como “deslizando entre as notas”, “conecte as notas com glissando exagerado”, ou simplesmente “glissando”. É importante ressaltar que este efeito vocal não deve ser confundido com o *portamento*. O portamento é um rápido deslizamento entre duas notas artisticamente controlado que, na essência, é o conceito de uma suprema conexão em legato entre duas notas. O glissando, por sua vez, é um “escorregar” lentamente entre duas notas,

²¹⁵ *An otherworldly, ghostlike, ethereal, sometimes spooky sound is desirable.*

com a intenção de passar por todas as alturas que existam entre elas e pode se prolongar por vários tempos. Na execução do glissando, o intérprete deve zelar para não re-atacar nenhuma altura que exista entre as duas notas, mantendo sempre uma vocalização contínua e ininterrupta.

g) “Click” e “cluck” com a língua:

O *click* com a língua é um som de estalo feito pelo movimento preciso e rápido da parte traseira da língua contra o palato mole ou contra os dentes da parte posterior da boca, imitando um som percussivo como o de uma castanhola. A qualidade sonora do clique pode variar dependendo do ponto com o qual a parte traseira da língua vai entrar em contato. O termo “*cluck*” de língua se refere ao “flip” da ponta da língua contra o cume dos alvéolos ou contra a parte alta dos dentes superiores, próxima ao palato. Depois de tocar uma dessas superfícies, a língua retorna rapidamente à sua base.

h) Assobio:

Em geral, o assobio é utilizado para criar uma atmosfera casual ou de humor, ou ainda, de mistério, de tristeza, ou de aridez. Nas partituras, as indicações “assobie” ou “assobiando” costumam ser escritas acima ou abaixo das notas a serem assobiadas. Os assobios podem ser realizados pelos lábios ou pelos dentes, dependendo da vontade do compositor, da habilidade dos cantores, ou do contexto musical.

i) *Vocal muting*:

“*Vocal Muting*” é a técnica que envolve o abrir ou fechar gradual da boca. A notação padronizada para sua realização inclui os sinais “+” que indica “boca fechada” e “o” que indica “boca aberta”. Instruções verbais como *bocca chiusa* ou *appena aperta* também costumam ser utilizadas. Não se deve confundir “*vocal muting*” com a transformação vocal. No primeiro, o som se move gradualmente de uma consoante fechada para uma vogal aberta e vice-versa, enquanto que no segundo, o som muda gradualmente de uma vogal para outra vogal.

1.6. A música coral brasileira

No conjunto das diversas formas brasileiras de manifestação cultural, a música ocupa um lugar de destaque, seja em sua prática intuitiva, ou em seus aspectos mais elaborados. Segundo Lakschevitz (1999, p.87), possivelmente, ao chegarem ao Brasil, os portugueses já encontraram os primeiros habitantes fazendo sua música provavelmente monódica sem qualquer preocupação estética, talvez associada à dança, numa tentativa de compreensão e comunicação com sua realidade. Por se tratar de uma música monódica e de tessitura estreita, o canto gregoriano foi a melhor opção para que se estabelecesse um primeiro contato entre a Igreja e os índios. Algum tempo depois, na tentativa de manter laços de união com seu habitat natural e preservar sua cultura, os escravos africanos introduziram vigorosos elementos de sua cultura negra em nosso país. Assim, a partir “dessa mescla plural e multiforme foi-se formando a cultura brasileira, em um lento processo que não passa incólume pelos preconceitos gerados a partir da cultura dominante, branco-judaico-cristã-européia” (Lakschevitz, 1999, p.87).

No texto que segue, abordamos a prática musical na história brasileira focando, principalmente, as mais relevantes manifestações da atividade coral na formação da cultura brasileira. Embora nem sempre com objetivo estético, o canto em grupo se fez presente de forma contínua nesse processo, dos primórdios à atualidade, como ferramenta de catequização, de expressão da religião, de socialização, de exaltação dos valores nacionais, de educação, de experimentação de novas linguagens estéticas e de divulgação da arte brasileira. No final desta etapa de nosso trabalho, apresentamos ainda uma breve reflexão sobre a formação da sonoridade vocal e coral brasileira.

1.6.1. Primórdios: o Brasil-colônia na atuação jesuítica

1.6.1.1. A atividade musical dos jesuítas juntos aos índios

A prática musical realizada por padres jesuítas era bastante usual nas primeiras décadas da sua atuação no Brasil. Holler (2006, p.166) explica que nesse período as

Constituições da Companhia estavam sendo elaboradas e a prática musical se justificava pela atuação junto aos índios. Nos séculos seguintes, todavia, a prática musical era mais isolada e não se enquadrava exatamente nos preceitos da Companhia. Segundo o autor (*op. cit.*, p. 149), na atuação dos jesuítas nas aldeias do Brasil colonial, a música teve “um caráter eminentemente prático e refletiu as características da ordem de intenso trabalho externo de assistencialismo e catequese.” Ele observa que muitos documentos indicam que a música foi utilizada pelos jesuítas junto aos índios desde sua chegada ao Brasil em 1549 e, uma vez que tal música exercia grande atração sobre os índios, os padres passaram a buscar na prática musical um meio de se aproximar deles, o que fizeram até o momento de sua expulsão.

O aspecto mais rico e influente dessa atuação musical foi a utilização do canto e de instrumentos junto aos índios. Segundo Tinhorão, os jesuítas eram a única possibilidade de integração da cultura indígena à formação da cultura brasileira antes do séc. XX.

Holler (*op. cit.*, p.150) observa que a influência da atuação jesuítica pode, ainda hoje, ser percebida no uso das rabecas e gaitas na música popular e folclórica no Norte e Nordeste do Brasil; porém, devido à interrupção de suas atividades com a expulsão dos padres em 1759, é difícil determinar até que ponto tal atuação influenciou a formação da cultura brasileira ou de identidades culturais regionais contemporâneas.

A fim de facilitar a aproximação com os índios, os jesuítas faziam uso dos seus instrumentos e traduziam os textos sacros e as cantigas para sua língua; índios catequizados tocando e cantando também era uma forma eficiente de conquistar os não-aldeados.

Pelo menos em suas primeiras décadas no Brasil, o principal alvo da catequese foram as crianças, uma vez que aprendiam com mais facilidade e serviam como “ponte” de ligação entre os padres e os índios adultos, normalmente arredios à presença dos brancos. Holler (*op. cit.*, p.151) comenta que, em 1550, os sete primeiros meninos do Colégio dos Órfãos que já cantavam em Lisboa foram enviados à Bahia, e que entre 1552 e 1557, os meninos eram freqüentemente citados nos relatos do Brasil, oficiando missas, cantando em procissões e pregando e cantando pelas aldeias. Além dos meninos órfãos de Lisboa, a partir dessa data tornam-se extremamente freqüentes as descrições de meninos índios que aprendiam canto e instrumentos e oficiavam missas com música. As referências aos meninos órfãos não se estendem por muito tempo, mas a música dos meninos índios é mencionada até o início do séc. XVII. O autor relata que da mesma forma que ocorria no séc. XVI com os meninos índios

e órfãos, no séc. XVII índios músicos também eram levados nas expedições como uma forma de atrair os selvagens. Na verdade, meninos ou adultos, os índios eram fascinados pela música.

Conforme mencionado, desde os primeiros anos da atuação dos jesuítas no Brasil, um processo comum na catequese no século XVI era a utilização de cantigas com textos sacros vertidos na língua dos índios. Os documentos mais antigos ainda indicam que, além da língua dos índios, os jesuítas utilizavam-se de suas melodias. Contudo, essa prática durou pouco. Höller explica que apesar de não conterem nenhum tipo de notação musical, os autos do padre José de Anchieta (1534-1597) são praticamente o único registro de melodias da atividade dos jesuítas no Brasil. Várias cantigas foram escritas na língua dos índios e traziam indicações textuais de melodias conhecidas que deveriam ser utilizadas para os textos.

O costume de se compor ou traduzir cantigas na língua dos índios provavelmente deve ter continuado até a expulsão, ainda que em uma proporção cada vez menor, e é ausente dos relatos porque provavelmente teria deixado de ser um fato inédito e interessante o suficiente para constar dos relatos, da mesma forma que ocorreu com as referências a instrumentos. (*Ibid.*, p.159)

1.6.1.2. A prática musical realizada por externos à Companhia de Jesus

Holler afirma que os relatos jesuíticos do Brasil colonial fazem referências à prática musical realizada por externos à Companhia de Jesus em suas aldeias, colégios e seminários. Ele relata que embora os regulamentos permitissem a prática musical pelos padres em aldeias, ela geralmente ficava a cargo dos índios.

Nos estabelecimentos voltados para a formação da população urbana as restrições à prática musical impostas aos jesuítas eram obedecidas rigorosamente. Os documentos que descrevem eventos realizados com música nos colégios e seminários mencionam a participação de religiosos de outras ordens, músicos contratados, seminaristas e estudantes dos colégios.

Segundo Holler (*op. cit.*, p.167) a presença dos mercedários²¹⁶ nos ofícios realizados nos colégios jesuíticos do Maranhão e Pará era constante. Os relatos narram que na inauguração da igreja do Colégio de Santo Alexandre, em Belém do Pará, em 1668, “foi

²¹⁶ Segundo Vicente Salles (2003, p.07-08), como o fizeram outras ordens. Sabe-se dos mercedários que, vindos de Quito, instalaram-se em Belém em 1639, onde iniciaram a construção de sua igreja e convento em 1640, e em 1654 fundaram o convento de São Luís do Maranhão. Assim como a Companhia de Jesus, a Ordem de Nsa. Sra. das Mercês também foi extinta em 1787 e teve seus bens confiscados pela Coroa portuguesa.

celebrada com o coro músico dos padres de Nsa. Sra. das Mercês” e no Colégio do Maranhão os “músicos de Nossa Senhora das Mercês cantavam a Salve Regina e as ladainhas nas devoções da Confraria de Nsa. Sra., após a instituição do terço pelo Padre Vieira, em 1652”, no Colégio do Pará, a Quaresma de 1698 foi oficiada com a “assistência dos muitos reverendos padres das Mercês, para cantarem, ao som do cravo, os misereres, no princípio, e no final das práticas, os seus motetes devotíssimos, acomodados à Sagrada Paixão de Nosso Senhor Jesus Christo”.

Há outros relatos que mencionam, a partir do final do século XVII, a participação dos carmelitas em cerimônias realizadas nos colégios. Um importante evento no Pará foi a chegada em 1724 do frei carmelita Bartolomeu do Pilar (1667-1733), que trazia em sua comitiva “nove capelães músicos, sendo um deles mestre-de-capela, oito moços do coro, também instruídos em música, um organista, um chantre e um sub-chantre”²¹⁷ (Salles, 2001, p.03 apud Holler, *op. cit.*, p.168).

Por fim, ainda existem relatos que fazem menção à contratação de músicos profissionais para os eventos realizados nos colégios.

1.6.1.3. Canto gregoriano e canto de órgão

O tipo de música mais utilizado nos estabelecimentos da Companhia era o canto gregoriano. Contudo, em ocasiões especiais, utilizava-se também, o canto de órgão, que era o canto polifônico. As recomendações do Padre Claudio Acquaviva ao Padre Gouveia de 1587 permitiam “cantar em canto de órgão a missa e matinas na noite do Natal, como se faz na Semana Santa para os índios” (Holler, *op. cit.*, p.175). Em 1607, o Padre Manuel de Lima determinou que “havendo comodidade para nos três colégios se fazerem os ofícios da Semana Santa em canto de órgão, poder-se-á fazê-lo, conforme a visita do Padre Cristóvão de Gouveia” (*Ibid.*, p.175).

Referências ao canto de órgão aparecem em relatos bem antigos sobre a atuação dos jesuítas. Em uma carta de 1º de janeiro de 1551, o Padre Diogo Jácome descreve a primeira missa da Companhia no Brasil, “a qual foi com toda a música de canto de órgão e

²¹⁷ O chantre ou sub-chantre era, em geral, um religioso responsável pelo ensino e execução do canto gregoriano. O mestre de capela era o religioso ou leigo responsável por todo o restante da prática musical.

flautas, como se lá [em Coimbra] pudera fazer” (Holler, *op. cit.*, p.176). Referências ao canto monódico, porém, são mais raras. Uma delas é a carta do Padre Provincial Henrique Gomes de 1614, que descreve as procissões realizadas na Bahia por ocasião de uma seca, e relata a participação dos meninos do Colégio mencionando o uso de “música de cantochão” e “música de órgão”. Apesar de aparecer muito pouco nos relatos, o canto gregoriano era, certamente, a prática mais comum.

1.6.2. A atividade musical nos vários centros do Brasil colonial

Embora ainda carente de maiores evidências, a prática musical nos diversos centros do Brasil colonial pode ser atestada em diferentes segmentos. A seguir, apresentamos um breve relato de fatos acontecidos em localidades da colônia que confirmam a existência de uma prática coral, normalmente voltada à prática da música sacra e ao serviço religioso.

O movimento musical ocorrido nas principais cidades brasileiras do período colonial foi, na verdade, uma consequência de um longo processo cultural desenvolvido a partir dos grandes ciclos econômicos.

Em um primeiro momento, a atividade musical foi de responsabilidade quase exclusiva dos padres, onde a figura do mestre de capela se impunha como autoridade máxima. O desenvolvimento material proporcionado pelas atividades econômicas ligadas ao açúcar fez surgir, com destaque na Bahia e em Pernambuco, aquilo que podemos identificar como os primeiros sinais de vida musical organizada no Brasil colonial. Já em Minas Gerais, a atividade musical começou a partir da descoberta das primeiras jazidas minerais, em fins do século XVII. (Cardoso, 2008, p. 36)

Segundo Kiefer (1997, p.17), de início, o mais importante centro brasileiro no cultivo da música erudita foi a Bahia, pelo fato de Salvador ter sido a primeira capital e sede do primeiro bispado. A tradição musical baiana remonta ao século XVI. Já em 1551 foram criados na Sé de Salvador os cargos de *Chantre* e dois moços do coro. Em 1559, foi criada a função de Mestre de Capela da Sé da Cidade do Salvador das Partes do Brasil e, no mesmo ano, com a preocupação de melhorar os serviços musicais, o número de moços do coro subiu de dois para quatro. Ainda em 1559 foi criado o cargo de organista. Kiefer ressalta que essa formação de um mestre de capela, um organista e quatro moços do coro persistiu na capela da Sé de

Salvador por muito tempo. Segundo o autor, o repertório musical da nova Sé consistia de música renascentista e cantochão.

Da mesma forma que na Bahia, a presença da música em Pernambuco também teve início no século XVI. Diniz (1969, p.14) relata que já em 1564 havia um mestre de capela na Matriz de Olinda. Em seu trabalho sobre músicos pernambucanos do passado, o autor não só registra a presença de vários outros mestres de capela posteriores a este primeiro, como também a existência de um vasto número de compositores, regentes de coro, cantores, instrumentistas e teóricos no estado de Pernambuco.

Os documentos evidenciam que a presença da música no Pará teve início somente no princípio do século XVII durante a conquista e povoamento da região. No princípio, a atividade musical estava vinculada à atividade jesuítica. Com a instalação do bispado do Pará e a chegada do bispo D. Frei Bartolomeu do Pilar em 1724, foi criado um corpo musical para a Sé, integrado inclusive, segundo Salles (1969, p.13) por elementos naturais do Pará. Este grupo a princípio era formado por 16 capelães dos quais um era sub-chantre; outro, mestre de capela; outros oito eram moços do coro; e havia ainda um organista. Salles também relata que os primeiros grandes músicos da Catedral de Belém foram dois irmãos: Lourenço e Antônio Álvares Roxo de Potflich. Segundo o autor, o primeiro desempenhava as funções de Chantre da Catedral e organista, e ainda, recrutava meninos musicalmente dotados para colaborar no coro da Catedral. Este coro atingiu o seu apogeu durante o governo episcopal do bispo Frei Caetano Brandão (1740-1805) que começou em 1786. Durante tal governo, o seminário passou a oferecer novas disciplinas voltadas para a formação musical dos seminaristas: música vocal e canto gregoriano. Depois do Frei Caetano, o nível musical decaiu na Catedral.

Duprat (1966) relata que a vida musical de São Paulo passou por quatro fases. A primeira delas, modesta e precária, foi marcada pela fundação da matriz em 1611. A segunda começa no século XVIII com o surgimento e desenvolvimento de irmandades na matriz. Segundo o autor, essas irmandades, cada uma com seu mestre de capela e sua atividade, passaram a incentivar o desenvolvimento musical, a presença da música nos ofícios religiosos, a manutenção e o aperfeiçoamento de músicos semi-profissionais que eram poucos e normalmente clérigos. Em 1745 foi criado o bispado e colocando fim a essa segunda fase. A terceira fase (1745-1774) caracteriza-se, segundo o autor, pelas tentativas do bispado em tornar a atividade musical na nova Sé mais estável, e pela criação de um cargo efetivo de mestre de

capela juntamente com a criação dos cargos de organista e moços do coro em 1746. Duprat ressalta que, em 1768, o mestre de capela passou a ser, preferencialmente, um profissional leigo. Por fim, a quarta fase foi marcada pela presença de André da Silva Gomes (1752-1844) como mestre de capela. O autor relata que o citado mestre de capela “revolucionou os padrões de organização e composição musical religiosa na Sé, no último quartel do século XVIII”, levando a vida musical de São Paulo a atingir seu ponto culminante que se estendeu até a época da Independência. É importante ainda ressaltar que, apesar de tal evolução, havia em São Paulo “uma distância enorme entre as concepções musicais de André da Silva Gomes e as condições práticas de realização” (Kiefer, 1997, p.29). Não havia um número suficiente de músicos profissionais e o desenvolvimento técnico-musical desses músicos não era dos melhores.

A atividade musical mineira foi, sem dúvida, o ponto mais alto da música colonial no Brasil. Seu desenvolvimento se deu principalmente em função da riqueza do estado, decorrente da mineração do ouro e, posteriormente, de diamantes. Segundo Kiefer (*op. cit.*, p.31), após a descoberta do ouro pelos bandeirantes no fim do século XVII, a região foi povoada por paulistas, baianos, pernambucanos, reinóis e outros. Eram mineradores e comerciantes que formavam um novo grupo social que se opunha à força antiga dos bandeirantes. “Isso determinou nas Minas Gerais, a formação de uma classe média cidadina peculiar e prevalecente na formação cultural e política de toda a província” (*Ibid.*, p.32). Neste contexto, em muito pouco tempo, a região mineira desenvolveu uma prática musical de alto nível seja no campo da composição seja no campo da performance. Curt Lange cita um testemunho de Saint-Hilaire, no qual está escrito:

[...] e celebrou-se na igreja paroquial da Vila do Príncipe, uma missa com música, à qual assistiram, com grande *toilette* as pessoas mais distintas da cidade. Os músicos, todos habitantes do país, estavam postos numa tribuna e o povo não tomava parte nos cantos. A música convinha à santidade do lugar como também à solenidade da festa e foi perfeitamente executada. Diversos cantores tinham uma voz calorosa, e duvido que, em alguma cidade do norte da França, de semelhante população, se executasse uma missa com música tão bem como essa. (Lange, 1966, p.60).

Uma das mais importantes características da música colonial mineira é a presença de um grande número de músicos profissionais responsáveis por um alto nível de execução e criação musicais. Segundo Curt Lange “os mulatos de Pernambuco e da Bahia foram a base profissional séria sobre a qual teve o seu fantástico desenvolvimento a atividade musical das

Minas Gerais” (*Id.*, 1966, p.12). De fato, os mulatos livres dedicaram-se aos ofícios, às artes e, principalmente, à música como uma forma de elevação social.

Segundo Cardoso (2008, p.36), com a criação de um grande número de ordens terceiras e irmandades que congregavam representantes dessa classe média liberal acima citada, que se serviam de músicos e mulatos livres, o profissionalismo musical substituiu em definitivo a atividade musical dos padres. O autor observa que esse profissionalismo se reflete de maneira bem clara na criação da Irmandade de Santa Cecília em 1789 em Vila Rica. A citada Irmandade era um órgão classista de músicos que regulava a prática da atividade musical, tendo em vista que só podia exercer a profissão quem a ela pertencesse. Curt Lange afirma que a atividade musical mineira não era baseada na iniciativa clerical, ou seja, não era a Igreja que contratava a maioria dos músicos, “mas as irmandades, que eram congregações de leigos, profissionais liberais que se reuniam em torno de determinada devoção e construíam muitas vezes sua própria igreja” (Cardoso, *op. cit.*, p.39).

A atividade musical mineira funcionava, em grande parte, no âmbito das funções religiosas. Esse fato é comprovado pela imensa quantidade de obras sacras mantidas nos arquivos das irmandades, das orquestras mineiras centenárias e nas bibliotecas. Além disso, tal atividade sempre exigia a participação de vozes, solistas ou coristas. Podemos dizer que, diferentemente da música européia do século XVIII, não só a música mineira, mas brasileira de uma forma geral, era essencialmente sacra e vocal.

Na medida em que o século XVIII caminhava para o fim, muitas cidades mineiras foram perdendo seu esplendor econômico e dificuldades financeiras crescentes levaram muitos artistas a buscarem outros centros. Diante dessa situação, a região mineira, que havia assistido à profissionalização do músico, assistiu então ao aumento da atuação dos músicos amadores e uma crescente desordem na prática musical. Cardoso (*op. cit.*, p.43) observa que essa “irreversível amadorização” na música mineira não foi só consequência da retração econômica, “mas também da mudança do eixo das decisões políticas e econômicas com a crescente importância do Rio de Janeiro, capital da colônia desde 1763.” O marco principal dessa mudança foi a chegada da Família Real portuguesa em 1808.

Em seu trabalho sobre a música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro, Cardoso (2005, p.48) comenta que as várias referências sobre a atividade musical no Rio de Janeiro remontam ao século XVII, contudo, nenhuma obra anterior à segunda metade do

século XVIII foi até hoje encontrada. Os registros nos dão a certeza de que em 1798 o Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) assumiu o posto de mestre de capela da Catedral do Rio de Janeiro, e ainda atestam a presença de alguns de seus antecessores desde o ano de 1645. Segundo o autor, José Maurício apenas foi homologado nesse cargo que ele provavelmente já exercia na prática e para o qual esperava ser nomeado. Sua colaboração com a Catedral era bastante anterior à sua nomeação, segundo atestam algumas informações tiradas de suas obras.

Ao tratar do assunto, Cardoso não aborda características específicas do coro da Catedral. O que podemos afirmar é que os naipes de soprano e contralto eram formados por meninos alunos do seminário de São Joaquim. O autor afirma, entretanto, que por meio da instrumentação das obras de José Maurício é possível se constatar que a orquestra que lá atuava era um grupo de cordas com uns poucos instrumentos de sopro.

De forma geral, no fim do século XVIII e princípio do XIX a vida musical do Rio de Janeiro se concentrava principalmente nas igrejas e o centro das atividades musicais era a Catedral, instalada na Igreja do Rosário. Cardoso relata que a missa em ação de graças pela chegada da Família Real foi celebrada na citada Catedral, ocasião na qual “D. João teve a oportunidade de contemplar a música que era aqui executada, com toda a certeza a cargo do Padre José Maurício Nunes Garcia [...] compositor de real valor” (*op. cit.*, p.50).

1.6.3. A prática coral ao longo do século XIX

1.6.3.1. Aspectos importantes da prática coral na Corte de D. João VI

Quando D. João chegou ao Brasil em 1808, a catedral do Rio de Janeiro era a igreja do Rosário onde o Cabido estava instalado desde 1737. O autor relata que, para sua comodidade, D. João transferiu o Cabido para a igreja do Carmo, que passou a ser a catedral da cidade e a Sé foi elevada à categoria de Capela Real. “Antes de ser uma criação de D. João, a Capela Real do Rio de Janeiro foi, na realidade, a transposição para as terras brasileiras de sua congênere lisboeta” (Cardoso, 2008, p.80).

O autor (2005, p.24) explica que na Capela Real havia a “capela”, grupo formado pelos religiosos e leigos que eram a igreja particular de D. João VI, e a “capela musical”

formada pelos músicos – instrumentistas e cantores – que, liderados pelo mestre de capela, executavam o repertório sacro não-gregoriano, localizados no alto da entrada da igreja. Os instrumentistas eram chamados de orquestra e os cantores de “coro de cima”. Além deste, ainda havia o “coro de baixo” formado pelos capelães cantores – religiosos que executavam o canto gregoriano liderados pelo chantre ou capelão regente.

A música executada na Capela Real durante o ano de 1808 ficou a cargo dos músicos locais. Entretanto, a partir de 1809, vários músicos de Portugal e também da Itália começaram a chegar ao Brasil para assumir tais funções. O número de instrumentistas e cantores contratados foi aumentando gradualmente, sendo 32 em 1811 e chegando a 64 em 1824. Evidentemente, em solenidades mais importantes o número podia ser bem maior com a contratação de músicos extras.

A fim de atualizar o repertório da capela, o arquivo musical do palácio de Queluz foi trazido de Portugal por ordem de D. João em 1810. José Maurício, já mestre de capela e organista, foi designado para ser o arquivista. Durante os três primeiros anos da Capela Real, o citado compositor pode atuar de forma intensa tendo composto, nesse período, cerca de 70 obras, na sua maioria, para coro e acompanhamento de órgão.

A grande concentração de obras com acompanhamento de órgão nos dois primeiros anos da atividade de José Maurício como mestre da Capela Real revela que a orquestra raramente atuava, talvez pela pouca disponibilidade de instrumentistas para o serviço litúrgico; afinal, o mestre de capela só poderia contar com os músicos locais. [...] A partir da chegada dos músicos portugueses, muitos dos quais transferidos da orquestra da Capela Real de Lisboa por ordem de D. João, o padre José Maurício passou a contar com um número maior de instrumentistas. A partir desse momento, as obras para orquestra passaram a se fazer mais presentes. (*Id.* 2008, p.87).

Entre os músicos que vieram da Europa por ordem de D. João há um bom número de *castrati*. Conforme citamos anteriormente, os naipes de soprano e contralto do coro da catedral do Rio de Janeiro eram formados por meninos. Contudo, a pureza sonora das vozes desses meninos era bastante diferente do padrão sonoro mais dramático e brilhante conhecido por D. João e sua corte, principalmente nas partes de solo. Assim, D. João encontrou na importação de *castrati* italianos o melhor caminho para suprir os citados naipes do coro da Capela Real. Tais cantores não só atuaram na Capela Real como também se destacaram nas óperas realizadas no Teatro São João.

Em 1811, Marcos Portugal (1762-1830), principal compositor português da época, chegou ao Brasil e imediatamente foi nomeado mestre da Capela Real. Desde então, o citado compositor reservou para sua direção a execução musical das principais cerimônias realizadas na capela, principalmente aquelas que contavam com a presença de D. João. Em tais ocasiões mais relevantes, a música e a prática de José Maurício foi colocada de lado. A música do compositor português tinha uma linguagem derivada da ópera *buffa* italiana. Assim, segundo Cardoso (2008, p.106), o gosto pela ópera italiana cultivado pela corte, acabou por dominar a prática musical do Rio de Janeiro.

A atividade musical desse tempo não se limitava à música executada na Capela Real. D. João mantinha um grupo instrumental de câmara chamado de Real Câmara e alguns conjuntos na Real Fazenda de Santa Cruz. Esta fazenda era utilizada para seus momentos de descanso. Segundo algumas pesquisas, em especial o trabalho do italiano Adriano Balbi (1782-1846), houve nessa fazenda uma espécie de conservatório de música para os escravos que lá moravam. Segundo essas pesquisas, tal escola teria em muito pouco tempo, formado entre seus escravos negros – homens e mulheres – um grande número de instrumentistas e cantores muito hábeis. Entretanto, a veracidade dessas pesquisas tem sido questionada há muito tempo.

Cardoso (*op. cit.*, p.118) explica que as atividades musicais na citada fazenda aconteciam desde o tempo dos jesuítas e, na verdade, se limitavam a um pequeno grupo instrumental misto bastante precário. Por isso, D. João nomeou dois professores de música para ensinar canto e instrumentos para o citado grupo que era, de fato, formado por negros dos dois sexos. Segundo o autor, a partir de 1810 tais iniciativas de D. João começaram a dar resultados, e várias obras foram compostas pelo padre José Maurício especialmente para esse grupo.

Os conjuntos da Real Fazenda não limitavam suas apresentações à localidade de Santa Cruz. Os escravos músicos, assim como outros serviços do ofício, foram emprestados ou alugados muitas vezes para se apresentarem em festas, recepções ou outros eventos aristocráticos na corte. Eram também constantemente trazidos para apresentações na Real Quinta da Boa Vista, onde se juntavam aos músicos da Real Câmara. (*Ibid.*, p.122).

É ainda importante citar que há indícios de que tanto Marcos Portugal quanto seu irmão Simão Portugal (1774-1842) teriam composto obras para esses conjuntos da Santa Cruz, embora tais obras não sejam conhecidas, ou pelo menos, não originalmente com este fim.

1.6.3.2. A música da Capela Imperial do Rio de Janeiro de 1822 a 1889

A Capela Real manteve o requinte de sua prática musical até a volta da Família Real para Portugal. Com a Independência a capela se tornou Capela Imperial o que não representou uma mudança relevante na estrutura de trabalho que existia desde 1808. Contudo, problemas de ordem econômica enfrentados pelo Governo Imperial geraram uma crise que afetou o esmero dos cultos e a remuneração dos músicos. Além disso, a partir desse período, as atuações de José Maurício e Marcos Portugal foram gradualmente diminuindo e, com suas mortes (ambos em 1830), a crise passou também para o âmbito da composição, uma vez que o terceiro mestre de capela, Fortunato Mazzioti (1782-1850), que já havia assumido a maior parte do trabalho nos últimos anos (1822-1830), era um compositor bastante limitado. Em 1830, após a morte de José Maurício e Marcos Portugal, o irmão deste último, Simão Portugal, se juntou a Mazzioti, o que não resolveu o problema posto que o citado compositor era igualmente limitado nessa função.

Cardoso (2005, p.84) relata que, desfalcada de seus mestres compositores, a Capela Imperial chegou ao seu ponto mais baixo em 1831, quando o Ministro dos Negócios da Justiça, Manuel José de Souza França extinguiu a orquestra, reduzindo o grupo de músicos para 23 cantores e apenas 4 instrumentistas – dois contrabaixos e dois fagotes. Os músicos que não foram demitidos passaram a enfrentar uma situação bastante difícil, uma vez que seus salários, já em 1840, se mantiveram os mesmos desde 1816.

Em 1842, entretanto, logo após a coroação de D. Pedro II, a Capela Imperial voltou a ser prestigiada, quando, no auge do período de crise, emergiu a figura de Francisco Manoel da Silva (1795-1865) que, mais do que compositor, foi o organizador da atividade musical da capital do Império e restaurador da prática musical da capela. Com a morte de Simão Portugal, foi aberta a vaga preenchida por Francisco Manoel como mestre de capela.

Uma das primeiras ações do novo mestre foi solicitar, junto ao Ministro dos Negócios da Justiça, Paulino José Soares de Souza, uma reforma no órgão da capela que se encontrava em estado ruinoso. Em seguida, Francisco Manoel começou a negociar a reorganização da orquestra. Tal negociação resultou na contratação de 24 novos músicos, que junto de dois que já estavam lá (um dos contrabaixistas e um dos fagotistas que não haviam

sido demitidos em 1831), somaram um total de 26 músicos, sendo 12 de cordas, 13 de sopros e um timpanista. Assim, a partir de 1843, a Capela Imperial voltou a ter sua orquestra.

No entanto, nem tudo estava resolvido. Apesar de a orquestra estar reorganizada, Francisco Manuel tinha em suas mãos um grande problema, que era um coro desfalcado, formado por cantores, na sua maioria, bastante idosos e doentes. Em especial os naipes agudos – sopranos e contraltos – que eram formados por *castrati* e falsetistas, tinham pouquíssimos cantores (cerca de dois por naipe). Em cerimônias extraordinárias que não pertenciam ao calendário litúrgico, tolerava-se a presença de mulheres nesses naipes. Tal fato, contudo, não resolvia o problema. Assim, Francisco Manuel recorreu ao antigo recurso utilizado por seu mestre – Padre José Maurício – quando este foi mestre de capela da Catedral do Rio de Janeiro: colocou no coro os alunos do Conservatório de Música. Cardoso (2005, p.103) relata que “a partir da entrada dos alunos do Conservatório a sonoridade do coro da Capela Imperial mudou, causando boa impressão aos freqüentadores das cerimônias”. Em seguida, o autor cita um relato de 1854 apresentado por Ayres de Andrade que atesta a boa impressão causada pela sonoridade dos alunos do Conservatório:

Notou-se na execução da música religiosa uma inovação que depõe em favor do espírito, dos olhos e dos ouvidos de seu diretor ou regente. As vítimas da sensualidade musical desapareceram do coro da Capela. Em vez daquelas massas descomunais de carne, em vez daquelas vozes que no seu tempo se chamaram falsetes e que hoje não passam de uma miauada incômoda, o Sr. Francisco Manuel nos apresentou meninos graciosos, alunos do Conservatório, cuja voz argentina é preferível aos guinchos dos sopranos artificiais. Todos têm seu tempo: o dos eunucos parece que está a findar. (Andrade, 1967, v. I, p.219 apud Cardoso, *op. cit.*, p.103)

Cardoso analisa que tais cantores deviam ter idades variadas. Os mais velhos substituíram os cantores dos naipes de tenor e baixo. Os naipes de soprano e contralto eram formados pelos “meninos graciosos” que, provavelmente, tinham idade menor que 14 anos.

Em 1850, Mazziotti faleceu e, durante os três anos seguintes, Francisco Manoel exerceu suas funções de mestre de capela quase que exclusivamente, tendo como auxiliar o mestre substituto Francisco da Luz Pinto (?-1865). Em 1858, entretanto, o músico italiano Gioachino Giannini (1817-1860) foi nomeado para preencher a vaga que era de Mazziotti.

Nos últimos anos de seu trabalho com os conjuntos da Capela Imperial (1860-1865), o trabalho musical de Francisco Manoel da Silva foi caracterizado pela execução de

várias das obras de José Maurício Nunes Garcia e pela introdução de uma série de novas obras de compositores europeus como Carlo Coccia (1782-1873) e Theodor von La Hache (1823-1867). O mestre também chegou a executar obras de Arcângelo Fioritto, compositor que chegou a ser segundo mestre de capela da Capela Imperial após a morte de Giannini em 1860. Depois de um longo período (1842-1865) de um trabalho notável, Francisco Manoel faleceu em 1865, colocando fim a uma era e marcando o início da atuação dos três últimos mestres de capela da Capela Imperial: Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), o italiano Arcângelo Fioritto e o alemão Hugo Bussmeyer.

Cardoso (*op. cit.*, p.122) comenta que a atuação de Fioritto como mestre de capela foi bastante controvertida. “Apesar de no passado ter sido um profissional irresponsável Fioritto, enquanto mestre de capela, constantemente reclamava das ausências, da impontualidade e, principalmente, da qualidade dos músicos”. Para suprir as freqüentes ausências, o mestre italiano recorria aos artistas líricos que se apresentavam no Teatro São Pedro. Sob sua direção, os grupos da capela funcionaram precariamente, principalmente pelo fato de que os salários não sofriam aumento há 25 anos, e a qualidade da música executada nas cerimônias foi caindo pouco a pouco. Em janeiro de 1875 o mestre foi exonerado, sendo substituído por Bussmeyer um mês depois.

Logo que assumiu o posto Bussmeyer recebeu do Governo do Império uma quantia relevante para as despesas com o pagamento dos salários dos músicos contratados. Em função de sua insatisfação com tal quantia, da má administração desse dinheiro e de uma negociação infeliz com o Governo Imperial, a Capela Imperial acabou perdendo a participação dos alunos do Conservatório como estagiários no coro e na orquestra. Após esse problema, e tendo Bussmeyer conseguido resolver algumas questões referentes à administração do citado dinheiro, o mestre conseguiu implantar uma reforma que “consistia basicamente de aumento de salário, renovação dos contratos de alguns músicos antigos [...], dispensa de outros músicos julgados inaproveitáveis e contratação de novos músicos para o lugar daqueles dispensados” (*Ibid.*, p.133). Tal reforma conseguiu uma melhora na qualidade da música executada nas celebrações, ainda que por algum tempo, e à custa de um clima de muitos confrontos entre o mestre de capela e músicos contrariados e autoridades da Capela Imperial.

Como relatamos anteriormente, a reforma implementada pelo mestre de capela alemão conseguiu dar novo fôlego à prática musical da capela, contudo, “a acomodação com o

trabalho rotineiro, a falta de perspectiva profissional e as precárias condições materiais, aliados ao baixo salário” (*Ibid.*, p.155) foram, aos poucos, tirando o entusiasmo dos músicos e desestruturando o ambiente de trabalho. Assim, a indisciplina dos membros do coro e da orquestra se fez novamente presente e, conseqüentemente, a qualidade musical voltou a cair.

Ao longo de seus últimos anos, a atividade musical da Capela Imperial foi marcada por fortes momentos de crise e algumas tentativas de se reestruturar os grupos musicais. Cardoso (*op. cit.*, p.173) ainda menciona que no último ano de funcionamento da capela houve um aumento significativo na quantidade de músicos extras contratados para as solenidades.

Com a Proclamação da República em 1889 muitas das instituições representativas do antigo regime foram extintas ou reformadas. A Capela Imperial foi extinta e o Conservatório de Música passou a ser o Instituto Nacional de Música dirigido por Leopoldo Miguéz (1850-1902). Os músicos da antiga capela voltaram a se reunir em ocasiões especiais para uma ou outra celebração durante o ano, mas perderam sua peculiaridade principal: de ser um conjunto mantido pelo estado para a execução de um repertório sacro católico.

1.6.3.3. Música coral e romantismo brasileiro

Em seu livro *História da música brasileira*, Kieffer (1997, p.64) chama de Romantismo todo o período posterior ao de D. João VI até o advento do Modernismo. O autor ressalta que é preciso levar em conta que, no Brasil, o movimento romântico entrou com certo atraso em relação à Europa e, além disso, “a produção inicial na música revela-se tão escassa em valor e/ou significado histórico que se é obrigado a situar a fase inicial do Romantismo entre nós por volta da metade do século [XIX]”. Não se pode ainda negar que, “logo de saída, as manifestações musicais [ocorridas] nem sempre se enquadravam no Romantismo puro”.

Acreditamos não ser nossa função o aprofundamento em tal questão. De qualquer forma, julgamos importante apontar algumas características importantes do movimento romântico brasileiro como: 1) o alargamento da classe média burguesa a partir da metade do século e seu modo próprio de cultivar a música através da fundação de sociedades criadas para tal fim; 2) o maior afluxo de ouvintes às salas de concertos; 3) a presença de instrumentos

como o cravo, inicialmente, e depois o piano na vida familiar da classe alta, principalmente como parte da educação feminina; 4) desde D. João VI a ópera foi a prática de maior expressão até o fim do século, apesar do crescente número de concertos públicos; 5) a música coral se manteve sacra durante todo o século; 6) mais pro fim do século, o nacionalismo começa a se manifestar entre importantes compositores como Alberto Nepomuceno (1864-1920) que, por um lado, foi um grande defensor desta causa e, por outro, trabalhou intensamente para a restauração da música sacra brasileira.

Além de toda a atividade musical ocorrida na Capela Real e Imperial, no tocante à música coral romântica brasileira, a figura de Alberto Nepomuceno e seu envolvimento com a música sacra são de grande relevância. Segundo Vermes (2000), tal envolvimento se deu em duas direções ao mesmo tempo: a campanha de restauração da música sacra brasileira – tanto na composição quanto na performance – e o compromisso com o ideal do Visconde de Taunay de recuperação e publicação das obras de José Maurício Nunes Garcia.

Em 1895, Rodrigues Barbosa (1857-1939) começou uma campanha para restaurar a música sacra brasileira. Tal campanha teve, de forma fervorosa, o apoio de Nepomuceno. Segundo Goldemberg,

Também se manifestaram de pronto Frei João das Mercês, Abade do Mosteiro de São Bento, Visconde de Taunay, o pianista e professor do Instituto Nacional de Música Alfredo Bevilacqua, o pianista e compositor Francisco Valle, o vigário da paróquia do Irajá, padre Nicolão Navazio e o lente da Escola Politécnica, J. Agostinho dos Reis. Igualmente encontrou eco nos periódicos O Apóstolo e A Notícia, do Rio de Janeiro, e no longínquo Pernambuco, em artigo de Euclides Fonseca e em carta do padre J. Clavelin, do Seminário Arquiepiscopal de São José, além de outros periódicos cariocas. (Goldemberg, 2004, p.03-04).

Tal campanha defendia a volta da música ao serviço do culto de forma que não distraísse os participantes com “frivolidades e assuntos mundanos”. O que se pretendia é que a música de natureza secular e operística devolvesse ao canto gregoriano e à polifonia sacra seu lugar no templo. Entretanto, essa campanha foi, por muito tempo, uma ação sem sucesso, uma vez que o clero não estava preocupado com tal situação da música nos cultos e, de forma geral, o público também se mostrou bastante indiferente. Goldemberg (*op. cit.*, p.08) relata que um reforço definitivo e importante a essa campanha iniciada por Rodrigues Barbosa se deu quando o Centro Artístico a encampou. Este centro era uma sociedade de intelectuais cuja finalidade era agir em prol da elevação e da dignidade das artes no Brasil, e que tinha Leopoldo Miguéz,

Rodrigues Barbosa e Alberto Nepomuceno como membros de sua diretoria. Diante do apelo desta sociedade, o Arcebispo Arcoverde nomeou uma comissão que estudou e elaborou um projeto que visava à restauração da música sacra. Goldemberg (*op. cit.*, p.09) menciona que durante os trabalhos da citada comissão, três membros submeteram projetos para avaliação, dos quais aquele elaborado por Nepomuceno foi escolhido com pequenas alterações. A proposta de Nepomuceno visava a criação de uma associação que impusesse a obediência ao Regulamento para a Música Sacra aprovado pelo papa Leão XIII e, num segundo momento, a fundação de uma Escola de Música Sacra que pudesse preparar músicos, cantores, compositores e seminaristas.

Mais uma vez o trabalho foi em vão, gerando insatisfações entre os adeptos da campanha, principalmente, pela posição de indiferença da Igreja com a situação da música sacra. Segundo Goldemberg,

Tal situação mudaria somente na década de 1920. Talvez por isso, a manifestação da Igreja sobre a questão musical tenha ocorrido somente em 1921 por meio de uma "Circular do Excelentíssimo Monsenhor Vigário Geral do Arcebispado do Rio de Janeiro sobre a Música Sacra". Esta levava em consideração as orientações do *Motu proprio*²¹⁸, promulgado pelo Papa Pio X, em 1903. Este fizera caducar oficialmente o Projeto de 1898, o qual guiava-se pelo "Regulamento para a Música Sacra" de Leão XIII, de 1894, dirigida ao clero italiano. (*Ibid.*, p.13)

O que nos parece realmente importante neste contexto é a preocupação que Alberto Nepomuceno revelou com a prática da música sacra, principal forma de prática coral na história da música brasileira até aquele momento, numa época em que esta prática estava bastante esquecida pelos compositores. É interessante notar que, de toda a sua obra, sua produção sacra é das mais ignoradas. Trata-se de um número pequeno de obras, musicalmente simples e sem a dramaticidade das obras seculares do mesmo compositor. "Tal característica reflete um ideal estético e religioso já esboçado em seu Projeto do Regulamento de Música Sacra na Arquidiocese de S. Sebastião do Rio de Janeiro" (*Ibid.*, p.16). Para se compreender a simplicidade dessas obras sacras é preciso entender sua função litúrgica.

Outra questão relevante neste contexto é a preocupação estética e ideológica de Nepomuceno com o resgate da obra de José Maurício Nunes Garcia. O ponto máximo dessa

²¹⁸ O *Motu proprio* foi um documento pontifício de 1903 que determinava os fundamentos da prática musical na Igreja Católica.

preocupação de Nepomuceno com as obras do antigo mestre de capela foi a festividade da Candelária, evento que contou com a presença do Presidente da República, ministros de Estado, diplomatas, autoridades civis e eclesiásticas. Na ocasião, Nepomuceno conduziu a execução de duas missas de José Maurício – a Missa em Si bemol e a Missa de Santa Cecília.

Também importante como compositor de música sacra nesse período foi Henrique Oswald (1852-1931). Oswald e Nepomuceno tinham muitos pontos em comum, entretanto, foram marcados pela história de forma distinta. Segundo Igayara (2005), Nepomuceno foi um revolucionário considerado como o pai do nacionalismo brasileiro. Oswald, por sua vez, era um homem tímido, discreto e refinado, dedicado à música de câmara e considerado pela crítica nacionalista como antinacional por não ter utilizado temas populares em sua obra.

Apesar dessas diferenças, no tocante à produção sacra os dois compositores tinham alguns pontos em comum: ambos eram católicos e as características estilísticas e históricas de suas obras sacras nos revelam o olhar que eles tinham para o papel que a música sacra desempenhava naquele ponto da história. Igayara afirma que hoje tais obras permanecem no repertório coral como peças de concerto que testemunham o panorama que as gerou e da orientação adotada pela Igreja romana da época, após a promulgação do *Motu Proprio* do Papa Pio X. Segundo a autora,

São obras que privilegiam o sentido de recolhimento dado pelo princípio da gravidade e seriedade, avessas ao efeito teatral e à grandiloquência. O coro, neste ambiente, tem papel privilegiado, sendo preferível o uso do conjunto coral à utilização de solistas. As melodias aproximam-se do gregoriano e do ideal palestriniano, o que implica numa utilização consciente de novas soluções modais, ao lado da tradição tonal, na busca permanente de uma categoria sonora de valor universal, mercê da imensa sensibilidade dos compositores. Estes deveriam encontrar a essência artística e espiritual em cada peça, num rígido ambiente sonoro representado pelo uso do coro acompanhado apenas pelo harmônio ou pelo órgão. Todo excesso deveria ser evitado, para que não se corresse o risco de distrair o ouvinte do verdadeiro objetivo: a importância do assunto sacro e o papel secundário (em relação à religião) reservado à música. A união do estado contemplativo à dramaticidade intrínseca aos textos musicados pôde ser alcançada nas obras destes dois compositores que se lançaram ao desafio de compor música sacra sob o signo do *Motu Proprio*.

1.6.4. A música coral brasileira no século XX

Nas primeiras décadas do século XX a atividade coral no Brasil se manteve restrita à sua função religiosa, tanto no campo da performance quanto no da composição. Conforme citamos anteriormente, os compositores chamados de românticos escreveram basicamente obras de natureza sacra, quase sempre com o ideal de restauração da música litúrgica. Entretanto, a partir da Semana de Arte Moderna, e com o crescimento dos movimentos nacionalista e modernista, a situação começou a mudar atingindo os dois citados campos: execução coral e composição para coro.

É importante ressaltar que no cenário musical brasileiro do século XX incluindo os vários segmentos da música erudita e popular, a prática coral sempre desempenhou um papel marcante e expressivo, contudo, de forma bastante discreta. Marcante, por ter atingido, de diversas formas, uma imensidão de pessoas de todos os setores sociais; expressivo, por ter inspirado vários de nossos compositores, nacionalistas e não nacionalistas, adeptos e não adeptos do Movimento Música Viva²¹⁹, conservadores e vanguardistas, a escreverem inúmeras obras para coro, tanto de natureza sacra quanto secular; discreta enfim, porque, apesar de seu alcance incomparável, esteve sempre em segundo plano se comparada à música sinfônica, à música de câmara e à música popular como um todo. Apesar dessa descrição, a natureza da atividade coral serviu de base para a realização de fatos importantes como: o projeto de educação musical de Villa-Lobos (1887-1959) através do *Canto Orfeônico*; o desenvolvimento do movimento coral brasileiro; e, por fim, a junção das linguagens “erudita” e popular, através da composição de obras originais para coro com caráter popular e do florescimento da escrita de arranjos de música popular e folclórica para formações corais.

1.6.4.1. Villa-Lobos e o Canto Orfeônico²²⁰

²¹⁹ O Movimento Música Viva foi iniciado e organizado em 1939 por Koellreuter, cujo objetivo era a divulgação da música contemporânea através de conferências, debates, publicações e concertos.

²²⁰ Embora o canto orfeônico no Brasil tenha em Villa-Lobos o seu maior representante, o movimento do canto orfeônico foi, na verdade, deflagrado logo no princípio do século por João Gomes Júnior com orfeões formados por normalistas da Escola Normal de São Paulo, e seguido por Fabiano Lozano, na cidade de Piracicaba e por João Batista Julião que criou o Orfeão dos Presidiários na Penitenciária Modelo de São Paulo.

Em 1930, retornando de Paris após um período bem sucedido para sua vida de compositor, Heitor Villa-Lobos encontrou no Brasil um fazer musical bastante precário, principalmente diante de suas frescas memórias de Paris onde a atividade musical incluía pioneiros da interpretação historicamente informada de música antiga ao lado de compositores como Darius Milhaud e Edgard Varèse (1883-1965). A mediocridade musical incomodou muito o compositor, principalmente no tocante à educação.

Diante dessa situação, Villa-Lobos elaborou um projeto de renovação da educação musical que, tendo sido aprovado pelo governo Vargas, tornou o ensino do canto orfeônico obrigatório nas escolas sob a direção do citado compositor. Villa-Lobos entendia que a voz humana, através do canto em conjunto, era o principal meio de prática musical. Assim, vários cursos de música foram implantados; livros-texto e guias foram lançados; concertos públicos educativos foram realizados em vários lugares por uma orquestra especialmente fundada por Villa-Lobos; canções folclóricas e de exaltação do Brasil e de suas belezas naturais foram exploradas tanto musical quanto politicamente. De 1931 a 1945 o canto orfeônico se tornou uma ferramenta importante de formação musical e cívica de um número sem fim de crianças. Muitas das principais datas do calendário cívico nacional assistiram a marcantes concertos que reuniram milhares de crianças cantando em massa dentro de estádios de futebol em honra ao Brasil e ao seu governo.

Através da implantação do canto orfeônico, Villa-Lobos colocou em prática seu sonho de despertar o interesse dos jovens e formar um público para a música. Com o seu “Guia Prático” formado de 137 peças para diversas formações, o compositor tinha a intenção de espalhar corais por todo o país em grandes manifestações cívicas. A prática coral nas escolas não visava a grandes artistas, mas, primordialmente, formar uma “fisionomia musical brasileira”, como disse o próprio Villa-Lobos em um discurso feito no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 15 de outubro de 1939.

Com o sucesso dos dois primeiros anos do canto orfeônico, Villa-Lobos recebeu, em 1933, um convite do então Secretário de Educação do Estado do Rio de Janeiro, Sr. Anísio Teixeira, para organizar e administrar a Superintendência de Educação Musical e Artística – SEMA, que coordenava o ensino da música e do canto coral nas escolas. Durante o período em que dirigiu a citada entidade, o maestro-compositor realizou várias ambientações e arranjos para coro de muitas obras, e as concentrações orfeônicas chegaram a reunir cerca de 40 mil

estudantes. Dando continuidade a esse trabalho, em 1942, Villa-Lobos criou o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico com o intuito de formar professores de música para as escolas primárias e secundárias segundo as diretrizes estabelecidas pelo citado conservatório.

Logo no princípio da implantação do projeto, percebendo o potencial do canto coral em seu programa de educação musical, o compositor criou, em 1932, um coro especial formado por professores que trabalhavam com o canto orfeônico nas escolas: o chamado Orfeão de Professores. As principais funções deste coro eram contribuir para que o padrão artístico brasileiro subisse e dar suporte ao movimento na utilização da música séria como um meio de educação. O repertório do citado grupo incluía obras da literatura coral tradicional e arranjos de Villa-Lobos de prelúdios e fugas de Bach e de melodias folclóricas brasileiras.

Em 1933, juntando forças com a Orquestra Villa-Lobos, o Orfeão de Professores levou ao público brasileiro, pela primeira vez, a execução da Missa Solene de Beethoven e, poucos dias depois, ofereceu a tal público a *première* brasileira da *Missa Papae Marcelli* de Palestrina na Igreja da Candelária no Rio de Janeiro, como parte das celebrações da Semana Santa. Essa missa era a obra central de um recital que incluía canções folclóricas ameríndias, canto gregoriano, Bach e Verdi. Em muitos desses concertos, através da escolha do repertório, Villa-Lobos expressava seu ecletismo e seu desejo em honrar a Trindade: Deus, governo e nação. A prática do Orfeão dos Professores não se limitava à manifestação do nacionalismo, mas também era um veículo de projeção da personalidade do próprio maestro-compositor. Todo o projeto do canto orfeônico, incluindo o Orfeão dos Professores, refletiu um momento preciso da história brasileira bem como da vida pessoal de Villa-Lobos.

Nos últimos meses de 1936, o compositor se dedicou a uma intensa pesquisa sobre a música ameríndia e hispânica em preparação para a composição de uma trilha incidental para um longa metragem sobre a Descoberta do Brasil. O objetivo do filme era descrever a história da expedição portuguesa de 1500, sua chegada ao Brasil e seu primeiro contato com os índios nativos. Villa-Lobos se esforçou para compor obras próprias que tivessem uma linguagem estética similar à dos cantos dos índios brasileiros e da antiga música portuguesa e espanhola, principalmente de natureza eclesiástica. Um dos pontos altos do filme foi o momento da “Primeira Missa”, no qual personagens portugueses cantavam a missa ao mesmo tempo em que os índios nativos assustados cantavam seus cantos. A necessidade de compor a música para esse momento do filme bem como sua descoberta da Missa *Papae*

Marvelli e do contraponto do século XVI inspiraram Villa-Lobos a compor sua própria missa para coro a cappella – “Missa São Sebastião” – evidentemente, para o Orfeão dos Professores que a estreou em 13 de novembro de 1937 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Outro aspecto importante do programa de educação musical de Villa-Lobos foi a quantidade de obras corais que o compositor produziu. Tais obras, organizadas em antologias, são um material bastante adequado para a educação musical e para a realização coral em escolas, concertos, eventos cívicos e serviço religioso. O próprio departamento administrativo dirigido por Villa-Lobos, a SEMA, lançou e distribuiu tais antologias, que incluem: Canto Orfeônico (dois volumes de hinos patrióticos e canções); Guia Prático (canções folclóricas); Solfejos; e Música Sacra (antologia de motetos e outras peças religiosas).

Após a destituição do governo Vargas em 1945 e com o fim da segunda guerra, Villa-Lobos começou a viajar extensivamente como regente de suas próprias obras, tendo passado grande parte de seu tempo fora do país. Conseqüentemente, suas atividades no Brasil como regente coral, compositor e educador diminuíram consideravelmente. Também diminuiu a necessidade de se compor obras corais de caráter cívico e patriótico, o que fez com que o compositor passasse a se dedicar mais à composição de obras sinfônicas.

Sua obra para coro, contudo, não terminou aí. Perto do fim de sua vida, Villa-Lobos foi solicitado para compor duas obras sacras, provavelmente, suas mais importantes obras sacras. Uma delas foi o *Magnificat-Alleluia* para *mezzo-soprano*, coro e orquestra, que resultou de um pedido do Papa Pius XII, através da Associação Italiana de Santa Cecília para uma celebração à devoção de Lourdes. A estréia dessa obra aconteceu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em novembro de 1958.

Alguns anos depois, o *College Chorus of New York University*, sob a regência de Maurice Paress estreou a *Bendita Sabedoria*, última obra coral de Villa-Lobos, dedicada à referida universidade e escrita por sugestão de Carlton Sprague Smith.

1.6.4.2. O movimento coral brasileiro

A Semana de Arte Moderna de 1922, a contínua prática coral nas igrejas e o projeto do Canto Orfeônico implantado por Villa-Lobos contribuíram de forma clara e

decisiva para a formação de um movimento coral brasileiro, marcado pela propagação de inúmeros corais por todo o país, com destaque para os estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Distrito Federal, bem como pelos ideais nacionalistas e modernistas que permitiram a proximidade de inúmeras formas de linguagem musical, quebrando barreiras entre o erudito e o popular.

Conforme mencionamos, a principal característica do movimento coral brasileiro foi a propagação da arte coral por todo o país que, embora tenha começado na década de 20, se deu de forma mais decisiva a partir da década de 60. Juntamente com essa propagação do canto coral, uma série de fatos marcou a história deste movimento²²¹, dos quais destacamos:

a) A criação do Coral Paulistano:

No ano de 1936, em sua posição de diretor do Departamento Municipal de Cultura da cidade de São Paulo, Mário de Andrade (1893-1945) criou o Coral Paulistano perseguindo a idéia de que nossos coros deviam “cantar em brasileiro”. Sua proposta era levar a música brasileira ao Theatro Municipal de São Paulo através deste coro, valorizando assim o movimento nacionalista que, entre muitas outras coisas, buscava uma sonoridade menos francesa e menos italiana para a música brasileira. Este coral, em atividade até hoje, influenciou a prática de inúmeros outros coros, tendo sido regido por importantes maestros como Camargo Guarnieri (1907-1993), Frutuoso Vianna (1896-1976), Miguel Arqueróns, Tullio Colacioppo, Abel Rocha, Zwinglio Faustini, Antão Fernandes, Samuel Kerr, Henrique Gregori, Roberto Casemiro, Mara Campos e Tiago Pinheiro.

b) A criação e a trajetória do Madrigal Renascentista de Belo Horizonte:

Fundado em 1956 pelo maestro Isaac Karabtchevsky, o Madrigal Renascentista de Belo Horizonte se tornou um dos grupos corais mais expressivos na história do movimento coral brasileiro. Sob a regência de seu maestro fundador este coro realizou três turnês internacionais e apresentou-se na missa de inauguração da capital federal Brasília, a convite do então presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira. Em 1971, o grupo passou a ser regido pelo

²²¹ Todo o texto construído sobre a história do movimento coral brasileiro foi baseado e inspirado em uma série de informações que nos foram fornecidas pelos maestros Amaury Vieira Fernandes e Lincoln Andrade e pela maestrina Ana Yara Campos.

maestro Afrânio Lacerda, e sob seu comando patrocinou concursos nacionais para arranjos e composições de música coral, realizou inúmeros concertos no Brasil e na Europa e gravou um LP na Bélgica. Em 1986, o maestro Marco Antônio Maia Drumond assumiu sua direção artística e se mantém à frente do coro até hoje realizando concertos por todo o país.

c) A criação dos coros universitários em importantes universidades do país:

A partir da década de 60 muitas universidades brasileiras começaram a criar seus próprios coros com o objetivo de difundir e tornar acessível a prática coral entre universitários, docentes e funcionários. Segundo Ana Yara Campos, nessa época os “coros universitários aumentaram em número, fixaram-se como categoria e conquistaram maior espaço [no cenário musical]”. Segundo a citada maestrina, algumas figuras que se destacavam neste meio eram os maestros Benito Juarez, Damiano Cozzella e Samuel Kerr em São Paulo, Pablo Komlós e Nestor Wennholz no Rio Grande do Sul, e Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006) em Belo Horizonte. Muitos dos grupos criados nessa época mantêm suas atividades até hoje e, ao longo desse tempo, serviram de modelo para a criação de vários outros coros universitários. Pela qualidade técnico-musical atingida, ou ainda, pelo grande alcance de sua atividade, alguns coros universitários se tornaram bastante expressivos na história do movimento coral brasileiro. Dentre eles devemos destacar:

- ✓ O *Ars Nova* – Coral da UFMG (1959)²²²;
- ✓ O Coral da UFRGS (1961);
- ✓ O Coral da UNISINOS (1966);
- ✓ Madrigal da Escola de Música da UFRN, antigo Coral Universitário da UFRN (1966);
- ✓ O CoralUSP da Universidade de São Paulo (1967);
- ✓ O Coral UNIFESP (1967);
- ✓ Coral UNICAMP Zíper na Boca (1971);
- ✓ Coral da UFMT (1980);
- ✓ Coral da UnB (1981);

²²² O citado coral foi criado em 1959, mas passou a integrar a UFMG somente a partir de 1962.

- ✓ Coro de câmara da Escola de Música da UFMG, antigo Corpo Coral Estável da Escola de Música da UFMG (1985);
- ✓ Coral da UNIFEI (1986).

d) A difusão de acervos de música antiga:

Segundo Ana Yara Campos, um fato bastante importante ocorrido a partir das décadas de 50 e 60 foi a difusão de inúmeros acervos de música medieval e renascentista. Desde então, a prática da música desses períodos tem sido cada vez mais aperfeiçoada. No Brasil, inúmeros grupos se dedicaram com excelência à interpretação desses repertórios. Os principais precursores desta prática foram o Madrigal Renascentista de Belo Horizonte sob a regência de Isaac Karabtchevsky e Afrânio Lacerda; o Collegium Musicum de São Paulo criado em 1962, sob a regência de Roberto Schnorrenberg e, atualmente, de Abel Rocha; e ainda, o antigo Coral Universitário da UFRN, criado em 1966, sob a regência do Pe. Pedro Ferreira.

e) O surgimento do repertório coral de vanguarda:

Ao lado da citada difusão dos acervos de música antiga, a década de 60 assistiu ao surgimento de um novo repertório coral marcado pelos ideais vanguardistas. Nesta linha, destaca-se pelo pioneirismo, o Madrigal Ars Viva de Santos, criado em 1961 pelos compositores Gilberto Mendes e Willy Correa de Oliveira e pelo maestro Klaus-Dieter Wolff que regeu o grupo por quase dez anos. Atualmente, o Madrigal Ars Viva é regido pelo maestro e compositor Roberto Martins. Devemos ainda destacar, na interpretação da música do séc. XX, o Madrigal Klaus-Dieter Wolff que, regido por Lutero Rodrigues, buscou seguir a linha de trabalho do maestro Klaus-Dieter, tendo sido responsável pela estréia de inúmeras obras corais de compositores do século XX.

f) A inserção da canção popular no repertório coral através de arranjos:

Segundo Oliveira (1999, p.01), a inserção da música popular no canto coral brasileiro se deu a partir da década de 30, entretanto, a incorporação da canção de massa através da prática de arranjos corais aconteceu somente a partir da década de 60. Segundo o autor, o repertório passou lentamente do folclórico para o popular, inicialmente com canções

consideradas como “clássicos da música popular” como, por exemplo, “Luar do Sertão”, e deste tipo de canção para as canções de massa que incluía uma grande diversificação de estilos, das marchinhas de carnaval às canções da Jovem Guarda.

Na verdade, como em muitas outras áreas, nos anos 60 e 70, a prática coral sofreu transformações no âmbito postural e estético, influenciada pelos vários movimentos que aconteciam tanto na música erudita com as tendências vanguardistas, quanto na música popular com suas várias ramificações. Carvalho (p.02) observa que as principais transformações se deram em três âmbitos: 1) na escolha do repertório que privilegiava a música popular brasileira urbana; 2) na forma de cantar que buscava um timbre mais próximo do canto popular; 3) e na escrita de arranjos que aproximava a estética da música popular à composição tradicional para coro.

Assim, surge na música coral a figura do arranjador, anteriormente associada à prática dos grupos vocais como “Bando da Lua”, “Anjos do Inferno”, “Quatro ases e um Coringa”, “Demônios da Garoa” e o requintado “Os Cariocas”, ou a um popular mais tradicional, incluindo os temas folclores. É neste contexto que se destacam as figuras de Damiano Cozzella em São Paulo e Marcos Leite no Rio de Janeiro, pela diversidade de estilos de música popular que abordaram, pela quantidade de arranjos que escreveram e pela qualidade artística desses arranjos. A respeito de Marcos Leite, Carvalho (p.03) ressalta que:

Seus quase quatrocentos arranjos vocais, realizados em grande parte a partir da Música Popular Brasileira, possuem o mérito de terem se tornado peças freqüentes no repertório de inúmeros corais e grupos vocais por todo o país, e também no exterior. A obra de Marcos Leite tem influenciado e estimulado o surgimento de um número expressivo de arranjadores e regentes corais dedicados à MPB, cujo trabalho tem sido o de estender a prática musical à comunidade, através de corais amadores, como os de empresas, escolas, igrejas e obras sociais.

Ao lado de Marcos Leite e Cozzella, surgiu, no movimento coral brasileiro, um número sem fim de arranjadores de canções da música popular. Boa parte desses arranjadores seguiu os passos dos arranjadores citados e escreveram arranjos de grande qualidade artística, adequados à sonoridade coral e à natureza da voz humana. Outros, porém, por desconhecimento dos elementos da composição musical e/ou das possibilidades vocais, produziram um imenso número de arranjos corais de pequena qualidade artística, muitas vezes inadequados à natureza da voz e ineficazes no tocante à sonoridade coral. Infelizmente, apesar

da produção contínua de arranjos corais de qualidade inquestionável adequados aos mais diferentes níveis de coros, a execução de arranjos de baixa qualidade é bastante freqüente em todo Brasil, levando uma grande quantidade de coros brasileiros a limitar seus repertórios inteiros a tais arranjos.

g) A propagação do “coro cênico”:

Oliveira (1999, p.02) relata que a introdução do repertório popular nos coros incentivou uma maior liberdade corporal e, para tal, a utilização de técnicas de relaxamento, exercícios de soltura corporal e jogos teatrais passaram a fazer parte do prática dos cantores corais. O próprio Marcos Leite, na sua prática de regente, adaptou jogos e exercícios cênicos em seus ensaios e oficinas. Essa necessidade de uma maior liberdade corporal aliada às várias transformações pelas quais o canto coral passou na década de 60 geraram uma outra novidade no que concerne a esta prática que foi a criação da modalidade “coro cênico” pelo professor, maestro e arranjador paulista Samuel Kerr.

Não se deve confundir a prática desta modalidade coral com a atividade cênica dos coros de ópera e de musicais. Na verdade, a partir do momento em que um coro está no palco, ou seja, em cena, ele já é cênico. Entretanto, a proposta do coro cênico vai além do estar em cena simplesmente. Em geral, adeptos desta prática defendem a idéia de que determinados repertórios, principalmente os de natureza popular, exigem certa movimentação dos cantores e, por isso, em sua execução, os cantores não devem permanecer estáticos, o que tornaria a performance monótona “aos olhos” do público. Segundo Lakschevitz (2006, p.59) essa movimentação deve ser utilizada apenas como ferramenta de expressividade; na música coral ela é apenas um “meio” e nunca um “fim”. Baseado em sua prática como regente, a autora relata como se dava o desenvolvimento da expressão cênica de seu grupo:

“Muitas vezes formávamos pequenas cenas, pequenos detalhes que faziam grande diferença no conjunto. [...] Trabalhávamos com um diretor cênico que, além da montagem propriamente dita, conduzia exercícios nesse sentido. Sempre conversávamos muito a respeito das possibilidades cênicas e seu relacionamento com a sonoridade. O posicionamento dos cantores sempre respeitava sua função no conjunto da produção musical. Tudo era pensado com cuidado, de forma a não prejudicar em nada a sonoridade final, e, ao mesmo tempo, oferecer segurança ao corista. [...] Também não havia movimentos gratuitos, ou coreografias muito repetitivas. Os movimentos obedeciam a uma lógica dentro da cena, baseada nos textos que cantávamos.” (*Ibid.*).

Esse é o ideal primeiro do coro cênico, aliado ainda à necessidade de uma maior soltura corporal. Nessa linha de trabalho, principalmente a partir dos anos 80, vários coros cênicos brasileiros desenvolveram trabalhos de grande qualidade artística, normalmente dirigidos cenicamente por profissionais da área, sempre mantendo o elemento musical como soberano na performance.

Infelizmente, apesar desses trabalhos dignos de nota, a performance coral cênica se tornou um mal hábito na prática de inúmeros grupos brasileiros, para os quais o aspecto visual se tornou o objetivo final, normalmente administrado de forma apelativa e sem qualidade artística, colocando as exigências musicais em segundo plano e expondo cantores e regentes a situações constrangedoras e desagradáveis. Carentes de profissionais da área e de treinamentos adequados, tais grupos buscam o sucesso a qualquer preço, atitude que tem banalizado não só a prática desta modalidade coral, mas do canto coral como um todo.

h) A realização de festivais e encontros corais:

Uma das fortes características da expansão do movimento coral brasileiro é a realização de um significativo número de eventos corais. Desde a década de 70 tem havido um crescimento significativo desses eventos que, atualmente, atingem todo o país de norte a sul. Existem eventos direcionados para os grupos corais, como festivais, encontros e até mesmo concursos de coros. Há também os laboratórios corais, cursos direcionados para a formação do cantor de coro. Existem, por fim, eventos que visam a formação do regente coral, no qual se incluem congressos, seminários e os famosos painéis de regência coral (v. próximo tópico).

O objetivo dos festivais e encontros corais é promover, integrar, divulgar e incentivar a prática do canto coral, viabilizando um intercâmbio entre os grupos participantes. No Brasil, esses eventos se tornaram uma verdadeira vitrine da atividade coral e têm reunido os mais diversos tipos de coros nos mais diversos níveis técnico-artísticos, dos infantis aos de terceira idade, dos escolares aos de empresa, dos grupos vocais aos grandes coros.

i) A ação do Projeto Villa-Lobos:

O projeto Villa-Lobos foi um projeto desenvolvido pela FUNARTE que visava o desenvolvimento musical em diversos segmentos, como a prática de banda, a prática de

orquestra, a prática coral e a educação musical. A área de coro teve como principal diretora a maestrina Elza Lakschevitz do Rio de Janeiro que, desde que assumiu tal cargo em 1979, atuou intensamente na formação de regentes, cantores e platéias, tendo sido a responsável pela criação dos Painéis FUNARTE de Regência Coral, eventos anuais promovidos pelo citado projeto, acontecidos de 1979 a 1991 com o objetivo de reunir regentes de todo o Brasil.

Segundo Lakschevitz (2006, p.62), nos Painéis aconteciam cursos, concertos, mesas-redondas, mas o mais importante era o encontro entre os regentes. A partir desses encontros, a FUNARTE se conscientizava das necessidades específicas da atividade coral de cada região do país e, assim, podia providenciar professores aptos a levar informações necessárias aos coros e seus regentes. A respeito da contribuição que os Painéis deram ao movimento coral brasileiro, a citada maestrina relata que:

Antes dos painéis as pessoas [no caso, os regentes] estavam sozinhas, isoladas. Ninguém sabia de ninguém. Todo mundo começava sempre do zero, fato agravado ainda mais pela grande extensão do território brasileiro. Então a primeira grande virtude dos Painéis de Regência Coral foi essa, da congregação, do intercâmbio. As pessoas identificavam muitos problemas em comum, e os discutiam entre si, em conversas informais ou em apresentações e exposições de trabalhos, numa grande reunião, em ensaios abertos ou concertos. Aos poucos eu pude medir a eficácia dos painéis também pela mudança no conteúdo dos pedidos que chegavam à FUNARTE. Antes, eram mais no sentido material: um piano, um conjunto de estantes, partituras, etc. [...] [Contudo], sempre optamos pelo desenvolvimento dos recursos humanos, em vez do patrocínio material. Foi um momento muito importante. [...] Acho que colaboramos para dar um belo impulso na atividade musical brasileira naqueles anos. (*Ibid.*, p.63).

j) A propagação dos coros de empresas:

Depois da propagação dos coros universitários e dos coros cênicos, o movimento coral brasileiro foi marcado por um intenso crescimento dos coros de empresas, principalmente a partir da década de 90. Inicialmente, a presença da atividade coral dentro das empresas se deu em função de sua popularização e da necessidade de se ter um grupo artístico que representasse a empresa em atividades sociais ou de cunho patriótico. Com o passar dos anos, esta prática se tornou uma importante ferramenta de integração de seus funcionários e familiares, e ainda, uma forma eficaz de proporcionar-lhes uma experiência estética.

1.6.4.3. A composição para coro

Assim como toda a música do século XX, a música coral brasileira deste período foi marcada por uma série de novos conceitos e tendências. A era moderna de toda a arte brasileira teve seu início na década de 20 com a Semana de Arte Moderna de 1922 quando seus representantes estabeleceram, entre outros aspectos, as bases para a música esteticamente nacionalista. Tal período se estendeu até meados da década de 40, quando outras tendências estéticas começaram a dividir com o nacionalismo o cenário da composição musical.

Segundo Travassos (2000, p.19-20) o Modernismo brasileiro viveu duas fases no tocante ao seu desenvolvimento. A primeira fase seria aquela caracterizada por um sentimento de oposição ao passado, principalmente no que diz respeito ao romantismo musical, ao sentimentalismo e à subordinação da música a intenções descritivas. A segunda, por sua vez, foi marcada essencialmente pelos fundamentos estéticos e culturais da realidade brasileira.

Villa-Lobos foi o precursor da composição moderna nacionalista, embora não tenha rompido com as tradições logo de início. Antes da Semana de Arte Moderna, o compositor tinha um estilo bastante pessoal e somente a partir deste momento ele passou a introduzir novos recursos em suas obras. Segundo Silva (2005, p.02), um bom exemplo são os “Chôros”, grupo de 12 peças nas quais o compositor utiliza alguns temas baseados em melodias nativas, referências à música urbana e diferentes formações vocais e instrumentais. De todo o conjunto dos “Choros”, somente o nº03 e o nº10 incluem partes corais. Além dessas duas obras, Villa-Lobos foi responsável pela composição de uma extensa obra coral, conforme abordamos anteriormente no item 1.6.4.1.

Seguindo a linha nacionalista de Villa-Lobos, vários outros compositores foram importantes no terreno da música coral, sendo donos de obras bastante expressivas. Neste contexto, devemos citar Brasília Itiberê (1896-1967), Francisco Mignone (1897-1986), Camargo Guarnieri (1907-1993), José Siqueira (1907-1985), Waldemar Henrique (1905-1995) e José Vieira Brandão (1911-2000).

Durante a década de 40, por influência de H. J. Koellreuter (1915-2005), um grupo de compositores brasileiros começou a utilizar a técnica composicional do dodecafonismo. Em 1946, este grupo, liderado pelo citado compositor alemão, escreveu o manifesto que embasou o movimento “Música Viva”. Este manifesto defendia a idéia de que os recursos nacionais

deviam ser estudados e absorvidos, e não simplesmente citados como faziam os compositores chamados nacionalistas. Faziam parte deste grupo nomes como Claudio Santoro (1919-1989), César Guerra-Peixe (1914-1993), Edino Krieger (1928) entre outros.

Nos anos 50 e 60, muitos compositores seguiram os caminhos apontados pelo grupo “Música Viva” enquanto outros preferiram adotar o estilo moderno nacionalista desenvolvido por Villa-Lobos. Evidentemente, houve compositores que não seguiu nenhuma das duas linhas, ou ainda, tentaram misturá-las. O fato é que neste período, “a música coral foi composta em um contexto diverso no qual os estilos romântico, impressionista e neoclássico coexistiam”²²³ (Silva, 2005, p.05). Seguindo esta tendência de misturar as linhas ou não optar por nenhuma delas, foram importantes na composição de música coral: Osvaldo Lacerda (1927), José Penalva (1924-2002), Nilson Lombardi (1926), Murilo Santos (1931), Kilza Setti (1932), Brenno Blauth (1931-1993) e Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006).

Depois de 1960, uma tendência vanguardista despontava a partir do “Festival Música Nova” na cidade de Santos em 1962. Tal festival foi organizado por importantes compositores como Gilberto Mendes (1922), Damiano Cozzella (1930), Willy Corrêa de Oliveira (1938) e Rogério Duprat (1932-2006). Segundo Silva (*op. cit.*, p.07), Gilberto Mendes teria sido o representante mais importante neste contexto tanto composto, entre outras obras, o famoso “Moteto em Ré Menor”, também chamado de “Beba Coca-Cola”, baseado em um poema concreto de Décio Pignatari.

Em 1966, Ernst Widmer (1927-1990), Jamary Oliveira (1944), Lindembergue Cardoso (1939-1980), Fernando Cerqueira (1941), Walter Smetak (1913-1984), Ilza Nogueira (1948) e Milton Gomes fundaram o “Grupo de compositores da Bahia”, como forma de se aproximar das tendências experimentais que marcavam a esfera da composição musical naquele momento. Segundo Silva (*op. cit.*, p.08), Widmer, como líder do citado grupo, não quis estabelecer padrões de composição nem tampouco algum tipo de classificação estilística. No tocante à produção para coro deste grupo, podemos afirmar que houve uma grande produção de obras tanto para coro *a cappella* quanto para coro com acompanhamento, algumas com formações instrumentais bem convencionais e outras bastante experimentais.

²²³ *Choral music was composed in a diverse context in which romantic, impressionist, and neo-classical styles coexisted.*

O autor menciona que, diante desse quadro, houve uma necessidade sentida por regentes, cantores e professores de canto no sentido de re-orientar suas atividades de acordo com as exigências que as obras impunham, explorando diferentes usos da voz humana, e ainda, combinando voz cantada, falada, barulhos e sons, bem como, interagindo com outras áreas artísticas como as artes visuais e corporais, e sistematicamente recorrendo a outros recursos musicais e não musicais.

Na década de 70, a música brasileira passou a ser de extrema diversidade. Segundo Silva (*op. cit.*, p.10), embora muitos compositores não estivessem diretamente envolvidos com os movimentos ocorridos nas décadas anteriores, suas composições revelam a aceitação dessas correntes estéticas e ideais estilísticos. O autor menciona compositores que trabalhavam de forma isolada em alguns estados brasileiros como Ricardo Tacuchian (1939), Ronaldo Miranda (1948), Ernani Aguiar (1950) e Murillo Mendes (1901-1975) no Rio de Janeiro; Bruno Kiefer (1923-1987) no Rio Grande do Sul; Henrique de Curitiba (1934-2008) no Paraná; e Mário Ficarelli (1937), Almeida Prado (1943) e Amaral Vieira (1952) em São Paulo. Como exemplo da diversidade que marcou a composição brasileira para coro, devemos destacar a coleção publicada pela FUNARTE no princípio dos anos 80. Tal coleção, chamada de “Música nova do Brasil para coro a capela” incluía importantes composições como: “A arca de Noé” de Ernst Mahle (1929); “Ave Maria” de Claudio Santoro; “Belo Belo” de Brenno Blauth; “Belo Belo” de Ronaldo Miranda; “Canção de Barco” de Ricardo Tacuchian; “Canto/Ciranda (ao) Chão” de Aylton Escobar (1943); “Com som sem som” de Gilberto Mendes; “Cussaruim em dois tempos” de José V. Brandão; “O morcego” de Nestor Cavalcanti (1949); “Os sinos” de Carlos Alberto Pinto Fonseca; “O vento no canavial” de Ernst Widmer; “Topologia do Medo” de Cirlei de Hollanda (1948); “Três cânticos de amor” de Almeida Prado, entre outras.

Estes trabalhos resumem o desenvolvimento da composição no Brasil da década de 1950 ao presente. Eles mostram que compositores da música coral brasileira usam as mais importantes técnicas compositivas do século XX, como dodecafonismo, serialismo integral e minimalismo, revelando que os compositores brasileiros dialogam evidentemente com o passado e o presente.²²⁴ (*Ibid.*, p.11)

²²⁴ *These works summarize the development of composition in Brazil from the 1950s to the present. They show that composers of Brazilian choral music have used the most important twentieth-century compositional techniques such as twelve-tone, integral serialism, and minimalism, revealing that Brazilian composers overtly dialog with past and present.*

1.6.5. Reflexões acerca da sonoridade vocal e coral brasileira

De todas as metas que nos propusemos, a de propor caminhos para a construção de uma sonoridade coral brasileira é, sem dúvida, a mais desafiadora. Em primeiro lugar, porque as fontes sobre este tema são pouquíssimas e, na sua maioria, escritas por autores que consideraram somente a parte européia do som brasileiro; segundo, porque não podemos falar em uma única sonoridade coral brasileira, mas em uma diversidade de sonoridades, uma vez que a prática coral brasileira não se prendeu a um único padrão sonoro; e, por fim, pela inexistência de uma escola de canto brasileira que pudesse nos dar o devido suporte. Assim como a sonoridade da música coral européia, a sonoridade da música coral brasileira precisa ser entendida a partir de uma visão histórica, considerando fatores como:

- a) a diversidade cultural que formou o povo brasileiro, seu som e sua forma de cantar;
- b) a influência da prática musical européia manifestada desde a chegada dos jesuítas e firmada através da sonoridade e procedimentos técnico-vocais dos meninos órfãos e dos *castrati* que eram responsáveis pela execução da música sacra, bem como de outros cantores europeus que se destacaram na música de salão e na ópera;
- c) a essência religiosa da música dos primórdios de nossa história ao princípio do século XX;
- d) a presença de mulatos nos coros desde o florescimento da música colonial mineira;
- e) a essência folclórica e cívica do canto-orfeônico de Villa-Lobos, bem como seu objetivo educacional;
- f) a sonoridade vocal dos cantores brasileiros de música popular da era do rádio à atualidade;
- g) o fato das obras brasileiras, quase em sua totalidade, terem sido escritas em latim ou português;
- h) as várias sonoridades do português brasileiro cantado;
- i) a estrutura musical das obras como um todo;
- j) e, as preferências sonoras dos regentes, compositores e arranjadores.

Com base nesses fatores apresentados, não podemos afirmar que a música coral brasileira exija uma “sonoridade lírica”, mas também não podemos dizer que ela deva ser

“branca” ou “popular” como afirmam muitos regentes. As obras individuais e seus estilos é que vão determinar essa sonoridade. Sugerimos aqui, para o trabalho com repertório brasileiro de todos os períodos, que o regente coral pense em três sonoridades: uma para a música sacra, outra para a música dramática e, por fim, uma para a música popular. Evidentemente, regentes e coros não precisam ficar presos apenas a esses três padrões sonoros. Baseado em alguma informação histórica sobre a composição de uma obra particular ou sobre o estilo de um determinado compositor, o regente pode buscar variações desses padrões a fim de se aproximar do som sugerido por tal informação.

A primeira, adequada à execução do repertório sacro, é similar à sonoridade dos períodos renascentista e barroco, baseada no timbre claro, brilhante com pouco ou nenhum vibrato. Não se trata de um som “branco” não comprometido com os fundamentos da técnica vocal. Pelo contrário, é um som que, apesar de leve e rico em harmônicos agudos, possui a “redondez” ideal para não chegar à estridência, e ainda, é construído a partir de uma respiração bem administrada para evitar a “soprosidade”. Com exceção de uma pequena parte do repertório sacro do século XX que exige maior dramaticidade, toda a música sacra brasileira do colonial à atualidade soará de forma bastante adequada com essa sonoridade.

A segunda é baseada no timbre *chiaroscuro* e bastante adequada à execução de obras de caráter sinfônico ou mesmo obras de caráter camerístico que possuem uma maior exigência dramática como grande parte do repertório inspirado pela cultura afro-brasileira e pelo candomblé. Evidentemente, se a obra for escrita em português, todo esforço deverá ser feito para se alcançar uma pronúncia clara, precisa e natural. Quase sempre, o que leva muitos regentes a rejeitarem esse tipo de sonoridade é, muito mais que o timbre e o vibrato, a imprecisão da dicção ou uma maneira “pedante” e pouco natural de articulação das palavras chamada por eles de “italiana” ou “européia”.

Por fim, a terceira é baseada no canto popular, assunto pouco abordado por nós até aqui. Certamente, não podemos nos isentar da função de apresentar, ainda que brevemente, uma abordagem sobre este tema. Antes de tudo, devemos ressaltar que há pouquíssimos trabalhos publicados nesta área e, os poucos que existem, ou tratam do canto popular internacional, principalmente o americano, ou são direcionados para a canção popular brasileira, mas sem entrar em detalhes a respeito de aspectos particulares da produção vocal. Um trabalho bastante interessante que encontramos em nossa pesquisa é uma monografia de

conclusão de curso, desenvolvido por Rita Cássia Gonçalves Pinto no Curso de Licenciatura em Educação Artística da Universidade Federal do Mato Grosso, no qual a autora fala sobre o ensino do canto popular brasileiro. Inicialmente ela apresenta um paralelo entre o canto erudito e o popular. Em seguida, analisa cinco métodos²²⁵ direcionados ao canto popular. Por fim, a autora analisa entrevistas realizadas por ela com sete professoras de canto popular brasileiro – Adriana Fabro Gomes²²⁶, Ângela Herz²²⁷, Máira Martins²²⁸, Diana Goulart²²⁹, Mirna Rubim²³⁰, Regina Machado²³¹ e Suely M. B. Mesquita²³².

Em sua comparação sobre o canto erudito e o popular, Pinto (2006, p.09) cita, inicialmente, as semelhanças entre as duas práticas enfatizando: a utilização do corpo como um todo, a administração da respiração e o processo fonatório. Para ela, no tocante a esses aspectos, o cantor popular pode utilizar a mesma técnica utilizada pelo cantor lírico, pensamento compartilhado pelo maestro e arranjador Marcos Leite que afirma que:

O embasamento teórico oferecido pelo canto lírico é ótimo e certamente ajuda qualquer cantor, pois o processo fisiológico do canto é exatamente o mesmo, tanto para um Pavarotti quanto para uma Elis Regina. [...] Na hora de se trabalhar o volume e as ressonâncias, cada um opta por um caminho estético, em função da música que pretende realizar. (Leite, 2001, p.04).

²²⁵ Os métodos analisados foram os seguintes:

DELLANO, Cris. *Mais que nunca é preciso cantar: o novo método de técnica vocal*. Rio de Janeiro: I.E.I., 2000.

FAGUNDES, Marcelo Dantas. *Aprendendo a cantar*. Jundiaí: Keyboard Editora Musical, 2001.

GOULART, Diana e COOPER, Malu. *Por todo canto: método de técnica vocal – música popular*. São Paulo: G4 Edições Ltda., 2002. Volumes 1 e 2.

LEITE, Marcos. *Método de canto popular brasileiro para vozes médio-graves*. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 2001.

SANDRONI, Clara. *260 dicas para o cantor popular*. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 1998.

²²⁶ Adriana Fabro Gomes, graduada em Musicoterapia com especialização em Música Popular, é professora de canto popular no Conservatório de Música Popular Brasileira de Curitiba/PR.

²²⁷ Ângela Herz, graduada em Educação Artística pela UNIRIO, é professora de técnica vocal e canto popular, atuando intensamente como preparadora vocal de espetáculos teatrais e grupos vocais.

²²⁸ Máira Martins é bacharel em Música Popular Brasileira pela Universidade do Rio de Janeiro.

²²⁹ Diana Goulart é professora de técnica vocal, interpretação e musicalização, formada pelo Conservatório Brasileiro de Música.

²³⁰ Mirna Rubim, cantora lírica, é bacharel em Canto pela UFRJ, mestre pela UNIRIO e doutora pela Universidade de Michigan. É professora de canto da UNIRIO.

²³¹ Regina Machado, graduada em Música Popular pela UNICAMP, universidade na qual é professora de canto popular e história do canto na música popular brasileira.

²³² Suely Mesquita é professora de canto popular formada pelo Grupo de Estudos da Voz do Rio de Janeiro.

De fato, ao lado da articulação do texto, o volume e a ressonância são dois fatores determinantes nessa diferenciação entre o erudito e grande parte dos estilos de canto popular. Neste último, a maneira de se articular o texto se aproxima dos registros fonatórios da fala, sem grandes exigências de extensão vocal, valorizando fortemente a palavra. Segundo a citada autora, no trabalho de preparo vocal para o canto popular, as várias professoras entrevistadas concordam que todos os aspectos técnicos dos trabalhos devem estar pautados na sonoridade da fala, privilegiando a boa dicção e a boa articulação do texto. Ela ainda menciona que todas dão grande importância para “o domínio do uso da ressonância para que haja a definição timbrística, personalidade vocal e uniformidade na emissão do som” (Pinto, *op. cit.*, p.48).

Em entrevista cedida à citada autora, a professora Mirna Rubim explica que no canto erudito há uma predominância da ressonância “acima da arcada dentária superior” (*Ibid.*, p.46), da sensação da máscara e do registro de cabeça, enquanto que no canto popular há “uma maior ressonância de boca e peito”, as pregas sofrem uma “sobrecarga de peso maior, a pressão aérea é maior e a laringe não é tão baixa”. Ela continua, dizendo que é fundamental que se desenvolva “o controle da respiração, a estabilização do sopro e a tonificação do aparelho fonador” (*Ibid.*, p.48). Tais habilidades são fundamentais porque, dependendo do estilo, o cantor vai utilizar muito “peso na voz”. A respeito da forma como Mirna Rubim trabalha com seus alunos, Pinto (2006, p.58) relata que:

No Samba os cantores têm a tendência de emitir a voz com compressão e opressão da laringe, então, ela [os] ensina a “gritar” melhor, soltar a voz e não prender a garganta. Para isso, ela utiliza exercícios que proporcionam a abertura de garganta. Para não descaracterizar a estética do sambista ela fala para deixar um pouco dessa voz comprimida em alguns pontos mais fortes da música. Já a Bossa-nova se caracteriza por uma voz de pequeno volume, às vezes bem soprosa, e não exige muita projeção e nem muita técnica. [...] Para ela, os musicais da Broadway, estão mais próximos do canto lírico, mas utilizam muito a técnica do Belting que ensina a “gritar afinado” até o agudo. O Belting seria muito apropriado para trabalhar a música sertaneja, porém, ele vicia. A entrevistada acredita que se o cantor utilizar muito o canto beltado vai ficar rouco e, com o tempo, vai adquirir micro calos.

Quanto ao vibrato, Pinto (2006, p.10) afirma que este é permitido, contudo, aparece com características diferentes, sendo mais utilizado em estilos nos quais se apresenta como uma peculiaridade, como na música sertaneja. Para Leite, (2001, p.07), entretanto, “o vibrato é muito mais do que um simples efeito vocal – é o efeito que determina o grau de maturidade de um cantor” e deveria estar presente nos diversos estilos de canto popular.

Evidentemente, as informações apresentadas dizem respeito ao canto solo. Assim, voltando à realidade coral, cabe-nos questionar: 1) uma vez que para a execução dos arranjos de música popular fala-se tanto em “cantar com uma voz popular”, o que seria essa voz popular?; 2) Será que esse padrão sonoro apresentado é o ideal para o canto-coral popular?; 3) Até que ponto a sonoridade do canto popular se aproxima do canto-coral popular?; 4) Será que os ideais sonoros do canto secular renascentista não estão mais próximos da sonoridade que a maioria dos regentes brasileiros buscam para a prática do canto-coral popular, uma vez que eram pautados na inteligibilidade do texto, no timbre claro e na voz leve?; e 5) Será que os regentes que defendem a “voz popular” não estão querendo que seus coros, muitas vezes com um número de 30 a 40 vozes, soem como se fossem grupos vocais de quatro a oito cantores?

Acreditamos, firmemente, que embora a prática coral popular tenha sua origem na música popular, as duas práticas têm linguagens diferenciadas no tocante à sonoridade. Se a técnica do canto tradicional é inadequada aos arranjos de música popular, a técnica dos vários estilos do canto popular é tão inadequada quanto. É claro que há coros e regentes que optam por trabalhar determinado estilo de música popular, ou ainda, que constroem todo o seu trabalho em cima da técnica do Belting²³³. Mas estes são minoria. Em geral, o som leve e popular que se busca não é muito parecido com o som do canto popular solo.

Pouquíssimos são os arranjos de música popular escritos dentro da tessitura de nossos cantores populares solistas – médio-grave para mulheres e médio-aguda para homens. Da mesma forma, pouquíssimos são os grupos corais brasileiros que conseguem atingir tal “sonoridade popular” de forma eficaz. Muitos, definitivamente, não conseguem. Muitos, com grande competência, conseguem um som bastante leve, entretanto, muito mais renascentista do que popular. Pouquíssimos são bem sucedidos, mas, ainda assim, em alguns poucos estilos de música popular. Em geral o segredo desses grupos bem sucedidos está em dois fatores: 1) nas características dos arranjos, principalmente no que diz respeito à tessitura das vozes (por exemplo, não se pode exigir que um naipe de sopranos cante um mi⁴ com uma “voz popular” sem “apitar” – ou elas ganharão espaço de ressonância e o som ficará mais encorpado, ou suas laringes subirão, e o som sairá muito “apertado”); e 2) na articulação do texto o mais próxima

²³³ Belting é um procedimento técnico vocal que tem como principais características a articulação cantada do texto o mais próxima possível da articulação falada e o desenvolvimento de um grande volume de som em toda a extensão vocal. É utilizada por atores e cantores que atuam no teatro musical.

possível da fala, aliada a uma sonoridade vocal muito pequena em volume, clara em timbre e “soprosa”. Podemos dizer que, de todos os estilos de canto popular abordados, o único que se aproxima um pouco mais dessa sonoridade é a Bossa-nova.

Em coerência com nossos ideais, defendemos a idéia de que um coro pode cantar os vários estilos de música coral, variando até certo ponto sua sonoridade e adequando-a às exigências dos vários estilos. Partindo de um som padrão, acreditamos que na execução da música popular brasileira, o regente deva, primeiramente, escolher arranjos com tessituras adequadas que exijam pouco ganho de espaço de ressonância. Além disso, basta que os cantores mantenham a voz leve e pequena em volume, o direcionamento frontal do som, o timbre claro e “cantem como se estivessem falando”. A articulação do texto e o pouco volume permitirão uma sonoridade adequada para a música popular, no caso, brasileira.

Se os arranjos exigirem uma extensão vocal mais ampla, então aconselhamos que se trabalhe o mesmo som, no entanto, sem restrições de volume e com ganho de um maior espaço de ressonância na região médio-aguda. O som resultante se aproximará muito do som da música renascentista. A respeito da sonoridade ideal para música popular americana e sua relação com a sonoridade renascentista, Fredrickson afirma que:

O que mais se aproxima da produção sonora básica na música pop, no jazz e na música coral para show é o som renascentista. [...] Pureza de coloração sonora, com pequeno ou nenhum vibrato, era o objetivo desejado pelos cantores de outrora. [...] Uma ênfase nas vogais e a um leve desprezo de consoantes aspiradas, como t e k, também ajudará a preservar a natureza “legato” deste canto. [...] Existem muitas semelhanças. Vocalmente e estilisticamente, entre a música renascentista e a música pop das décadas de 40 e 50. O vibrato é limitado, o som é cálido e fluente, palavras e sílabas importantes são acentuadas e a subida e descida das frases são consideravelmente parecidas.²³⁴ (Fredrickson, 2004, p.43-44).

Com essa citação, concluímos essa parte do nosso trabalho e voltamos a ressaltar que as informações aqui apresentadas devem direcionar o regente em seu trabalho na busca de sonoridades apropriadas para a execução de repertórios de diferentes estilos. Contudo, tais informações, assim como nossas reflexões e sugestões não pretendem limitar o regente em sua função de intérprete. A interpretação precisa ser construída a partir das escolhas do intérprete.

²³⁴ *The closest approximation of the basic tone production in pop, jazz, and show choir music is the Renaissance tone. [...] Purity of tone color, with little or no vibrato, was the objective sought by early singers. [...] An emphasis on vowels, and a slight de-emphasis on such aspirated consonants as t and k will also help to preserve the chant's legato nature. [...] There are many similarities, vocally and stylistically, between the music of the Renaissance and pop music of the 1940s and 1950s. Vibrato is limited, the tone is warm and flowing, important words and syllables are stressed, and the rise and fall of the phrases are remarkably alike.*

Capítulo II:

Construindo o instrumento: a formação do som coral

2. Construindo o instrumento: a formação do som coral

2.1. O regente e sua função de “professor de canto”

Independentemente de valor estético, período histórico e estilo, uma composição coral é uma proposta do compositor na qual, a partir de um texto, ele propõe o ritmo, o andamento, as diferentes frequências das vozes, a dinâmica e a expressão. Sua execução vai depender da realização correta da afinação, da articulação inteligível do texto, além de outras qualidades técnico-vocais do coro administradas pela competência do regente que, assumindo sua função de intérprete, deve moldar sua visão da obra expressando-a através da sonoridade resultante deste processo.

Conseguir uma sonoridade adequada no processo de interpretação de uma obra coral vai exigir do regente e dos cantores um domínio e uma flexibilidade vocais capazes de possibilitar a melhor emissão, um bom entendimento do texto a ser executado, além do conhecimento sobre práticas interpretativas. Regentes atentos ao refinamento histórico-estilístico na performance coral costumam enfatizar a importância do conhecimento técnico que viabilize os resultados buscados. Conhecendo a pedagogia vocal, os regentes corais podem trabalhar efetivamente para desenvolver nos cantores uma maior habilidade vocal, facilitando a tarefa de interpretação de repertórios diversificados. Com uma técnica vocal eficaz, o cantor pode aprender a variar a sonoridade da voz em todos os registros, atingindo grande quantidade de “cores sonoras”; desenvolver um amplo espectro de dinâmicas; e adquirir a habilidade de executar passagens melismáticas com grande agilidade e leveza.

Brandvik (1993, p.149) afirma que uma estimativa aproximada revelou que pelo menos 95% dos cantores corais de todo mundo (14.250.000 em 1992) não estudam canto com um professor particular, de onde se conclui que o preparo vocal desses milhões de coralistas está nas mãos de seus regentes. Essa é, de fato, uma grande responsabilidade já que, para o exercício da sua função de intérprete, o regente precisa que o coro responda às exigências das obras. Entretanto, constatamos que, mesmo tendo consciência da sonoridade pretendida, nem

sempre os regentes estão aptos para alcançar o resultado esperado. Preparar vocalmente um grupo de cantores amadores é uma tarefa árdua, que exige do regente um bom conhecimento de técnica vocal. Sua relação com a técnica vocal deve ser tão íntima quanto sua relação com a técnica de regência e com o seu conhecimento musical geral. Segundo Smith e Sataloff:

O regente deve reunir um arsenal de ferramentas pedagógicas, inspiração poética, conhecimento histórico e habilidades pessoais para acompanhar os passos da natureza de constantes mudanças do coro. É essencial que os regentes corais aprendam a usar bem suas próprias vozes, e por meio disso formar uma estrutura pessoal de referência para assuntos vocais. Postura, qualidade e som da voz, uso da linguagem e a forma e *timing* do gestual de regência coral devem, cada qual, exemplificar e encorajar bons hábitos vocais.²³⁵ (Smith and Sataloff, 2000, p. 09)

O desconhecimento da técnica vocal tende a limitar o regente. Além de colocar em risco a saúde vocal de seus cantores, sua função de intérprete pode ficar comprometida pela falta de habilidades vocais por parte do coro. Miller ressalta que:

Um som coral completo só pode ser alcançado quando os cantores do grupo usarem suas vozes eficientemente. É dever do regente coral ensinar os coristas como se tornarem cantores eficientes, de forma que as exigências musicais a eles impostas os beneficiem e não os prejudiquem, e assim, a qualidade do som do conjunto seja da mais alta condição possível. Se se aceita a premissa de que música coral é música vocal, as qualificações exigidas de um regente coral devem ser levadas em conta. É suficiente ser um bom musicista, ter qualidades de liderança, possuir habilidades como um organista ou pianista, ou ser musicologicamente bem informado? Não é necessário ser um cantor profissional para ser um bom professor de canto, mas é necessário que se alcance um bom nível de proficiência técnica com o seu próprio instrumento. Da mesma forma, não é necessário ao regente coral ser um cantor, mas ele ou ela deveria estar apto a conduzir os coristas a uma proficiência vocal.²³⁶ (Miller, 1996, p. 58)

Refletindo sobre a necessidade dos cantores desenvolverem recursos técnicos para a execução de obras corais, Swan completa, afirmando que:

²³⁵ *The conductor must amass an arsenal of pedagogical tools, poetic inspiration, historical knowledge, and personal skills to keep pace with the ever-changing complexion of the choir. It is essential that choral conductors learn to use their own voices well, thereby forming a personal frame of reference for vocal matters. Posture, quality and tone of voice, use of language, and the shape and timing of choral conducting gestures should each exemplify and encourage good vocal habits.*

²³⁶ *A complete choral sound can be achieved only when the singers within the ensemble use their voices efficiently. It is the duty of the choir director to teach the choristers how to become efficient singers, so that they will profit from, and not be injured by, the musical demands placed on them, and so that the quality of sound from the ensemble is of the highest possible order. If the premise is accepted that choral music is vocal music, the qualifications required of a choral director must be addressed. Is it sufficient to be a good musician, have leadership qualities, possess skills as an organist or pianist, or to be musicologically well informed? It is not necessary to be a professional singer in order to be a fine teacher of singing, but it is necessary that one achieve a good level of technical proficiency with one's own instrument. Similarly, it is not necessary for the choir director to be a performing singer, but he or she should be able to lead choristers to improved vocal proficiency.*

Se uma composição é cantada corretamente, se as notas estão certas em altura e duração, tal procedimento garante automaticamente um som bonito? Estranhamente essa curiosa linha de pensamento vem rejeitar o uso de procedimentos similares [utilizados] por um grupo instrumental, pois todos concordam que alguma habilidade é necessária para se tocar algum instrumento. Igualmente, um cantor não precisa de um considerável conhecimento técnico para usar sua voz adequadamente? Infelizmente, cantar é fácil demais, embora cantar bem seja uma tarefa difícil. Parece sensato acreditar que uma condição especial de ensinar e aprender é essencial para o desenvolvimento de uma sonoridade coral que seja adequada para as exigências de qualquer composição musical.²³⁷ (Swan, 1988, p.09)

De fato, assim como os instrumentistas de um grupo instrumental precisam desenvolver habilidades técnicas para atingir certo grau de qualidade na performance, os membros de um coro precisam ser orientados sobre a forma como devem cantar. E, já que o regente é, em geral, o primeiro e único “professor de canto” dos cantores de seu grupo, ele precisa assumir a responsabilidade de instruí-los a respeito de técnica vocal:

Regentes de coros que aspiram a um alto nível de excelência artística devem, portanto, se verem não apenas como líderes de organizações, mas também como professores de técnica vocal. Embora [alguns] membros do coro possam estudar canto privadamente, eles ficam sob a instrução do regente durante um período muito maior por semana. A influência do regente, vocalmente falando, pode ser extensiva, e ele ou ela devem assumir a responsabilidade desta posição de liderança.²³⁸ (Heffernan, 1982, p. 20)

Contudo, os regentes ainda estão divididos em seus posicionamentos quanto ao trabalho técnico-vocal. Alguns consideram a técnica vocal descartável e sem importância. Outros possuem pouca ou nenhuma experiência em canto se sentindo desconfortáveis com a responsabilidade de lidar com tais questões. Para muitos, a técnica vocal se limita a exercícios de aquecimento, que produzem pouco ou nenhum benefício ao desenvolvimento vocal em longo prazo. Há os que se prendem ao uso de determinados exercícios ou métodos aprendidos em alguma escola de canto, sem discernir se esses contribuirão para o desenvolvimento das

²³⁷ *If a composition is sung correctly – if notes are right in pitch and duration – does this procedure automatically guarantee a beautiful sound? Strangely enough, this curious kind of thinking will reject the use of similar procedures by an instrumental ensemble, for all agree that some skill is necessary to play any instrument. Does not a singer also need a considerable measure of technical understanding to use his voice properly? Unfortunately, it is too easy to sing, but it is a difficult task to sing well. It seems sensible to believe that a special quality of teaching and learning is essential for the development of a choral tone that is adequate for the demands of any musical composition.*

²³⁸ *Conductors of choirs that aspire to a high level of artistic excellence must, therefore, view themselves not only as leaders of organizations but also as teachers of vocal technique. Although members of the choir may be studying voice privately, they are under the tutelage of the conductor for a much longer period each week. The director's influence, vocally, can be extensive, and he or she must accept the responsibility of this position of leadership.*

vozes. Existem aqueles que, por não planejar seus ensaios e a aplicação da técnica vocal no repertório, utilizam um número exagerado de vocalises aprendidos em cursos diversos, acreditando que conseguirão bons resultados. Observamos, ainda, regentes que buscam uma sonoridade única; por acreditar que os vários estilos devem se adequar a tal sonoridade, executam todas as obras do repertório com o mesmo som que, normalmente, é uma marca do coro e de seu regente e não deve mudar nunca.

As divergências de opiniões e atitudes em relação ao trabalho sistemático de técnica vocal aplicado ao coro não param por aí. Regentes tendem a concordar que um som vocal eficaz e bonito precisa ser saudável, sem ar, confortavelmente sustentado, cantado na afinação correta, bem articulado e capaz de variar amplamente em intensidade. Há, entretanto, diferentes posicionamentos a respeito do uso do vibrato, da importância de se trabalhar os registros vocais e a produção do som das vogais, da diferença entre a voz do cantor lírico solista e do cantor coral, entre outros.

Há, pois, em função da diversidade de escolas de canto, um amplo espectro de metodologias para se desenvolver uma técnica vocal eficaz. É importante, portanto, que o regente determine suas prioridades e trabalhe para alcançá-las através de um programa sistemático de preparo vocal. Para tal é necessário que ele estude canto, conheça sua própria voz e adquira o hábito de utilizar uma terminologia adequada no treinamento de seus cantores. Edwin observa que:

Nós não deveríamos aceitar o estado atual em termos de vocabulário e técnica. Todos nós [regentes e professores de canto] precisamos examinar terminologia tais como apoio, foco, colocação, voz de cabeça e de peito considerando informações pedagógicas e pesquisas científicas fornecidas por autoridades como Richard Miller, Johan Sundberg, Thomas Cleveland e Robert Thayer Sataloff. A administração pessoal da respiração, a fonação e as técnicas de ressonância devem ser comparadas com essas na literatura atual. Quando as comparações revelarem procedimentos contraditórios, deve-se estar disposto a experimentar, no estúdio ou na sala de aula, as técnicas opostas para determinar se uma é mais eficaz que a outra e, se necessário for, abandonar aquelas que são familiares e confortáveis por aquelas que são mensuravelmente melhores.²³⁹ (Edwin, 2001, p. 54)

²³⁹ *We should not accept the status quo in terms of vocabulary and technique. All of us [choral-directors and singing-teachers] need to examine terminology such as support, focus, placement, head and chest voice in light of current pedagogical information and scientific research provided by authorities such as Richard Miller, Johan Sundberg, Thomas Cleveland and Robert Thayer Sataloff. Personal breath management, phonatory, and resonance techniques must be compared with those in the current literature. When the comparisons reveal conflicting procedures, one should be willing to experiment in the studio and classroom with the opposing techniques to determine if one is more effective than the other and, if need be, abandon familiar and comfortable ones for those that are measurably better.*

Concluímos, pois, que a tarefa do regente coral moderno de interpretar uma obra e “traduzi-la” para seu público depende, entre outros aspectos, de seu conhecimento vocal e de sua capacidade de atuar como o “professor de canto” de seu coro. O som coral precisa ser construído de forma saudável, produtiva e responsável, e em geral, os cantores não possuem conhecimento necessário para tal. Acreditamos que ser um regente coral é como ser a ao mesmo tempo organista e construtor de órgãos – o regente deve construir o instrumento coral como ele o toca. Para ser bem sucedido, o regente deve ser bem sucedido ao construir e ao tocar.

2.2. Aspectos formadores da sonoridade coral

Dos vários elementos presentes na performance coral, o som do coro é um dos que mais chama a atenção dos apreciadores de tal arte. Heffernan observa que:

A primeira coisa com a qual um público reage num concerto coral, com exceção dos aspectos visuais, é o som produzido pelo coro. A atenção dos ouvintes é imediatamente atraída à qualidade do som que está sendo externado – sua riqueza, maturidade, plenitude e clareza – também, em muitos casos, à falta de alguma dessas características.²⁴⁰ (Heffernan, 1982, p. 80)

A construção de um som coral tecnicamente eficiente e esteticamente bonito depende de escolhas feitas pelo próprio regente que, assim, poderá demonstrar sua habilidade como preparador vocal:

O som do seu coro será uma exposição da sua habilidade em transmitir seu conhecimento, em aumentar e refinar suas técnicas pedagógicas, em estimular e manter nos seus cantores a dedicação às normas vocais e musicais, em dar forma às nuances silábicas e melódicas, em expandir o conhecimento e proficiência técnica de seu coro e em conduzir o grupo à performance artística.²⁴¹ (Pfaustch, 1988, p. 91)

Cabe-nos, então, questionar: se a sonoridade coral depende das escolhas do regente, que aspectos são relevantes e devem ser trabalhados para que se atinja a sonoridade pretendida? O que faz a “cor sonora” de um coro ser diferente da “cor sonora” de um outro coro? O que o regente pode fazer para que o seu coro soe melhor?

Mais adiante serão discutidos e analisados os elementos que precisam ser trabalhados pelo regente na formação do som de seu coro. Porém, não poderíamos deixar de ressaltar que há uma série de fatores que, embora não participem diretamente da formação sonora coral, influem no resultado sonoro de qualquer coro na performance, tais como: o tipo de grupo coral, a idade e a maturidade musical dos cantores, a realidade sócio-cultural dos membros do coro, a saúde geral dos cantores, o ambiente acústico dos ensaios e das

²⁴⁰ *The first thing to which an audience reacts at a choral concert, with the exception of the visual aspects, is the tone made by the choir. The listeners' attention is at once drawn to the quality of sound being delivered – its richness, maturity, fullness, and clarity – also, in many cases, to the lack of any of those characteristics.*

²⁴¹ *The sounds of his chorus will be a commentary on his ability to transfer his knowledge, to enlarge and refine his pedagogical techniques, to arouse and maintain dedication to vocal and musical disciplines on the part of the singers, to shape the syllabic and melodic nuances, to expand the knowledge and technical proficiency of the chorus, and to lead the group to artistic performance.*

performances, a frequência de ensaios por semana, o tempo de cada ensaio e o tipo de cantores que formam o grupo – se profissionais ou se amadores. Uma vez que esses fatores são variantes, não temos a intenção de abordá-los separadamente. O que pretendemos é analisar os aspectos que formam o som do coro independentemente dos fatores citados.

Em sua abordagem sobre prioridades no treinamento de coros, Carrington aconselha ao regente, em sua função de preparador vocal, que:

Independente do nível inicial do coro, decida sobre um som coral ideal e trabalhe para desenvolvê-lo. Por exemplo, um som limpo, saudável, alto, com uma variedade de cores, do brilhante ao escuro, do frio ao caloroso, do forte ao suave. Um som flexível, mas com intensidade constante, e um vibrato controlado, que pode variar sem esforço e rapidamente desde nenhum até um vibrato moderado – assim como o vibrato de um excelente instrumentista de corda. (Carrington, 2003. p.29).

O autor ainda aponta como ingredientes vitais na prática coral, a construção de um som básico para o qual o coro possa sempre retornar, a exploração de um espectro sonoro abrangente, baseado em timbres orquestrais e uma ampla variação de dinâmica. A partir deste som “padrão” o coro poderá variar sua sonoridade e adquirir uma flexibilidade vocal que possibilite a execução adequada de repertórios diversos.

Para Heffernan (1982, p. 82), o som coral é influenciado por algumas áreas claramente definidas: produção vocal, altura, dinâmica e vogais. Swan ressalta que não existem dois coros que produzam um som idêntico e a sonoridade de um coro depende, não somente das escolhas técnicas e musicais feitas pelo regente, mas também da sua capacidade de aplicá-las no trabalho à frente do coro. O autor afirma que:

O tipo ou qualidade de som produzido por um grupo coral é influenciado primeiramente pelos pensamentos e ações do seu regente no que diz respeito: 1. aos processos básicos do canto: fonação, suporte sonoro, ressonância e extensão vocal; 2. ao grau de ênfase dado a uma ou mais das variadas técnicas corais fundamentais, homogeneidade, precisão rítmica, fraseado, equilíbrio, dinâmica e articulação; 3. às exigências interpretativas e estilísticas da partitura musical; 4. aos recursos pessoais e técnicos do regente que ele usa para se comunicar com o coro nos ensaios e apresentações.²⁴² (Swan, 1988, p. 08)

²⁴² *The kind or quality of tone produced by a choral ensemble is influenced primarily by the thinking and actions of its conductor with respect to 1. The basic processes of singing: phonation, tonal support, resonance, and extension of range; 2. The degree of emphasis upon one or more of the fundamental choral techniques of blend, rhythmic exactness, phrasing, balance, dynamics, and pronunciation; 3. The interpretative and stylistic requirements of the musical score; 4. The personal and technical resources of the conductor that he uses to communicate with his chorus in rehearsal and in performance.*

Entendemos, pois, que a formação do som padrão de um coro depende de uma série de aspectos de ordem técnica. Na performance, este som ainda sofre a influência de aspectos de ordem estilística. Entre os primeiros, há os relacionados com a individualidade das vozes do coro – produção vocal, regulação vocal, dicção, timbre e vibrato – e os que se relacionam com o canto coletivo, constituindo o que aqui chamamos de técnicas corais: homogeneidade, equilíbrio, entonação em grupo e precisão rítmica. A partir da sonoridade padrão, o regente poderá trabalhar sua variação em função dos aspectos estilísticos – “cor sonora”, fraseado, articulação (musical), emprego de dinâmicas e andamento (fig. 6).

Sonoridade Coral		
Aspectos Técnicos		Aspectos Estilísticos
Individuais	Coletivos	“Cor sonora” Fraseado Articulação (musical) Dinâmicas Andamento
Produção vocal	Homogeneidade	
Regulação vocal	Equilíbrio	
Dicção	Afinação (em grupo)	
Timbre	Precisão rítmica	
Vibrato		

Figura 6: Aspectos técnicos e estilísticos da sonoridade coral

Para que um coro desenvolva suas habilidades coletivas é essencial que seus cantores desenvolvam uma boa técnica vocal. O desenvolvimento da qualidade sonora de um grupo coral começa, pois, por um processo de conscientização dos cantores a respeito das ferramentas básicas para uma produção vocal adequada. Partindo do princípio de que o regente esteja apto para preparar vocalmente seus cantores e, considerando o fato de que ele não teria tempo para dar aulas de canto individuais para todos, há a necessidade de se desenvolver um programa de trabalho sistemático nos ensaios para que os cantores aprendam a lidar com as questões técnicas e aplicá-las ao repertório.

De forma generalizada, existem essencialmente três áreas da produção vocal, que devem ser estudadas e trabalhadas: a administração da respiração; a função laríngea (coordenação eficiente da respiração com a produção do som) aliada à busca do relaxamento do pescoço, mandíbula e músculos faciais; e o desenvolvimento e exploração da ressonância vocal. Neste processo o regente deve considerar fatores como a postura apropriada, o aquecimento vocal, a função e o valor dos vocalises, bem como buscar meios de trabalhar o ataque do som, os diferentes tipos de articulação musical, a flexibilidade vocal (agilidade), a extensão vocal, os vários aspectos ligados à dicção, os registros da voz, os timbres e o vibrato.

2.3. A administração da respiração

2.3.1. Respirar para cantar

Cantar não é apenas falar em alturas determinadas com o prolongamento da duração das vogais. Além disso, as exigências respiratórias do canto superam as da fala. Aspectos como afinação, qualidade sonora, extensão vocal, legato, ataque do som, velocidade e dinâmica dependem, de alguma forma, da eficiência respiratória. Cantores corais precisam receber o treinamento adequado para desenvolverem uma técnica de respiração que lhes propicie bom fôlego, o vibrato estável, a melhor afinação, a execução refinada do legato e a capacidade de cantar homogênea e equilibradamente em variados níveis de dinâmica. Sugerimos ao regente que, ao planejar os ensaios, reserve tempo para treinar a respiração.

O programa motor do corpo, destinado a proporcionar apoio à vida, cria um problema para os cantores: eles devem administrar a pressão respiratória que, se deixada à sua própria natureza funcional, será sempre muito alta no princípio de frases longas e muito baixa no final. Eles devem equilibrar a quantidade de ar corrente com a pressão com a qual aquele ar está movimentando. Os cantores devem sustentar uma beleza constante do som enquanto modulam este som com cores [sonoras] apropriadas ao texto. [...] Isso explica a necessidade [que o] cantor [tem] de controle muscular para o fornecimento e pressão do ar.²⁴³ (Emmons e Chase, 2006, p.18).

As autoras citadas ainda ressaltam que embora uma técnica vocal eficiente não exija o gasto de uma grande quantidade de energia, a maioria dos cantores corais amadores e/ou iniciantes tende a gastar muito pouca energia. O nível de energia respiratória gasta na fala não é, de forma alguma, o exigente nível de energia necessário para o canto.

Apesar da administração da respiração ser um aspecto fundamental do canto, na prática coral, muito pouco se sabe ou, em alguns casos, muito pouco se ensina sobre o processo respiratório. Fala-se em “apoiar a voz”; fala-se em “usar o diafragma”, mas, na verdade, pouco se orienta e, conseqüentemente, pouco se consegue dos cantores no tocante à administração da respiração, em particular ao uso eficiente do diafragma e de toda a

²⁴³ *The body's motor program, designed to provide life support, results in a problem for singers: they must manage breath pressure that, left to its own devices, will always be too high at the beginning of long phrases and too low at the end. They must balance the amount of flowing air against the pressure under which that air is moving. Singers must maintain constant beauty of tone, while inflecting that tone with colors appropriate to the text. [...] This translates to the singer's need for muscular control of air supply and pressure.*

musculatura inspiratória. Em geral, por não sentirem tais músculos, os cantores não sabem exatamente onde se localizam, nem tampouco como se movimentam. Além disso, quando o processo respiratório é mal entendido, principalmente no tocante à real participação do diafragma e demais músculos inspiratórios, os cantores tendem a exigir um esforço exagerado desses músculos, causando vários tipos de distorções vocais. Antes de tudo, é preciso ensinar aos cantores sua função inspiratória. Eles precisam ser orientados quanto ao fato de que a inspiração é um processo ativo que requer a contração do diafragma, enquanto que na expiração – durante o canto – sua ação é passiva.

Uma vez que os pulmões não são músculos, eles dependem dos movimentos do diafragma e de outros músculos do tórax e abdômen durante o processo respiratório. Respirar para se sustentar o som exige um esforço integrado de, pelo menos, 36 músculos posturais, inspiratórios e expiratórios. Além disso, a atividade de cada indivíduo é peculiar e depende de muitos fatores, incluindo o formato da caixa torácica. O caminho mais eficaz para se administrar a respiração e levar a musculatura envolvida neste processo a cumprir adequadamente seu papel durante o canto é, segundo a recomendação de grande parte dos atuais cientistas da voz, a técnica do *appoggio*²⁴⁴. Através desta, o cantor alcançará ciclos respiratórios mais longos, além de uma maior estabilidade e uniformidade do som. Para tanto é necessário que o cantor conheça toda a mecânica respiratória do canto.

2.3.1.1. A fisiologia da respiração e a técnica do *appoggio*

Para entender a fisiologia da respiração devemos, primeiramente, entender que os pulmões são duas vísceras situadas uma de cada lado, no interior do tórax, onde se dá o encontro do ar atmosférico com o sangue, ocorrendo as trocas gasosas (hematose). Eles estendem-se do diafragma até um pouco acima das clavículas e estão justapostos às costelas. O pulmão direito é mais espesso e mais largo que o esquerdo. É também um pouco mais curto, pois o diafragma é mais alto no lado direito para acomodar o fígado. O pulmão esquerdo tem uma concavidade que é a incisura cardíaca. Cada um tem uma forma que lembra uma pirâmide com um ápice, uma base, três bordas e três faces (fig. 7).

²⁴⁴ Lit.: apoio.

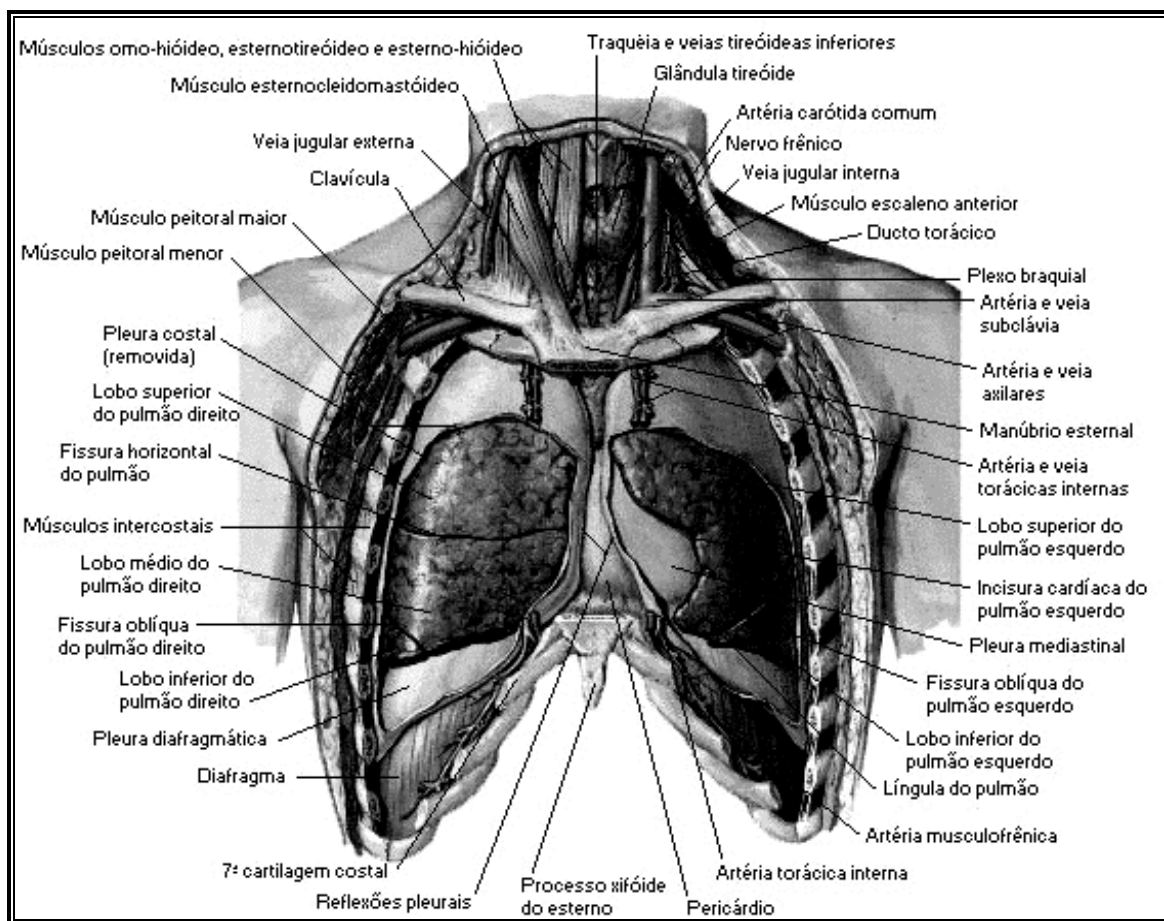


Figura 7: Tórax – vista frontal

Fonte: NETTER, Frank H.. Atlas de Anatomia Humana. 2ed. Porto Alegre: Artmed, 2000.

No canto, assim como na fala, a respiração é a provedora da energia necessária para a produção das vibrações das pregas vocais através do que chamamos de pressão subglótica²⁴⁵ – “força da corrente de ar vinda dos pulmões, na expiração, sob a glote, que estará fechada em posição de fonação” (Carnassale, 1995, p.57). Segundo Sundberg (1993, p.04), a pressão subglótica é determinada por forças musculares, elásticas e gravitacionais. Tal pressão é ajustada segundo a intensidade vocal e a frequência (altura) desejadas. O autor observa que, uma vez que a pressão subglótica afeta a frequência, os cantores precisam desenvolver um controle respiratório bem virtuosístico.

²⁴⁵ O termo subglótica significa “abaixo da glote”, ou seja, abaixo das pregas vocais.

Os seres humanos vivem numa atmosfera pressurizada, e quando a pressão subglótica se torna mais baixa que a atmosférica, reações fisiológicas reflexivas nos levam a inspirar. O diafragma se contrai movendo-se para baixo e empurra o conteúdo abdominal também para baixo, aumentando verticalmente o espaço da caixa torácica. Também na inspiração, a musculatura intercostal externa se contrai, expandindo a caixa torácica²⁴⁶. Com isso, na inspiração o volume dos pulmões aumenta (fig. 8). Quando a pressão subglótica está acima do nível da pressão atmosférica, nós conseqüentemente expiramos, também de forma reflexiva. Na expiração o diafragma se move ascendentemente em conseqüência de seu relaxamento, e o nível da pressão pulmonar e subglótica diminui abaixo da pressão atmosférica quando, novamente, inspiramos. Na verdade, “o diafragma por si só, ou seja, só pelo relaxamento, não consegue restaurar sua forma original, na posição de pé. Ele necessita da ação dos músculos abdominais que na sua contração empurram as vísceras contra a cavidade torácica, pressionando-o para cima” (Carnassale, 1995, p.58). Por tal razão, o diafragma não contribui de forma ativa durante o canto, isto é, durante a expiração. Neste momento, ele e os intercostais externos estão progressivamente relaxando, enquanto que os internos estão progressivamente se contraindo²⁴⁷ (fig. 9).



Figura 8: Inspiração

Fonte:

<http://www.derramepleural.com>

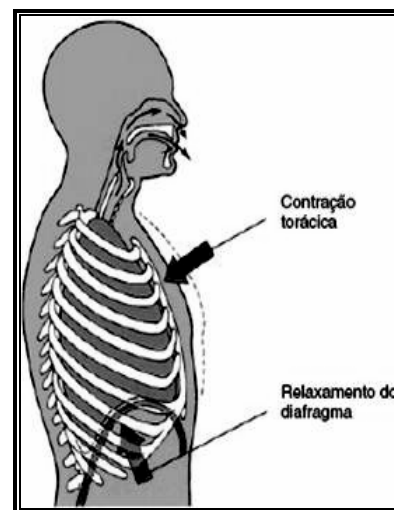


Figura 9: Expiração

Fonte:

<http://www.derramepleural.com>

²⁴⁶ Carnassale, (1995, p.58) explica que os músculos intercostais externos elevam as costelas do primeiro ao sétimo par. Tal grupo de costelas está ligado ao esterno na frente, o que faz sua movimentação ficar limitada. Do oitavo ao décimo segundo par, as costelas são expandidas pelos mesmos músculos. Estas costelas não estão ligadas ao esterno e, portanto, são passíveis de uma movimentação bem mais ampla.

²⁴⁷ Carnassale, (*op.cit.*, p.59) observa que, os intercostais internos, por sua contração, abaixam as costelas como um todo e diminuem o diâmetro das costelas mais baixas contribuindo para a diminuição do volume da caixa torácica e o conseqüente estrangulamento dos pulmões. A pressão interna aumenta e o ar tende a sair para igualá-la à pressão atmosférica.

Sundberg explica que:

Os intercostais inspiratórios e expiratórios representam grupos de músculos emparelhados que produzem tanto forças inspiratórias quanto expiratórias. A parede abdominal e o diafragma representam grupos musculares emparelhados, similarmente, que atuam na inspiração e expiração. É possível respirar usando um ou ambos destes grupos musculares. Na respiração intercostal, apenas os intercostais são utilizados para a respiração, e na respiração ventricular, apenas o diafragma e o abdômen são usados como músculos respiratórios. O volume das vísceras abdominais não pode ser alterado de maneira significativa facilmente. Portanto, quando o diafragma contrai, ele pressiona as vísceras abdominais para baixo, e que conseqüentemente, pressiona a parede abdominal para fora. Na realidade, a expansão da parede abdominal durante a inalação é um sinal seguro de que o diafragma foi ativado. Se, por outro lado, a parede abdominal mantém-se achatada [sem movimento] durante a inspiração, isso significa que apenas os músculos intercostais foram usados. Uma expansão da parede abdominal durante a fonação não é, necessariamente, um sinal de atividade diafragmática. Poderá ser resultado do aumento da pressão pulmonar que é necessário para a fonação. Uma pressão excessiva nos pulmões é transmitida para baixo através do diafragma relaxado. Assim, a pressão subglótica exercerá uma pressão na parede abdominal. Contraindo os músculos da parede abdominal, esta expansão poderá ser evitada.²⁴⁸ (Sundberg, 1993, p.05).

Conforme citamos anteriormente, a pressão subglótica é também determinada por forças elásticas. A magnitude destas forças de retração depende da quantidade de ar que existe no pulmão, ou seja, do volume pulmonar. Quando estão cheios de ar ao máximo, os pulmões tendem a esvaziar-se até uma posição neutra, igualando a pressão do ar dentro e fora deles. Se os pulmões ficam vazios, ou seja, se o seu volume é o menor possível, o contrário tende a acontecer: eles se encherão de ar até igualar as pressões interna e externa. Além do volume pulmonar, a caixa torácica também produz forças elásticas que agem de forma antagônica à ação dos pulmões (fig. 10). Segundo Sundberg,

Se a caixa torácica é forçada a sair do seu ponto de repouso, e.g., devido a uma contração dos músculos intercostais, ela tenta voltar a seu ponto de repouso [volume

²⁴⁸ *The inspiratory and expiratory intercostals represent a paired muscle group that produces both inspiratory and expiratory forces. The abdominal wall and the diaphragm represent a similar paired muscle group for inhalation and exhalation. It is possible to breath using one or both of these muscles groups. In costal breathing, only the intercostals are used for respiration, and in ventricular breathing, only the diaphragm and abdomen are used as respiratory muscles. The volume of the abdominal contents cannot easily be altered appreciably. Therefore, when the diaphragm contracts, it presses the abdominal contents downward which, in turn, press the abdominal wall outward. Actually, expansion of the abdominal wall during inhalation is a safe sign that the diaphragm was activated. If, on the other hand, the abdominal wall remains flat during inspiration, this means that only the intercostal muscles were used. An expansion of the abdominal wall during phonation is not necessarily a sign of diaphragmatic activation. It may equally well result from the increased lung pressure that is required for phonation. An overpressure in the lungs is transmitted downward through a relaxed diaphragm. Hence, the subglottic pressure will exert a pressure on the abdominal wall. By contracting the abdominal wall muscles, this expansion can be avoided.*

de repouso]. Assim, a caixa torácica exerce forças elásticas. Após uma inalação intercostal profunda, uma força passiva expiratória é gerada e poderá produzir uma pressão de ar positiva de aproximadamente 10 cm H₂O. Ao contrário, se a caixa torácica é comprimida pelos músculos intercostais expiratórios, ela tenta expandir e voltar ao seu ponto de repouso. Após uma exalação costal profunda, a força expiratória passiva resultante poderá produzir uma pressão negativa de aproximadamente -20 cm H₂O.²⁴⁹ (*Ibid.*, p.06).

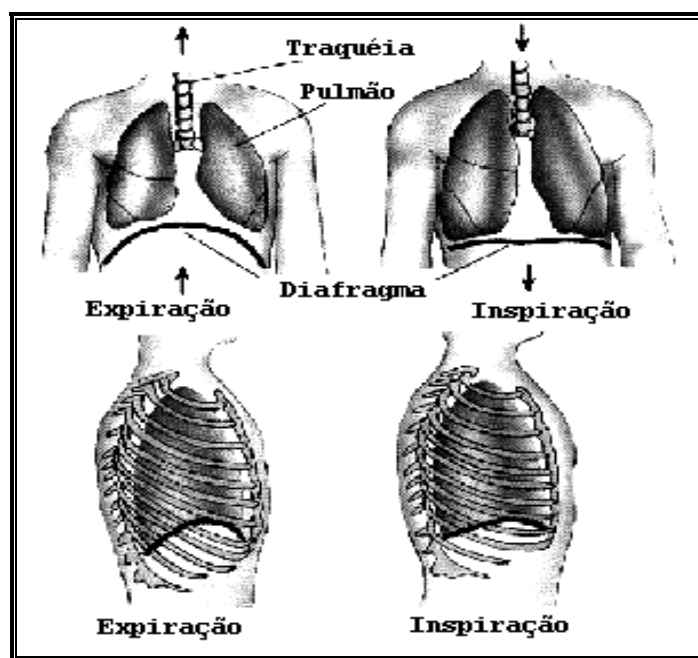


Figura 10: comparação entre a inspiração e a expiração

Fonte: <http://www.interfisio.com.br>

Em função da natureza do processo respiratório acima descrito, a técnica do *appoggio* vem ao encontro das necessidades de se manter um maior controle da pressão subglótica durante a fonação e de se criar um efeito de estabilidade que possibilite o melhor aproveitamento do ar, a melhor afinação e um maior controle da dinâmica. Assim, o *appoggio* consiste na ação prioritariamente muscular abdominal mantendo o diafragma e a musculatura intercostal externa acionados, relaxando-os de forma mais lenta e gradativa, do princípio ao fim da frase. Durante essa ação o esterno deve permanecer levemente elevado e os ombros baixos. Essa manutenção é o mais difícil de aprender sobre o apoio. Em compensação,

²⁴⁹ If the rib cage is forced to deviate from its rest volume, e.g., because of a contraction of the intercostals muscles, it strives to return to the rest volume. Therefore, the rib cage produces elastic forces. After a deep costal inhalation, a passive expiratory force is generated that may produce an overpressure of about 10 cm H₂O. Conversely, if the rib cage is squeezed by the expiratory intercostal muscles, it strives to expand again to reach the rest volume. After a deep costal exhalation, the resulting passive expiratory force may produce an underpressure of about -20 cm H₂O.

diferentemente de outras habilidades técnicas a serem desenvolvidas pelo coro, esse “suporte” respiratório pode ser visualmente percebido pelo regente que poderá treiná-lo facilmente. Neste treinamento é importante lembrar os cantores que como o diafragma e a musculatura intercostal externa são músculos inspiratórios, eles poderão, pois, manter durante o canto uma sensação contínua do ato de inspirar.

No capítulo IV deste trabalho, no item 4.3. (Administração da respiração e apoio) encontra-se uma série de exercícios que o regente coral poderá trabalhar com seu coro para o desenvolvimento da boa administração respiratória e da técnica do apoio.

2.3.1.2. A postura adequada para o canto

Uma postura adequada determina o alinhamento e o equilíbrio do corpo, e o alinhamento corporal é o princípio da técnica respiratória e fundamental para a saúde vocal. Nos tempos atuais, “nesta era do casual, é raro se ver alguém com uma postura física adequada”²⁵⁰ (Bunch, 1997, p.25). Segundo esta autora, crianças que apresentam uma postura deficiente dificilmente são corrigidas, e grande número de adolescentes e adultos costuma, entre outros erros posturais, se posicionar com os ombros muito curvados para frente. Contudo, cantores, atores e dançarinos não poderiam sobreviver profissionalmente se não administrassem sua postura corporal de forma precisa. Por essa razão, professores das áreas de performance artística devem corrigir os maus hábitos posturais de seus alunos. Na prática coral, tal providência deve ser tomada pelos regentes para que seus cantores obtenham melhores resultados na sonoridade de suas vozes.

O equilíbrio do corpo humano ereto depende de uma delicada neutralização das forças da gravidade. Bunch comenta que uma pessoa terá uma postura bem equilibrada quando ela puder se manter parada em pé ou sentada, ou andar, sem necessitar de um aumento marcante da atividade muscular. Alguém com a postura inadequada pode até conseguir se manter equilibrado esteja parado, andando ou sentado, contudo, seus erros posturais podem exigir muita atividade muscular extra. Um cantor não pode se dar ao luxo de gastar energia muscular extra com má postura, principalmente uma postura que comprometa a musculatura

²⁵⁰ *In this era of the casual, it is rare to see someone with proper physical poise.*

abdominal, torácica e do pescoço, seja no ensaio ou na apresentação. Para a autora, o corpo estará eficientemente alinhado quando uma linha vertical imaginária puder ser traçada a partir do topo da cabeça, passando pelo orifício da orelha (canal auditivo externo), seguindo pelo ponto mediano do ombro (acrômio), pelo ponto mais alto da crista ilíaca, pelos joelhos e, enfim, pela frente dos tornozelos até a base dos pés que devem se manter inteiros no chão (fig. 11). Ela ainda chama a atenção para os seguintes detalhes:

- a) a cabeça deve ficar erguida com a face para frente, a fim de manter o canal auditivo externo verticalmente acima do ponto central do ombro;
- b) o peito deve estar elevado, porém não rígido;
- c) uma pessoa parada em pé, com os pés juntos ou separados, deve manter a linha anteriormente descrita;
- d) os joelhos não devem ficar rigidamente retesados na parte traseira;
- e) ao andar, a parte mais alta do torso deve permanecer confortavelmente equilibrada sobre as pernas e os pés e não na frente deles;
- f) as curvas naturais da coluna vertebral devem ser preservadas de forma equilibrada, sem rigidez.

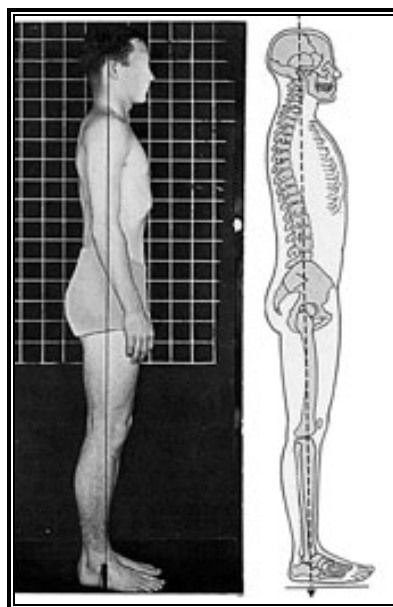


Figura 11: Postura corporal adequada
Fonte: <http://www.interfisio.com.br>

No canto, a postura corporal adequada é fundamental para a administração da respiração e do apoio, logo, sua importância se estende à sonoridade vocal. Entretanto, acreditamos que não seja difícil encontrar regentes corais confusos ou desanimados quanto a este trabalho de conscientização dos cantores na busca da melhor postura. Tal fato ocorre porque, independente da metodologia utilizada, os cantores corais costumam abandonar a boa postura em poucos minutos. Emmons e Chase acreditam que o melhor caminho para manter os cantores numa postura apropriada durante ensaios e apresentações é a conscientização deles sobre o conjunto de benefícios que a técnica do apoio oferece ao cantor, bem como suas exigências. As autoras sugerem que se conscientizem os cantores de que a postura é uma condição *sine qua non* para se alcançar um apoio eficaz:

Uma vez que a maioria das habilidades técnicas para o canto depende, muitas vezes, de uma boa administração respiratória; uma vez que a administração respiratória mais eficaz e segura implica em uma boa postura; e uma vez que a boa postura é parte integral da posição recomendada para o apoio, seus cantores se beneficiarão muito sustentando o apoio. Essa é a sua melhor escolha para [conseguir de seus cantores], uma memória mais duradoura [para se manter] uma posição física [adequada] para a respiração bem administrada, para a produção vocal confortável e, por via de regra, resultados vocais eficazes.²⁵¹ (Emmons e Chase, 2006, p.24).

A postura é crucial para o cantor de coro, incluindo a cabeça, o pescoço, o tronco e a posição das pernas. Todos os controles físicos atuam com menor eficácia quando a postura é imperfeita, seja de pé ou sentada. Neste contexto, é necessário que regentes corais fiquem atentos para o fato de que seus cantores, em geral, permanecem por muito tempo sentados durante os ensaios. “[A ação de] cantar por muitas horas numa posição sentada tem a potencialidade de solidificar uma má postura, e uma má postura sentada durante o canto é capaz de destruir bons hábitos vocais”²⁵² (*Ibid.*, p.25). O problema pode estar no tipo de cadeira utilizada nas salas de ensaio que, muitas vezes, possuem uma inclinação ascendente da parte traseira do acento em direção à parte onde ficará posicionada a curva dos joelhos – exatamente o ângulo errado para os bons resultados. As autoras sugerem que se utilizem cadeiras que possuam uma inclinação descendente em direção à parte anterior do acento. Na verdade, uma solução eficaz é a conscientização dos cantores para que se sentem para frente, mais na ponta dianteira do acento até o ponto em que as coxas fiquem paralelas ao chão. Para encontrar o melhor alinhamento do corpo na posição sentada, os cantores devem posicionar os dois ossos ísquios, colocando suas mãos na cadeira, por debaixo das nádegas e alterar a posição das mãos até que eles possam sentir tais ossos. Este ângulo permitirá que os cantores se sentem eretos e usem o apoio de forma consistente.

²⁵¹ *Because most singing skills depend in large part on breath support, because the most effective and dependable breath support includes good posture, and because good posture is an integral part of the recommended appoggio position, your singers will profit greatly from the maintenance of an appoggio. It is your best choice for long-term memory of the physical position for supported breath, easy vocal production, and generally effective vocal results.*

²⁵² *Singing for several hours in a seated position has the potential of solidifying a bad posture, and a bad sitting posture that accompanies singing is capable of destroying good vocal habits.*

2.3.2. Fonação: a administração da respiração e a função laríngea

2.3.2.1. A produção vocal: a função das pregas vocais no canto

A laringe é um órgão curto que conecta a faringe com a traquéia. Ela se situa na linha mediana do pescoço, diante da quarta, quinta e sexta vértebras cervicais. É ela que desempenha a função de produção de som – fonação. Na sua superfície interna, encontramos uma fenda ântero-posterior denominada vestíbulo da laringe, que possui duas pregas: prega vestibular (cordas vocais falsas) e prega vocal (cordas vocais verdadeiras).

A parede da laringe é composta de nove peças de cartilagens: três ímpares e três pares. As três peças ímpares são a cartilagem tireóide, a epiglote e a cartilagem cricóide. A cartilagem tireóide forma a parede anterior e lateral da laringe. As margens posteriores das lâminas apresentam prolongamentos em formas de estiletos grossos e curtos, denominados cornos superiores e inferiores. A cartilagem cricóide localiza-se logo abaixo da cartilagem tireóide e antecede a traquéia. A epiglote se fixa no osso hióide e na cartilagem tireóide. A epiglote é uma espécie de "porta" para o pulmão, onde apenas o ar ou substâncias gasosas entram e saem dele. Já substâncias líquidas e sólidas não entram no pulmão, pois a epiglote “tampa” o trato respiratório e essas substâncias se dirigem ao esôfago. As cartilagens pares são a aritenóide, a corniculada e a cuneiforme. A cartilagem aritenóide articula-se com a cartilagem cricóide, estabelecendo uma articulação do tipo diartrose²⁵³. A cartilagem corniculada situa-se acima da aritenóide. A cartilagem cuneiforme é muito pequena e localiza-se anteriormente à cartilagem corniculada correspondente. (fig. 12 e 13).

²⁵³ Diartrose é uma articulação móvel, que permite movimentos extensos, com uma cavidade articular limitada por extremidades ósseas revestidas por uma cartilagem lisa e pela membrana sinovial.

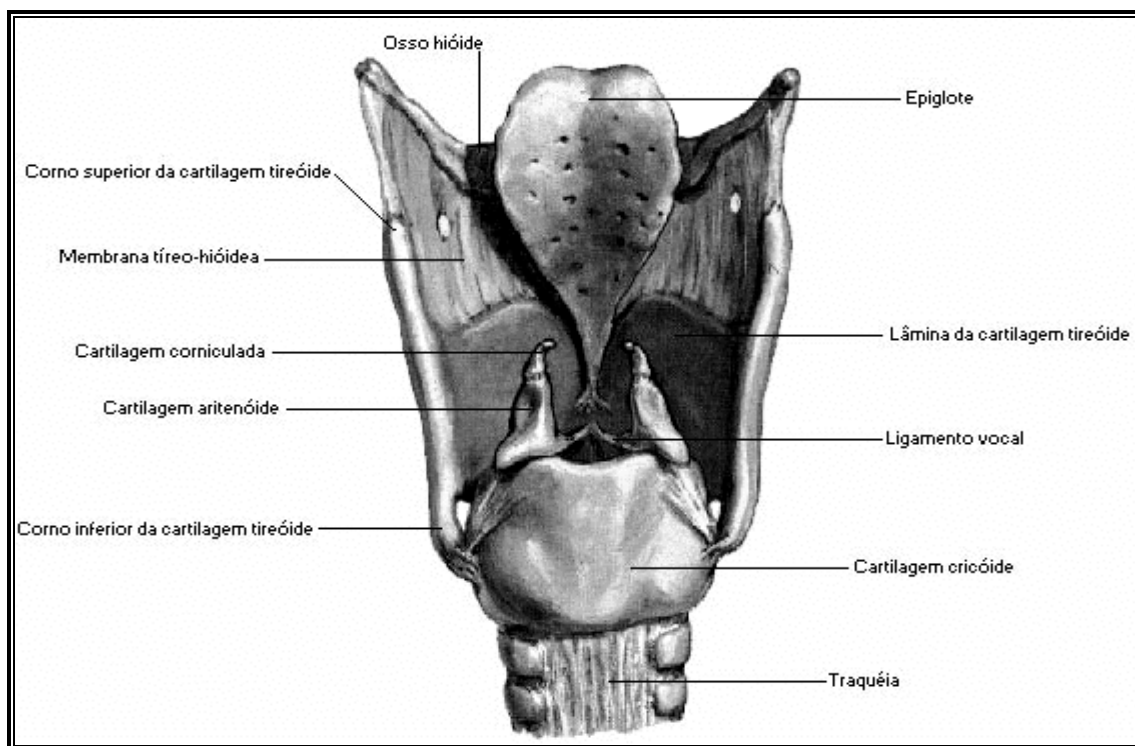


Figura 12: Laringe

Fonte: NETTER, Frank H.. Atlas de Anatomia Humana. 2ed. Porto Alegre: Artmed, 2000.

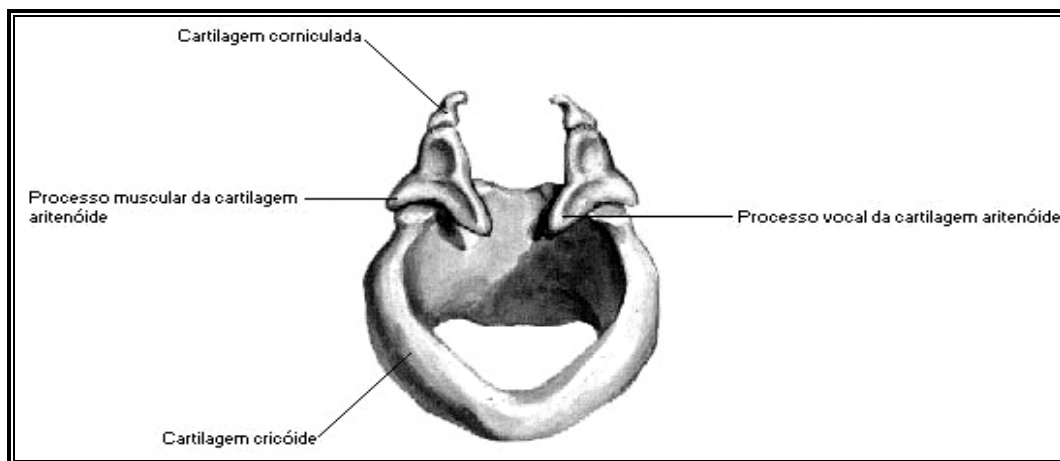


Figura 13: Ligamento vocal e cartilagens

Fonte: NETTER, Frank H.. Atlas de Anatomia Humana. 2ed. Porto Alegre: Artmed, 2000.

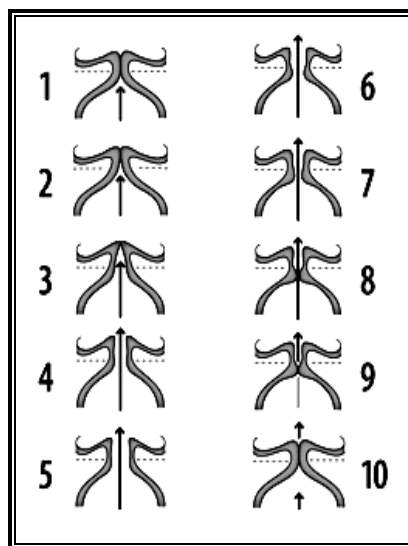
Segundo Bunch (1997, p.69), a teoria do mecanismo da fonação comumente aceita é a mioelástica-aerodinâmica de Van den Berg (1966). Esta teoria se baseia nas seguintes afirmações: as pregas vocais começam a se fechar um pouco antes de soar a primeira nota cantada pelo cantor; o ar então inspirado flui continuamente dos pulmões, sendo impulsionado

contra as pregas aduzidas (fechadas), iniciando a atividade vibratória que permite a evasão de sopros de ar e a produção do som. Esta teoria também observa que as pregas vocais são aduzidas em resposta a impulsos nervosos transmitidos pelo cérebro aos músculos da laringe, e ainda, que o processo de produção do som é completado quando o ar se move dos pulmões, do limitado espaço da traquéia e da área subglótica, através da glote até um espaço maior, causando, desta maneira, uma queda de pressão imediatamente acima do nível das pregas vocais que são, então, sugadas juntas. Neste processo, fatores neuromusculares e aerodinâmicos devem estar presentes para que ocorra a fonação, uma vez que a vibração das pregas vocais depende de tais fatores para ser ativada. Essa movimentação das pregas vocais durante o canto envolve movimentos oscilatórios que variam de acordo com o som produzido. A figura abaixo apresenta um diagrama que resume todo o processo fonatório:

1. A pressão de ar se movimenta ascendentemente rumo às pregas vocais que se encontram em sua posição fechada.

2 e 3. A pressão de ar atinge e abre a superfície inferior das pregas vocais que, neste momento estão vibrando.

4 e 5. A coluna de ar continua se movendo ascendentemente em direção à parte superior das pregas, abrindo-a.



6-10 A pressão inferior criada após o rápido movimento da coluna de ar produz um efeito que causa o fechamento da superfície inferior das pregas e, em seguida, da parte superior.

10 O fechamento das pregas vocais corta a coluna de ar e libera um pulso de ar.

Figura 14: Diagrama do processo fonatório
Fonte: <http://www.derramepleural.com>

2.3.2.2. O princípio do som: o “ataque” vocal

Um dos importantes fundamentos de uma boa técnica vocal é a consciência de como as pregas vocais se fecham no momento do ataque do som, ou seja, como exata e precisamente elas se encontram para que a produção do som aconteça. O ataque envolve uma coordenação precisa da produção inicial do som, do movimento vibratório e da ação de abrir e

fechar as pregas vocais. Para Bunch (1997, p.70), o ataque ideal é aquele no qual a respiração começa a fluir gentilmente sendo seguida pelo fechamento preciso e instantâneo das pregas vocais que encontram esse fluxo de ar. A autora acrescenta que quando feito de forma correta, o ataque é claro, resoluto e não causa nenhum tipo de tensão.

Existem dois tipos extremos de ataque que são prejudiciais ao canto e a saúde das pregas vocais. Segundo Bunch (*op.cit.*, p.70), o primeiro, chamado de plosivo-glótico, ocorre quando as pregas vocais se fecham por completo antes do princípio da fonação e a pressão de ar vinda dos pulmões aumenta abaixo das pregas, fazendo com que elas se abram agressiva e repentinamente e produzam uma espécie de clique, bastante audível no princípio da produção do som. Esse tipo de ataque acontece quando o cantor inspira e prende o ar, fazendo com que as pregas vocais se fechem de forma rija para reter a expiração. Assim, quando a produção do som é iniciada as pregas se abrem violentamente, causando uma “explosão” do som. Além de produzir um som desagradável, as pregas vocais são feridas neste tipo de ataque vocal por sua agressividade, posto que esse impulso violento produz grande quantidade de atrito entre as pregas que estão vibrando, de forma semelhante ao que ocorre quando se tosse.

O segundo tipo de ataque prejudicial ao canto e à saúde das pregas vocais é o chamado aerado, causado pela falta de coordenação do fluxo do ar e do fechamento das pregas vocais. Bunch explica que:

Ou o fluxo de ar está muito grande e/ou sob tanta pressão que evita que as pregas vocais se juntem adequadamente; ou músculos, por exemplo, como os interaritenóides são ineficientes, causando um escape de ar pela fenda resultante. Esse som aerado é característico do sussurro, em que as pregas vocais estão juntadas, porém a fenda entre os processos vocais das aritenóides permanecem abertos.²⁵⁴ (*Ibid.*, p.71).

Segundo Emmons e Chase, essas deficiências ocorridas no ataque indicam que há deficiências na administração da respiração e, portanto, podem ser corrigidas através de um trabalho voltado para tal habilidade técnica. Elas explicam que:

Quando a ação reguladora [do fluxo de ar] das pregas é muito tensa, o resultado é um golpe glótico, como [quando se] fala um ‘ô-ô’. Quando a ação das pregas é muito

²⁵⁴ *Either the air flow is too fast and/or under so much pressure that it prevents the vocal folds from coming together properly, or muscles, for example the inter-arytenoids, are inefficient causing loss of air through the resultant chink. This breathy sound is characteristic of whispering, when the vocal folds are closed yet the chink between the vocal processes of the arytenoids remains open.*

frouxa, o resultado é um ataque impreciso, como [quando se] fala ‘hnhhu’. Em ambos os casos – o de hiperfunção (muita tensão) e o de hipofunção (tensão insuficiente) – a administração respiratória sofre, assim como a qualidade sonora e, frequentemente, a entonação.²⁵⁵ (Emmons and Chase, 2006, p.28).

Como já mencionamos anteriormente, a resistência equilibrada das pregas vocais ao fluxo de ar é atingida quando o fluxo exato de ar ocorre em combinação com a ação vibratória bem coordenada das pregas vocais. Sob essa ação equilibrada de resistência, o cantor tem um ciclo respiratório mais longo e uma coordenação da respiração mais eficiente no canto. “A coordenação adequada desses processos constituem o canto ‘encaixado’, ‘conectado’ ou ‘no fluxo do ar’ ao qual muitos professores de canto se referem”²⁵⁶ (*Ibid.*, p.27).

Na música coral, a habilidade de atacar o som de forma eficiente e equilibrada é fundamental, já que a qualidade sonora e a afinação do grupo dependem de tal habilidade. Em seu trabalho à frente de um coro, principalmente se este for de natureza amadora, o primeiro cuidado que o regente precisa tomar é quanto ao uso da palavra “ataque”. Embora na língua portuguesa tal palavra nos pareça ser a mais adequada para indicar o momento no qual o som vocal é produzido, na prática coral, esse termo pode ser uma escolha infeliz para os cantores que, por vezes, tendem a produzir o som de forma agressiva. Cabe ao regente, pois, conscientizá-los de que o ataque é “a interseção inicial dos processos de respirar e de cantar”²⁵⁷ (*Ibid.*, p.26). Segundo as citadas autoras, no canto-coral, certos problemas relacionados à administração respiratória que, de forma desfavorável, afetam a qualidade sonora, acabarão por ser revelados nas entradas do coro, ou seja, nos ataques. Atrasos, sons indistintos, afinação incorreta e instabilidade sonora podem ocorrer no ataque de vogais quando a coordenação respiratório-vocal for inadequado. Isso, sem citar os vários problemas que podem ocorrer no ataque das consoantes.

Ainda que amadores, os cantores corais precisam entender que qualquer som cantado é o produto de uma complexa interação entre cérebro, nervos e músculos. Assim, a ação de produzir um som de forma eficaz é uma habilidade que precisa ser descoberta e

²⁵⁵ *When the regulating action of the folds is too tense, the result is an abrupt glottal stroke, as in the spoken “uh-oh”. When the action of the folds is too lax, the result is an imprecise onset, as in a spoken “hnhhuh”. In the cases of both hyperfunction (too much tension) and hypofunction (not enough tension) breath management suffers, as do tone quality and, frequently, intonation.*

²⁵⁶ *The proper coordination of these processes constitutes the “hooked in” or “connected”, or “on-the-breath” singing to which many voice teachers refer.*

²⁵⁷ *... the initial intersection of the processes of breathing and singing.*

desenvolvida pelos cantores. Acreditamos que um cantor iniciante é capaz de reconhecer que uma habilidade técnica não será adquirida espontaneamente e, portanto, deve ser aperfeiçoada de forma natural através de uma prática regular. Entendemos, pois, que a eficiência das pregas vocais na produção do som precisa ser aperfeiçoada através de exercícios voltados para o ataque do som. Ao lado do desenvolvimento da eficiência das pregas vocais o cantor aperfeiçoará a administração de sua respiração e o foco do som.

No capítulo IV, item 4.4. (Ataque vocal) encontra-se uma série de exercícios para a conscientização e o desenvolvimento da habilidade de se atacar o som eficientemente. Através desses exercícios o regente poderá trabalhar com seus cantores a ação muscular entre as pregas vocais e os músculos da respiração de forma equilibrada – nem tensa nem frouxa – e flexível – sem esforços na variação de alturas e dinâmicas.

2.3.3. Aspectos importantes da técnica vocal e o papel da respiração

2.3.3.1. A respiração, o *legato* e os demais tipos de articulação

Na música vocal o *legato* exerce uma grande importância, posto que a realização de uma linha vocal bem conduzida e com uma sonoridade esteticamente bonita depende da habilidade do cantor de executá-la através de um *legato* refinado que, por sua vez, depende da administração da respiração e, portanto, do apoio. “O *legato* [cantado] é, na verdade, o ar com uma saudação secundária e respeitosa à oportuna inserção de consoantes que não causem ruptura”²⁵⁸ (Emmons e Chase, 2006, p.30). As autoras nos lembram que em pelo menos 75% do tempo os cantores executam música em *legato*, enquanto que articulações como *staccato*, *marcato*, *martelato*, entre outras, são bem menos utilizadas, a não ser em casos excepcionais.

A execução do *legato* depende, principalmente, de dois fatores: ar e consoantes. O ar deve se mover o tempo todo e as consoantes não devem parar este movimento. Embora este processo pareça simples, na prática ele é bem mais complexo. De forma geral, em música a palavra *legato* significa ligado e implica na execução dos sons de forma conectada, em oposição ao *staccato*. Entretanto, para cantores e instrumentistas de sopro, a melhor definição

²⁵⁸ Indeed, *legato* is air, with a secondary respectful salute to the felicitous input of nondisruptive consonants.

de *legato* é “o movimento constante do ar e do som direcionado para frente”²⁵⁹ (*Ibid.*, p.31). Na música vocal essa definição ainda implica no movimento ininterrupto do som na articulação das consoantes, nos saltos melódicos maiores, nas mudanças de tempo e de registro.

Observamos que a habilidade de cantar *legato* é tão importante que na história do canto e do ensino do canto não há nenhum nome importante ligado a esta arte que discorde do fato de que tal modo de cantar e estudar canto traz inúmeros benefícios para o cantor em sua prática. Em muitos tratados e metodologias para o ensino de canto, há uma insistência para se criar o hábito de conectar os sons através do *legato* desde as primeiras lições. Emmons e Chase acreditam que tal insistência acontece pelos grandes resultados que esta forma de cantar propicia. Elas ressaltam que:

Primeiro, o canto legato produz beleza e [propicia] uma saúde vocal contínua através de um controle mais sólido da musculatura vocal. Segundo, pela razão de funcionar como um modo básico de canto, o canto legato proporciona a oportunidade de se realizar uma variedade musical através do uso de outros modos vocais contrastantes como o *staccato*, *marcato*, *martellato* e portamento. Terceiro, o canto legato produz o mais desejado elemento musical: linha. Para todos os propósitos práticos o legato é linha, e a administração respiratória é legato.²⁶⁰ (*Ibid.*, p.32).

Para maiores orientações a respeito da execução do *legato* e demais articulações na prática coral, apresentamos no capítulo IV, item 4.8. (*Legato e Staccato*), exercícios que o regente poderá utilizar no trabalho técnico com seus coros.

2.3.3.2. Agilidade: a importância da respiração na execução de melismas

Das várias habilidades técnicas que o regente deve desenvolver no seu coro, a de cantar passagens melismáticas com clareza e velocidade é das mais difíceis. A dificuldade existe principalmente porque na prática coral, em geral, não há tempo suficiente para que os cantores do coro desenvolvam tal habilidade. Sabemos que, por sua dificuldade, a agilidade exige anos de estudo de cantores profissionais. Contudo, tal habilidade precisa ser desenvolvida por

²⁵⁹ ... a constant forward movement of air and tone.

²⁶⁰ First, legato singing produces beauty and continued vocal health through firmer control of the vocal musculature. Second, because it serves as the basic mode of singing, legato singing affords the opportunity to achieve musical variety through the use of other contrasting vocal modes such as staccato, marcato, martellato, and portamento. Third, legato singing produces that most desired musical element: line. For all practical purposes legato is line, and breath management is legato.

muitos grupos corais em função das exigências de seus repertórios, e o regente deve, então, encontrar caminhos para aperfeiçoá-la junto ao seu grupo.

De forma geral, o que os cantores precisam desenvolver no tocante à agilidade é a capacidade de manter o tempo sem perder a precisão rítmica e a clareza dos sons. Para tal, percebemos que muitas são as orientações que os regentes corais dão a seus cantores, entre elas: cantar sem vibrato; cantar cada nota com um “h” aspirado; acentuar a primeira nota de cada grupo de três ou quatro notas; clarear a voz tirando todo o seu peso e cantar o mais leve possível; e, por fim, utilizar o apoio de forma consistente.

Nossa discussão sobre a utilização do vibrato na música coral se encontra no item 2.7 deste capítulo. De qualquer forma, podemos adiantar que o vibrato natural da voz acontece como resultado da boa administração respiratória aliada ao relaxamento da laringe. Assim, principalmente nos agudos, a remoção deste vibrato natural pode desencadear tensões na laringe e, conseqüentemente, reduzir a eficiência do fluxo de ar, criar dificuldades para se atingir as notas mais agudas e gerar uma perda consistente da qualidade vocal.

Em muitos casos a utilização de um “h” aspirado antes de cada nota pode ajudar na precisão rítmica de linhas melismáticas. Contudo, tal prática pode causar danos à sonoridade. “‘Hs’ são desencorajados porque uma sucessão de notas com essa consoante leva as pregas vocais a repetirem articulações aspiradas, eventualmente causando fadiga”²⁶¹ (Emmons e Chase, 2006, p.37). É certo que a fadiga das pregas vocais causará inevitáveis atrasos e perdas de andamento.

Quanto a acentuar a primeira nota de cada grupo rítmico, acreditamos que o resultado a ser atingido passará longe daquele esperado pelo regente. Ao invés de facilitar a precisão rítmica, tal marcação tende a desestabilizar ritmicamente a linha, uma vez que as notas anterior e posterior à nota acentuada perderão em clareza e afinação. Além disso, a acentuação contínua dos grupos rítmicos numa linha melismática pode causar fadiga, prejudicando a articulação e o andamento.

No tocante à prática de clarear a voz e deixá-la mais leve, Emmons e Chase afirmam que não há evidências de que tal “leveza” da voz possa ajudar muito na precisão e na agilidade. Contudo, acreditamos que deixar a voz mais leve pode ajudar na execução de

²⁶¹ [H]s are discouraged because a series of notes with this consonant causes the cords to repeat aspirated articulations, eventually causing fatigue.

passagens melismáticas. É preciso, no entanto, tomar o cuidado de não deixar a voz perder seu foco de ressonância. A leveza precisa ser buscada através do cantar cada nota sem ênfases individuais, isto é, cantar a linha melódica fazendo com que a voz “deslize”, passando por todas as alturas sem favorecer qualquer uma que seja.

Ao lado desta última orientação, a utilização eficiente do apoio é, sem dúvida, fundamental para se desenvolver a habilidade de cantar passagens que exigem agilidade vocal. Um caminho sólido para se atingir tal habilidade é a prática constante de exercícios voltados para essa dificuldade durante o momento de aquecimento vocal. Orientações e exercícios para o desenvolvimento desta ferramenta técnica podem ser encontrados no capítulo IV deste trabalho, no item 4.9. (Agilidade vocal).

2.3.3.3. Extensão vocal e respiração

Na prática coral, um dos temas mais abordados por regentes e cantores é a questão da extensão vocal. Desde a audição para a entrada no coro, os cantores costumam se preocupar em aumentar suas extensões vocais tanto para o agudo quanto para o grave. Na verdade, quando um cantor passa por uma audição inicial para a que sua voz seja classificada, sua extensão vocal costuma se apresentar menor do que aquela que ele realmente tem e poderá desenvolver. Para que este desenvolvimento ocorra o cantor terá que contar com a orientação do regente e/ou preparador vocal para entender de que forma tal processo poderá ocorrer sem que haja danos para sua saúde vocal.

Notas graves não soam tanto e tão facilmente quanto as agudas. As vozes de soprano lírico, por exemplo, que constituem a maioria das sopranos de um coro, não possuem potência vocal nos graves. Se uma obra exige uma maior audibilidade deste naipe numa região mais grave da voz, o único caminho para se atender a tal exigência é o uso da voz de peito. Por sua vez, as mezzo-sopranos e contraltos deveriam, idealmente falando, atingir notas mais graves com mais facilidade, utilizando a voz de peito ou não. As vozes masculinas já utilizam naturalmente a voz de peito até uma região um pouco mais aguda que o dó 3. A região do dó 2 é a mais grave dos tenores, na qual eles se encontram em grande desvantagem. Baixos realmente graves são mais raros, principalmente entre as vozes mais jovens. Caso haja notas

extremamente graves para serem cantadas, Emmons e Chase (2006, p.52) sugerem que se utilize a técnica do “*vocal fry*”²⁶², com a ressalva de que esta não se torne uma prática habitual.

A escolha pela utilização da voz de peito merece a observação de que as notas cantadas no peito costumam soar grosseiras e muito fortes, principalmente no caso das vozes femininas. Todavia, tal utilização é o melhor caminho para a execução das partes de contralto que chegam a ficar inaudíveis. Neste caso, é preciso chamar a atenção das cantoras para que utilizem o apoio de forma adequada para manter a afinação correta.

É comum observar cantores de vozes graves, principalmente baixos, que acreditam erroneamente que para se cantar nas regiões graves é preciso buscar o maior relaxamento possível. Em função dessa atitude, muitos desses cantores acabam por adquirir o hábito de cantar notas graves de forma oscilante, trêmula e sem volume.

Enfim, para a execução de trechos graves do repertório, Emmons e Chase (*op. cit.*, p.52) aconselham o regente a decidir, no caso das vozes femininas, se elas devem utilizar a voz de peito ou a voz mista. Caso ele tenha treinado as cantoras para a utilização dos dois registros é preciso optar por aquele que melhor satisfaz às exigências musicais do trecho a ser executado. No caso das vozes masculinas, principalmente baixos, as autoras afirmam que é necessário apenas manter o *appoggio*, o esterno erguido e a caixa torácica ampliada, a fim de se conduzir uma maior compressão e, então, mais som.

Quanto aos agudos, sopranos e tenores são os que mais costumam ter problemas na escrita coral. Na verdade, o problema não é cantar uma ou outra nota aguda. O que ocorre é que, em grande parte do repertório coral, essas vozes, principalmente os tenores, são obrigadas a cantar longos trechos na região aguda, sem muitos pontos de repouso. Esse fato, em geral, causa tensões e fadiga vocal, aumentando a dificuldade e tornando o som estridente.

Muitos regentes e cantores acreditam erroneamente que cantar de forma suave pode aliviar as tensões, a fadiga e a estridência. Na verdade, mais uma vez acreditamos que o apoio consistente é a solução mais eficaz. “A posição do peito e do esterno no apoio ajudará muito [o cantor] a produzir as notas agudas mais facilmente e menos estridentes, contribuindo

²⁶² Segundo Reid (1983) em seu *Dictionary of Vocal Terminology: an analysis*, em Fonética o *vocal fry* é um som áspero, rude e apertado, produzido por um movimento ascendente da laringe acompanhado por um correspondente rebaixamento da epiglote. No canto, o *vocal fry* é uma qualidade sonora semelhante a de um estertor que pode ser ouvido somente nas alturas mais graves da extensão vocal.

ainda para [a produção] de um vibrato regular”²⁶³ (*Ibid.*, p.54). Lembramos ainda que o apoio é igualmente eficiente para contraltos e baixos.

O regente precisa ter em mente que a natureza da voz humana faz com que as vozes tenham naturalmente um aumento de volume na região aguda. Isso é um fato que merece ser respeitado. Lembramos ainda que, aliado ao trabalho respiratório, será necessário que o regente oriente seus cantores quanto: ao melhor direcionamento do som na região aguda, à melhor configuração do tracto vocal, e à conseqüente modificação das vogais resultante de todo este processo.

No item 4.10. (Extensão vocal) do capítulo IV encontra-se uma série de orientações detalhadas para o trabalho com a extensão vocal dos cantores de um grupo vocal.

2.3.3.4. A respiração e os diferentes níveis de dinâmica

A principal responsável pela variação da intensidade de um som é a pressão subglótica. Quanto maior a pressão subglótica mais forte será o som, considerando que a tensão das pregas vocais permanece constante. Sundberg (1993, p. 07) observa que, para se atingir a mesma intensidade, a quantidade de pressão subglótica necessária varia de uma pessoa para outra. Tal variação pode ocorrer como conseqüência da constituição física – pregas vocais mais espessas, por exemplo, exigem uma maior pressão – ou também, da técnica de produção utilizada para a produção do som – cantores mais preparados tecnicamente podem atingir os mesmos resultados que cantores menos preparados com um esforço físico menor.

Na prática coral amadora, é bastante comum observar que grande parte dos cantores tende a utilizar muito ar para se cantar *forte* e pouco ar para se cantar *piano*. Essa tendência acaba por levá-los a ignorar a necessidade de se controlar a pressão subglótica através do suporte respiratório e, conseqüentemente, a perder a qualidade do som e da afinação. Também há casos de cantores sem treinamento, ainda que mais maduros, que normalmente utilizam menos suporte ou deliberadamente cantam com um som aerado a fim de se conseguir uma sonoridade mais suave. De forma similar, eles tendem a impulsionar e comprimir seus pescoços para aumentar o nível de dinâmica a um *forte*, confundindo esta

²⁶³ *The appoggio position of the chest and sternum will do much to make the high notes easier and less shrill, also contributing to a normal vibrato.*

prática com a do apoio. Emmons e Chase (2006, p.55) acreditam que é impraticável a cantores jovens e/ou amadores cantar em *pianissimo* ou *fortissimo* de forma satisfatória sem uma técnica de base, ainda que eles respondam bem às exigências musicais.

Mantendo um suporte respiratório eficiente para controlar a pressão subglótica e ajustando a configuração do trato vocal apropriadamente, qualquer cantor pode alcançar resultados muito satisfatórios nas várias gradações de dinâmica do mais suave ao mais forte. É preciso, contudo, tomar cuidado com os extremos. Por natureza, a voz humana tende a distorcer um pouco a afinação quando utilizada em extremos níveis de dinâmica (ver item 2.9.2. – A entonação em conjunto: afinando as vozes) . Por conseguinte, o regente deve insistir com seus cantores que eles prestem a maior atenção possível na afinação quando estiverem cantando muito suave ou muito forte.

No trabalho com variações de dinâmica o regente deve sempre ter em mente que, assim como os cantores profissionais, os cantores do coro devem esperar que sua base técnica se solidifique antes de começar qualquer trabalho que atinja níveis extremos de dinâmica. Acreditamos que o regente conseguirá o melhor nível de sonoridade de seus cantores trabalhando com eles a produção do som bem focado e o desenvolvimento da sua expressividade treinada a partir da prática da *messa di voce*²⁶⁴ (*crescendo* e *decrecendo* em uma única nota). Exercícios para o treinamento da variação de dinâmica na prática coral encontram-se no capítulo IV, item 4.11. (*Messa di voce* e Dinâmica).

²⁶⁴ Lit.: Medida de voz. Trata-se de um procedimento através do qual o cantor, ao cantar uma nota longa, permite que o volume de sua voz cresça, pouco a pouco e de forma requintada, de um *piano* bem suave até um *forte* intenso e, em seguida, retorne do forte ao piano com o mesmo requinte.

2.4. Ressonância vocal e a sonoridade coral

2.4.1. Uma breve abordagem sobre a acústica do trato vocal

O instrumento vocal humano é formado por três partes: a primeira é todo o aparato respiratório que age como “ativador” do som; a segunda é o par de pregas vocais que no processo fonatório age como “vibrador” e produz o som laríngeo, que possui uma frequência fundamental e é formado por uma gama de componentes discretos igualmente espaçados chamados de harmônicos parciais que são produzidos pela vibração de diferentes partes da laringe. A terceira parte é o sistema de cavidades constituído pela faringe e cavidades orais chamado de trato vocal. O trato vocal funciona como um ressoador²⁶⁵ ou um filtro que “molda” o som gerado pelas pregas vocais. Se não forem submetidos à ação de ressoadores, tanto o som laríngeo quanto seus harmônicos morrerão rapidamente²⁶⁶. Ao percorrer o trato vocal, o som laríngeo sofrerá mudanças na sua qualidade. Sundberg (1987, p.11-12) afirma que tais mudanças ocorrem dependendo da configuração do trato vocal, determinada pela ação dos articuladores – estruturas capazes de moldar a forma do trato vocal, como lábios, língua, palato, maxilares e laringe que pode ser movimentada para cima ou para baixo variando o comprimento do trato vocal (fig. 15 e 16).

Volumes de ar limitados por paredes tubulares constituem um tipo de ressonador. No caso do aparelho fonador, o trato vocal é constituído por uma seqüência de pequenos tubos que, em sua maioria, se aproximam a trechos cilíndricos. Fuks (1999, p.04) explica que o trato vocal supraglótico, ou seja, acima das pregas vocais, se inicia no nível da laringe e se prolonga até a última fronteira dos lábios, funcionando como uma espécie de tubulação de diâmetro variável constituída por uma cadeia de ressoadores que responde seletivamente a

²⁶⁵ Um ressoador é um corpo elástico – capaz de ser comprimido e estendido – que é posto em vibração pela ação de ondas, dentro de uma frequência de ressonância.

²⁶⁶ A esta altura, julgamos importante definir que ressonância é “o fenômeno segundo o qual um sistema físico é excitado por outro sistema vibrante, de modo que o primeiro passe a ter oscilações de alguma maneira semelhantes ao segundo” (Fuks, 1999, p.03). Entretanto, não basta que o segundo sistema vibre de qualquer jeito para excitar o primeiro. É importante que isso se verifique de determinadas formas, em frequências naturais de ressonância. “Além disso, a ressonância irá perdurar enquanto o oscilador primário estiver alimentando o ressoador com energia” (*Ibid.*, p.04).

diversas frequências que, por ventura, estejam contidas no som produzido pela fonte sonora, no caso, a laringe. Sundberg explica que:

Um importante aspecto da ressonância é o fato de um ressonador aplicar várias condições diferentes para os sons que tentam passar por ele. A frequência do som candidato faz toda a diferença. [...] Sons que possuem certas frequências passam muito facilmente pelo ressonador, de tal forma que irradiados com grande amplitude do ressonador. Essas frequências preferidas se adaptam ao ressonador de forma ótima e são chamadas de frequências de ressonância. São sons com essas frequências de ressonância que ressoarão em um ressonador fechado.²⁶⁷ (Sundberg, 1988, p.12).

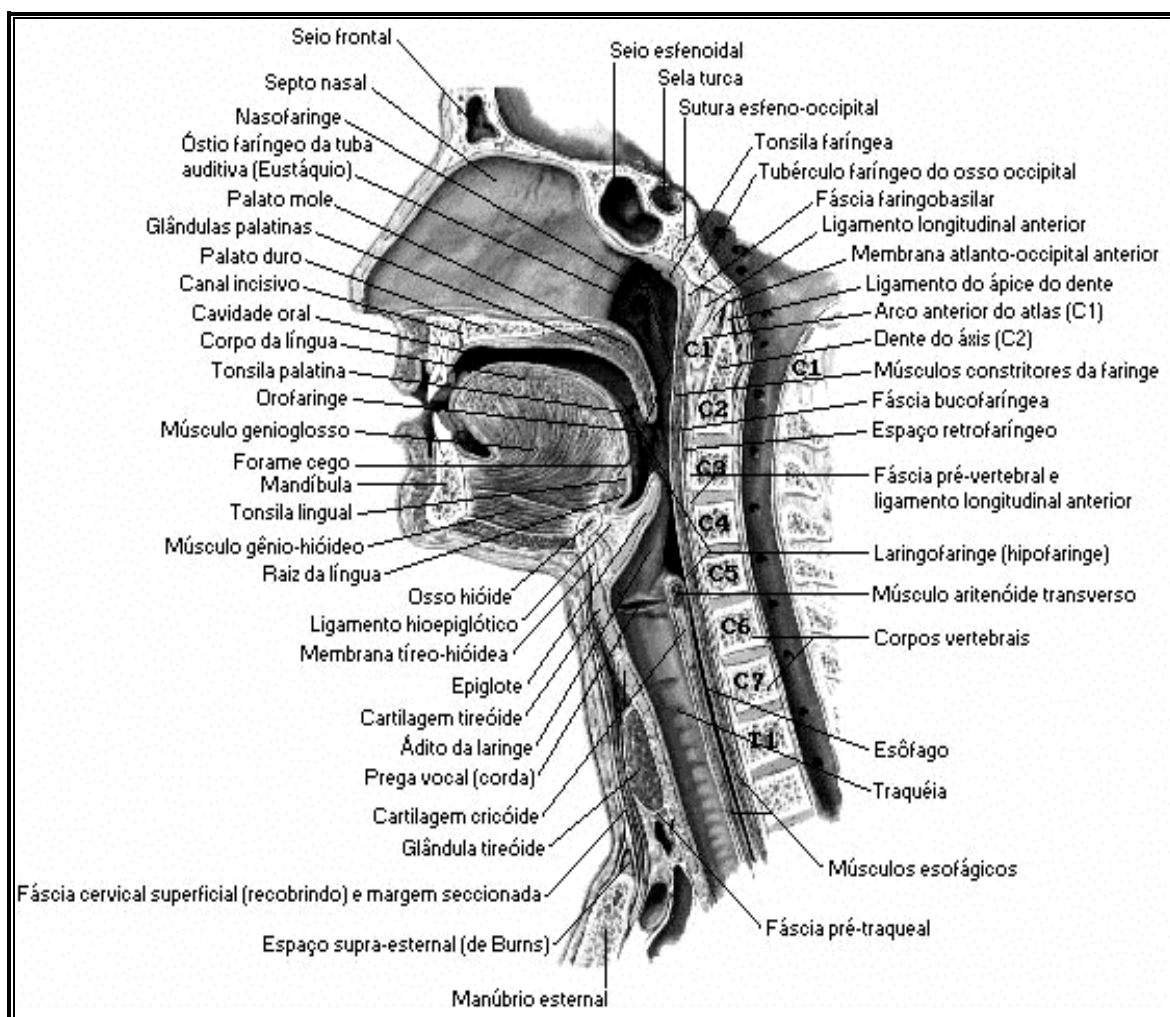


Figura 15: Traquéia, Laringe, Faringe, Boca e Nariz.

Fonte: NETTER, Frank H.. Atlas de Anatomia Humana. 2ed. Porto Alegre: Artmed, 2000.

²⁶⁷ [An important] aspect of resonance is that a resonator applies very different conditions for sounds that try to pass through it. The frequency of the candidate sound makes all the difference. [...] Sounds having certain frequencies pass through the resonator very easily, so that they are radiated with a high amplitude from the resonator. These preferred frequencies fit the resonator optimally, so to speak, and they are called resonance frequencies. It is tones with these resonance frequencies that resound in a struck resonator.

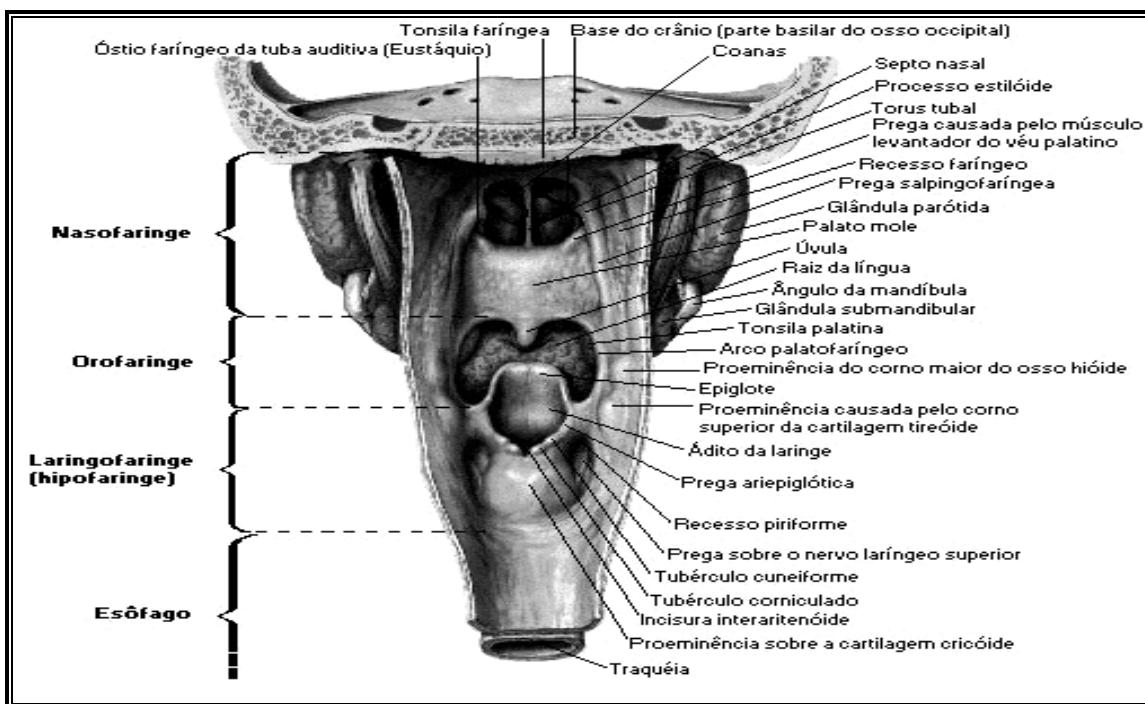


Figura 16: Faringe

Fonte: NETTER, Frank H.. Atlas de Anatomia Humana. 2ed. Porto Alegre: Artmed, 2000.

No caso do trato vocal, as ressonâncias são chamadas de formantes e as frequências de ressonância são chamadas de frequências de formantes. Segundo Fuks (1999, p.04), se o trato vocal, numa determinada forma, responde simpática e naturalmente a determinados sons, por exemplo, aos de frequências próximas a 300 Hz, 800 Hz e 2000 Hz, podemos dizer que estes são os três primeiros formantes daquela configuração vocal. O autor explica que modificando os formantes do trato vocal, através de alterações em sua forma, podemos modelar o som básico gerado na glote, numa rica paleta de timbres sonoros. Sundberg (1988, p.12) ressalta que os formantes são de grande importância para os sons vocais. Eles determinam a qualidade das vogais e contribuem ricamente para modelar o timbre vocal de cada indivíduo. O autor explica que no trato vocal existem quatro ou cinco formantes importantes no âmbito de nosso trabalho. Os dois primeiros determinam a “cor sonora” das vogais, e o terceiro, o quarto e o quinto são de grande significância para a formação do timbre vocal individual. Fuks (*op. cit.*, p.04) ressalta que “para uma determinada configuração do trato vocal corresponderá uma família de sons de timbres semelhantes que, no contexto da voz falada, constituem vogais distintas”. Assim, podemos dizer que cada vogal está associada a

certa combinação de formantes. Para modificar os formantes do trato vocal, um indivíduo precisa modificar a configuração de alguma forma, ou seja, movimentar a laringe verticalmente, abrir ou fechar a mandíbula, arredondar ou alongar os lábios, alterar a forma da faringe e do palato mole, e/ou mover e modificar a forma da língua. Segundo Sundberg:

O caminho mais comum para sintonizar as frequências de formantes é pelo ajuste da forma do trato vocal. Uma redução da abertura dos lábios e um aumento do trato vocal pelo rebaixamento da laringe ou pela protuberância dos lábios abaixa todas as frequências dos formantes. De forma similar, contrair o trato vocal na região glótica aumenta as frequências de formantes. Alguns articuladores são particularmente eficientes para sintonizar certas frequências de formantes. A mandíbula, que expande o trato vocal na região dos lábios e o contrai na região laríngea, sobe a frequência do primeiro formante. [...] O segundo formante é particularmente sensível à forma da língua. [...] O terceiro formante é sensível, especialmente, à posição da ponta da língua ou, ao tamanho da cavidade entre os incisivos inferiores e a língua, quando esta é retraída. [...] As relações entre a forma do trato vocal e o quarto e quinto formantes são mais complicados e difíceis de serem controlados por recursos articulatorios particulares. Entretanto, eles parecem ser muito dependentes da extensão do trato vocal e também da configuração da parte baixa da faringe.²⁶⁸ (Sundberg, 1988, p.12-13).

Podemos dizer, pois, que a produção dos formantes do som é um mecanismo essencialmente articulatorio. Behlau (2001, p.157) ressalta que “as vogais nasais apresentam formantes mais graves e menos intensos devido ao acoplamento da cavidade nasal ao trato vocal oral, o que introduz formantes nasais e anti-ressonâncias.” A autora ainda observa que, uma vez que os vários ajustes do trato vocal são os responsáveis pela produção dos diversos formantes, e tais ajustes apresentam certa independência entre si, eles podem nos oferecer muitas combinações diferentes.

A respeito dos formantes superiores, Behlau (*op. cit.*, p.157) nos chama a atenção para um conceito proposto por Sundberg: o formante do cantor. Segundo ela, no espectro de cantores clássicos, particularmente nos homens e nas vozes femininas mais graves, observa-se uma grande concentração de energia nas regiões agudas o que, na verdade, representa um

²⁶⁸ *The most common way for tuning formant frequencies is by adjusting the vocal tract shape. A reduction of the lip opening and a lengthening of the vocal tract by a lowering of the larynx or by protruding the lips lowers all formant frequencies. Similarly, constricting the vocal tract in the glottal region leads to an increase of the formant frequencies. Some articulators are particularly efficient in tuning certain formant frequencies. The mandible, which expands the vocal tract in the lip region and constricts it in the laryngeal region, raises the frequency of the first formant. [...] The second formant is particularly sensitive to the tongue shape. [...] The third formant is sensitive especially to the position of the tip of the tongue or, when the tongue is retracted, to the size of the cavity between the lower incisors and the tongue. [...] The relationships between the vocal tract shape and the fourth and fifth formants are more complicated and difficult to control by particular articulatory means. However, they seem to be very dependent on vocal tract length and also on the configuration in the deep pharynx.*

agrupamento do terceiro, quarto e quinto formantes. Por sua localização na região aguda do espectro e devido ao seu elevado pico de amplitude, “o formante do cantor confere audibilidade sobre ruído, não tendo a concorrência de sons de outras vozes ou dos instrumentos da orquestra” (*Ibid.*, p.158).

2.4.2. Ressonância e qualidade vocal

Como fora anteriormente explicado, as frequências dos formantes da voz são picos que determinam o formato do espectro acústico de uma vogal. Entretanto, no canto mais “ressonante”, um outro fator de energia espectral se manifesta na área de 2500 a 3200 Hz, independentemente da vogal – o formante do cantor. Sundberg explica que:

Acusticamente falando, o formante do cantor pode ser descrito como um pico no envelope espectral que aparece em algum lugar na vizinhança de 3 kHz. Nessa faixa de frequência, pois, os parciais irradiados da abertura dos lábios são particularmente fortes. Articulatoriamente falando, o formante do cantor pode ser gerado ajustando-se a largura da faringe de tal forma que esta fique consideravelmente mais larga do que a área de abertura da laringe. Se assim acontece, o 3º, 4º e provavelmente 5º formantes são agrupados e a habilidade do trato vocal em transportar o som nessa frequência é bastante melhorada. Naturalmente, como resultado a fonte de parciais da voz nessa faixa de frequência ganha em amplitude. [...] Entretanto, é [importante] ficar claro que a amplitude das parciais básicas do formante do cantor é dependente não somente da capacidade do trato vocal em transportar o som, ou, em outras palavras, a amplitude inicial das parciais da forma como elas entram no trato vocal [...] Essa amplitude inicial depende do grau de velocidade de mudança do valor máximo ao mínimo do fluxo de ar. Uma questão interessante é, como esse grau de velocidade pode ser manipulado [...] ele aumenta na medida em que o esforço vocal aumenta. O esforço vocal aumenta, principalmente, pelo aumento da pressão subglótica, logo, essa pressão parece ser importante. O grau de decréscimo do fluxo de ar também é influenciado por alguns outros fatores.²⁶⁹ (Sundberg, 1981, p.13 apud Miller, 1986, p.56).

²⁶⁹ *Acoustically, the singer's formant can be described as a peak in the spectrum envelope appearing somewhere in the neighborhood of 3 kHz. In this frequency range, then, the partials radiated from the lip opening are particularly strong. Articulatorily, the singer's formant can be generated by adjusting the pharynx width so that it is considerably wider than the area of the entrance to the larynx tube. If this is done, the formants number three, four, and probably five are clustered and the ability of the vocal tract to transport sound in this frequency is much improved. The result, of course, is that the voice source partials in this frequency range gain in amplitude. [...] However, it will be clear that the amplitude of the partials underlying the singer's formant are dependent not only on the vocal tract sound transfer characteristics, or, in other words, the initial amplitude of the partials as they enter the vocal tract [...] this initial amplitude depends on the rate of change from maximum to minimum airflow value. An interesting question is how this rate can be manipulated [...] it increases as vocal effort is increased. Vocal effort is raised primarily by increasing subglottic pressure, so this pressure seems important. The rate of decrease in the airflow is also influenced by some other factors.*

Baseado na explicação de Sundberg, Miller (*op. cit.*, p.56) observa que “todas essas fontes sugerem que o som bem cantado revela o brilho, o resultado de um equilíbrio desejável dos formantes”²⁷⁰. Evidentemente, nem todos os cantores, principalmente corais, estão preocupados com o equilíbrio dos formantes, mas certamente, a maioria deles se preocupa com a qualidade sonora de suas vozes. Na busca pela qualidade sonora, muitos, ainda que de forma inconsciente, acabam atingindo um equilíbrio favorável dos formantes. Neste trabalho de exploração da ressonância vocal em busca da melhor sonoridade o cantor precisa, antes de tudo, desenvolver uma percepção eficiente de seu timbre vocal. Para a produção da sonoridade desejada será necessário encontrar a melhor colocação ou o melhor direcionamento do som e, para tal, será necessária uma abertura consciente da garganta para a livre passagem deste som.

2.4.2.1. O cantor e a percepção do timbre

Uma das maiores fontes de equívocos sobre a ressonância no canto provém da confusão que muitos cantores fazem entre a real fonte de produção do som com a experiência física de sentir o som. Segundo Miller (*op. cit.*, p.57), alguns cantores experimentam tal sensação na parte posterior da cabeça ou, se buscam essa sensação em regiões mais frontais, buscam-na exclusivamente na testa ou nas partes mais altas da fronte. Outros, orientados por metas pedagógicas completamente diferentes, experimentam a sensação na “máscara” – que inclui os sinus e a parte frontal do crânio, particularmente nas regiões faciais. Segundo o autor, essas sensações estão relacionadas a posturas físicas específicas do trato vocal. Para ele, o que é importante no tocante a qualquer sensação é que elas estejam de acordo com a eficiência física e a finalidade acústica. O autor explica que:

O som produzido pelo cantor pode alcançar a trompa de Eustáquio (que vai da nasofaringe ao ouvido interno) antes de chegar ao ouvido externo. A diferença de tempo entre as escutas interior e exterior não é significativa; significativo é o fato de que a sensação interna é conduzida através da nasofaringe, orofaringe e da boca até as áreas superiores da cabeça.²⁷¹ (*Ibid.*, p.57).

²⁷⁰ *All of these sources suggest that 'good singing tone' displays the 'ring', the result of desirable formant balancing.*

²⁷¹ *The singer's own sound may reach the Eustachian tube (which runs from the nasopharynx to the inner ear) before it enters the external ear. The difference in time between outer and inner hearing is not of significance; significant is the fact that internal sensation is conveyed from the nasopharynx, the oropharynx, and the mouth, to upper areas of the head.*

Obviamente, o timbre vocal, produzido por um cantor, varia. As diferenças no timbre correspondem às diferentes localizações de sensação da ressonância. As dimensões relativas dos ressoadores do trato vocal mudam constantemente em resposta à articulação fonética. O ajustamento flexível de um ressonador é mais importante do que sua dimensão absoluta. Taylor (1958, p.31) considera que não há porque fazer os pontos de conexão entre as cavidades de ressonância maiores do que o que seria confortável. Abrir ou fechar as cavidades da boca e da garganta além de um ponto ótimo ou de uso normal é um esforço inútil. Aliás, não há sentido em direcionar a atenção exclusivamente à boca ou à garganta porque o ar vibra em todo o trato, e não separadamente em cada uma de suas partes. Miller (1986, p.57) observa que o timbre vocal é determinado pelo acoplamento dos ressoadores e pelas ações de modificação das outras partes do aparelho vocal. As frequências dos formantes e os formatos dos ressoadores combinam.

2.4.2.2. *Gola aberta: a garganta aberta*

Na busca por uma sonoridade vocal apropriada, muitos cantores são orientados a “abrir a garganta” ou cantar com a “*gola aberta*”. A tendência atual entre professores de canto comprometidos com a ciência da voz cantada é a de rejeitar a utilização deste tipo de expressão por considerá-las imprecisas. “Expressões subjetivas podem ser, quando muito, indicadores vagos de conceitos específicos. Tais dizeres podem significar muitas coisas para muitas pessoas”²⁷² (Miller, 1986, p. 58).

De fato, a sensação de abertura é fundamental no canto, mas, segundo Miller, tal sensação não precisa ser sentida forçada e primordialmente na laringofaringe ou na orofaringe. Para se experimentar uma abertura considerável na região nasofaríngea ou na orofaringe, ou ainda, na região laringofaríngea, o autor aconselha que se inspire profundamente pelo nariz, ou se encha os pulmões de ar puro, ou ainda, se experimente a sensação de inalar uma fragrância agradável. Segundo ele, respirando dessas formas a posição da língua não se altera, a mandíbula não tenciona, a laringe não se rebaixa radicalmente e o palato mole não sobe de forma rígida.

²⁷² *At best, subjective expressions can be but vague indicators of specific concepts. Such adages can mean many things to many persons.*

Além disso, cria-se um “arco” favorável na região da faringe, o palato mole sobe naturalmente, e o canal de conexão entre os ressoadores permanece aberto e livre. Miller ainda ressalta que:

Respirando dessa maneira, o cantor atinge a posição do ressoador que dá a sensação de abertura, sem, contudo, causar a tensão muscular que ocorre na garganta com a postura do bocejo. A tensão ocasionada pelo bocejo pode ser detectada externamente quando se posiciona os dedos abaixo da mandíbula, entre o queixo e a laringe. Essa tensão também pode ser sentida internamente, até mesmo, vista em cantores que acreditam ter “aberto a garganta”.²⁷³ (*Ibid.*, p.59).

2.4.2.3. *Impostazione della voce*: o direcionamento do som

Segundo Miller (*op. cit.*, p.60), *impostazione della voce* significa localização ou colocação da voz ou do som vocal. O autor considera pouco provável que professores que utilizam imagens sobre o lugar ou direcionamento, ou ainda, sobre a colocação da voz, acreditem que o cantor literalmente “localiza ou coloca” o som. Ele afirma que tais imagens devem apenas ajudar o cantor a encontrar a sonoridade vocal desejada através da sensação física mais eficaz. Contudo, não há concordância entre as várias linhas pedagógicas sobre o que seriam e onde deveriam ser sentidas tais sensações. Miller observa que enquanto o direcionamento frontal da voz é o objetivo de alguns professores, outros acreditam que o som deva ser direcionado para a parte posterior da cabeça; por fim, o autor ainda cita os professores que, considerando a necessidade individual de cada cantor, utilizam grande parte de todas essas imagens de forma experimental até que o cantor encontre a mais eficaz.

Tanto a administração da respiração como os fatores de ressonância estão incluídos no termo *appoggio*; embora *imposto* ou *impostazione* [impostação] se refiram às sensações de colocação [da voz], estas não serão consideradas separadamente da administração respiratória. Impostação não indica precisamente um ‘lugar’, mas expressa o conceito mais geral da ressonância no canto como resultado do apoio.²⁷⁴ (*Ibid.*, p. 61)

²⁷³ By breathing in this fashion, the singer achieves a position of the resonator that feels open, without, however, the muscle tension that must occur in the throat with the yawn posture. Throat tension inherent in the yawn can be verified externally by placing the fingers flat under the jaw between the chin and the larynx. This tension can also be internally felt and externally seen in singers who believe they have opened the throat.

²⁷⁴ Both breath management and resonance factors are included in the term *appoggio*; although *imposto*, or *impostazione*, refers to placement sensations, these sensations are not considered apart from breath management. *Imposto* does not narrowly indicate a localized ‘place’, but rather expresses the more general concept of resonance in singing as a result of *appoggio*.

Miller completa afirmando que “na terminologia da técnica vocal, [os termos] *impostazione* ou *imposto* indicam a maneira pela qual os órgãos vocais cooperam com a fonação durante o canto”²⁷⁵ (Enciclopedia Garzanti della musica 1974, p. 277 apud Miller, 1986, p. 61). O autor também explica que a *impostazione* produz as mais distintas sensações nos ressoadores, e ressalta que, enquanto muitas linhas pedagógicas esforçam-se para concentrar o som em determinado ponto, na histórica escola italiana de canto permite-se e busca-se a sensação da ressonância em todas as partes do trato vocal. Essa permissão para se buscar a sensação da ressonância em todas as partes do trato vocal é um caminho bastante eficaz para a formação da base técnica de qualquer cantor – solista ou coral. Assim, em concordância com Miller, acreditamos que no processo de construção do som padrão de um coro, regente e cantores devem ter em mente que:

O equilíbrio da ressonância não depende nem da faringe nem da boca como ressoador principal, mas numa combinação entre ambos. A sensação não está localizada nem na garganta nem na face. A conexão dos ressoadores se torna o equilíbrio de ressonância sem violação acústica ou funcional de qualquer parte do trato vocal. Pendurar a mandíbula (puxar o queixo pra trás) e alargar a faringe produzirá sensações características de abertura de frequências mais agudas em algumas vogais; conceitos de localização [do som] na máscara irão produzir o resultado oposto, uma rarefação desnecessária do timbre e um aumento de harmônicos agudos. A técnica de impostação evita tanto a produção da voz pesada como da voz “ardida” e gritada.²⁷⁶ (*Op. cit.*, p. 61)

Concluindo, acreditamos que, no trabalho para se atingir uma impostação vocal adequada é preciso se buscar equilíbrio nos vários aspectos relacionados a ela e não assumir posições radicais: é fundamental que se utilize adequadamente a musculatura inspiratória, porém sem forçá-la a ponto de “endurecer” o som; é fundamental buscar a sensação de abertura de todo o trato vocal, porém, sem exagerar no rebaixamento da língua e da laringe e no levantamento do palato para não se criar tensões em tais regiões; para se alcançar uma sonoridade rica em harmônicos é importante permitir que o som assuma uma direção frontal, porém, relaxando a mandíbula e dando à voz um espaço na parte posterior da boca para que o

²⁷⁵ In the terminology of vocal technique, *impostazione* (or *imposto*) indicates the manner by which the vocal organs cooperate in phonation during singing.

²⁷⁶ The resonance balance (placement) relies neither on the pharynx nor on the mouth as chief resonator, but on a combination of both. Sensation centers neither in the throat nor in the face. Resonator coupling becomes resonance balancing without functional or acoustic violation of any single part of the vocal tract. Hanging the jaw and spreading the pharynx will produce marked sensations of openness of higher frequencies in some vowels; concepts of mask placement will produce the opposite result, unnecessary thinning of the timbre and an increase in upper partials. *Imposto* technique avoids both the heavy, dual vocal production and the shrill, blatant production.

som fique mais “redondo” e não excessivamente estridente; por fim, o espaço na parte posterior da boca é de grande importância, porém, é necessário que o som não fique concentrado em tal região e siga o seu caminho para a parte frontal.

O termo italiano *chiaroscuro*, normalmente atribuído à qualidade do som caracterizada pelo equilíbrio entre o som brilhante e o escuro, representa o equilíbrio de todos esses aspectos acima mencionados. Na construção de uma sonoridade padrão, seja para o cantor solista, seja para o coro, é fundamental que se esforce para obter tal sonoridade claro-escuro – qualidade sonora resultante do maior equilíbrio da ressonância e, conseqüentemente, do melhor equilíbrio dos formantes da voz, anteriormente citado.

No capítulo IV deste trabalho, item 4.5. (Ressonância vocal e timbre) encontra-se uma série de exercícios para o regente ajudar seus cantores a desenvolver a percepção de seus timbres, a abertura do canal que conecta os ressoadores, a imposição vocal eficiente e saudável e, por fim, o equilíbrio da ressonância e dos formantes da voz.

2.5. Dicção e música coral

2.5.1. A importância da dicção para a sonoridade coral

Na música vocal, seja ela coral ou não, o trabalho para se alcançar uma boa dicção é fundamental. Regentes e cantores tendem a concordar que o trabalho de dicção é essencial para o sucesso de um grupo coral por permitir:

- a) Uma enunciação clara, capaz de proporcionar o melhor entendimento do texto;
- b) A uniformidade sonora das vogais, essencial para uma afinação refinada e para a maior homogeneidade sonora;
- c) A uniformidade de articulação consonantal, essencial para a precisão rítmica;
- d) A flexibilidade dos lábios, da língua e da garganta, permitindo uma produção vocal eficiente e saudável.

Para muitos regentes o trabalho de dicção se limita à melhor enunciação do texto para que o público possa entendê-lo. Outros, preocupados com homogeneidade, equilíbrio, afinação e precisão rítmica, entendem que o trabalho de dicção se propõe a conscientizar os cantores a respeito da produção correta e unificada dos sons vocálicos e da articulação eficaz das consoantes. De fato, todas essas preocupações são essenciais e precisam ser somadas. A fim de que o público entenda bem o texto que está sendo cantado, é necessário, primeiramente, que se trabalhe a pureza dos sons vocálicos e a clareza das consoantes. Entretanto, este trabalho de enunciação não é o suficiente. Para atingir tal objetivo, é preciso combinar essas qualidades com a prática insistente de se cantar as palavras com a acentuação adequada e dar sentido ao conteúdo poético de cada verso do texto, adequando-o ao conteúdo musical. Assim, os textos ganham em expressividade e seu significado é melhor comunicado.

Não se pode ignorar o fato de que em grande parte do tempo que se canta, cantam-se vogais. Assim, um bom começo para se atingir uma dicção coral eficiente é a produção consciente e correta dos sons vocálicos puros. O alto nível de enunciação das vogais

é o primeiro componente da dicção a ser atingido por um cantor. A falta dessa consciência é a base para muitos erros no canto e para a dicção pobre. Moore ressalta que:

O ponto de refinamento da qualidade vocal e de unificação sonora do canto grupal está na formação das vogais. Ela determina a qualidade e a maturidade do som e constitui o fator primário na precisão e controle da afinação, além de abrir o caminho para que um grande número de cantores possa cantar como uma só voz. [...] Será necessário que o coro identifique e conheça a formação das vogais básicas. (Moore, 1999, p. 51).

Ao regente, pois, compete o intenso trabalho de ensinar aos cantores a produção adequada dos sons vocálicos. Segundo Miller, muitos problemas de afinação nos grupos corais são consequência da inabilidade dos cantores em diferenciar claramente as vogais. Depois de explicar sobre a formação dos sons vocálicos, o autor incentiva o regente a aplicar exercícios de diferenciação das vogais para que seus cantores adquiram domínio sobre sua produção:

Um pequeno número de exercícios de diferenciação das vogais, executados individualmente ou em grupos, primeiro lentamente e depois rapidamente, traz uma conscientização sobre como as vogais podem ser mudadas sem perda da consistência necessária para se produzir um timbre vocal rico em ressonância. Essa consistência do timbre pode ser mantida somente se o trato ressonador tiver permissão para assumir formas que ‘rastreiem’ a vogal gerada na laringe. É essa habilidade de mudar os contornos do trato ressonador que permite que o timbre vocal permaneça constante quando as vogais são diferenciadas.²⁷⁷ (Miller, 1986, p.61).

Conscientes da produção dos sons vocálicos, os cantores devem desenvolver a habilidade de articulação das consoantes. Se a pureza das vogais é fundamental para a produção de um som esteticamente bonito, homogêneo e afinado, a precisão rítmica e o significado do texto são dependentes de uma produção consonantal eficaz.

2.5.2. O Alfabeto Fonético Internacional – IPA

Os princípios da dicção são melhor abordados pela terminologia técnica da fonética e pelo Alfabeto Fonético Internacional ou *International Phonetic Alphabet* – IPA.

²⁷⁷ *A few vowel differentiation exercises, executed individually or in groups, first slowly, then quickly, bring about an awareness of how vowels can be changed without loss of the consistency necessary to produce a fully resonant vocal timbre. This consistency of timbre can be maintained only if the resonator tract is permitted to assume shapes that ‘track’ the laryngeally generated vowel. It is the ability to change the shapes of the resonator tract that allows vocal timbre to remain constant when vowels are differentiated.*

Planejado e organizado por volta de 1886 por uma associação internacional que se dedicava ao estudo da fonética, o IPA sempre teve como objetivo estipular para cada som das várias línguas um símbolo que permaneça constante de uma língua a outra. Assim, um símbolo do IPA representa um som que é constante ainda que sua ortografia mude de uma língua para outra ou até na mesma língua. Em português, por exemplo, o símbolo [ʃ] é utilizado para representar foneticamente o som do **x** em **xadrez** e do **ch** em **chá**. Este mesmo símbolo é utilizado para o **sh** de **shore** (inglês) ou de **Khrushchev** (russo), o **sc** de **viscera** (latim) ou de **scena** (italiano), o **ch** de **choses** (em francês), o **sch** de **Schubert** (alemão), e assim por diante. Os símbolos fonéticos são normalmente colocados entre colchetes para serem distinguidos das demais letras, principalmente porque vários deles são as próprias letras do alfabeto romano.

Por se tratar de um alfabeto universal, aconselhamos aos regentes e cantores – solistas e de coros – que estudem ou pelo menos busquem um maior conhecimento do IPA. Em geral, as várias publicações sobre dicção para o canto (solo ou coral) têm adotado o IPA como referencial teórico. Da mesma forma, no âmbito deste trabalho, doravante, ao discutirmos questões de dicção, usaremos como base os símbolos do IPA. No Anexo I oferecemos uma breve descrição do IPA.

2.5.3. Vogais

É fato que, no âmbito de nosso trabalho, a construção do som coral é o aspecto de maior importância. É fato, também, que tal construção da sonoridade de um coro é dependente de uma produção vocálica uniforme e acusticamente equilibrada. Assim, na abordagem dos vários elementos da dicção, devemos antes de tudo, nos ater ao estudo da produção acústica das vogais; da postura que o trato vocal deve assumir para a produção adequada de cada som vocálico em toda a extensão da voz; da diferenciação das vogais no canto; dos usos pedagógicos das consoantes no canto; e, por fim, da influência das consoantes na busca pelo equilíbrio da ressonância vocal.

Para tratar de tal assunto, buscamos informações relevantes em diversas obras de autores das áreas de Canto, Fonoaudiologia, Acústica e Fonética. De todos os trabalhos consultados, optamos em apresentar uma abordagem baseada na visão e no trabalho de

Richard Miller. Nossa escolha se justifica pela objetividade, abrangência e clareza com as quais este autor trata da relação dos vários elementos da dicção com a sonoridade vocal e a ressonância da voz. Assim, grande parte do texto que segue tem como referencial teórico o livro *The Structure of Singing: system and art in vocal technique* de autoria de Richard Miller, importante obra na qual podem ser encontrados maiores esclarecimentos sobre os aspectos que apresentamos a seguir.

2.5.3.1. Ressonância e os dois primeiros formantes: a ciência das vogais

Nós vimos anteriormente que o som produzido na laringe é composto por uma frequência fundamental e por uma série de frequências que chamamos de harmônicos. Vimos ainda que tal espectro sonoro é um conjunto de frequências de ressonância que produzem picos, os quais chamamos de formantes.

Todas as vogais, por si, têm ressonância, mas cada uma tem seu próprio padrão de ressonância que é o resultado, em números, das frequências e da distribuição de energia dos harmônicos que estão presentes. É a partir dessas diferenças nos padrões de ressonância como um todo que nós somos capazes de ouvir e diferenciar uma vogal da outra. Esses padrões de ressonância suspensos são produzidos pela alteração da forma e do tamanho do orifício de liberação [do som].²⁷⁸ (Kantner and West, 1960, p. 68 apud Miller, 1986, p. 50).

Miller explica que quando as cavidades de ressonância assumem determinada forma para a produção de uma vogal particular, é possível identificar um som com altura e frequência definidas mesmo sem a aproximação completa das pregas vocais; isto pode ser verificado se produzirmos um sussurro mais intenso enunciando as vogais [i e a o u]. Neste caso, ouve-se um padrão de frequências descendente. Independente da altura cantada os parciais de harmônicos que coincidem com as formas da boca e da faringe identificam a vogal. A fim de expor os fatores físicos que produzem as vogais frontais, centrais e posteriores, Miller cita Minifie que explica que:

²⁷⁸ *All vowels, per se, have resonance but each vowel has its own distinct pattern of resonance that is the result of the number, frequencies and energy distribution of the overtones that are present. It is by means of these differences in the overall patterns of resonance that we are able to hear and discriminate one vowel from another. These hanging resonance patterns are produced by altering shape and size of the discharging orifice.*

Se a máxima constrição do caminho pelo qual passa o ar durante a produção de uma vogal é resultado da elevação da ponta da língua até o ponto em que a contração do trato vocal ocorre perto da região alveolar, a vogal é chamada de frontal. Incluídas nessa categoria estão as vogais [i ɪ e ε æ a]. Se a máxima constrição do caminho do ar é entre o dorso da língua e a parede faríngea posterior, a vogal é chamada vogal posterior. Incluídas nessa categoria estão as vogais [u ʊ o ɔ ɑ]. Os sons das vogais restantes são produzidos em pontos menos óbvios de constrição na região do palato duro. Esses sons são chamados de vogais centrais e incluem [ʌ ə ɜ].²⁷⁹ (Minifie, 1973, p. 243 apud Miller, *op. cit.*, p. 50).

Assim, configurações específicas do trato vocal podem estar diretamente associadas com a diferenciação das vogais. Segundo Miller, tais configurações do trato vocal incluem: a postura da curva da língua; o tamanho da contração entre a língua e o palato; o comprimento da língua em relação à contração de certos pontos do trato vocal; a separação dos lábios; o arredondamento dos lábios; a separação da mandíbula; a postura velo-faríngea; e a postura e contrações da língua que ocorrem em determinadas posturas fonéticas.

O autor analisa que grande parte do trabalho técnico no canto está relacionada à necessidade de se equilibrar os extremos das configurações acústicas do trato vocal. Ele ressalta que os harmônicos agudos, essenciais para as vogais frontais, requerem uma postura mais frontal da língua, diferentemente das vogais posteriores. As vogais frontais demandam um espaço mais estreito na área frontal da boca, e através disso criam mais espaço na faringe. A elevação palatal, que permite o aumento do tamanho de todo o trato vocal, acontece mais acentuadamente nas vogais frontais do que nas vogais posteriores. A posição da língua é um aspecto crítico a ser trabalhado por regentes e professores de canto no ensino da técnica vocal, já que tal posição determina e diferencia as várias vogais.

Na prática coral é bastante comum observar que os cantores têm a tendência de tencionar a língua puxando-a para trás na direção da garganta na produção das vogais [o] e [u]. Outros, normalmente pressionam e apertam a língua contra a arcada dentária nas vogais frontais como o [i], o [ɪ] ou o [ε]. Neste caso o resultado é uma sonoridade estridente e áspera. A vogal [ɑ], considerada a vogal que permite um maior relaxamento da língua também costuma ter sua produção prejudicada por tais tipos de tensão.

²⁷⁹ *If the major constriction of the airway during vowel production is the result of elevating the tongue tip and blade so that the point of vocal tract constriction occurs near the alveolar ridge, the vowel is called a front vowel. Included in this category are vowels [i ɪ e ε æ a]. If the major constriction of the airway is between the dorsum of the tongue and the posterior pharyngeal wall, the vowel is called a back vowel. Included in this category are the vowels [u ʊ o ɔ ɑ]. The remaining vowel sounds are produced with either no obvious points of constriction occurring at the region of the hard palate. These sounds are called central vowels and include [ʌ ə ɜ].*

No tocante à posição da boca para a produção dos sons vocálicos, Miller afirma que existem duas linhas pedagógicas opostas e equivocadas do ponto de vista fonético. A primeira delas ensina ao cantor que, independentemente das diferentes propriedades acústicas das diversas vogais, a mandíbula deve permanecer baixa e suspensa. A segunda incentiva uma abertura única da boca para todas as vogais. Miller ressalta que, em ambos os casos, o sistema de formantes das vogais é seriamente prejudicado e as distorções vocálicas serão inevitáveis. Appelman adverte que:

Quando um som cantado migra do fonema necessário para sua pronúncia adequada até um ponto próximo da vogal neutra [ʌ], ou mesmo um fonema adjacente que não é uma qualidade alternada, ele deixa de ser uma vogal pura. A integridade do fonema que lhe dá significado foi perdida.²⁸⁰ (Appelman, 1967, p. 230 apud Miller, *op. cit.*, p.74).

Determinar uma postura única para a boca, lábios, língua e mandíbula na produção cantada de todas as vogais é algo praticamente impossível. Tal atitude vai, inevitavelmente, gerar distorções em grande parte das vogais. Segundo Miller,

*Cantare come si parla*²⁸¹ tem a ver com a fidelidade na formação de vogais durante o canto, sendo esta baseada em ajustes rápidos do trato vocal. O ideal é a mobilidade acústica, em vez de uma estabilidade acústica. Os fatores de equilíbrio da ressonância são melhor alcançados através da uniformidade do timbre, não através da uniformidade do posicionamento orofaríngeo. A homogeneidade do timbre da vogal acontece quando cada vogal é permitida assumir livremente sua forma acústica característica, enquanto se ajusta as frequências que proporcionarão a força de projeção da voz. Em uma pergunta como ‘*Can you help me find my book?*’, a boca será aberta apenas moderadamente na vogal [ɛ] na palavra ‘*help*’. Se alguém estivesse desesperado e gritasse ‘*Help!*’ instintivamente, bem agudo, a boca estaria consideravelmente mais aberta na vogal [ɛ]; a boca provavelmente estaria ainda mais aberta se, no mesmo tom, fosse dita a interjeição ‘*Ab!*’²⁸² (*Op. cit.*, p.74).

²⁸⁰ *When a sung sound has migrated away from the phoneme necessary for proper pronunciation to a position near the neutral vowel [ʌ] or an adjacent phoneme that is not the quality alternate, it is no longer a pure vowel. The integrity of the phoneme, which gives meaning, has been lost.*

²⁸¹ Lit.: Cantar como se fala.

²⁸² *Cantare come si parla attests to a commitment to vowel formation in singing based on rapid adjustments of the vocal tract. The ideal is acoustic mobility rather than acoustic stabilization. Balancing resonance factors is best accomplished through timbre uniformity, not through uniformity of buccopharyngeal positioning. Unification of vowel timbre results when each vowel is permitted, in freedom, to assume its own distinctive acoustic shape while tracking the frequencies that provide the voice with its carrying power. In such a request as ‘Can you help me find my book?’, the mouth will be opened only moderately on the vowel [ɛ] in the word ‘help’. If one were in desperate straits and wildly cried out ‘Help!’ at a high pitch, the mouth would be considerably more opened in the vowel [ɛ]; the mouth would probably be even more widely opened on the same pitch were the emotive word ‘Ab!’.*

O ato de abrir a boca para se atingir uma altura mais elevada vem ao encontro da necessidade de se equiparar as frequências quando a frequência fundamental no canto é mais alta que o primeiro formante das principais vogais faladas. Aumentando a frequência do primeiro formante pela abertura da boca, o cantor permite que o formante aumente a amplitude da fundamental. Tal ação resulta em um mínimo de variação na intensidade (*loudness*) de uma altura a outra e de uma vogal para outra.

Segundo Sundberg,

Abrir a mandíbula, contudo, não é a única forma de elevar a frequência do primeiro formante. Encurtar o trato vocal puxando os cantos da boca funciona da mesma forma, e esse talvez seja o motivo pelo qual alguns professores dizem para seus alunos sorrirem enquanto cantam notas agudas.²⁸³ (Sundberg, 1977, p. 90 apud Miller, *op. cit.*, p. 75).

Em um estudo sobre a equalização das vogais, Hopkin (1997, p. 9) observa que quanto mais fechada estiver toda a região maxilar, mais baixa será a frequência do primeiro formante. De modo inverso, quanto mais aberta estiver toda a região maxilar, mais alta será a frequência do primeiro formante. O autor explica que o primeiro formante tem sua origem na região orofaríngea – o espaço de ressonância no fundo da boca e na área mais alta da garganta, logo atrás do arco da língua.

No tocante ao estudo do segundo formante, Hopkin (*op. cit.*, p.10) afirma que as vogais frontais o têm mais alto do que as vogais posteriores. O autor ressalta que quanto mais anteriormente a língua se arquear na boca, ou seja, quanto menor for o espaço de ressonância buço-faríngeo na parte dianteira da língua, mais alta será a frequência do segundo formante da vogal. O espaço de ressonância, na frente do arco da língua, parece ser o responsável pela produção do segundo formante. Por outro lado, a vogal [u], que é formada com a língua arqueada no fundo da boca, resultando num espaço buco-faríngeo relativamente amplo, tem o segundo formante mais baixo. Ela ainda afirma que outros fatores podem influenciar nas frequências de formantes: o arredondamento persistente dos lábios tende a baixar o segundo formante enquanto que a posição do sorriso tende a elevá-lo. Todavia, independente desses fatores, a posição da língua é o fator de maior influência na frequência do segundo formante.

²⁸³ *Opening the jaw, however, is not the only way to raise the first formant frequency. Shortening the vocal tract by drawing back the corners of the mouth serves the same purpose, and that may be why some teachers tell their students to smile when they sing high notes.*

2.5.3.2. Formação e diferenciação das vogais

Miller (*op. cit.*, p. 70) nos lembra que as vogais são sons contínuos, capazes de manter uma configuração específica do trato vocal e sustentar a fonação. No canto, tal configuração pode ser mantida ao longo de um ciclo respiratório inteiro. Como vimos anteriormente, a qualidade sonora característica de cada vogal depende de seus formantes, os quais possuem valores fixos para cada forma particular assumida pelo trato vocal.

No trabalho de preparo vocal à frente de coros, o regente deve, antes de tudo, tomar ciência da formação de cada uma das vogais. Em seguida, será necessário conscientizar os cantores sobre tais posturas do trato vocal e aplicar exercícios que permitam aos cantores desenvolver a capacidade de diferenciar as vogais. Miller observa que as diferenças acústicas entre as vogais frontais e posteriores constituem uma importante ferramenta pedagógica. Ele sugere que, num trabalho de diferenciação das vogais, os cantores comecem com um vocalise com uma vogal frontal cujo segundo formante é alto e, então, alterne tal vogal frontal com uma vogal posterior cujo segundo formante é mais baixo. Tal alternância entre vogais frontais e posteriores deve, então, ser exercitada usando-se combinações de mudanças de vogais e mudanças de alturas, com o objetivo de manter a mesma ressonância vocal.

No quarto capítulo de nosso trabalho, no item 4.6.1. (Diferenciação das vogais no canto) apresentamos diversos exercícios adequados para a formação e para a diferenciação das vogais no âmbito da música coral.

2.5.3.3. *Aggiustamento*: o processo de modificação das vogais no canto

De forma geral, as várias escolas buscam desenvolver em seus cantores uma série de habilidades. Uma das principais dessas habilidades é a junção dos registros de forma que a voz soe em toda a extensão como um único registro. Appelman menciona que:

Um dos objetivos dos cantores do bel canto era o desenvolvimento de uma escala vocal que fosse pura, limpa e sem interrupções. A passagem entre os registros – tanto ascendentes como descendentes – exigia uma modificação na coloração das notas mais agudas para evitar que elas se tornassem desagradáveis e agressivas e para

manter a qualidade do som da vogal assim como uma linha sonora uniforme.²⁸⁴ (Appelman, 1967, p.90 apud Miller, *op. cit.*, p.150).

De fato, na medida em que a voz caminha do grave ao agudo ou do agudo ao grave, passando por todos os registros, o trato vocal precisa se ajustar para que a sonoridade se mantenha uniforme. Este ajuste deve acontecer principalmente no registro agudo, porque, no canto, a combinação de alturas agudas com os formantes das vogais frontais resulta em padrões espectrais que produzem uma qualidade sonora “aberta”²⁸⁵ ou “branca”²⁸⁶. Para evitar tal sonoridade, as várias escolas de canto defendem procedimentos técnicos capazes de propiciar o equilíbrio sonoro. Uma vez que o caminho mais eficaz para se atingir tal equilíbrio é o ajuste do trato vocal no registro agudo, e considerando que qualquer ajuste vai gerar uma possível modificação no som das vogais, principalmente das mais frontais, utilizaremos a expressão modificação das vogais ou o termo *aggiustamento*²⁸⁷ da escola italiana de canto para indicar tal processo de ajuste do trato vocal²⁸⁸.

O *aggiustamento* é um procedimento técnico para se atingir maior uniformidade no registro agudo de forma muito menos drástica que o *Deckung*²⁸⁹ da escola alemã. Em muitos casos, na escola italiana, o processo de modificação das vogais inicia-se apenas na região da segunda passagem, quando a voz está chegando ao seu registro mais agudo. Se o cantor não utilizar o *aggiustamento* seu timbre vocal mudará na região aguda, uma vez que todas as vogais – abertas ou fechadas – também terão suas sonoridades bastante diferentes nesse registro.

Segundo Miller (1977, p.135), o *aggiustamento* ou a “cobertura” ocorre a partir do escurecimento da vogal pela alteração de sua forma acústica através do rebaixamento da laringe

²⁸⁴ One of the objectives of the singers of bel canto was the development of a vocal scale that was pure, unbroken, and uninterrupted. The transition of registers – either up or down the scale – demanded a modification in the tonal color of the topmost notes to prevent them from becoming disagreeable and harsh and to preserve the quality of the vowel sound as well as an even tonal line.

²⁸⁵ Segundo Miller (1986, p.156), o termo *voce aperta* indica um tipo genérico de desequilíbrio entre vários fatores de ressonância em vários registros vocais, especialmente perceptível nas regiões médio-aguda e aguda da voz.

²⁸⁶ Para Miller (*op. cit.*, p.155), a *voce bianca* (*voix blanche*, voz branca) resulta de um excesso de harmônicos agudos no som, e não é uma qualidade vocal aceitável em nenhum registro.

²⁸⁷ Lit.: ajustamento ou ajuste.

²⁸⁸ As diferentes escolas de canto (francesa, alemã e inglesa) abordam a questão do *aggiustamento* ou “cobertura” (termo comumente usado no ensino de canto no Brasil) de formas um pouco diferentes entre si, porém, o princípio é semelhante ao da escola italiana. Para maiores informações sobre esta questão nas diferentes escolas ver Miller, 1977, pp. 137-142.

²⁸⁹ Lit.: cobertura

e do aumento da região faríngea – o palato mole sobe e a base da língua desce. O grande problema desta técnica de “cobrir” a voz é o fato dos músculos que atuam na produção da voz serem incitados a uma maior atividade como resultado da intensa oposição muscular que acontece no torso e na nuca. Brodnitz ainda comenta que:

Cantar com cobertura requer mais ar sob uma pressão maior, além de envolver uma considerável tensão muscular. O uso moderado da cobertura faz parte de uma técnica necessária e não prejudicial para o cantor dramático. Infelizmente, ela é freqüentemente usada em excesso, principalmente por cantores que tentam cantar papéis dramáticos com uma voz basicamente lírica. Eis aí um exemplo perigoso e que pode levar a danos permanentes na voz.²⁹⁰ (Brodnitz, 1971, p.36 apud Miller, *op. cit.*, p.151).

Sem o *aggiustamento* as vogais perdem a qualidade do *chiaroscuro*²⁹¹ defendida pela escola italiana e, assim, tendem a soar mais estridentes ou mais escuras do que realmente são. Para evitar tais distorções na qualidade sonora deve-se minimizar a associação entre os parciais de harmônicos agudos naturalmente gerados pela forma do trato vocal e as alturas agudas. Embora esse processo do *aggiustamento* pareça complicado, a abertura gradual da boca e o ganho de espaço ao longo do trato vocal para que aconteça o ajuste da vogal ocorrem de forma bastante natural. Na medida em que a boca se abre para acomodar uma nota mais aguda, o som da vogal naturalmente se modifica para o som da vogal vizinha: [i] para [I]; [I] para [e]; [e] para [E]; [E] para [a]; [a] para [ɑ]; [ɑ] para [ɔ]; [ɔ] para [o]; [o] para [u]; [u] para [u]. Desta forma corrige-se o problema do desequilíbrio sonoro mantendo-se a qualidade *chiaroscuro*. Este processo pode ser facilitado se o cantor se conscientizar de que é preciso, sem tensões, manter a língua mais baixa e movimentar a mandíbula para baixo.

De forma geral, o processo de modificação das vogais é o mesmo para vozes masculinas e femininas, contudo com algumas diferenças bem relevantes. Na voz masculina, a modificação das vogais é utilizada para se manter a consistência da qualidade claro-escuro da voz ao longo de toda a extensão do cantor e evitar mudanças de sonoridade nas passagens dos registros. Embora seja “prioritariamente a segunda passagem o ponto que mais frustra um

²⁹⁰ *Singing with pronounced covering requires more air under increased pressure, and it involves considerable muscular tension. Moderate use of covering is part of the necessary and not harmful technique of the dramatic singer. Unfortunately, it is often used in excess, particularly by singers who try to sing dramatic parts with basically lyric voices. In that instance it is very dangerous and may lead to a permanent deterioration of the voice.*

²⁹¹ Lit.: claro-escuro. Para maiores esclarecimentos a respeito desta qualidade sonora v. item 2.7. Timbre.

tenor, o problema geralmente é resultado do que ocorreu abaixo desta passagem” (Miller, 1993, p.48-49) na *zona di passaggio*²⁹². Assim, é preciso que os cantores homens comecem a utilizar o *aggiustamento* de forma muito sutil já na primeira passagem, e continuem tal processo na medida em que caminham para o agudo. É importante ressaltar que para que a sonoridade do timbre *chiaroscuro* seja mantida em toda a extensão, a modificação das vogais nunca deve ser utilizada de forma extrema. É preciso bom senso e cuidado para que os ajustes necessários aconteçam de forma sutil e no momento exato.

A diferença primária no *aggiustamento* entre vozes masculinas e femininas é um resultado da acústica vocal. As fundamentais apresentadas nas vozes femininas são diferentes das apresentadas pelas vozes masculinas. Na medida em que a voz caminha para o agudo, “o número de harmônicos mais proeminentes se reduz dado que a fundamental é mais aguda”²⁹³ (*Id.*, 2000, p. 132). Por causa disso, a voz de soprano, por exemplo, “tem aproximadamente metade do número de harmônicos quando canta o dó agudo (dó 5) que o tenor tem quando canta seu dó agudo (dó 4)”²⁹⁴ (*Ibid.*, p. 132). Assim, as sopranos tendem a produzir mais vogais distorcidas do que os tenores em seus registros agudos, já que a voz de soprano produz menos os parciais agudos responsáveis pela definição das vogais. Miller resalta que, por tal razão, a definição das vogais nas notas mais agudas vai demandar maior modificação nas vozes femininas (principalmente sopranos) do que nas vozes masculinas. Isto será necessário para que a voz feminina ganhe mais parciais de harmônicos no agudo e, assim, defina melhor as vogais para que o público possa entender o que está sendo cantado.

Uma série de exercícios relacionados à modificação das vogais no canto encontra-se no quarto capítulo, item 4.6.2. (*Aggiustamento*: o processo de modificação das vogais).

2.5.3.4. As vogais e a prática coral: um resumo para os cantores

Depois de toda essa abordagem sobre a emissão correta das vogais, o trabalho de diferenciação delas e o processo de *aggiustamento*, é nossa função encorajar regente e cantores a

²⁹² Lit.: zona de passagem.

²⁹³ ... chiefly the secondo passagio point that often frustrates a tenor; the problem generally results from what has taken place below it.

²⁹⁴ ... exhibits roughly only half the number of overtones when singing her high C (C6) as does the tenor when singing his high C (C5).

trabalhar a sonoridade coral a partir das vogais. Este trabalho é árduo porque requer disciplina e continuidade, contudo, é muito mais simples do que pode parecer. Para a boa enunciação e aprimoramento da sonoridade do coro, podemos dizer, de forma resumida, que, cabe aos cantores três atitudes fundamentais em relação às vogais: simplificar, modificar e unificar.

Simplificar nada mais é do que *cantare como si parla*, permitindo que cada vogal se forme a partir de ajustes rápidos do trato vocal. Na prática coral deve-se, antes de tudo, pensar as palavras a partir de suas vogais; cantar as vogais corretamente como se não existissem as consoantes; e, somente depois que todo o coro estiver consciente da produção das vogais é que se deve permitir que as consoantes cumpram sua função junto a elas.

Atentos ao equilíbrio da sonoridade do grave ao agudo, os cantores devem ajustar o trato vocal de forma a modificar naturalmente a forma de cada vogal quando for necessário cantar no registro mais agudo.

Por fim, é importante que todos os cantores de um coro façam o possível para unificar o timbre de cada vogal, dando a elas a mesma “cor sonora” que os outros cantores. Este é, sem dúvida, um caminho eficaz para a construção de uma sonoridade homogênea. A uniformidade de articulação das vogais não só proporciona a homogeneidade sonora como permite que os cantores cantem de forma saudável, sem que haja a necessidade de se abrir mão das características individuais de suas vozes.

2.5.4. Consoantes

2.5.4.1. Os vários tipos consonantais

As consoantes são fonemas caracterizados pela obstrução ou constrição do ar proveniente dos pulmões em um ou mais pontos do trato vocal. Tais obstáculos podem ser totais ou parciais dependendo da posição e da movimentação dos lábios e da língua. Os vários tipos consonantais são, pois, classificados e descritos segundo os seguintes critérios: o ponto ou local onde a consoante é articulada, o modo como a consoante é articulada e o comportamento das pregas vocais durante a produção da consoante.

O ponto de articulação de uma consoante é o lugar do trato vocal onde acontece a obstrução do ar. Assim, segundo o ponto de articulação as consoantes classificam-se em:

- a) Bilabiais, quando ocorre o contato entre o lábio inferior e o superior;
- b) Labiodentais, quando o lábio inferior tem contato com os dentes incisivos superiores;
- c) Linguodentais, quando acontece o contato da ponta da língua com a face interna dos dentes incisivos superiores;
- d) Alveolares, quando a língua tem contato com os alvéolos dos incisivos superiores;
- e) Palato-alveolares ou pós-alveolares, quando há contato entre a parte frontal da língua e a parte frontal do palato logo atrás dos dentes;
- f) Palatais, quando o dorso da língua toca o céu da boca;
- g) Velares, quando a parte posterior da língua tem contato com o véu palatino;
- h) Uvulares, quando a parte posterior da língua se aproxima ou toca a úvula;
- i) Faríngeas, quando a base da língua se posiciona contra a face posterior da faringe;
- j) Glotais ou glóticas, consoantes articuladas na glote.

O modo de articulação é a forma como a consoante é articulada, caracterizada pela natureza do obstáculo que ocorre no trato vocal durante a passagem do ar. Assim, segundo o modo de articulação as consoantes podem ser:

- a) Plosivas, nas quais há um fechamento completo;
- b) Nasais, nas quais o fechamento é aliviado pela abertura da passagem para a faringe nasal;
- c) Fricativas, nas quais um fechamento incompleto permite uma passagem estreita de ar, criando um som de fricção, isto é, o ar fricciona no ponto de contração;
- d) Africadas, combinações de consoantes plosivas e fricativas;
- e) Glides ou semivogais, vogais articuladas suficientemente rápidas para serem percebidas como consoantes;
- f) Laterais, nas quais a língua é mantida de forma a permitir que o ar escape pelos lados.

Uma consoante ainda pode ser classificada em sonora ou surda, dependendo do comportamento das pregas vocais durante sua articulação – se ocorre ou não vibração.

2.5.4.2. A função articulatória das consoantes

É fato que a boa enunciação das vogais é um aspecto fundamental da sonoridade vocal. O trabalho eficiente e contínuo com elas garante, entre outros aspectos do som coral, uma sonoridade esteticamente bonita, a homogeneidade sonora e a execução refinada do legato. Entretanto, a enunciação vocálica eficaz não é o bastante. Sem as consoantes, qualquer tipo de som vocal, especialmente o som coral, tende a se tornar “insípido”, monótono, sem forma e até ininteligível. “Temperar” e dar forma ao som das vogais, dar sentido ao texto e fazer com que os ouvintes o entendam, e revelar e expor o ritmo da música são os três principais propósitos das consoantes.

Evidentemente, as consoantes são excelentes ferramentas pedagógicas para o aprimoramento do equilíbrio da ressonância vocal. Elas podem auxiliar os cantores que tendem a cantar de forma “entubada” a experimentar a sensação frontal da ressonância e, por meio disso, conseguir uma sonoridade mais clara e brilhante. Por outro lado, elas também podem ajudar os cantores que possuem vozes muito “focadas” a explorar os espaços de ressonância na região da faringe a fim de “arredondar” o som. Contudo, apesar de sua eficiência pedagógica, as consoantes devem, antes de tudo, ser utilizadas como uma ferramenta de expressividade do texto a ser cantado, e ainda, contribuir para a melhor execução e precisão rítmicas. É necessário conhecer e explorar as características de cada consoante para que elas cumpram sua função na execução de uma obra coral.

As chamadas consoantes “líquidas” como [m], [n], [l] e [ŋ] são excelentes para o trabalho com a ressonância vocal, mas podem causar sérios danos à inteligibilidade do texto e até mesmo à afinação se não forem produzidas eficientemente. Uma vez que essas consoantes são sonoras e capazes de ser sustentadas, assim como as consoantes [v], [z] e [s], elas requerem uma atenção especial. Se precederem uma vogal, elas devem ser cantadas na mesma altura que a vogal. Se aparecerem depois da vogal, elas devem manter a mesma altura dessa vogal. Do contrário, tais consoantes agirão contra a afinação. Por ser sonoras, tais consoantes ainda podem atrasar o tempo e, por isso, devem ser articuladas rapidamente precedendo a batida do tempo. Na “cabeça” dos tempos, o ouvinte já deve escutar a vogal a ser cantada após a consoante. Dehning (2003, p.70) observa que este princípio de sustentar as consoantes antes

das vogais é particularmente crítico quando se canta com instrumentos, seja piano ou orquestra. O coro soar á atrasado se não for realizado sistematicamente.

As consoantes sonoras explosivas como [b], [g], [d] e [ɗ] devem ser executadas de forma rápida e enfática, e ainda, com o maior cuidado possível para que não sejam acentuadas. Consoantes surdas fricativas como [s], [ʃ] e [x] levam certo tempo para ser produzidas e, por isso, devem ser articuladas objetiva e precisamente para que não haja atrasos. Por fim, consoantes surdas explosivas como [k] e [t] são pouco audíveis em coro e, assim, merecem ser articuladas de forma bem expressiva.

2.5.4.3. A utilização das consoantes nasais no equilíbrio da ressonância vocal

Outro importante papel que as consoantes podem desempenhar no trabalho coral é o de auxiliar os cantores no aprimoramento do equilíbrio da ressonância vocal. A utilização das quatro consoantes nasais [m], [n], [ɳ] e [ɲ] antecedendo as vogais é, por exemplo, um caminho bastante eficaz. Sobre tais consoantes, Miller ressalta que:

Em todas as quatro nasais, a cavidade oral tem algum grau de fechamento; o palato mole assume posições que determinarão a combinação entre boca, faringe e cavidades nasais. As quatro nasais diferem em qualidade em decorrência da extensão na qual a cavidade oral é excluída como câmara de ressonância. A parte nasal da faringe é na verdade uma parte das cavidades nasais, com o véu separando a faringe das cavidades nasais. Qualquer que seja sua designação anatômica, o véu, ajudado pela elevação da língua, determina a característica dos fonemas nasais pelas posturas assumidas em relação à cavidade oral.²⁹⁵ (Miller, 1986, p. 80)

A produção da consoante sonora bilabial [m] gera um grande aumento da cavidade oral que costuma ser utilizada como espaço de ressonância. A língua se mantém em repouso dentro da boca numa posição neutra. Vocalises que utilizam [m], normalmente, eliminam qualquer tipo de tensão da língua e do palato mole.

Enquanto a sensação do [m] localiza-se mais nos lábios e na área dos sinus, a sensação da consoante alveolar-nasal [n] localiza-se em uma área mais alta, na região do

²⁹⁵ *In all four nasals, the oral cavity has some degree of closure; the soft palate assumes postures that determine the degree of coupling of mouth, pharynx, and the nasal cavities. The four nasals differ in quality as a result of the extent to which the oral cavity is excluded as a resonating chamber. The nasal part of the pharynx is actually a part of the nasal cavities, with the velum separating the pharynx from the chamber of the nose. Whatever its anatomic designation, the velum, assisted by the extent of tongue elevation, determines the character of the nasal phonemes by the postures it assumes in relation to the oral cavity.*

maxilar superior. Segundo Miller (*op. cit.*, p. 84), esta sensação produzida pelo [n] tem um papel histórico importante para o canto, uma vez que há uma redução da sensação oral combinada com um aumento da sensação na região chamada pelos cantores de *masque* (máscara). Quando um cantor tem dificuldade para experienciar uma sensação frontal suficiente, a utilização do [n] pode ser um caminho bastante eficaz, principalmente se combinada com a utilização do [m]. Às vezes, a posição dos lábios na produção do [m] causa problemas para os cantores quando eles abrem a boca para a produção da vogal seguinte, principalmente se tais cantores têm o costume de abrir a mandíbula para baixo excessivamente. O fonema [n] pode ser produzido com os lábios ligeiramente separados. Para os cantores que sentem que o som costuma “recuar” do [m] para uma vogal aberta, o [n] sempre pode ser eficaz para substituir o [m].

Outra consoante nasal bastante importante como ferramenta no trabalho de ressonância da voz é o [ŋ]. A fim de descrever a sensação causada por tal consoante, Miller (*op. cit.*, p.85) observa que quando temos resfriado somos capazes de perceber a relação entre a formação do [g] como em “*rug*” [rʌg] e do [ŋ] como em “*rung*” [rʌŋ] . O mérito pedagógico do [ŋ] é bastante conhecido pelos cantores como um meio eficaz para se aperfeiçoar o equilíbrio da ressonância vocal, provavelmente porque a postura do [ŋ] produz uma sensação localizada na máscara e, ao mesmo tempo, mantém a abertura na região nasofaríngea. Tais sensações vibratórias na área frontal da face são normalmente intensas e estão intimamente associadas ao formante do cantor.

Há ainda outra consoante nasal que pode ser bastante útil no aprimoramento do equilíbrio da ressonância: a linguo-palato-nasal [ɲ], encontrada em algumas palavras italianas como “*ogni*” e “*gnocchi*”. Segundo Miller (*op. cit.*, p.86) este fonema permite ao cantor a sensação frontal da ressonância no seu ponto mais alto, localizada exatamente no centro da máscara, atrás do nariz ou dos olhos.

2.5.4.4. A utilização das consoantes não-nasais no equilíbrio da ressonância vocal

Além das consoantes nasais, muitas das demais consoantes podem ser bastante eficientes no aprimoramento do equilíbrio da ressonância vocal. Miller apresenta uma extensa abordagem sobre a utilização de várias consoantes não-nasais no trabalho técnico-vocal.

Entretanto, embora baseados na obra do citado autor, apresentamos a seguir somente as consoantes utilizadas em nossa prática no preparo vocal para coros.

A consoante línguo-anterior-palatal sonora [j] é bem útil como um som piloto. Às vezes classificada como semivogal ou consoante líquida, no canto, ela é normalmente tratada como uma versão da vogal [i] como em “praia” [praj*a*] no português. Miller (*op. cit.*, p. 90) observa que é comum, ao cantar palavras que começam com a vogal [u], muitos cantores sentirem uma “perda de foco e de ressonância”. Tal problema pode ser resolvido com o auxílio do fonema [j] se este for anexado à vogal em questão, como na palavra “you” [ju] do inglês.

Da mesma forma que as consoantes nasais, a consoante [l] pode ser vocalizada com uma sílaba de duração prolongada. Segundo Miller (*op. cit.*, p. 91), o [l] é um som instável que se comporta, às vezes, como semivogal e, às vezes, como consoante. Por outro lado, uma vez que a consoante [l] requer uma movimentação ascendente da língua na direção dos alvéolos, ela é capaz de produzir um grande número de sons de transição, especialmente em combinação com vogais ou consoantes subseqüentes. Muitas vezes, o [l] é prejudicial para a clareza de articulação no canto, contudo, se executado corretamente, acaba por se tornar uma das consoantes mais favoráveis à ação livre da língua que é a chave para a boa articulação. Miller explica que, na articulação do [l], a ponta da língua deve se mover rapidamente deixando sua posição de repouso em contato com os dentes inferiores e na direção dos alvéolos, onde ela deve estabelecer um contato direto com a superfície interna dos incisivos superiores.

Na flap [r], em função da emissão do ar, a ponta da língua bate rapidamente contra os alvéolos produzindo um som fricativo rapidamente executado. Este som é seguido por um retorno imediato da língua à sua base em contato com os dentes inferiores. Corretamente executada, a consoante em questão possui, no canto, algumas similaridades com a consoante [l] e com algumas das consoantes nasais. É importante ressaltar que, regentes e cantores nunca devem confundir a rápida execução do [r] com a vibração da ponta da língua que produz o som do [r̃], também chamado de “r” rolado ou vibrante. Tal vibração é uma importante ferramenta técnico-vocal utilizada para estimular a capacidade de movimentação da língua tanto na extremidade frontal quanto na hyoidal. Para que a ponta da língua consiga manter a movimentação oscilatória e produzir uma vibração livre não pode haver nenhum tipo de tensão ao longo de toda a língua, principalmente no ponto de contato dela com os dentes superiores e com os alvéolos, nem na musculatura hyoidal.

A consoante sonora labiodental fricativa [v] também é bastante importante. Em sua produção, os incisivos superiores tocam o lábio inferior. Segundo Miller (*op. cit.*, p. 95), é importante notar que a consoante [v] e sua similar surda [f], assim como a consoante sonora [z] e sua similar surda [s], trazem à mente a posição central da fonação e a postura de relaxamento. É altamente significativo que, no canto, a execução das consoantes [v] e [z] e suas “parceiras” surdas [f] e [s], a língua não precisa sair de sua posição de repouso. Na produção do [v], os lábios assumem uma posição ligeiramente horizontal, como na posição de um sorriso, evitando qualquer postura vertical da boca. O orifício externo é reduzido e o som laríngeo é desviado para a cavidade oral. Sendo uma consoante de sonoridade contínua, o [v], não requer qualquer mudança interior do trato vocal ao longo de sua duração. Os cantores podem aprender muito sobre o processo de ressonância quando o [v] precede as vogais. Segundo Miller (*op. cit.*, p.96), tal posição da boca, com os lábios separados, se parece muito com a postura associada ao prazer e ao repouso. Além disso, a localização física do [v] favorece as sensações na *masque*.

Também digna de mérito no trabalho de equilíbrio da ressonância é a consoante sonora linguo-alveolar fricativa [z]. Miller (*op. cit.*, p.98) observa que o [z] requer uma pequena alteração da posição acústica central e, por isso, não apresenta maiores complicações técnicas para o canto. O ar passa entre os dentes e a língua que tende a se elevar levemente contra o palato, produzindo um orifício estreito. Um pequeno fluxo de ar passa entre alguns dentes, normalmente os incisivos, o que explica a presença de um som assobiado que acompanha o som produzido na laringe. Os lábios são separados e o movimento da mandíbula é pequeno e discreto. O relacionamento íntimo entre a cavidade oral e o maxilar superior nas consoantes [z] e [s] contribui para a sensação frontal da ressonância. Como consoantes pilotos para vogais subseqüentes, essas duas consoantes normalmente auxiliam o cantor a encontrar o equilíbrio desejado do som, já que em geral, tanto o [z] quanto o [s] são especialmente úteis para a correção de uma qualidade vocal pouco sonora e “desfocada”.

2.6. Registro vocal

2.6.1. Os diferentes registros da voz

Saber lidar com a questão da registro vocal é fundamental para o regente e seus cantores. Costa e Silva (1998, p.84) explicam que, na verdade, o termo registro tem cunho didático e procura descrever os intervalos de frequência que têm entre si uma determinada conjugação de atividades musculares e respiratórias. Os autores observam que “os registros são chamados de peito, misto e de cabeça, numa tentativa de estabelecer uma relação entre os sons produzidos e o local onde ocorre a maior sensibilidade sonora durante sua emissão” (*Ibid.*, p.84). De fato, uma vez que os termos relacionados à registro vocal começaram a ser utilizados quando muitos dos mecanismos da produção vocal eram ainda desconhecidos, esses termos que classificam os diferentes registros baseavam-se nas partes do corpo nas quais os cantores sentiam as vibrações do som. Contudo, tais partes – como peito e cabeça, por exemplo – são, na verdade, regiões onde ocorrem adaptações ressonantes e não regiões onde os diferentes registros são gerados.

Segundo a terminologia utilizada pelas escolas de canto, a voz humana possui três registros: a voz de peito (registro grave), a voz mista (registro médio) e a voz de cabeça (registro agudo). Cada registro vocal tem sua própria “cor sonora”, seu peso e suas características. Para que o cantor possa executar expressivamente repertórios diversos, as qualidades de cada registro precisam ser trabalhadas. Além disso, o desenvolvimento da extensão vocal, do grave ao agudo, só é possível através do domínio dos registros.

Muitas são as classificações para os diferentes tipos de registro vocal. Há quem considere apenas dois registros – peito e cabeça. Outros consideram o registro vocal apenas uma posição vocal, ou seja, uma série de tons produzida por uma certa posição dos órgãos vocais – laringe, palato e língua – e, identificam três “posições vocais” – peito, meio e cabeça. Há, também, “outros que consideram os registros basal, modal (peito, misto e cabeça) e elevado, diferenciando-os pela frequência produzida e levando em consideração os aspectos mioelásticos e aerodinâmicos” (Pacheco, Marçal e Pinho, 2004, p. 430). Por fim, uma outra classificação subdivide os registros em *fry*, modal (peito, médio e cabeça) e falsete.

Para abordar a questão da regização no canto, o regente terá que introduzir e explicar alguns conceitos ao coro. Hogset (1994, p. 16) sugere que, antes de tudo, os cantores aprendam a perceber a existência de suas “duas vozes”: a primeira mais forte, potente e escura, em contraste com a segunda que é leve e freqüentemente mais clara. A diferença sonora acontece porque a musculatura vocal realiza sua função de formas diferentes e o fechamento das pregas vocais não é o mesmo. O autor chama essas “duas vozes” de “mecanismo vocal pesado” (voz de peito) e “mecanismo vocal leve” (voz de cabeça), e descreve a diferença de produção desses registros explicando que:

Quando você canta usando o mecanismo pesado de sua voz, a glote permanece fechada durante a maior parte do tempo que seu som está sendo produzido. [...] Enquanto se canta usando o mecanismo pesado, o tempo de abertura é mais curto do que o tempo de acoplamento. Quando você canta usando o mecanismo leve de sua voz, o oposto acontece. Para produzir este som, a glote permanece aberta por um longo intervalo até que seja fechada. Os músculos que controlam o fechamento da glote trabalham mais quando [você] usa a voz pesada do que quando usa sua voz leve.²⁹⁶ (*Ibid.*, p.16).

Hogset também ressalta que uma das principais metas de um cantor é conectar esses dois registros e, “a fim de criar uma transição regular, uma voz mista deve ser usada na zona de transição entre a voz de peito e a voz de cabeça”²⁹⁷ (*Ibid.*, p. 17). O autor ainda chama a atenção para o fato de que esta “zona de transição” nas vozes masculinas tem a extensão menor do que nas femininas nas quais o referido registro pode ser dividido em duas partes: uma voz mais grave e outra mais aguda.

No tocante à descrição fisiológica da produção dos registros vocais, Pacheco, Marçal e Pinho observam que:

Estudos para quantificar o predomínio muscular nos diferentes registros, observaram que o músculo tireoaritenóideo é que apresenta mudanças mais marcantes em resposta à troca de registros. A mudança do registro pesado para o leve mostra uma diminuição na atividade do músculo tireoaritenóideo. Quanto mais pesado o registro, maior é a atividade desse músculo. Já no registro modal, as diferenças observadas vêm de um equilíbrio entre as forças do músculo tireoaritenóideo e do cricótireóideo. No registro de peito, o músculo tireoaritenóideo

²⁹⁶ *When you sing using your 'heavy voice mechanism' the glottis remains closed for the majority of the time your tone is being produced. [...] While singing using the heavy mechanism, the open-time is more brief than the closed-time. When you sing using your 'light voice mechanism' the reverse occurs. To produce this tone, the glottis remains open for a longer interval than it is closed. The muscles controlling the closing of the glottis work much harder when using the heavy voice than they do in your light voice.*

²⁹⁷ *In order to create a smooth transition, a mixed voice must be used in the transition zone between the chest voice and the head voice.*

está em maior atividade, enquanto no registro de cabeça o cricótireóideo apresenta-se com maior predomínio. Com o aumento da tensão do músculo cricótireóideo, as pregas vocais tornam-se mais delgadas sendo que a amplitude da onda mucosa apresenta-se mais reduzida. Quanto mais aumenta a atividade do cricótireóideo, mais se alongam as pregas vocais e a voz passa do registro de peito para o de cabeça. Os outros músculos intrínsecos e extrínsecos da laringe também têm participação nessas mudanças. Entretanto, os músculos tireoaritenóideo e cricótireóideo parecem ser os de maior participação. (Pacheco, Marçal e Pinho, 2004, p.430).

Os citados autores ainda explicam que os registros vocais não são determinados somente pela troca de predomínio muscular, mas também, pelo padrão de vibração das pregas vocais, que varia de acordo com a frequência fundamental produzida, assim como pelo fluxo de ar responsável pelo tempo de abertura e fechamento das pregas.

A fim de utilizar todo seu potencial vocal, o cantor precisa encontrar condições favoráveis para dominar o uso das cavidades de ressonância e a musculatura envolvida na produção da voz. No tocante à registoção vocal, a difícil tarefa do regente é orientar seus cantores a respeito de cada registro, bem como ajudá-los a desenvolver a habilidade de “transitar” de um registro para outro sem perda da qualidade sonora. “O bom cantor deve aprender a lidar com a passagem de modo a que ela se torne imperceptível, como se, ao passar de um registro para o outro, tivéssemos a impressão que fosse um registro único” (Costa e Silva, 1998, p. 84). A maior dificuldade que os cantores enfrentam neste processo de conexão dos registros são os pontos de transição de um registro para outro. A transição da voz de peito para a mista é chamada de primeira passagem e a transição da voz mista para a de cabeça é chamada de segunda passagem. Costa e Silva explicam que as passagens que existem entre os registros são zonas de adaptação à nova configuração glótica, e, portanto, sujeitas a dificuldades de acoplamento entre a laringe e o trato vocal.

2.6.2. Registoção nas vozes masculinas

Em geral, nas várias classificações de vozes masculinas os princípios da registoção são os mesmos, respeitando-se a extensão vocal de cada categoria. Miller (1986, p.116) observa que as diferenças na localização das passagens refletem as diferenças de estrutura e timbre entre as vozes de baixo e de tenor. Considerando as possíveis variações individuais, o autor apresenta uma tabela com as passagens das várias categorias vocais:

Classificação da voz	<i>Primo passaggio</i>	<i>Secondo passaggio</i>
<i>Tenorino</i>	Fá 3	Sib 3
<i>Tenore leggero</i>	Mi 3 (Mib 3)	Lá 3 (Láb 3)
<i>Tenore lirico</i>	Ré 3	Sol 3
<i>Tenore spinto</i>	Ré 3 (Dó# 3)	Sol 3 (Fá# 3)
<i>Tenore robusto (drammatico)</i>	Dó 3 (Dó# 3)	Fá 3 (Fá# 3)
<i>Baritono lirico</i>	Si 2	Mi 3
<i>Baritono drammatico</i>	Si 2	Mib 3
<i>Basso cantante</i>	Lá 2	Ré 3
<i>Basso profondo</i>	Láb 2 (Sol 2)	Réb 3 (Dó 3)

Figura 17: Primeira e segunda passagens das categorias vocais masculinas segundo Miller.

2.6.2.1. *Voce di petto, voce mista e voce di testa*

Segundo Miller (*op. cit.*, p.117-118), a *voce di petto* masculina corresponde à extensão confortável da fala e termina na região da primeira passagem. Para os barítonos tal região se situa do si 2 para baixo, enquanto que para os tenores, tal região se situa nas proximidades do ré 3. O autor acrescenta que se um barítono utilizar sua voz falada de forma alterada e “gritada”, ele pode estender a extensão de sua voz de peito até um mi 3. O tenor, a menos que seja um *leggiere* bem agudo, raramente ultrapassa o ré 3 com sua voz de peito, embora ele possa gritar para o agudo, até a região do sol 3. Na tentativa de estender a voz de peito para o agudo, tanto barítonos quanto tenores sentem um certo desconforto vocal na região acima do padrão.

A *zona di passaggio* ou *voce mista* masculina é a área crucial para se estabelecer uma ligação regular e estável entre todos os registros. Miller (*op. cit.*, p.118) explica que se a ação dos tireoaritenóideos não diminuir na medida em que se caminha para o agudo, a qualidade vocal do registro de peito será levada para o registro misto. Ao contrário, a introdução do timbre misto (peito-cabeça) produzirá antecipadamente o equilíbrio da ação mecânica entre os músculos tireoaritenóideos e cricotireóideos. É importante ressaltar ainda, que tal equilíbrio muscular e, conseqüentemente, o timbre misto não são restritos à *zona di passaggio*. Segundo Miller, embora ela aconteça principalmente nesta área de passagem, a *voce mista* pode ser utilizada na região mais grave a fim de modificar a ação mecânica pesada do registro de peito e, por meio disso, assegurar uma transição gradual do timbre ao longo da escala.

Acima da segunda passagem se situa a legítima *voce di testa*, que consiste em uma região cuja extensão é de aproximadamente uma quarta ou quinta na maioria das vozes

masculinas. Miller (*op. cit.*, p.118) explica que na produção da voz de cabeça há um aumento da ação cricotireóidea, um alongamento das pregas vocais, uma diminuição da massa de vibração das pregas vocais e uma mudança constante dos contornos das pregas vocais.

Para a melhor conexão dos registros da voz masculina, apresentamos, no capítulo quatro deste trabalho, no item 4.7.2. (Exercícios de reginação para vozes masculinas), exercícios que podem ser utilizados pelo regente coral de forma sistemática.

2.6.2.2. *Falsetto e Stroh bass*

Miller (*op. cit.*, p.119-120) acredita que, de forma geral, as traduções e interpretações dos tratados de canto dos séculos XVIII e XIX costumam ser imprecisas no que diz respeito ao significado do termo *falsetto* para os autores desses tratados. Para expor sua visão a respeito do falsete, Miller apresenta uma série de citações de vários autores sobre a história dos registros vocais e sobre o que seria cientificamente este registro:

Cada época indicou, de um modo ou outro, a existência de registros. Cantores do período medieval citam a voz de cabeça e a voz gutural, e os famosos Caccini, Tosi, e Mancini também mencionam dois registros: peito e falsete. O falsete para eles, contudo, era o registro de cabeça. Entretanto, falsete ou peito, eles se referem à preponderância de uma das duas cavidades de ressonância, não à exclusiva utilização de uma ou de outra.²⁹⁸ (Mori, 1970, p.76 apud Miller, *op. cit.*, p.120).

O registro de cabeça na voz cantada masculina é freqüentemente um dos mais difíceis ajustes vocais, tanto para consegui-lo quanto para mantê-lo. Cultivado especialmente para ópera, ele não deve ser confundido com o falsete, um tipo de registro cujo som é muito mais “rarefeito”. Um registro de cabeça operístico bem desenvolvido é a marca registrada de um grande tenor, mas é usado em seu alcance mais agudo, num intervalo musical de aproximadamente uma quarta ou uma quinta, por todos os cantores bem treinados – tenores, barítonos e baixos.²⁹⁹ (Large *et al.*, 1972, p.19 apud Miller, *op. cit.*, p.120).

As vozes masculinas têm acima de seu registro de cabeça o falsete, que mesmo para o ouvido destreinado, possui um som bem característico. (...) Ele tem um som

²⁹⁸ Every epoch in one way or another has indicated the existence of registers. Singers of the medieval period cite head voice and throat voice, and the famous Caccini, Tosi, and Mancini also mention two registers: chest and falsetto. The falsetto for them, however, was the head register. But whether falsetto or chest, they refer to the preponderance of one of the two cavities of resonance, not to the exclusive dominance of one or the other.

²⁹⁹ The head register in the male singing voice is often one of the most difficult vocal adjustments to acquire and to maintain. Cultivated especially for opera, it should not be confused with the falsetto, a much thinner-sounding register. A well developed operatic head register is the hall-mark of the accomplished tenor, but it is used in the upper range, spanning a musical interval of approximately a fourth or a fifth, by all well-trained male singers – tenors, baritones and basses.

menos brilhante que os sons do registro de cabeça. Pode ser usado esporadicamente, mas seu uso contínuo dá à voz um caráter afeminado.³⁰⁰ (Brodnitz, 1953, p.32 apud Miller, *op. cit.*, p.120)

O autor explica que a ação mecânica da voz no falsete é bastante diferente da voz de cabeça. A respeito da mecânica da produção do falsete Zemlin descreve que:

Filmes de alta velocidade da laringe durante a produção do falsete revelam que as pregas vibram e entram em contato apenas nas bordas livres e que o restante das pregas ficam relativamente firmes e sem vibração. Além disso, as pregas parecem longas, enrijecidas, muito finas nas beiradas e embauladas.³⁰¹ (Zemlin, 1981, p.214 apud Miller, *op. cit.*, p.120-121).

Na verdade é importante ressaltar que a oclusão das pregas vocais no falsete não é a mesma na voz de cabeça. Na produção do falsete a aproximação das pregas é incompleta. Assim, Miller conclui que o falsete jamais deve ser confundido com a voz de cabeça masculina. Para o autor, o falsete é uma qualidade artificial da voz masculina e deve ser utilizado em ocasiões muito especiais. Ele ressalta que, na linguagem internacional do canto, o termo falsete descreve o som que a voz masculina é capaz de produzir para imitar a voz feminina e, normalmente, acima da extensão normal da voz masculina.

Além do falsete, outro registro “artificial” da voz masculina tem sido bastante citado: o *Strobbass* (baixo [de] farpas). Segundo Miller trata-se de um registro que se situa abaixo do registro grave normal da voz masculina. Sua extensão varia de uma quarta ou uma quinta na maioria dos casos, a mais de uma oitava em outros. O autor observa que o *Strobbass*, juntamente com o falsete, é normalmente citado como um dos registros vocais masculinos não utilizados, ou utilizados apenas em casos especiais, mas que, apesar disso, deve ser desenvolvido por um cantor a fim de que este tenha um instrumento vocal completo.

Assim como uma nota ocasional de falsete pode ocorrer na região aguda para algumas colorações específicas, assim também um ocasional *Strobbass* pode ocorrer na região mais grave da voz. O registro *Strobbass* ocorre nas vozes graves pela mesma razão que o falsete ocorre com frequência nas vozes agudas – é o único jeito seguro que alguns cantores têm de produzir aquele tom. O registro *Strobbass*, se usado, deve

³⁰⁰ *The male voices have on top of the head register the falsetto, which even to the untrained ear has a distinctive quality of its own. [...] It has less brilliance than the sounds of the head register. It can be used occasionally, but its continuous employment gives the voice an effeminate character.*

³⁰¹ *High-speed motion pictures of the larynx during falsetto production reveal that the folds vibrate and come into contact only at the free borders and that the remainder of the folds remains relatively firm and nonvibratory. Furthermore, the folds appear long, stiff, very thin along the edges, and somewhat bow-shaped.*

ser usado com cautela. Exercícios para o desenvolvimento desse registro devem ser administrados somente com um professor, e nunca por mais de alguns momentos breves. Quando uma nota que aparece apenas minimamente presente na voz – em geral um fim de frase ou uma nota de breve duração – precisa ser cantada, o rebaixamento consciente da laringe além de seu posicionamento normal irá ajudar. Essa técnica deve ser usada apenas em algumas poucas ocasiões.³⁰² (Miller, *op. cit.*, p.125)

É importante ressaltar que, embora a utilização do *falsetto* e do *Strobbass* seja pouco convencional no canto solista, de forma especial na ópera, ambos são bastante utilizados no âmbito da música coral para a execução de determinados repertórios. O falsetete é utilizado principalmente por tenores na execução de música renascentista, barroca e moderna, em passagens muito agudas que exigem suavidade da voz, ou ainda, em trechos que exigem que a voz fique numa região médio-aguda por muito tempo. Por sua vez, o *Strobbass* tem sido muito utilizado por baixos de coros litúrgicos do leste europeu, especialmente os russos, a fim de proporcionar certo peso sonoro para o grupo, com um resultado que os outros registros da voz não seriam capazes de oferecer.

2.6.3. Registro nas vozes femininas

As diferenças de estrutura da laringe nos homens e nas mulheres é um fato óbvio, inclusive externamente. Miller (*op. cit.*, p.132) explica que, durante a puberdade, a laringe masculina cresce muito mais do que a laringe feminina. O homem adulto tem um segmento membranoso da prega vocal que é mais longo que o da mulher adulta, enquanto que os segmentos cartilagosos das pregas masculinas é proporcionalmente menor que a das femininas. As mudanças ocorridas na fase da puberdade fazem com que os homens falem mais no registro de peito, enquanto que o registro de peito feminino é muito menos extensivo na fala, especialmente nas vozes de qualidade sonora leve ou lírica. Por fim, o crescimento da

³⁰² Just as an occasional falsetto note is intruded in legitimate upper range for some specific coloration, so an occasional strobbass tone may be introduced in the lowest range of the voice. Straw bass register occurs in low voice for the same reason falsetto often occurs in high voice – it is the only secure way some singers have of producing those particular pitches. Strobbass, if used at all, should be used judiciously. Exercises for the development of this register phenomenon should be undertaken only with a teacher, and never for more than a few brief moments. When the note that seems only minimally present in the voice – often a phrase end or a note touched briefly – must be called on, a conscious lowering of the larynx beyond its normally stabilized position will assist. This technique should be reserved for only a few occasions.

laringe masculina faz com que os jovens adolescentes percam o controle de altura na fala e no canto; tal processo é bem mais ameno nas laringes femininas.

As extensões de cada registro, bem como a região de passagem de um registro a outro não coincidem nas escalas femininas e masculinas. Os registros femininos de peito e misto não têm a mesma extensão dos masculinos. O único aspecto em que há similaridade é a segunda passagem; assim mesmo, somente em alguns casos, como a segunda passagem do soprano lírico que é exatamente uma oitava acima da segunda passagem do tenor lírico.

Outra diferença entre a registoção vocal feminina e a masculina é o fato de que a voz feminina é capaz de mudar do registro de peito para o de cabeça logo na região mais grave da extensão vocal, mas, por outro lado, a voz feminina não tem como criar uma transição sonora representativa da voz mista para a voz de cabeça como a voz masculina pode fazer se utilizar o falsete.

A esta altura é fundamental ressaltarmos que não se deve descrever como falsete os sons que a voz feminina não produz no peito. Tanto o registro misto feminino quanto o agudo não correspondem funcionalmente com o som do falsete masculino. Embora ainda exista o registro superagudo (acima do registro de cabeça), o termo falsete deve ser reservado apenas para designar a imitação da sonoridade vocal feminina feita pela voz masculina. O registro superagudo da voz feminina também não é um falsete feminino, “mas um apito laríngeo que não é produzido pela vibração das pregas vocais, mas por um escape “apitoso” de ar entre elas”³⁰³ (Zemlin, 1981, p.216 apud Miller, *op. cit.*, p.133).

Assim como nas vozes masculinas, a localização dos principais pontos dos registros determina as categorias vocais femininas. Da mesma forma, tais pontos podem variar de pessoa pra pessoa, dependendo do quão lírica ou quão dramática é a voz. Dentre as vozes de soprano, por exemplo, encontramos uma grande diversidade de subcategorias, do soprano coloratura ao dramático. De forma bastante geral, as extensões de cada registro e as passagens entre eles nas vozes femininas obedecem ao seguinte esquema:

³⁰³ [...] *but a laryngeal whistle, which is not produced by vibration of the vocal folds, but by the whistling escape of air from between them.*

	<i>Soprano</i>	<i>Mezzo-Soprano</i>	<i>Contralto</i>
Voz de peito	Sol2 – Eb3	Mi2 (Fá2) – Mi3 (Fá3)	Ré2 – Sol 3 (Láb 3)
<i>Primo passaggio</i>	Eb3	Fá3	Sol 3
Voz mista grave	Bb2 – Dó4	Dó3 – Sib 3	Fá3 – Lá3
Voz mista aguda	Dó#4 – F#4	Si3 – Mi4	Sib3 – Ré 4
<i>Secondo passaggio</i>	Fá#4	Mi4	Ré 4
Voz de cabeça	Sol4 – Dó5 (Dó#5)	Fá4 – Si4	Mib4 – Lá4
Super agudos	Ré5 – Lá5	Acima do Si4	Acima do Lá4

Figura 18: Passagens e extensão dos registros das vozes femininas segundo Miller.

2.6.3.1. Voz de peito, voz mista e voz de cabeça

A voz de peito de um soprano mais leve possui, normalmente, uma extensão menor do que as vozes femininas que possuem uma sonoridade mais dramática. Algumas cantoras possuem uma estrutura laríngea mais longa que o normal e, por isso, suas vozes são mais graves e mais extensas no registro de peito.

Miller ressalta que o termo voz de peito inclui algumas possibilidades timbrísticas distintas na voz cantada feminina, entre elas o que ele chama de voz de peito “aberta” e voz de peito “misturada”. A voz de peito aberta caracteriza-se por apresentar certa “masculinidade” no som, uma vez que sua execução é bastante parecida com a produção da voz de peito masculina: grande ação dos músculos tireoaritenóideos; amplitude mais larga da vibração; pregas mais grossas e mais curtas. É importante ressaltar que este timbre deve ser evitado em toda a região acima da primeira passagem. Por sua vez, a voz de peito misturada evita a qualidade grosseira normalmente presente no timbre da aberta. Tanto sopranos quanto mezzo-sopranos e contraltos precisam desenvolver a qualidade sonora proporcionada por este timbre, embora seja bastante comum encontrar sopranos leves que não possuem este timbre.

No que diz respeito à registoção vocal, o termo mistura descreve qualquer timbre que não é totalmente o timbre da voz de cabeça nem totalmente o timbre da voz de peito; qualquer som vocal produzido de forma misturada depende da ação da laringe. Segundo Miller (*op. cit.*, p.136), uma soprano cuja voz é de tamanho moderado, muito provavelmente, nunca precisará utilizar a voz de peito aberta na região grave; para ela será mais proveitoso desenvolver a habilidade de cantar todas as notas abaixo do mib4 com a voz de peito misturada. Se uma cantora não tem nenhuma habilidade para utilizar este timbre, ela, provavelmente, tem um problema de hipofunção dos tireoaritenóideos no registro grave,

combinada a uma correspondente hiperfunção dos cricótireóideos. A utilização da voz de peito misturada pode fortalecer sua região médio-grave.

Miller (*op. cit.*, p.140) explica que a administração da respiração e a reação do ressonador não são vivenciadas uniformemente em todas as regiões da voz. Na região grave, por exemplo, uma grande carência da sensação de cabeça acompanha o timbre de peito. Uma porção limitada desta sensação já está presente na voz de peito misturada. Na região médio-grave, a voz de cabeça misturada produz uma sensação de cabeça maior do que na voz de peito misturada. Um aumento na qualidade de cabeça caracteriza a região médio-aguda da voz. Uma maior e mais regular sensação de cabeça ocorre acima da segunda passagem. Em todas essas regiões, com exceção do registro de peito, alguns elementos do mecanismo leve estão em ação.

A ação do mecanismo pesado da voz pura de peito deveria terminar logo após a primeira passagem. Entretanto, não se pode chamar de voz de cabeça toda a região que se situa acima da primeira passagem. A voz de cabeça pura é aquela que se situa acima da segunda passagem. Assim, a região da voz feminina que se situa entre as duas passagens é a região de chamamos de voz mista, voz de cabeça misturada, registro médio, ou simplesmente, voz média. Tal registro médio é bem mais extenso na voz feminina do que na masculina em função das diferenças de estrutura da laringe.

Muitas vozes femininas ainda sentem a presença de um “ponto de passagem adicional” ao longo do registro misto, dividindo a *voce mista* em duas: o registro médio-grave – abaixo desta passagem adicional, e o registro médio-agudo – acima da referida passagem. As vozes femininas mais “pesadas” costumam ter este ponto no meio da voz mista de forma mais distinta do que as vozes mais leves. Tal diferença é resultado não somente da estrutura laríngea, mas também dos hábitos da fala que variam entre as categorias vocais.

Uma distinta “sensação de cabeça” é sentida na segunda passagem. Miller (*op. cit.*, p.143) explica que as lâminas das pregas vocais gradualmente menos espessas, que vem ocorrendo progressivamente durante a escala ascendente, agora se tornam acentuadamente menos espessas; há bem menos massa das pregas vocais para resistir à pressão subglótica.

No item 4.7.1. (Exercícios de reginação para vozes femininas) encontram-se exercícios que podem ajudar o regente na orientação de suas cantoras quanto à sua reginação.

2.6.3.2. O registro superagudo

Acima da voz de cabeça se situa ainda um novo registro com um timbre bastante distinto. Esse registro é chamado de registro superagudo, mas, segundo Miller (*op. cit.*, p.148), pode receber os mais diversos nomes como: registro de flauta, *flageolet register*, *bell register*, *flute register*, *piccolo range*, *echo voice*, *registre de flageolet*, *die hohe Quinta*, *die zweite Höhe*, *voce di campanello*. O autor ainda cita outros nomes relacionados a esse registro como *whistle register*, *short register*, *petit registre* e *die Pfeifstimme*, contudo, ressalta que esses últimos devem ser evitados porque também são utilizados para descrever o apito laríngeo.

A atividade muscular da laringe que produz a voz de cabeça se torna bem mais acentuada no superagudo. O timbre produzido neste registro costuma ser descrito como o som de um sino pequeno e agudo, ou ainda, como o eco de um som agudo distante. Miller (*op. cit.*, p.148) explica que os superagudos têm uma taxa alta de tensão longitudinal dos ligamentos vocálicos, um abafamento considerável da porção posterior das pregas vocais, uma vibração limitada da massa das pregas vocais e uma taxa alta de pressão subglótica e fluxo de ar.

Em função da ação muscular do mecanismo leve no seu ponto mais extremo, é bastante vantajoso vocalizar no registro superagudo para se desenvolver o registro de cabeça. Uma cantora, normalmente, é capaz de produzir sons extremamente agudos com uma sonoridade parecida com a sonoridade de sua voz infantil; tal som costuma ser magro, mas produzido sem muito esforço. A abertura confortável da boca combinada a um aumento do suporte respiratório pode modificar a qualidade sonora deste som, ligando o registro superagudo à voz de cabeça. Por fim, ressaltamos que a dependência excessiva de sensações da ressonância no registro superagudo produzirá uma sonoridade magra e estridente, mas, apesar deste fato, não se pode abrir mão de utilizar esta ferramenta da vocalização no registro superagudos para se trabalhar o registro agudo das vozes femininas, em especial, das sopranos.

2.6.4. Implicações da registoção vocal na prática coral

Há muita divergência a respeito da responsabilidade do regente coral de dar mais atenção às questões relacionadas à registoção vocal. Entretanto, acreditamos que saber lidar

com os registros e suas passagens é de grande utilidade para os regentes. Aspectos como homogeneidade, equilíbrio e afinação costumam perder muito em qualidade nas regiões das passagens, nas quais os cantores chegam a experimentar certo desconforto vocal. Cabe, pois, ao regente a tarefa de orientar seus cantores a fim de aliviar tal desconforto e resolver os possíveis problemas causados à sonoridade pela má administração da regização vocal.

Consciente da regização de sua própria voz, é importante que o regente tenha em mente que na medida em que as vozes caminham para a região aguda, elas se aproximam do registro de cabeça e, na medida em que caminham para o grave, elas se aproximam do registro do peito; assim sendo, é preciso ajudar sopranos, tenores e baixos a encontrar suas vozes de cabeça de forma apropriada e administrar a segunda passagem. Essa tarefa não é das mais complicadas. Na verdade, é bastante simples treinar a passagem aguda desses três naipes, principalmente quando se utiliza o processo de modificação das vogais, e atingir maior uniformidade do timbre de cada um desses naipes ao longo de toda a sua extensão.

A primeira passagem – do registro de peito para o registro misto – é bem menos importante para as vozes de sopranos. O ideal é que o naípe desenvolva a habilidade de manter a qualidade sonora do mecanismo leve na região grave, ainda que misturado com o mecanismo pesado. Para que o naípe se mantenha sempre audível na região mais grave, basta que o regente trabalhe uma impostação mais frontal da voz nesta região.

Os naipes masculinos precisarão da orientação do regente quanto à utilização do falsete, e os baixos ainda precisarão ser orientados quanto à utilização de seu registro de peito e do *Strobass*, se for o caso. Embora muitas escolas de canto defendam a idéia de que, por ser um registro “artificial” da voz, o falsete não devia ser utilizado, nós defendemos a idéia de que, na prática coral, a utilização do falsete é fundamental. Entre outras ocasiões, acreditamos que o falsete deva ser utilizado:

- a) Por contratenores e falsetistas, se for o caso;
- b) Pelo naípe de tenores quando for preciso cantar passagens longas numa tessitura aguda, principalmente nos repertórios renascentista, barroco e clássico;
- c) Pelos tenores, barítonos e baixos, quando for preciso cantar passagens em *pianissimo* na região aguda;

- d) Quando a música exigir a sonoridade do falsete como, por exemplo, para se conseguir efeitos cômicos como a imitação da voz feminina.

No caso do naipe de contraltos, salvo exceções, a questão da reginação é um pouco mais complicada. Os naires de contraltos são, em geral, formados por contraltos, mezzo-sopranos e, em muitos casos, por sopranos de vozes mais pesadas que utilizam facilmente seus registros de peito. Além disso, em grande parte do tempo, o naipe de contraltos canta numa tessitura médio-grave que exige uma administração eficiente das passagens. Na medida em que a voz vai para a região grave ela tende a ficar menos audível. Neste caso a solução é a utilização da voz de peito. O problema é que se a qualidade sonora da voz de peito for trazida para a região na qual a voz precisa ser misturada com a qualidade sonora de cabeça, o resultado será uma sonoridade vulgar e grosseira, difícil de ser controlada. Em função disso, o regente deverá decidir, nas diversas situações, se as cantoras utilizarão a voz de peito plena ou a voz mista, e ensiná-las a administrar as passagens da forma mais eficiente possível. Outros problemas a serem administrados juntamente com a questão da reginação no naipe de contraltos são:

- a) a dificuldade de tornar o naipe homogêneo, principalmente quando se utiliza muito o mecanismo pesado da voz;
- b) a dificuldade de se construir uma qualidade sonora equilibrada, principalmente quando o naipe é formado por cantoras de diferentes classificações vocais;
- c) a dificuldade de se uniformizar e refinar a afinação na região da passagem do registro de peito para o registro misto; e
- d) a dificuldade de equilibrar a sonoridade do naipe com a sonoridade dos outros naires.

Sem dúvida nenhuma, cada caso é um caso. Contudo, de forma geral, os problemas de reginação do naipe de contralto podem ser solucionados através de exercícios vocais executados do agudo para o grave, da região de cabeça para a região de peito, sempre com a preocupação de se manter a qualidade sonora do mecanismo leve, mesmo nas notas mais graves.

2.7. Timbre

Dos vários aspectos abordados ao longo deste capítulo, o timbre vocal é, certamente, de grande relevância no tocante à questão central de nosso trabalho: a sonoridade vocal/coral. Smith e Sataloff (2000, p.140) afirmam que o timbre vocal pode ser considerado como o aspecto fundamental do som.

Segundo o Dicionário Aurélio, timbre é a “qualidade distintiva de sons da mesma altura e intensidade, e que resulta da quantidade maior ou menor dos harmônicos coexistentes com o som principal.” O dicionário ainda define o timbre como a “qualidade da voz que lhe confere maior ou menor pureza, amplidão e riqueza sonora.” Assim, devemos ressaltar que o timbre de uma voz traz em si características sonoras individuais desta voz, e uma única voz pode apresentar grande quantidade de timbres dependendo da configuração do trato vocal.

Vários dos aspectos que abordamos até aqui estão diretamente relacionados ao timbre: a administração da respiração, o ataque vocal, as configurações do trato vocal, o equilíbrio dos formantes, a *impostazione della voce*, a *gola aperta*, a sonoridade das várias vogais, o processo de *aggiustamento* e a qualidade sonora que cada registro vocal imprime à voz. Neste momento, importa-nos estudar qual seria a qualidade sonora vocal “ideal” ou padrão na construção da sonoridade vocal e/ou coral; o timbre vocal aplicado ao estilo musical e à postura do trato vocal na produção de diferentes timbres; a teoria atual sobre o timbre vocal; e, por fim, as implicações do timbre na prática coral.

2.7.1. O *chiaroscuro* como timbre vocal “ideal”

Stark (1999, p.33) afirma que já durante os séculos XVIII e XIX, a qualidade sonora considerada ideal para a voz dos cantores treinados era, às vezes, chamada de *chiaroscuro*, ou sonoridade claro-escuro, caracterizada por ser, ao mesmo tempo, uma sonoridade brilhante e “redonda” dentro de uma textura complexa de ressonâncias vocais. Segundo o autor este termo fora utilizado por Giambattista Mancini em seu tratado *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, no qual o referido autor dava instruções sobre como praticar escalas lentas dizendo que “este exercício fará [o cantor] dominar à sua vontade o colorido [da voz] de

qualquer passagem com a verdadeira expressividade que dá à cantilena o colorido *chiaroscuro* tão necessário em todos os estilos de canto”³⁰⁴ (Mancini, 1967, 42 apud Stark, 1999, p. 33). Miller nos oferece uma descrição mais atual da sonoridade *chiaroscuro* dizendo que:

Há uma extensa terminologia, em muitas línguas, para a descrição da variação dos timbres vocais encontradas nas diversas escolas [nacionais]. Um desses termos é o *chiaroscuro* que, literalmente significa o som claro-escuro, e que designa o timbre básico da voz cantada no qual a laringe e o sistema de ressonância parecem interagir de tal forma que apresentam um espectro de harmônicos percebidos pelo ouvinte treinado como aquela qualidade vocal desejável – a qualidade que o cantor chama de ressonante.³⁰⁵ (Miller, 1983, 2:135 apud Stark, 1999, p.33-4).

A sonoridade chamada de *chiaroscuro* é bastante peculiar e, normalmente, associada ao canto lírico. Com exceção dos coros profissionais, poucos coros apresentam o *chiaroscuro* como timbre padrão. Stark (1999, p.34) observa que o elemento brilhante desta sonoridade está associado ao fechamento glótico firme, o qual, juntamente com o direcionamento frontal da voz, propicia a produção de um som rico em harmônicos agudos. A redondeza da sonoridade *chiaroscuro*, ou seja, o elemento “escuro” desta qualidade sonora é produzido pelas ressonâncias do trato vocal, o espaço ou tubo de ressonância que se estende da região glótica aos lábios ou ao nariz.

No tocante à música coral, o timbre claro-escuro pode ser bastante vantajoso para o regente coral, uma vez que, além de saudável para todo o aparato vocal, ele desperta nos cantores dois aspectos importantes da sonoridade: o brilho e a “redondeza”. Vários outros timbres podem, pois, ser desenvolvidos a partir do *chiaroscuro* que, no nosso entendimento, é o timbre padrão ideal para qualquer grupo coral que trabalhe com repertório histórico.

2.7.2. Os timbres vocais segundo Manuel P. R. Garcia

Recorrer à abordagem de Manuel P. R. Garcia sobre timbres é fundamental para o nosso trabalho. Evidentemente a pesquisa sobre o timbre vocal evoluiu muito desde que

³⁰⁴ *This exercise will make [the singer] master of coloring at will any passage with that true expression which forms the cantilena colored with chiaroscuro, so necessary in every style for singing.*

³⁰⁵ *An extensive terminology exists, in several languages, for the description of variations of vocal timbre found within the several [national] schools. One such term is chiaroscuro, which literally means the bright/dark tone, and which designates that basic timbre of the singing voice in which the laryngeal source and the resonating system appear to interact in such a way as to present a spectrum of harmonics perceived by the conditioned listener as that balanced vocal quality to be desired – the quality the singer calls resonant.*

Garcia publicou seu tratado. Contudo, pela forma como o autor descreve os diferentes timbres vocais e uma vez que ele aborda a diferença existente entre esses timbres numa perspectiva histórica, consideramos tais informações fundamentais para a prática do regente preocupado com a variação sonora de seu coro.

Garcia define timbre como “as características próprias e infinitamente variáveis que podem tomar cada registro e cada som, sem considerar a intensidade”³⁰⁶ (Garcia, 1985, 1ª parte, p.08). Em seu tratado, ele aborda a existência de diferentes timbres vocais, ressaltando que “a variedade dos timbres resulta, inicialmente, dos diferentes sistemas de vibração da laringe e, em seguida, das modificações que a faringe imprime a esses sons produzidos”³⁰⁷ (*Ibid.*, p.08). O autor ainda diz que:

Dois tipos de condições coordenam a formação do timbre: 1º as condições fixas que caracterizam cada indivíduo assim como a forma, o volume, a consistência, o estado de saúde ou de enfermidade do aparelho vocal cada um; 2º as condições móveis como a direção que toma o som dentro do tubo vocal durante sua emissão, seja pelo nariz, seja pela boca; a conformação e o grau de capacidade desse mesmo tubo, o grau de tensão de suas paredes, a ação dos [músculos] constritores e do véu palatino, a separação dos maxilares e dos dentes, a disposição dos lábios e as dimensões de abertura que eles dão à boca, enfim o volume ou a depressão da língua.³⁰⁸ (*Ibid.*, p.08).

Para Garcia “as modificações de timbre se produzem todas por dois meios opostos, podendo, em última análise, se reduzir a dois principais: o timbre claro e o timbre escuro”³⁰⁹ (*Ibid.*, p.09). Segundo Pacheco (2004, p.94), ao tratar de tal tema, o autor “não toma partido de um tipo específico de timbre, explicando e aconselhando o uso de ambos.” Em seu tratado, Garcia define e descreve os efeitos dos timbres nos registros vocais e também os explica de forma fisiológica.

³⁰⁶ [...] le caractère propre et variable à l'infini que peut prendre chaque registre, chaque son, abstraction faite de l'intensité.

³⁰⁷ La variété des timbres résulte d'abord des différents systèmes de vibration que renferme le larynx, ensuite des modifications que le pharynx imprime aux sons produits.

³⁰⁸ Deux sortes de conditions président à la formations du timbre: 1º les conditions fixes qui caractérisent chaque individu, telles que la forme, le volume, la consistance, l'état de santé ou de maladie de l'appareil vocal de chacun ; 2º les conditions mobiles, telles que la directions que prend le son dans le tuyau, le degré de tension de ses parois, l'actions des constricteurs, celle du voile du palais, la séparations des mâchoires et des dents, la disposition des lèvres et les dimensions de l'ouverture qu'elles donnent à la bouche, enfin le gonflement ou la dépression de la langue.

³⁰⁹ Les modifications de timbre se produisant toutes par deux moyens opposés, peuvent, en dernière analyse, se réduire à deux principales : le timbre clair et le timbre sombre.

Na descrição dos efeitos dos timbres nos registros vocais, o autor afirma que “o timbre claro comunica ao registro de peito muito metal e brilho”³¹⁰ e adverte que neste registro, “este timbre levado ao exagero torna a voz gritada e esganiçada.”³¹¹ Ao contrário, explica o autor, “o timbre escuro, dá a esse registro o mordente e a redondeza do som [embora, se] levado ao exagero, encobre os sons, sufoca-os, torna-os surdos e roucos”³¹² (Garcia, 1985, 1ª parte, p.09). No tocante ao registro de cabeça, ele observa que “o timbre escuro o modifica de maneira mais marcante [e] o torna puro e límpido como os sons de uma harmônica”³¹³ (*Ibid.*, p. 09). Quanto ao falsete, o autor diz que “neste registro, o efeito dos timbres, ainda que verdadeiro, é, todavia, menos marcante que no registro precedente”³¹⁴ (*Ibid.*, p.09).

O tratadista também explica didaticamente como um cantor pode obter os diversos timbres por meio dos movimentos da laringe e da faringe. Sobre o timbre claro ele esclarece que:

Quando se desejar produzir o timbre claro, é preciso primeiramente que a laringe suba proporcionalmente à elevação dos sons e também que o véu palatino seja abaixado e, enfim, que o istmo da garganta se diminua. Assim, ainda que a abertura posterior das fossas nasais se apresente livre, a coluna sonora, devido à direção inclinada que ele recebe da laringe, encontra-se encaminhada em direção à parte óssea e anterior do palato, e a voz, sem tocar as fossas nasais, sai brilhante e pura. É necessário, neste momento, deixar a boca numa forma um pouco horizontal. As vogais a, e, o, abertas à italiana, são modificações do timbre claro que traz esta conformação do órgão [vocal]. O timbre claro é facilitado pela inclinação da cabeça para traz, inclinação que deixa a coluna de ar se direcionar para a saída mais diretamente.³¹⁵ (*Ibid.*, p. 15)

E, a respeito do timbre escuro ele afirma que:

³¹⁰ *Le timbre clair communique au registre de poitrine beaucoup d'éclat et de brillant.*

³¹¹ *Ce timbre, porté à l'exagération, rend la voix criarde et glapissante.*

³¹² *Le timbre sombre, au contraire, donne dans ce registre du mordant et de la rondeur au son. Ce timbre, porté à l'exagérations, couvre les sons, les étouffe, les rend sourds et rauques.*

³¹³ *Le timbre sombre a sur quelques voix de tête un effet des plus remarquables; il rend ce registre pur et limpide comme les sons d'un harmonica.*

³¹⁴ *Dans ce registre, l'effet des timbres, quoique aussi absolu, est cependant moins frappant que dans le registre précédent.*

³¹⁵ *Lorsqu'on veut produire le timbre clair, il faut d'abord que le larynx remonte proportionnellement à l'élévation des sons; de plus, que le voile du palais soit abaissé, et enfin que l'isthme du gosier se rapetisse. Alors, bien que l'ouverture postérieure des fosses nasales se présente libre, la colonne sonore, par la direction inclinée qu'elle a reçue du larynx, se trouve acheminée vers la partie osseuse et antérieure du palais, et la voix, sans aller frapper dans les fosses nasales, sort éclatante et pure. Il faut, dans ce moment, fendre un peu la bouche. Les voyelles A, E, O, ouvertes à l'italienne, sont des modifications du timbre clair que amènent cette conformation de l'organe. Le timbre clair est facilité par le renversement de la tête en arrière, renversement qui laisse prendre à la colonne sonore un mouvement plus direct vers l'issue.*

O timbre se torna escuro se o cantor fixa a laringe numa posição baixa e levanta horizontalmente o véu do palato. Neste caso, a faringe representa uma abóbada alongada e a coluna de ar que se eleva verticalmente bate contra a arcada palatina sem entrar na abertura basilar, que permanece fechada. O som torna-se mordente, pleno e coberto. É o que se chama de *voz mista, escura*. [...] A vogal u dá essa disposição ao órgão. Notem que para produzir os timbres escuros, abaixa-se a base da língua.³¹⁶ (*Ibid.*, p. 15)

É ainda importante ressaltar que para Garcia “o timbre claro e o escuro devem ser considerados como os dois principais, mas além deles existem muitos outros que emprestam do timbre claro ou do escuro o que há de essencial no seu mecanismo” (Pacheco, 2004, p.99). Segundo Pacheco, o tratadista ainda descreve os timbres “que precisam ser conhecidos pelos cantores, ou pelo fato de que deveriam ser estudados, ou porque deveriam ser evitados”. Evidentemente, o regente coral, na sua função de preparador vocal, também deve estudá-los e ser capaz de reconhecê-los:

a) Timbre gutural:

Quando a língua se dilata na base, ela reprime a epiglote sobre a coluna de ar, e a voz sai como que esmagada. Podemos verificar esta disposição da língua encostando exteriormente o osso hióideo com os dedos. Esta última circunstância dá ao som um timbre gutural que não se apresentaria, mesmo sob a pressão dos dedos, se a língua não estivesse dilatada em sua base. Já se vê que, para corrigir o defeito deste timbre, é necessário afundar a língua em sua base, e conservar esta disposição em diferentes graus, na emissão de todas as vogais italianas, a fim de torná-los todos sonoros. Por conseqüência, a língua que, por seus movimentos, é principalmente encarregada de transformar a voz em vogais, deverá se mover, sobretudo para as bordas laterais, levemente ao meio, e de forma alguma à base. Acrescentemos que a separação dos maxilares deve ser quase uniforme para todas as vogais. Com estas condições cumpridas, todas elas serão produzidas de forma pura e com cores iguais.³¹⁷ (Garcia, 1985, 1ª parte, p.15).

³¹⁶ *Le timbre deviendra sombre si le chanteur fixe le larynx à la position basse et s'il relève horizontalement le voile du palais. Dans ce cas, le pharynx représente une voûte allongée, et la colonne d'air qui s'élève verticalement frappe contre l'arcade palatine sans entrer dans l'ouverture basilaire, qui reste fermée. Le son se fait entendre mordant, plein et couvert. C'est qu'on appelle voix mixte, sombrée. [...] La voyelle u, donne ces dispositions à l'organe. Remarquons que, pour produire les timbres sombres, on creuse la base de la langue.*

³¹⁷ *Lorsque la langue se gonfle par la base, elle refoule l'épiglotte sur la colonne d'air, et la voix sort comme écrasée. On peut vérifier cette disposition de la langue en appuyant extérieurement sur l'os hyoïde avec les doigts. Cette dernière circonstance fait prendre au son un timbre guttural qui ne se présenterait pas, même sous la pression des doigts, si la langue n'était pas gonflée par sa base. On voit déjà que, pour corriger la défectuosité de ce timbre, il faut creuser la langue par sa base, et cette disposition doit être conservée, à différents degrés, dans l'émission de toutes les voyelles italiennes, afin de les rendre toutes sonores. Par conséquent, la langue, qui est principalement chargée, par ses mouvements, de transformer la voix en voyelles, devra se mouvoir surtout par les bords latéraux, faiblement par le milieu, et nullement par la base. Ajoutons que la séparation des mâchoires doit être à peu près uniforme pour toutes les voyelles. Ces conditions remplies, elles se produiront toutes pures et égales de teinte.*

b) Timbre nasal:

Quando o aparelho vocal se dispõe nas condições que produzem o timbre claro, a voz pode receber um caráter nasal se a coluna de ar sonoro vai diretamente obter sua ressonância nas fossas nasais antes de transcorrer à boca. É tampando as narinas que se pode reconhecer se a coluna de ar, desde que ela sai da laringe, se dirige em direção às fossas nasais antes de atravessar a boca, ou se ela se encaminha imediatamente a esta última cavidade. Neste caso, o som será claro e puro; no caso anterior, a voz será totalmente nasal.³¹⁸ (*Ibid.*, p.16)

c) Timbre redondo:

Quando a laringe toma uma posição um pouco mais baixa que [aquela] a favor do timbre claro, e o véu do palato se levanta mediocrementemente, a coluna sonora se endireita um pouco e vai bater contra o meio do palato. Então a voz sai brilhante, mais um pouco arredondada que no timbre claro. A voz perderá o brilho e ganhará redondeza, se o véu do palato torna a se levantar mais uma vez, de forma a só deixar uma pequena comunicação com as fossas nasais. Nesta circunstância, a coluna de ar, que está quase nada inclinada, vai bater na frente da arcada palatina.³¹⁹ (*Ibid.*, p.16)

d) Timbre rouco:

Resumidamente Pacheco enumera os mecanismos descritos por Garcia que levam ao timbre rouco: aumento do afastamento dos pilares amigdalianos, quando se sobe o véu do palato; hipertrofia das amídalas, lábios muito fechados e ponta da língua alta podem todos levar a uma perda do brilho da voz; e, a expiração excessiva do ar.

No tocante aos defeitos de timbre, o autor diz que, segundo Garcia “os timbres se temperam ou se corrigem uns aos outros, fazendo com que a faringe tome mecanicamente conformações médias entre os dois extremos que dão aos sons todas as qualidades que eles devem reunir” (*Ibid.* apud Pacheco, 2004, p.101).

³¹⁸ Lorsque l'appareil vocal se dispose dans les conditions qui produisent le timbre clair, la voix peut recevoir un caractère nasal, si la colonne d'air sonore va directement prendre son retentissement dans les fosses nasales avant de s'écouler par la bouche. C'est en pinçant les narines qu'on peut reconnaître si la colonne d'air, dès qu'elle sort du larynx, se dirige vers les fosses nasales avant de traverser la bouche, ou si elle s'abaisse immédiatement vers cette dernière cavité. Dans ce cas, le son sera clair et pur; dans le cas précédent, la voix sera complètement nasillarde.

³¹⁹ Lorsque le larynx prend une position un peu plus basse que pour le timbre clair, et que le voile du palais se relève médiocrement, la colonne sonore se redresse un peu et va frapper contre le milieu du palais. Alors la voix sort éclatante, mais plus arrondie que dans le timbre clair. La voix perdra de l'éclat et gagnera de la rondeur, si le voile du palais se relève davantage encore, de façon à ne laisser qu'une légère communication avec les fosses nasales. Dans cette circonstance, la colonne d'air, qui est à peine inclinée, va frapper au-devant de l'arcade palatine.

Finalizando, Pacheco relata que “Garcia confessa que não era conhecido até aquele momento algo que explicasse como os movimentos acima descritos imprimiam suas respectivas modificações no som” (*op. cit.*, p.101). Para Garcia tais modificações ocorriam como resultado de causas simultâneas como: a resistência maior ou menor das paredes do tubo vocal; os diferentes tipos de configurações do tubo, levando a reflexões diferentes do som; e, os diferentes tipos de configurações do tubo, produzindo diferentes formas de ondas sonoras.

2.7.3. Timbre vocal e a teoria dos formantes

Apresentamos anteriormente, no item 2.4. – Ressonância vocal e a sonoridade coral, uma rápida abordagem sobre a ressonância e os formantes da voz humana. É importante voltarmos a abordar tal questão uma vez que a qualidade sonora da voz está intimamente ligada à teoria dos formantes.

De acordo com essa teoria, o som glótico inicial produz uma série harmônica que consiste de uma frequência fundamental (F0) e vários parciais de harmônicos. Este som é filtrado pelo trato vocal que amplifica certas frequências e abafa ou reduz outras. As frequências “selecionadas” e amplificadas pelo trato vocal são chamadas de formantes e representadas como F1, F2, F3, F4 e F5. Em geral o trato vocal tem quatro ou cinco formantes mais importantes, sendo que todos eles são determinantes do timbre e ainda os dois primeiros (F1 e F2) são determinantes das vogais. Uma vez que os formantes são ressonâncias do trato vocal eles podem ser alterados segundo a postura assumida pelo trato vocal. Tal alteração na postura do trato vocal explica, pois, as diferentes qualidades vocais produzidas por uma única voz. O cantor pode aprender a ajustar o trato vocal de forma a “alinhar” e “afinar” os formantes e, por meio disso, amplificar certas porções do espectro vocal; dar, à voz, a “cor” sonora desejada; administrar a modificação das vogais; “direcionar” e “projetar” a voz.

Stark (1999, p.48) observa que a prática de “afinar” os formantes é algo que tem sido entendido e desenvolvido gradualmente. Segundo o autor, importantes cientistas do século XX como Wilmer T. Bartholomew, Fritz Winckel e William Vennard sempre sustentaram a idéia de que a qualidade ideal da voz era formada por um formante grave e outro agudo. Esta concepção, embora incompleta, acabou por alimentar o conceito histórico do

chiaroscuro como timbre ideal, no qual o formante agudo representa o elemento brilhante e o formante grave o elemento escuro. Mais recentemente Johan Sundberg aperfeiçoou esta concepção e acrescentou o conceito do formante do cantor (ver item 2.4.2.).

O equilíbrio ou “afinação” dos formantes da voz é bastante dependente da posição vertical da laringe e do arredondamento dos lábios. A laringe pode ser movida para cima pela contração de seus músculos elevadores encurtando, assim, o trato vocal; pode, também, ser movida para baixo por músculos depressores, especialmente o músculo esternotireóideo, alongando o trato vocal. Cantores treinados podem tirar proveito do rebaixamento da laringe, mantendo-a em sua posição mais baixa durante a fonação. Em geral, a sonoridade escura da voz, produzida pelo rebaixamento da laringe, abaixa as frequências de todos os formantes, especialmente do primeiro (F1). O arredondamento dos lábios também pode ser utilizado para prolongar o trato vocal e abaixar as frequências dos formantes. Lábios arredondados reduzem as frequências dos formantes e “arredondam” o timbre vocal. Lábios estirados aumentam as frequências dos formantes e produzem uma sonoridade mais clara.

Estudos indicam que a frequência do primeiro formante (F1) provavelmente depende do grau de abertura da mandíbula, do abaixamento da língua, do deslocamento vertical da língua e da constrição da faringe. Este formante se eleva com o abaixamento da mandíbula, com o abaixamento da parte anterior da língua e com o estreitamento da faringe; e reduz se a mandíbula permanecer fechada, se a parte anterior da língua for elevada ou se a região faríngea for alargada. Assim, podemos dizer que os valores mais baixos da frequência do primeiro formante estão ligados à produção de um timbre vocal mais redondo e escuro.

Segundo os estudiosos da área, o segundo formante (F2) é determinado pela modificação da forma do corpo da língua, pelo deslocamento horizontal da língua e pela elevação posterior da língua. O valor de F2 aumenta com a posição anteriorizada da língua ou com o abaixamento de sua parte posterior. Da mesma forma, o valor de F2 reduz com uma posição mais posteriorizada da língua ou com a elevação de sua parte posterior.

O tamanho da cavidade situada imediatamente atrás dos incisivos é, possivelmente, o fator que determina o valor do terceiro formante (F3). Quanto menor a cavidade, maior será a frequência do terceiro formante. Quanto menor a cavidade, mais reduzido será este valor.

A frequência do quarto formante (F4) depende do comprimento do trato vocal, da configuração do tubo da laringe e do volume do ventrículo laríngeo. Os estudos indicam que o tubo da laringe estreitado e o ventrículo laríngeo comprimido aumentam o valor de F4, enquanto que o alargamento do tubo da laringe e a expansão do ventrículo reduzem seu valor.

Embora todos os formantes sejam determinantes do timbre vocal, é importante, ao cantor e ao regente coral, saber lidar com o alongamento do trato vocal e com o arredondamento dos lábios, uma vez que ambos interferem nos valores das frequências de todos os formantes e, conseqüentemente, no equilíbrio deles.

Os formantes mais graves são, certamente, uma característica importante das vozes treinadas, contudo, causam um impacto negativo à inteligibilidade das vogais no canto. Stark (1999, p.49) ressalta que, quando se abaixam os formantes das vogais para além de suas posições normais para a fala, a identificação da vogal pode ficar obscurecida. Embora a tradicional escola de canto sempre aconselhe os cantores a escurecer as vogais uniformemente sem que se perca sua inteligibilidade, muitos cantores treinados ainda as escurecem demais a ponto delas não poderem ser entendidas. Benade (1976, p.386) observa que “muitos cantores, ao longo de suas extensões, constantemente manipulam os formantes do trato vocal para ajustar suas frequências em regiões musicalmente convenientes”³²⁰, e essas modificações nas frequências dos formantes explicam a dificuldade que muitos ouvintes têm para entender o texto de uma canção.

Por fim, devemos rapidamente abordar o chamado “formante do cantor”, que é uma faixa de frequências altas de ressonância que ocorrem em torno de 2500 a 3500 Hz. Sua presença pode ser percebida em grande parte da extensão vocal de um cantor, embora seja mais aparente nas vozes masculinas do que nas femininas, e nas notas cantadas com maior intensidade. É completamente independente da vogal que estiver sendo cantada. Cientistas da voz do passado como Bartholomew, chamavam o que hoje chamamos de formante de cantor de “brilho” da voz, e sugeriam que ele era uma conseqüência do rebaixamento da laringe que alongava o tubo laríngeo. O formante do cantor pode ser acusticamente explicado como uma “aproximação” de F3 e F4, ou de F4 e F5, ou em alguns casos de F3, F4 e F5.

³²⁰ *Most singers, throughout their musical range, constantly (though usually unconsciously) manipulate the vocal tract formants to place their frequencies at musically useful spots.*

2.7.4. Claro x Escuro: timbre, estilo e música coral

Existem diversas preferências de regentes corais no tocante à “cor sonora” de um coro. Muitos preferem um timbre claro e brilhante, enquanto outros preferem um timbre mais “redondo” e escuro. Há os que optam por uma sonoridade mais lírica, enquanto outros optam por um som completamente “branco”, ou seja, sem “foco” e pouco ressonante. Entendemos que, na prática coral, há lugar para todos os timbres. O importante é que o regente opte por um timbre que seja coerente com o repertório que seu coro executa e, ainda, que sua produção seja saudável para todo o aparato vocal.

Acreditamos que, no trabalho com coros, é bastante produtivo utilizar o timbre *chiaroscuro* como padrão e ensinar os cantores a ajustar o trato vocal de forma que eles sejam capazes de conseguir uma ampla paleta de cores sonoras. É importante ressaltar que, embora o timbre *chiaroscuro* seja mais apropriado para cantores solistas e para a execução do repertório coral dos séculos XIX e XX, este timbre pode se adequar de forma bastante eficiente a quase todos os tipos de repertório coral.

A partir da sonoridade *chiaroscuro*, os cantores de um coro podem produzir uma sonoridade mais clara, valorizando o elemento “brilhante” do timbre, mantendo o direcionamento frontal da voz e diminuindo o espaço de ressonância na região da faringe. O timbre claro dá muito brilho às vozes e ao som do coro como um todo, tem grande poder de alcance, é objetivo e excelente para afinação do coro devido à grande concentração de harmônicos agudos. Por outro lado, este timbre dificulta a homogeneidade sonora e pode tornar o som áspero em algumas circunstâncias. Trata-se de um timbre bastante adequado para a execução dos repertórios renascentista, barroco e clássico. Pode ser utilizado em obras românticas cujos textos permitem uma sonoridade mais clara, e ainda, para a execução de alguns estilos de música coral do século XX.

Da mesma forma, os cantores podem partir do *chiaroscuro*, manter ou aumentar o espaço de ressonância do trato vocal e diminuir um pouco o direcionamento frontal da voz. Esse procedimento vai gerar uma sonoridade mais “redonda” e escura, muito apropriada para a execução de alguns estilos de música coral dos séculos XIX e XX. É importante ressaltar

que, na música coral, o timbre escuro facilita muito a homogeneidade do som, contudo, dificulta muito a afinação e a transparência das várias linhas vocais nas obras contrapontísticas.

Muitos grupos corais que se dedicam à execução de música popular costumam cultivar uma sonoridade que chamamos de “branca”. Tal sonoridade é pouco consistente e caracterizada pela presença de harmônicos agudos, pela falta do espaço de ressonância adequado à produção de harmônicos graves e, por fim, por uma tendência à “soprosidade”, principalmente nas vozes femininas, bastante prejudicial ao resultado sonoro do coro.

Por fim, devemos ressaltar que o timbre coral não depende somente do timbre das várias vozes que formam o coro. Evidentemente os timbres das vozes individuais são um fator determinante do timbre coral, mas não podemos esquecer que o número de cantores que formam o grupo é outro fator de grande importância na formação de seu timbre. Um grupo de 12 cantores utilizando o timbre *chiaroscuro* soará como um madrigal, enquanto que 120 cantores utilizando o mesmo timbre soarão como um coro lírico. Entre esses dois extremos ainda temos os coros de câmara que variam de 16 a 40 cantores e os coros sinfônicos que variam de 60 a 80 vozes.

2.8. O uso do vibrato na música coral

A utilização do vibrato é um dos mais polêmicos aspectos referentes à sonoridade coral. Se, por um lado, há regentes que, por acreditarem que o vibrato faz parte do canto saudável, permitem sua presença nas vozes de seus cantores, por outro, há aqueles que trabalham para reduzir, ou até mesmo, para abolir por completo o uso do vibrato nos seus coros. Acreditamos que, ao se posicionar, o regente deve considerar o fenômeno do vibrato com base na fisiologia da voz e no estudo histórico-estilístico. Embora o vibrato pareça inadequado para alguns estilos de música vocal, ele se tornou um recurso praticamente essencial para a execução de outros estilos.

2.8.1. A natureza do vibrato

O vibrato é um fenômeno do canto caracterizado por uma variação na altura do som cantado como resultado de impulsos neurológicos que ocorrem a partir de uma relação bem coordenada e balanceada entre os mecanismos respiratório e fonatório. Trata-se de um resultado natural do equilíbrio dinâmico do fluxo de ar e da aproximação das pregas vocais.

Miller (1986, p.82) comenta que este fenômeno contribui com a percepção da altura, da intensidade e do timbre do som vocal. Ele ressalta que, embora o termo “vibrato” seja utilizado por muitos para designar os mais diferentes tipos de flutuações de altura que ocorrem na sustentação de um som, “um bom vibrato é uma pulsação da altura, normalmente acompanhado de pulsações simultâneas de *loudness* e timbre, de tal magnitude e frequência a se dar uma flexibilidade agradável, uma delicadeza e riqueza do som”³²¹ (Seashore, 1936, p.07 apud Miller, *op. cit.*, p.182). O autor ainda explica que, em geral, são três os parâmetros determinantes do vibrato: a flutuação da altura, a variação da intensidade e o número de ondulações por segundo. A respeito deste último parâmetro ele menciona que:

Muitas autoridades tendem a concordar que 6 ondulações por segundo parece ser o vibrato normal no canto; estudos com cantores de reputação internacional indicam

³²¹ *A good vibrato is a pulsation of pitch, usually accompanied with synchronous pulsations of loudness and timbre, of such extent and rate as to give pleasing flexibility, tenderness and richness to the tone.*

que 6,5 pode ser um número mais exato, sendo 7 por segundo não raro (6,2 é comum para homens e 7 para mulheres). Quando as ondulações passam de 7,5 (ou 8) por segundo, o resultado percebido pela maioria dos ouvidos é trêmulo; o timbre é afetado pelo trêmulo. Quando a velocidade do vibrato é menor que 6 flutuações por segundo, os italianos dizem que “*la voce oscilla*” [“a voz oscila”] ou “*la voce balla*” [“a voz dança”], e o termo *oscillazione* (oscilação) descreve o desfavorável balanço. A velocidade do vibrato varia no instrumento, dependendo da coordenação ou concepção sonora.³²² (Miller, *op. cit.*, p.182).

Muitas pesquisas têm sido realizadas para descobrir as causas físicas do vibrato e, segundo Miller (*Ibid.*, p.183), dos vários resultados encontrados, devemos destacar os seguintes:

1. O sinergismo muscular na área supralaríngea responde pela flutuação constante nas pregas vocais.
2. As flutuações de altura são causadas por tremores no sistema suspensório laríngeo, com variações de intensidade que têm sua origem na base da língua.
3. A velocidade do vibrato pode ser correlacionada com oscilações na musculatura do tórax;
4. Variações de altura e intensidade são afetadas pela velocidade de repetições básicas de impulsos dos nervos.
5. Processos regulatórios de altura e intensidade são, provavelmente, influenciados por uma relação defasada entre os músculos cricotireóideos e milóides.
6. Há correlações entre as fases do vibrato de pulsação e altura e picos de energia nos músculos intrínsecos e extrínsecos da laringe.
7. O abastecimento intermitente de energia do nervo fornecido pelo mecanismo vocal determina a velocidade do vibrato;
8. O vibrato resulta das contrações rapidamente alternadas nos músculos da laringe durante a fonação;
9. As frequências normais dos impulsos nervosos têm diferentes velocidades de descarga dependendo do domínio dos centros de coordenação que afetam tanto os músculos laríngeos quanto outros grupos de músculos;

³²² Most authorities tend to agree that 6 undulations per second seem to represent the normal vibrato in singing; studies using singers of international reputation indicate that 6,5 may be a truer figure, with 7 per second not being unusual (6,2 is common for male, 7 for the female). When undulations exceed 7,5 (or, at most, 8) per second, the resultant sound is perceived by most ears as being tremulous; the timbre suffers from tremolo. When the vibrato rate is below 6 fluctuations per second, the Italians say that ‘*la voce oscilla*’ or ‘*la voce balla*’, and the term *oscillazione* (oscillation) describes the unfavorable wobble. The rate of the vibrato varies within an instrument, depending on coordination and tonal concept.

10. As pregas vocais são continuamente excitadas como um resultado de seu próprio movimento, pelo menos parcialmente em resposta ao retorno auditivo.

A respeito desses resultados, Miller (*Ibid.*, p.184) comenta que:

Algumas destas teorias podem parecer mutuamente exclusivas no princípio, mas um olhar seguinte mais profundo mostrará que a correlação de impulsos nervosos com a ação do músculo laríngeo, que tem um papel importante na maioria deles, é significativa. Os tremores no sistema suspensório da laringe, que faz a língua tremer, não são desejados. Eles não o resultado de um mecanismo laríngeo sem suporte, [e] [...] freqüentemente, este vibrato se aproxima do tremolo. O vibrato empregado externamente à laringe pela musculatura do tórax é a causa da sacudida que importuna muitos cantores, e é um resultado direto do mal emprego do apoio ao cantar. Os músculos da região epigástrico-umbilical produzem um movimento oscilatório que criam este vibrato falso, geralmente percebido como um balanço.³²³

A respeito do aspecto neurológico do vibrato e dos movimentos oscilatórios do abdômen, Miller cita Shipp que, por sua vez relata que:

Isto mostra o modelo do que o vibrato é e como ele é produzido. Se pudermos preservar a freqüência do vibrato que, de tudo que eu posso determinar, é, de fato, essa oscilação produzida pelo músculo cricótireóideo innervado pelo nervo laríngeo superior, então penso que se trata de algo fisiologicamente normal. Potencialmente, todos têm vibrato se permitirem que suas pregas vocais alcancem um lugar no qual elas possam relaxar o suficiente para que esta onda prioritária de contração de aproximadamente cinco ou seis ciclos por segundos possa ter efeito, e se conseguirem inibir outros caminhos neurais para outra estrutura do tracto vocal.

Outra maneira de se produzir o vibrato seria aplicar ma força externa à parede abdominal e, assim, mudar rapidamente a força impulsora no mesmo nível. Nós vimos mandíbulas tremerem neste ponto. A faringe e a laringe se movem para cima e para baixo neste ponto. Eu não farei um julgamento se tudo isto é uma técnica boa ou ruim, mas penso que o importante é que isto não causa a inibição de certos elementos, certos caminhos neurais deste tremor fisiológico normal, não permitindo outros elementos de cumprirem seu dever.³²⁴ (Shipp, 1981, p.70 apud Miller, *op. cit.*, p.184-85).

³²³ *Some of these theories may at first appear to be mutually exclusive, but the following closer look will show that the correlation of nerve impulses with laryngeal muscle action, which figures prominently in most of them, is significant. The tremors in the suspensory system of the larynx which produce a shaking tongue are not desirable. They are the result of an unsupported laryngeal mechanism, [and] [...] usually, this vibrato approaches a tremolo. The vibrato applied externally to the larynx by the musculature of the thorax is responsible for the shake that plagues many singers, and is a direct result of failure to apply appoggio technique to singing. The muscles of the epigastric-umbilical region produce an oscillatory motion that produces this 'false' vibrato, which is generally perceived as a wobble.*

³²⁴ *This goes into the model of what vibrato is and how it is produced. If we can stay with frequency vibrato which from everything that I can determine is really this oscillation produced by the cricothyroid muscle, innervated by the superior laryngeal nerve, then I think that's a normal physiologic thing. Everybody potentially has vibrato, if they can allow their vocal folds to get into a place where they can*

Concluindo, acreditamos que, com base nas informações citadas, é bastante relevante, no âmbito do nosso trabalho, o fato do vibrato ser um fenômeno natural e ter uma origem neurológica que ativa os músculos cricotireóideos, num processo que envolve um princípio de relaxamento na ação laríngea.

2.8.2. Vibrato e música coral

Regentes que defendem o som coral sem vibrato se baseiam em razões estéticas e técnicas. O argumento mais importante usado por esses regentes é que o uso do vibrato causa danos à pureza de entonação e destrói a clareza das linhas contrapontísticas. Tais opiniões têm sido tradicionalmente apoiadas por estudiosos e/ou músicos que têm um interesse predominante na música do período renascentista. Por exemplo, o maestro especialista em música antiga Rinaldo Alessandrini defende que:

O uso indiscriminado ou inconsciente do vibrato deve ser evitado devido ao sistema de entonação usado na Itália no final da Renascença que enfatizava a beleza e a suavidade dos acordes com terças maiores e, no caso do canto *a cappella*, com quintas absolutamente puras.³²⁵ (Alessandrini, 1999, p.635 apud Jackson, 2007, p.26).

Outro argumento utilizado por regentes contrários ao uso do vibrato é que o vibrato dificulta a homogeneidade sonora do coro. Miller, contudo, afirma que o que garante a homogeneidade é a unificação vocálica e que vozes com vibrato devem ser equilibradas pelo regente. Ressaltando a diferença entre o vibrato natural e outras oscilações, o autor expõe sua opinião afirmando que:

Um vibrato uniforme, resultado da função relaxada da laringe, é uma característica inerente do som vocal livremente produzido. Não deveria ser solicitado aos cantores

really have enough slackness so that this overriding wave of contraction at about five or six cycles per second can take effect, and if they can inhibit other neural pathways to other structure of the vocal tract.

Another way to produce vibrato would be to have an external force applied to the abdominal wall and thereby rapidly change the driving force at the same rate, we've seen jaws shake at that rate. The pharynx and the larynx move up and down at that rate. I won't make a judgment as to whether all this is good or bad technique, but I think the point is that it does represent failure to be able to inhibit certain elements, certain neural pathways of this normal physiological tremor, to allow it to come through others.

³²⁵ *The indiscriminate or unconscious use of vibrato should be avoided due to the system of intonation in place in Italy in the Late Renaissance, which emphasized the beauty and sweetness of chords with pure major 3rds and, in the case of a cappella vocal performances, with absolutely pure 5ths.*

corais retirar a vibração de suas vozes na expectativa de torná-las homogêneas com vozes sem vibrato. Preferencialmente, o regente deveria auxiliar os amadores sem vibrato, por meio de exercícios de ataque e agilidade a acrescentar a vibração natural do canto ajustado. Vozes com vibrato produzidas apropriadamente podem ser equilibradas mais facilmente do que vozes sem vibrato. Naturalmente, se as vozes de um grupo sofrem de oscilação (variação de afinação muito ampla e muito lenta), ou de um trêmulo (variação muito estreita e rápida do vibrato), [tais] vozes não equilibrarão. Um trabalho técnico adicional particular com tais cantores pode ser necessário.³²⁶ (Miller, 1996, p. 63)

Em geral, contrários à remoção do vibrato das vozes, os professores de canto defendem que um bom vibrato é um aspecto fundamental e natural do canto artístico, contudo, não há consenso sobre o que seria exatamente um “bom vibrato”. Frequentemente, as dificuldades em descrever o fenômeno e as várias mudanças estéticas da sonoridade vocal acabam por tornar o conceito de um bom vibrato uma questão sensivelmente subjetiva.

Um dos principais argumentos usados por professores de canto em favor da utilização do vibrato é o fato do vibrato estar presente na produção vocal saudável e bem coordenada. Em seu trabalho sobre vibrato e timbre na sonoridade coral, Skelton (2004, p.48) comenta sobre o artigo *Physiologic factors in vocal vibrato production*, no qual os autores examinam aspectos fisiológicos da atividade dos músculos cricotireóideos em relação à onda do vibrato. Segundo Skelton, os autores utilizam o termo *laryngeal mediated vibrato* (vibrato mediado pela laringe) para descrever o vibrato resultante de uma produção vocal saudável, livre e bem coordenada. Eles aceitam a idéia de que o vibrato até pode ser produzido ou influenciado por outras condições fisiológicas como a manipulação voluntária da pressão de ar subglótica com os músculos abdominais, mas defendem que “o vibrato desejado surge ao seu modo quando as condições permitem e que o vibrato mediado pela laringe aparece apenas quando o equilíbrio das forças adutoras e abdutoras são aplicadas às pregas vocais”³²⁷ (Shipp, Doherty and Haglund, 1990, p.303 apud Skelton, 2004, p.48).

Skelton ainda comenta que esse mesmo artigo suplementa suas averiguações científicas com algumas suposições que seus autores consideram bastante aceitáveis: (1) na

³²⁶ *An even vibrato, the result of relaxant laryngeal function, is an inherent characteristic of freely produced vocal sound. Choral singers should not be requested to remove vibrancy from their voices in the hope of blending them with nonvibrant voices. Rather, the conductor should assist the nonvibrant amateur, through onset and agility exercises, to include the natural vibrancy of the coordinated singing instrument. Properly produced vibrant voices can be balanced even more readily than can nonvibrant voices. Of course, if voices in the ensemble suffer from oscillation (too wide and too slow a pitch variant, less kindly termed ‘wobble’), or from a tremolo (too narrow and too swift a vibrato rate), voices will not balance. Additional private technical work with those singers may be necessary.*

³²⁷ *The desired vibrato emerges as its own rate when conditions permit [and] that laryngeally mediated vibrato appears only when a balance of adductory and abductory force is applied to the vocal folds.*

maioria das vozes infantis o vibrato não é ouvido; (2) o vibrato é bem moderado ou ausente quando se aplica uma força de adução excessiva às pregas vocais ou quando a voz é “aerada”; e (3) o vibrato tende a ser inibido na medida em que a laringe atinge uma posição mais alta que sua posição de repouso e incentivado por um posicionamento da laringe abaixo da sua posição de repouso. Entretanto, observa Skelton, essas suposições precisam ser discutidas uma vez que são baseadas em observações pouco embasadas cientificamente. O autor ressalta que:

Embora seja verdade que a maioria das crianças não possui um vibrato perceptível, também é verdade que a maioria delas não recebeu um treinamento vocal significativo, não possuindo assim técnicas vocais muito apuradas. Existem muitas crianças que recebem uma boa instrução vocal e, como resultado, cantam com um vibrato saudável. A fonação pressionada ou com ar (aerada) é indesejável em qualquer voz e deve ser evitada. A posição da laringe é um problema para regentes corais e professores de canto. Questões relativas à laringe requerem explicações em relação ao vibrato e ao conceito de produção da voz como um todo. Na forma mais saudável de produção da voz, a laringe permanece relativamente estável, nem elevada, nem rebaixada. Poucos defenderiam que a laringe alta é desejável no canto artístico, mas algumas escolas de canto, e muitos regentes corais defendem o rebaixamento da laringe como uma forma de abrir a garganta. A sensação de abertura da garganta deve ser similar à sensação da respiração profunda através do nariz, que, além de permitir a sensação de abertura da faringe, o faz sem alterar a posição da língua, mandíbula ou da laringe. Quando se considera a posição da laringe e sua relação com o vibrato, deve-se ter cuidado para não confundir a laringe rebaixada com uma que simplesmente não está elevada e relativamente próxima à laringe em posição de repouso.³²⁸ (Skelton, 2004, p.48)

Um estudo de Rothman analisou julgamentos estéticos individuais sobre diferentes sons vocais no tocante ao vibrato – *straight tone* (som sem vibrato), vibrato bom (natural), *tremolo* ou *wobble*. Entre muitas outras conclusões, esse estudo observou que o som vocal bem sustentado, mas sem vibrato sempre apresentava um grau muito pequeno de flutuação da frequência. Skelton (*op. cit.*, p.48-9) explica que este tipo de som sem vibrato é um som no qual componentes vibratórios como frequência, taxa pulsatória, variações de amplitude e flutuação da frequência são minimizados ou alterados. O autor ainda esclarece que este som vocal é bem

³²⁸ *Although it is true that most children do not have a noticeable vibrato, it is also true that most children have not received significant vocal training, and thus do not possess strong vocal technique. There are numerous children who receive fine vocal instruction and in turn, sing with a healthy vibrato. Pressed or breathy phonation is undesirable in any vocal tone and should be avoided. Laryngeal position is an issue for choral conductors and voice teachers. Issues relating to the larynx require explanation in relation to vibrato, and to the whole concept of vocal production. In the healthiest form of vocal production, the larynx remains relatively stable, neither elevated nor depressed. Few would argue that an elevated larynx is desirable in artistic singing, but some schools of singing, and many choral conductors advocate depressing the larynx as a means of opening the throat. The sensation of an open throat should be similar to the sensation of breathing deeply through the nose, which, while giving a sense of openness in the pharynx, does so without altering the position of the tongue, jaw, or larynx. When considering the position of the larynx as it relates to vibrato, one should be certain not to confuse a lowered larynx with one that is simply not raised and relatively close to the larynx's rest position.*

coordenado, mas percebido auditivamente como um som sem vibrato, diferentemente do *nonvibrato tone*, ou seja, o som “branco” sem vibrato resultante da respiração mal administrada ou da fonação pressionada.

No artigo *Physiologic factors in vocal vibrato production* citado anteriormente, ao considerar o *straight tone*, os autores advertem que quando “forças adutoras são utilizadas em excesso, a qualidade vocal sem vibrato resultante irá se estender do *straight tone* artístico a uma voz ‘apertada’ de fonação forçada, dependendo da magnitude da adução”³²⁹ (Shipp, Doherty and Haglund, 1990, p.303 apud Skelton, 2004, p.49). Assim, há uma distinção entre um som sem vibrato esteticamente aceitável e um som “branco” sem vibrato que é indesejável. Apesar disso, considerando o esforço que as pregas vocais têm que fazer para produzir um som sem vibrato, todo cuidado deve ser tomado num trabalho vocal que privilegia este som. Tal questão ainda se torna mais complexa quando o cantor deve considerar certos estilos de canto que utilizam muito o som sem vibrato. Em seu trabalho sobre vibrato, Gregg (1994, p.47) reflete sobre como um cantor profissional especialista em música antiga consegue administrar sua prática de cantar com sem vibrato, mantendo um corpo de voz adequado sem causar danos às suas pregas vocais, e explica que tais cantores mantêm sua saúde vocal porque:

Eles treinaram para usar apenas a força adutora excessiva o suficiente para se obter um *straight tone* artístico (eliminando assim o vibrato), mas sem permitir que a adução se tornasse forçada e desagradável aos ouvidos; o que pode também causar danos às pregas vocais.³³⁰ (*Ibid.*, p.47).

Contudo, no tocante à prática coral a autora adverte que:

Dados os resultados das últimas pesquisas, seria imprudente se um regente coral pedisse aos seus cantores amadores para cantar sem vibrato, quando o vibrato mais comumente produzido é mediado pela laringe, e para eliminá-lo, uma força adutora excessiva precisa ser aplicada às pregas.³³¹ (*Ibid.*, p.47).

³²⁹ *Excessive adductory forces are promulgated, the resultant nonvibrato vocal quality will range from the artistically produced straight tone to ‘tight’, pressed phonation depending on the magnitude of adduction.*

³³⁰ *They have trained themselves to use just enough excessive adductory force to obtain an artistically produced straight tone (thus eliminating vibrato) but without allowing the adduction to progress to the very tight phonation which is unpleasant to the ear; and which can do damage to the vocal folds.*

³³¹ *Given the results of the research to date, it would seem unwise for a choral director to ask his amateur singers to sing without vibrato, when the most commonly produced vibrato is laryngeally mediated, and in order to eliminate it, excessive adductory force must be applied to the folds.*

Acreditamos, entretanto, que um regente cuidadoso e bem preparado vocalmente pode preparar seus cantores de forma que eles aprendam a controlar o vibrato para a execução de determinados repertórios. Estamos certos de que a habilidade de controle do vibrato é parte integral de qualquer boa e saudável escola de técnica vocal. Assim, pode-se dizer que um cantor sem a habilidade de controlar o vibrato – se excessivo ou inexistente – provavelmente ainda não desenvolveu uma técnica saudável.

Jackson (2007) nos apresenta informações bastante preciosas a respeito do vibrato na execução do repertório coral em seu trabalho intitulado *An examination of vibrato use options for Late Renaissance vocal music*. Nele, o autor examina a adequação de quatro tipos diferentes de vibrato no repertório do fim da Renascença. Os termos utilizados pelo autor para descrevê-los foram: *straight tone* (que corresponde ao que anteriormente descrevemos como *nonvibrato tone*, ou seja, o som “branco” sem vibrato), *senza vibrato* (que corresponde ao que anteriormente descrevemos como o *straight tone* ou som sem vibrato esteticamente aceitável), *stylistically appropriate vibrato* (que preferimos chamar de vibrato natural) e *style with excessive vibrato*.

Conforme descrevemos anteriormente, o *nonvibrato tone* – chamado por Jackson de *straight tone* – é o som sem vibrato resultante da respiração mal administrada e da fonação mal coordenada. Jackson explica que este fenômeno foi utilizado na pesquisa a fim de ser descrito, uma vez que o uso indiscriminado desse termo por regentes corais pode resultar num som aerado e não apoiado. Por sua vez, o *straight tone* – chamado por Jackson de *senza vibrato* – é o som sem um vibrato audível que, todavia, possui ressonância e certa “vibrância”.

O vibrato natural – chamado por Jackson de *stylistically appropriate vibrato* – é, segundo o autor, o vibrato adequado para a execução da música do fim do período renascentista uma vez que a flutuação da frequência e da nota não chega a alterar a afinação. O chamado *style with excessive vibrato* é o vibrato desenvolvido por cantores de ópera e estudantes de canto. Trata-se de um vibrato no qual as flutuações de intensidade e da frequência da nota o tornam inapropriado para a execução da música renascentista. O autor explica que incluiu este tipo de vibrato em seu estudo porque, apesar de inadequado para a Renascença, esse tipo de vibrato pode ser bastante adequado para outros estilos de música coral, como aquela do período Romântico, por exemplo.

Os resultados do trabalho de Jackson mostram que na produção do som sem vibrato bem coordenado os cantores sentiram a mesma facilidade que na produção do vibrato

natural e do vibrato excessivo. Nesses três casos, a administração da respiração foi mais eficiente e o resultado sonoro bastante ressonante. Por outro lado, o som “branco” sem vibrato foi o menos ressonante, o que causou maior dificuldade de produção e o que menos contribuiu com a administração respiratória. No tocante à entonação, clareza do contraponto e homogeneidade o vibrato natural, o som sem vibrato e o som “branco” sem vibrato se mostraram mais adequados que o vibrato excessivo. Na conclusão de seu trabalho Jackson ressalta que:

Primeiramente, parece que um estilo sem vibrato audível pode ser produzido com relativa facilidade e eficiência. A evidência parece indicar que a opção *senza vibrato* era comparável às opções com vibrato audível em termos de liberdade de produção vocal, ressonância e controle da respiração, enquanto ela era muito mais valorizada que o *straight tone* nessas áreas. Esses resultados sugerem que cantores podem facilmente aprender técnicas vocais sem um vibrato notável e sem que se impeça a saúde vocal ou produção vocal eficiente. Em segundo lugar, (...) o vibrato estilisticamente apropriado não afetou a entonação, clareza das entradas imitativas, equilíbrio e homogeneidade. Parece, portanto, que se o vibrato for controlado quanto à flutuação da afinação, ele não atrapalhará nenhuma das qualidades de execução da música vocal do fim da Renascença.³³² (*Op. cit.*, p.33).

Tais resultados são, de fato, muito importantes para a administração da questão do vibrato na prática coral. Entretanto, devemos considerar que a referida pesquisa focava somente a execução da música do fim do período renascentista, e que foi realizada com um grupo de apenas 10 cantores. Assim, na prática de um repertório variado que inclui obras de vários períodos o regente precisará ter uma visão mais ampla da questão.

Não se pode deixar de tratar o vibrato como um aspecto saudável e natural do canto artístico. O cuidado que precisa ser tomado é que ele não interfira na frase musical uma vez que esta deve ser bem direcionada e de forma clara. O vibrato deve ser desenvolvido pelos cantores e usado como uma ferramenta de expressão. Tal uso é variável no canto-coral, o que força o regente a ter que decidir e orientar seus cantores sobre quando e quanto o vibrato é

³³² First, it seems that a style with no audible vibrato can in fact be produced with relative ease and efficiency. The evidence seems to indicate that the *senza vibrato* option was comparable to the options with audible vibrato in terms of freedom of vocal production, resonance and breath management, while it was rated significantly higher than the *straight tone* option in these areas. These results suggest that singers can easily learn singing techniques without noticeable vibrato that do not impede vocal health of efficient vocal production. Second, [...] stylistically appropriate vibrato did not unduly affect intonation, clarity of the imitative entries, and balance and blend. It would seem, therefore, that if the vibrato is controlled particularly in terms of pitch fluctuation, it does not mar any of these qualities in performances of late Renaissance vocal music.

apropriado. Como uma orientação para seu discernimento a respeito do uso do vibrato o regente pode considerar os seguintes pontos abordados por Brandvik:

1. O vibrato deve variar com as dinâmicas: quanto maior o volume, maior o vibrato; de modo inverso, quando menos volume, menos vibrato; 2. O vibrato deve variar com a textura da música: quanto mais densa a textura menos vibrato (para possibilitar que a harmonia seja ouvida mais claramente); opostamente, quanto menos densa a textura, mais generoso o vibrato; 3. O vibrato deve ser relacionado ao período ou estilo da música que estiver sendo cantada. A música renascentista com suas linhas claras, texturas esparsas e harmonias abertas requer um controle criterioso do vibrato. A música romântica com harmonias vibrantes e expressões sonoras cheias geralmente permite um vibrato rico e encorpado.³³³ (Brandvik, 1993, p.167).

Nossa discussão acerca do fenômeno do vibrato não termina aqui. No segundo capítulo deste trabalho apresentamos um panorama sobre a prática coral e a sonoridade vocal nos vários períodos da história da música. Dentre os vários aspectos abordados neste panorama, o vibrato é um dos mais importantes devido às diferentes formas como ele é abordado nos vários estilos de música vocal.

³³³ 1. *Vibrato should vary with the dynamics: the greater the volume, the more the vibrato; conversely, the lesser the volume, the lesser the vibrato*; 2. *Vibrato should vary with the texture of the music. The thicker the texture, the less the vibrato (enabling the harmony to be heard more clearly); conversely, the thinner the texture, the greater the vibrato*; 3. *Vibrato should be related to the period and style of the music being sung. Renaissance music with its clear lines, sparse texture, and open harmonies demands judicious control of vibrato. Romantic music with vibrant harmonies and full tonal expression often allows for a rich, full-bodied vibrato.*

2.9. Técnicas corais

2.9.1. Misturando as vozes: homogeneidade e equilíbrio

Homogeneidade e equilíbrio são dos mais importantes aspectos da sonoridade de um coro e, por isso, devem ser trabalhados sistematicamente pelo regente nos ensaios. Para a realização de um trabalho satisfatório é preciso que se entenda que o equilíbrio sonoro está relacionado à quantidade de som, enquanto que a mistura homogênea do som está relacionada à sua qualidade.

De forma especial, a busca pela homogeneidade sonora entre naipes e no coro como um todo é uma constante no trabalho de muitos regentes. Swan (1998, p.60) chega a afirmar que a homogeneidade é, possivelmente, a técnica coral mais necessária e importante. De fato, uma das diferenças mais significativas entre o som de dois coros distintos é o nível de homogeneidade adquirido por cada um. Evidentemente, um som coral absolutamente homogêneo é humanamente impossível de ser atingido, embora existam, em todo o mundo, grupos corais que possuem um alto grau de excelência neste quesito técnico. Em geral, nos coros amadores, há uma grande heterogeneidade entre as características vocais de seus cantores, o que obriga o regente a aprender a lidar com essa “matéria prima” e moldá-la segundo suas intenções. Pfaustch diz que:

Algumas vozes são fortes enquanto outras são leves; algumas são penetrantes enquanto outras são suaves; algumas têm uma qualidade agradável enquanto outras são estridentes; algumas são flexíveis enquanto outras são indóceis; algumas são bem moduladas enquanto outras são ásperas e roucas; algumas têm grande alcance e outras têm alcance limitado, umas são musicais enquanto outras não são.³³⁴ (Pfaustch, 1988, p.103)

A heterogeneidade enfrentada por muitos regentes ainda está relacionada à diversidade étnica, cultural, intelectual, musical e de idades dos vários membros do coro. Diante dessas diferenças, a tarefa do regente é buscar, em seus conhecimentos vocais, elementos que lhe proporcionem a “mistura sonora” mais homogênea.

³³⁴ *Some voices are loud while others are soft, some are penetrating while others are subdued, some have a pleasing quality while others are harsh, some are flexible while others are restive, some are well modulated while others are raucous, some have a wide range while others have a limited range, and some are musical while others are not.*

Ao apresentar as dificuldades para se construir um som coral homogêneo, Pfaustch (1988, p.103) ressalta que a homogeneidade de um coro será alcançada primordialmente como resultado de uma produção vocal refinada. Para o autor, na medida em que os cantores aprendem a produzir os sons vocálicos corretamente, eles apresentarão um som mais homogêneo. Ele ainda ressalta que as exigências de alcance e tessitura também são fatores que ajudam ou atrapalham a homogeneidade. Assim, ele aconselha ao regente que trabalhe os cantores nas extremidades de suas extensões de modo que eles não forcem a produção e aprendam quais ajustes são necessários para manter a homogeneidade.

Para Brandvik (1993, p.174), se o regente pretende alcançar um som homogêneo, ele deve estar constantemente atento a quatro elementos: afinação, “cor sonora” de cada vogal, volume e ritmo. Segundo o autor, trata-se de um processo contínuo que não pode ser limitado ao planejamento de ensaio da primeira semana e depois esquecido. É uma habilidade de escuta, disciplina que deve ser praticada consistentemente.

De fato, é impossível se alcançar um som homogêneo sem uma afinação concorde entre os cantores. É preciso que os cantores sejam treinados para cantar as frequências o mais similares possível. Da mesma forma, é preciso “afinar” as vogais. Os cantores não devem cantar somente as vogais como estão escritas no texto, mas, exatamente com o mesmo som vocálico. Da mesma forma, como um coro poderia soar homogêneo se as vozes não se movem juntas, ritmicamente falando? Mais ligada ao equilíbrio do que à homogeneidade está a questão do volume das vozes. Neste caso, Brandvik aconselha que as vozes fortes exercitem o controle e as menores cantem o mais forte possível com uma produção vocal saudável. O autor ainda chama a atenção do regente para que seja cuidadoso ao posicionar os cantores. Ele acredita que posicionar uma voz com pouco volume próxima de uma voz maior pode não ser saudável para o cantor de voz pequena e causar frustração para o cantor que possui mais volume. Entretanto, o autor não apresenta uma solução para o regente coral em relação a tal aspecto. No tocante à citada questão do posicionamento dos cantores no grupo, Smith e Sataloff ainda apresentam uma outra questão:

Uma voz com um som fundamental substancial tem uma qualidade mais escura, pesada, dramática. Vozes com menor presença do som fundamental são mais leves, brilhantes, líricas. Colocadas lado a lado num coral, essas qualidades vocais contrastantes colidem com pequenas diferenças de afinação e velocidade do vibrato. Vozes que apresentam proporções comparáveis do som fundamental aos

harmônicos tendem a entrar em conflito umas com as outras. Espaçadas entre vozes com proporções contrastantes, essas vozes se tornam mais homogêneas no coro.³³⁵ (Smith and Sataloff, 2000, p.140).

Outra opinião bastante relevante nessa discussão sobre a homogeneidade sonora é a opinião de William Dehning, regente coral norte-americano que discute vários aspectos da prática coral, baseado em sua experiência. No tocante à homogeneidade sonora, Dehning (2003, p.52-53) analisa três formas eficientes para se trabalhar tal aspecto. O autor observa que, historicamente falando, o som coral ocidental foi primordialmente influenciado pelas práticas musicais da Igreja Romana. Em geral, a música era executada por coros formados por meninos e homens adultos que, de forma geral, utilizavam pouco ou nenhum vibrato. Desta forma, ou seja, com um mínimo de vibrato, tais coros soavam homogêneos. Esta prática sem vibrato é, segundo o autor, o primeiro caminho para se alcançar um som homogêneo. Contudo, considerando o fato de que o vibrato é um aspecto natural e saudável da produção vocal, ele se posiciona contrário a tal procedimento.

A segunda maneira de se alcançar um som homogêneo, segundo Dehning, é escurecendo o som de todas as vogais, dando a elas a forma do [o] ou do [ɔ]. Segundo o autor este processo funciona porque, com tais formatos, o som das vogais perde harmônicos agudos, exatamente os harmônicos que contribuem para a individualidade de cada vogal. Entretanto, mais uma vez o autor se posiciona contrário, apesar de atestar ter usado este recurso em alguns workshops, nos quais o tempo para se obter resultados satisfatórios era exíguo.

Um terceiro meio para se atingir um som homogêneo e, segundo o autor, o mais eficaz, é uniformidade dos sons vocálicos, ou seja, “todos cantando a mesma forma da mesma vogal ao mesmo tempo”³³⁶ (*Ibid.*, p.53). O autor observa que este processo requer, por parte do regente, um contínuo refinamento do som que ele pretende ouvir de cada vogal, e ainda, um treinamento ininterrupto dos cantores no tocante ao que se considera um som esteticamente bonito. Dehning ressalta que, em princípio, esta meta é fácil de ser atingida, contudo, o sucesso deste método leva tempo para ser alcançado. Ele analisa que como retorno deste trabalho o regente terá:

³³⁵ *A voice with a substantial fundamental sound has a darker, heavier, dramatic quality. Voices with a lesser presence of the fundamental sound are lighter, brighter, more lyric. Placed in the close proximity of a choral section, these contrasting vocal qualities collide with minute differences in pitch and of vibrato rates. Voices presenting comparable proportions of fundamental to overtone tend to conflict keenly with each other. Spaced between voices of contrasting proportions, such voices blend into a better ensemble.*

³³⁶ *Everyone singing the same shape of the same vowel at the same time.*

O reconhecimento de quaisquer professores de canto com [os quais ele estiver] envolvido, e mais importantemente, uma vasta paleta de cores [sonoras] que os outros dois métodos não podem alcançar. Em outras palavras, um som mais interessante. A homogeneidade pode ser branda. Para muitos regentes, ela é meramente um atributo, não uma meta.³³⁷ (*Ibid.*, p.54).

Em concordância com os autores citados, acreditamos, pois, que essa mistura sonora unificada pode ser alcançada primordialmente a partir do refinamento da afinação individual dos cantores e da produção adequada e uniforme dos sons vocálicos. É ainda importante que se trabalhe uma proposta timbrística unificada baseada no trabalho uniforme dos vários aspectos técnicos individuais, o equilíbrio das vozes, e a maior precisão rítmica possível. Apresentamos no item 4.12. (Homogeneidade sonora e equilíbrio) do capítulo IV deste trabalho, exercícios específicos para o desenvolvimento da qualidade sonora mais homogênea.

Intimamente ligado à busca pela homogeneidade sonora de um grupo coral está o trabalho de equilíbrio do coro. Miller defende a idéia de que, uma vez que cada voz tem suas próprias características, é muito mais proveitoso investir num trabalho de equilíbrio das vozes do que tentar misturá-las de forma homogênea. O autor ressalta que:

Cada instrumento vocal possui suas características timbrísticas únicas. [...] É tão incoerente para o regente coral exigir de todas as categorias de vozes uma qualidade vocal única quanto para o regente de orquestra solicitar que todos os instrumentos tenham o mesmo timbre. Equilibrar as vozes é uma técnica coral muito melhor do que a irrealizável meta de tentar torná-las homogêneas.³³⁸ (Miller, 1996, p.58)

Para se alcançar uma sonoridade equilibrada nas várias obras de seu repertório, o regente deverá considerar uma série de fatores. De início, podemos afirmar que a citada heterogeneidade das vozes do coro é um fator complicador, assim como, as exigências de extensão e tessitura. O regente deverá exigir dos cantores o que deve ser feito para se produzir uma relação balanceada dos naipes, a partir de mudanças de gradações de intensidade. É preciso ainda ter um bom conhecimento de harmonia e contraponto para lidar com possíveis complicações de equilíbrio das partes e conscientizar os cantores de que a “importância” das

³³⁷ *The gratitude of any voice teachers [he is] involved with, and most importantly, a vast palette of color which the other two methods can't even approach. A more interesting sound, in other words. Blend can be bland. For many conductors, blend is merely an attribute, not a goal.*

³³⁸ *Each vocal instrument has its own unique timbre characteristics. [...] It is as illogical for the choral conductor to demand one vocal quality from all categories of voices as for the orchestral conductor to request that all instruments have the same timbre. Balancing voices is far better choral technique than is the unrealizable goal of trying to blend them.*

linhas vocais é variável. Assim, os cantores devem aprender a se escutar, a escutar o seu naipe, escutar os outros naves e, enfim, o acompanhamento, se houver. Neste trabalho de equilíbrio será necessário sempre que eles façam ajustes na dinâmica para permitir que as linhas mais importantes dominem.

De forma geral, podemos dizer que o equilíbrio da sonoridade coral depende da capacidade do regente de conduzi-la e da habilidade dos cantores em lidar com questões de dinâmica. Para tal, o regente deve desenvolver um trabalho de ampla variação de dinâmica. Mesmo os coros mais limitados são capazes de uma ampla variedade de dinâmica. Dehning (2003, p.90) ressalta que, pelo menos fisicamente falando, equilíbrio sonoro e dinâmica são aspectos inseparáveis. Para o autor, equilíbrio é a equalização da quantidade de som produzido dentro dos naves e entre eles. Em sua abordagem sobre o assunto, Dehning aborda a questão do equilíbrio falando em números de cantores por naipe:

Devemos tentar efetuar nosso conceito de equilíbrio em termos de números primeiro, percebendo que, se as vozes são jovens, as graves (contralto e baixo) não têm o poder vocal das agudas. Como não queremos que essas vozes graves forcem o som, por ambas as razões de saúde vocal e afinação, nós podemos sobrecarregar numericamente as partes graves um pouco, se possível. Assim, em vez de quatro por voz num coro de câmara, nós teríamos 4-5-4-5, observando da voz mais aguda à mais grave; em grupos maiores da mesma idade, 12-14-9-14. Encontrei tal geometria e aritmética funcionando juntas bastante bem.³³⁹ (*Ibid.*, p.91).

Evidentemente, essa questão numérica é bastante relativa e tende a variar de grupo para grupo em função da faixa etária dos cantores, do tipo de grupo coral (madrigal, coro de câmara, coro sinfônico, etc.), do gosto pessoal do regente, entre outros. Muitas vezes, os naves de contralto e tenor têm menos cantores pelo simples fato de serem mais raros do que sopranos e barítonos. Como solução, Dehning sugere que o regente escute regularmente cada um dos cantores do grupo e trace um diagnóstico do perfil vocal deles. A partir desse diagnóstico, o regente pode buscar um maior equilíbrio da sonoridade do grupo aproveitando os barítonos mais leves e agudos no naipe de tenores (quando este for muito menor em número em comparação aos outros naves), reforçando assim a região grave do naipe. Pode

³³⁹ *We should try to accomplish our concept of balance in terms of numbers first, realizing that if the voices are younger, the lower ones (alto and bass) do not have the vocal authority of the upper. We don't want these lower voices to force the tone for reasons of both vocal health and intonation so we might want to numerically overload the lower sections a bit if possible. So instead of four per part in a chamber choir, we would have 4-5-4-5, reading from higher voices to lower; in larger groups of the same age, 12-14-9-14. I have found such geometry and arithmetic to work together quite well.*

ainda, utilizar sopranos de vozes mais pesadas e graves ou mezzo-sopranos para cantar no naipe de contraltos, principalmente em obras cuja tessitura é mais aguda para este naipe. O que realmente é importante é que o regente conheça individualmente as vozes de seus cantores e, sem forçar sua produção vocal, saiba tirar proveito e valorizar suas melhores características. Para ele, o hábito de se formar “curingas”, ou seja, cantores que podem cantar em mais de um naipe, pode ser bastante saudável para o equilíbrio sonoro de um coro: No tocante à posição espacial desses “curingas”, Dehning ressalta:

Eu disse anteriormente que a distribuição espacial dos cantores pode afetar a entoação. De fato. Mas afeta ainda mais o equilíbrio pela mesma razão: as pessoas do grupo podem ouvir melhor, escutar mais facilmente. O que queremos em termos de equilíbrio é que o público na platéia ouça bem o que o compositor tinha em mente. [...] O truque, em qualquer tipo de disposição espacial dos cantores, é tentar assegurar que os “curingas” fiquem perto das duas seções que eles terão que ajudar.³⁴⁰ (*Ibid.*, 2003, p.93).

O autor, então, apresenta o esquema seguinte como o ideal para a proposta acima descrita e, em seguida a versão européia da mesma formação. Segundo ele, a segunda versão – européia – deve ser utilizada em performances com orquestra, ficando todos os naves vocais e instrumentais do mesmo lado.

B2	B1	T2	T1
S1	S2	C1	C2

Figura 19: Esquema ideal de formação espacial do coro para se obter uma sonoridade equilibrada

T1	T2	B1	B2
S1	S2	C1	C2

Figura 20: Versão européia do esquema anterior

Outros esquemas são apresentados por Dehning para solucionar o problema de se ter um número muito menor de cantores em um determinado naipe. Neste caso, o autor opta por trazer o referido naipe mais para frente, ainda que seja um naipe masculino.

O “tamanho” da voz e a acuidade do ouvido são outros aspectos relevantes que afetam o equilíbrio do coro. Segundo Dehning, os problemas causados por tais aspectos

³⁴⁰ *I said before that seating arrangement can affect intonation. True. But it affects balance more and for the same reason: people in the ensemble may hear better, listen more readily. What we want in terms of balance is for the listeners in the audience to hear better what the composer may have had in mind. [...] The trick in seating formation of any kind is to try to ensure that the switch hitters are near both sections they have to help.*

também podem ser solucionados através da localização espacial do cantor dentro do coro. No tocante ao tamanho da voz, contrariando a opinião de Brandvik anteriormente citada, Dehning se mostra favorável a intercalar vozes com mais volume com vozes com menos volume, “porque é mais provável dos mais fortes ouvirem [os de vozes] menores, auxiliando no equilíbrio”³⁴¹ (*Ibid.*, p.94). Baseado em nossa experiência, acreditamos que a posição de Dehning é a que oferece maior desenvolvimento aos cantores. Aqueles de voz mais forte aprendem a ter um controle de dinâmica mais apurado e os de voz menor acabam por ganhar em volume. Quanto à acuidade do ouvido, a melhor solução também é intercalar cantores que têm uma musicalidade mais desenvolvida, um ouvido mais perspicaz e uma afinação mais refinada com aqueles que ainda estão desenvolvendo tais qualidades. O objetivo é fazer com que os ouvidos mais desenvolvidos influenciem os demais.

Para finalizar, devemos ressaltar que não há uma fórmula exata que resolva as questões de equilíbrio sonoro de um coro. Na verdade, o ouvido do regente é que deve estar atento a tais questões. Tecnicamente falando, grande parte dos problemas de equilíbrio estarão resolvidos quando os cantores tiverem a habilidade de cantar nos mais diversos níveis de dinâmica. Para tal, oferecemos no item 4.11. (*Messa di voce* e Dinâmica) do quarto capítulo deste trabalho, alguns exercícios que podem auxiliar o regente no preparo de seus cantores quanto a este aspecto.

2.9.2. A entonação em conjunto: afinando as vozes

Apesar da importância da homogeneidade e do equilíbrio na sonoridade coral, para muitos profissionais da área, a preocupação mais constante é a afinação entre as vozes. Marvin afirma que:

De todos os desafios associados à arte de cantar em coro, o de conseguir uma boa afinação é provavelmente o mais fugaz. Enquanto outros objetivos importantes do canto em grupo podem ser atingidos por meios bem diretos e de uma forma relativamente consistente, é geralmente difícil fazer com que um grupo coral cante afinado. (Marvin, 2001, p.26)

³⁴¹ *Because the strong are more likely to listen to the light, possibly aiding balance.*

O autor explica que o problema da afinação está, primeiramente, no fato da música ser uma arte temporal. Assim, a afinação precisa ser re-criada a cada execução e, ainda que um coro atinja um padrão de afinação satisfatório, não há garantias de que ele o fará novamente. “A aquisição de uma boa afinação não depende apenas de um aprendizado cumulativo; inerentemente, tal habilidade parece requerer um esforço criativo a cada ensaio” (*Ibid.*, p.26).

De fato, a busca por uma constante boa afinação é um trabalho contínuo que deve acontecer no dia-a-dia do coro nas ocasiões de ensaio. Esse processo exige do regente uma melhor preparação dos ensaios, que devem ser usados para se obter o melhor e mais afinado som do coro, afinal de contas, “o peso da responsabilidade recai primeiro sobre o regente no sentido de motivar e ensinar o coro a cantar afinado” (Silantien, 1999, p.91).

Para Marvin (*op. cit.*, p. 26) o que define uma boa entonação em conjunto é a unificação do tom e do timbre. Ele ressalta que:

Cantar afinado, portanto, significa unificar o tom – ou seja, levar as vozes a cantar com frequências similares e timbres compatíveis. No canto coral, isto significa que um tom unificado está associado a uma emissão unificada das vogais. Um timbre vocal dentro de cada naípe unificado por uma emissão vocálica concorde dá lugar a um continuum sonoro integrado, que serve de base para uma boa afinação coral. Portanto, tanto as vogais como as notas devem estar afinadas. (*Ibid.*, p.26)

O autor ainda observa que o canto afinado requer ouvidos aguçados por parte do regente e dos cantores, e ainda um esforço constante. O ouvido é o canal através do qual as informações sonoras são transferidas; ele é o intermediário que possibilita que o regente traga à realidade sua concepção da partitura. Ressaltando a importância do ouvido como principal atributo musical que o regente deve possuir, Marvin explica que:

O processo de ensinar um coro a cantar no tom é essencialmente cíclico. O regente avalia o som produzido pelo coro em função de sua imagem mental-auditiva, envia informação de volta para o coro, e este por sua vez, reorganiza o som. À medida que este processo continua ensaio após ensaio, o som do coro e a percepção do tom inevitavelmente começa a se conformar mais claramente à concepção mental-auditiva do regente. Quanto melhor o ouvido do regente, mais eficiente ele ou ela será em alcançar uma imagem mental-auditiva da partitura. No entanto, a responsabilidade de se manter uma boa afinação repousa, em última análise, nos cantores. Isso é muito importante. Não importa quão bom seja o ouvido do regente, se os cantores não sabem como recriar o padrão tonal que se requer deles, eles não serão capazes de estabelecer uma base para produzir uma boa afinação de forma consistente. (*Ibid.*, 2001, p.27).

Seguindo essa linha de pensamento, Marvin conclui que o princípio básico para que um regente consiga que seu coro cante afinado é assumir a função de ensinar seus cantores a se ensinarem a cantar afinado. Ele acredita que o regente deve desenvolver nos coristas a consciência do processo que eles usam individualmente para alcançar um bom padrão de afinação. Assim, uma vez que o processo esteja claro, os cantores se tornam revigorados pelo processo mental necessário para se recriar uma afinação satisfatória a cada ensaio e são estimulados a manter o padrão pelo simples fato de terem sido capazes de cantar afinado.

Muitos são os fatores que podem levar um coro à desafinação, seja no ensaio ou na apresentação pública: o nível de percepção auditiva do regente e dos cantores, o ambiente acústico, a má qualidade das vozes, além de inúmeros componentes musicais. Silantien (1999, p. 91) afirma que “alguns problemas de afinação estão mais ligados a questões de conjunto que a questões vocais individuais, por exemplo, o equilíbrio de acordes, a uniformidade vocálica e a colocação temporal de consoantes sonoras e ditongos.”

Para Marvin (2001, p.27) os fatores que afetam diretamente a afinação são: 1) a teoria acústica dos harmônicos; 2) o ambiente acústico (sala de ensaio, sala de concerto, etc.); 3) o clima – temperatura e umidade; 4) a saúde total do cantor (vocal e psicológica); 5) a habilidade dos cantores em conseguir uma coordenação precisa entre voz e ouvido e o grau de percepção auditiva que pode ser ensinado a eles; 6) o nível de percepção auditiva do regente; e 7) os componentes estruturais da composição: harmonia, melodia, ritmo e textura musical.

O autor ainda agrupa estes fatores em três categorias: a) fatores sobre os quais o regente não tem controle (a saúde e o humor dos cantores; o clima; a acústica da sala; a ciência da acústica e a série harmônica); b) fatores sobre os quais o regente tem controle quer seja imediato (a postura dos cantores; o ambiente acústico nas condições da sala de ensaio – posicionamento de pé ou sentado, distribuição dos cantores nos assentos, distância entre cantores; uniformidade da emissão vocálica; procedimentos prévios de identificação das vozes com problemas de entonação) ou a longo prazo (escolha de cantores com potencial para o desenvolvimento auditivo e vocal que conduzam a uma entonação boa e consistente; escolha de cantores cujas atitudes demonstrem o esforço necessário para tanto; fomento de bons hábitos auditivos que desenvolvam a percepção musical; desenvolvimento de bons hábitos para a coordenação vocal-auditiva; trabalho com uniformidade das vogais; desenvolvimento de suporte respiratório apropriado que resulte em um som centrado); e c) fatores que estão

associados à estrutura composicional (harmonia, melodia, ritmo, textura, texto, dinâmica, fraseado e articulação).

Dehning (2003, p.79) é ainda mais específico no que diz respeito a aspectos técnico-vocais que podem fazer a afinação baixar: tensões na língua ou na mandíbula; pronúncia “recuada” das vogais; desperdício de ar no princípio das frases; áreas de passagens de registros; utilização inadequada da voz de peito feminina; ataques glóticos; e pronúncia ineficiente das vogais. O autor ainda apresenta fatores que possivelmente fazem a afinação subir: preocupação excessiva em manter a afinação; cantar de forma forçada e rude; movimentos de regência rígidos, exagerados e forçados; ensaios muito agitados; e tensões emocionais causadas pelo regente.

Diante da diversidade de fatores que afetam a afinação cabe ao regente se questionar qual seria a melhor forma de lidar com todos eles, ou seja, quais são os melhores caminhos para se obter uma boa afinação. Moore observa que problemas referentes a respiração, produção vocálica e afinação precisam ser previstos pelo regente e resolvidos de forma eficaz nos ensaios corais. No que diz respeito à afinação, ele acredita que:

A solução é que os cantores aprendam as partes vocais tão precisamente e ouçam tão cuidadosa e criticamente que a acuidade na entonação vá além daquela oferecida pelo piano ou pelo diapasão. Essa habilidade, combinada com um alto nível de produção vocal e edificada sobre hábitos apropriados de respiração e atenção detalhada aos sons vocálicos, pode resultar na aquisição de um som desejado e uma sonoridade que produza excepcional qualidade de conjunto. (Moore, 1999, p.52)

Segundo Marvin (2001, p.28), não importa a causa da desafinação. Para o autor, uma boa entonação coral pode ser alcançada de forma mais eficiente através do desenvolvimento de uma consciência, entre os cantores, dos elementos que, quando consistentemente aplicados por eles, podem resultar em uma boa afinação. Ele oferece, pois, um roteiro a ser trabalhado pelo regente coral a fim de despertar tal consciência nos cantores.

Há, ainda, outras questões bastante importantes a serem administradas pelo regente para que o coro alcance uma afinação refinada. Por exemplo, os cantores tendem a adquirir hábitos errados de entonação nos estágios iniciais de aprendizado de notas e de leitura musical. Marvin explica que é durante esse período que problemas associativos de entonação se desenvolvem e os cantores tendem a perpetuar tais problemas por muito tempo depois que

as notas são aprendidas. Neste caso, aconselhamos o regente que esteja muito atento nos estágios iniciais de aprendizado de uma obra, corrija as notas e sua afinação.

Outra questão a ser observada é a tendência que muitos cantores têm de associar a afinação à execução de um *ritardando* ou de um *diminuendo*, normalmente baixando-a, ou então, de subir o tom ao cantar um andamento mais rápido ou um crescendo. Marvin aconselha ao regente que desenvolva exercícios que contrabalcem tais tendências no contexto da composição. Ele sugere, por exemplo, que, nos aquecimentos, o regente leve o coro a subir meio tom de forma gradual no espaço de 16 tempos enquanto execute um diminuendo do forte ao piano.

Níveis de dinâmica muito suaves exigem grande controle respiratório e freqüentemente fazem o cantor baixar o tom. Assim, até que as notas e ritmos estejam bem assimilados, é importante que o regente evite cantar em dinâmicas muito suaves e, da mesma forma, em níveis de dinâmica muito fortes. “A não ser nos estágios iniciais de leitura, quando talvez seja necessário enfatizar aspectos de dinâmica, separe dinâmica de outras funções quando o coro estiver desenvolvendo um trabalho mais profundo com a música” (Marvin, 2001, p.29). Incentive o coro a cantar a um nível de dinâmica confortável (*mp* ou *mf*), e mais tarde, incorpore as dinâmicas exigidas. Por fim, peça aos coristas para crescerem em notas longas e elevarem o tom.

É interessante observar que mesmo depois das notas estarem bem assimiladas, muitos problemas de afinação persistem. Por muitas vezes o coro começa a cantar no tom da partitura e termina meio tom abaixo. Para ajudar os cantores, Marvin sugere ao regente que mude a tonalidade meio tom acima ou meio tom abaixo. O autor explica que este procedimento de alterar a tonalidade “transforma as associações fisiológicas de como as notas são sentidas no aparelho fonador, e geralmente neutralizam muitos dos problemas associativos de afinação que tenham se acumulado com o tempo” (*Ibid.*, p.29).

Finalizando, uma vez que as consoantes podem afetar o controle respiratório é importante que o regente isole o texto da música o mais cedo possível no processo de ensaios. Além disso, o regente pode trabalhar a afinação visando o aspecto rítmico, ou seja, mudando a ênfase do ensaio. Segundo Marvin, este procedimento pode reforçar as habilidades dos cantores em aperfeiçoar a afinação, especialmente pelo fato de que eles não estarão trabalhando diretamente com este aspecto.

2.9.3. Precisão Rítmica

Assim como a homogeneidade caminha ao lado do equilíbrio, o trabalho por uma afinação eficiente deve estar aliado à busca da precisão rítmica. Dehning menciona que o maestro Robert Shaw dizia que 75% da entonação era ritmo e completa afirmando que “o ritmo faz as pessoas pensarem. A altura as faz suspirar. [...] Sem o ritmo do seu lado, a altura se torna uma exigência didática e simplória”³⁴² (Dehning, 2003, p.83-4). Ao abordar a questão da precisão rítmica, o autor cita uma colocação que certa vez ele escutou do maestro alemão Wilhelm Ehmann (1904-1989):

O ritmo é o elo de ligação, princípio guia da música. O ritmo é um fator mais forte do que o som em si para a homogeneidade de cantores individuais num coro. No momento em que o ritmo é apreendido e dominado, o musicista experimenta um tipo de abandono de si à música.³⁴³ (*Ibid.*, p.85).

De fato, as idéias musicais de uma obra são construídas dentro de uma organização temporal. Há um movimento seqüencial de tais idéias que, ordenadas pelo compositor, devem ser percebidas e controladas pelo regente. Oakley afirma que:

O regente deve auxiliar o coro a desenvolver um senso comum de ritmo interno que propicie uma organização estrutural ao som do coral. Isto não é tão comum quanto se imagina. Na verdade, uma pequena percentagem de conjuntos corais consegue de fato obter um senso de completa unidade rítmica. Infelizmente, isso é causado com mais frequência pelo fato de que pouquíssimos regentes, e eu ressalto ‘pouquíssimos’, possuem um domínio pessoal de ritmo interno, segurança quanto ao tempo e sensibilidade rítmica. (Oakley, 1999, p. 112)

O autor comenta que no trabalho com precisão e estabilidade rítmicas o regente deve considerar e administrar três elementos fundamentais: andamento, *tactus* e *rubato*. Ele explica que o andamento é a velocidade específica na qual um movimento ou trecho de música será executado. O *tactus* refere-se à unidade predominante de pulsação. Por sua vez, o *rubato* que quer dizer literalmente “tempo roubado” é a ação de abandono do andamento estabelecido por um instante, seguido do retorno ao andamento original. Se não houver retorno ao andamento original, então não há *rubato*. Em vez disso, houve um *accelerando*, ou

³⁴² *Rhythm makes people think. Pitch makes them groan. [...] Without rhythm by his side, pitch is a didactic, demanding dullard.*

³⁴³ *Rhythm is the binding, governing principle in music. Rhythm is a stronger factor than sheer sound in unifying individual singers into a choral unit. At the point where rhythm is caught and mastered, the musician experiences a kind of abandonment to the music.*

um *ritardando*, ou ainda, uma mudança de andamento. A administração eficaz desses três elementos é, sem dúvida, um grande passo para se garantir a precisão rítmica.

Oakley ressalta que, antes de tudo, é preciso que o regente desenvolva seu próprio senso rítmico e a melhor forma de se alcançar essa meta é auxiliando o coro a desenvolvê-lo também. O autor observa que há várias maneiras para ajudar o coro a desenvolver um maior senso rítmico, entretanto, a mais eficaz, segundo ele, é o método de se cantar contando os tempos e suas subdivisões. Nesse método, os membros do coro aprendem um vocabulário básico de contagem que se torna um esquema pelo qual o coro desenvolve um senso comum de pulsação interna enquanto aprende os ritmos da peça a ser estudada. Oakley menciona que passagens lentas são difíceis de ser cantadas com unidade rítmica por coros porque alguns cantores permitem que a necessidade de respiração imponha a urgência da pulsação. Neste caso, o método de contagem de uma passagem musical lenta oferece aos cantores a oportunidade de descobrir a pulsação interna do trecho e de apurar a memória muscular necessária para atender às necessidades de respiração associadas à frase musical.

Para o autor, na maioria das vezes os erros de ritmo não estão ligados à ação, mas à omissão, uma vez que a grande parte dos coros perde a estabilidade do andamento a cada ponto de respiração ou de mudança de frase. Ele ressalta que:

O grande mandamento da execução rítmica é: assim como o som é medido, o silêncio também deve ser medido. Cada ponto da frase e cada respiração devem ter uma atribuição rítmica. Muitos coros chegam ao fim de uma frase, respiram em conjunto e cantam a próxima entrada atrasados em relação à pulsação, obliterando, assim, o andamento. Isto não é rubato, isto é falta de disciplina. (*Ibid.*, p.117).

Pfaustch acredita que a precisão rítmica depende de uma boa dicção, logo, os problemas rítmicos podem estar relacionados à articulação consonantal precária, à duração incorreta do som vocálico e a ditongos precipitados. Ele aconselha, pois, que o regente procure, à frente de seu coro, obter a duração correta dos sons vocálicos, a precisão adequada dos sons consonantais, as nuances sutis de uma sequência silábica e a reprodução das linhas melódicas com os perfis determinados pelo compositor.

Segundo Dehning (2003, p.85), no trabalho com precisão rítmica, antes de tudo o regente coral deve considerar três conceitos: pulso, métrica e *tempo*. O primeiro e mais importante é o pulso. Para o autor, a métrica é a mera organização do pulso em compassos de

tamanhos variados enquanto que o *tempo* está relacionado à velocidade do pulso. Ressaltando a importância deste último, Dehning ressalta que o pulso “é tão sagrado quanto à batida do seu coração. [...] É o tapete sobre o qual o ritmo se reclina”³⁴⁴ (*Ibid.*, p.85).

A base do trabalho rítmico de Dehning é a pulsação. O autor explica que, em passagens ritmicamente complexas, ele pede aos cantores que, com um lápis, façam uma linha inclinada no princípio de cada pulso. Ele prefere linhas (*slashes*) em vez de números porque, segundo sua visão, a contagem com números é um procedimento lógico e cantar e tocar não são procedimentos lógicos, “eles são fenômenos estéticos e físicos”³⁴⁵ (*Ibid.*, p.86). A respeito de seu trabalho o autor nos esclarece que:

Minhas próprias partituras – especialmente as *full scores* e todos os recitativos – são separadas por barras antes de serem entregues aos cantores. Eu preciso ter muito claro em minha cabeça não apenas o que é o que, mas quem está onde e, o mais importante, quando. Eu me certifico de ouvir [tudo isso] em texturas rítmicas densas fazendo com que os cantores cantem cada nota com “*pab*” ou algo assim, não segurando nenhuma nota por mais que o menor denominador comum. Esse exercício faz duas coisas: permite-me ouvir o ritmo interno de cada pulso e os faz pensar [ritmicamente] – eles não podem “seguir atrás” porque eles têm um momento breve em cada nota.³⁴⁶ (*Ibid.*, p.86).

Um segundo aspecto abordado pelo autor é o trabalho com frases. Ele declara que trabalha com frases em 90% do tempo, parando apenas para trabalhar pequenos trechos com problemas rítmicos. Sua intenção é que rapidamente os cantores compreendam a linha rítmica, ou ainda, o “movimento orgânico interior da linha” para que possam cantar livremente e confidentemente. Ele ressalta que a menos que essas frases sejam melismáticas, ele mantém o texto sempre que eles as repetem, uma vez que quase sempre o ritmo é baseado no texto, assim como as frases e a articulação musical. Ensinando o coro a apreender rapidamente uma frase ou linha, ele espera que eles aprendam a lidar com relações musicais maiores, fiquem menos presos à partitura e evitem cantar uma nota de cada vez.

³⁴⁴ *Pulse is as holy as his heartbeat. [...] It's the carpet upon which rhythm reclines.*

³⁴⁵ *They are aesthetic and physical phenomena.*

³⁴⁶ *My own scores – especially full scores and all recitatives – were slashed to bits before theirs were ever passed out. I need to have straight in my head not only what's what, but who's where and, most important, when. I make sure I hear this in dense rhythmic textures by having them sing every note short on 'pab' or some such, not holding any note longer than the smallest common denominator. This exercise does two things: it allows me to hear the inner rhythm of each pulse and makes them think – they can't 'follow' because they only get one whack at the note.*

Um fator que pode apresentar problemas para a precisão e estabilidade rítmicas é o texto. Dehning observa, por exemplo, que “o olho vê um espaço na página entre as palavras que não existe nem na canção nem na fala”³⁴⁷ (*Ibid.*, p.87), ou seja, tanto na fala quanto no canto é preciso “ligar as palavras”. A articulação de uma consoante ou vogal – no caso dos ditongos – fora de seu lugar pode gerar certa imprecisão rítmica. Para solucionar este problema Dehning aconselha que:

Qualquer última consoante de uma palavra ou sílaba se torna a primeira consoante da próxima palavra ou sílaba (o que também é verdade para a semivogal num ditongo: ela tem seu efeito minimizado, é “deixada de lado”). É assim que devemos cantar a maioria das línguas indo-européias, com exceção do alemão. Se aplicarmos esse princípio na maioria do tempo, nós não teremos apenas um magnífico legato vocal, nós começaremos a obter ritmos mais precisos e percussivos, e obteremos uma brilhante precisão em conjunto. ³⁴⁸ (*Ibid.*, p.88).

O autor ainda aborda alguns aspectos que merecem atenção especial por parte do regente no trabalho rítmico com o coro: a última ou as últimas notas do compasso, as ligaduras e os pontos de aumento, e por fim, as pausas.

Dehning observa que figuras rítmicas nos finais de compassos precisam ser escutadas em seus lugares no tempo e com suas durações exatas, pois em geral, cantores corais tendem a ser displicentes em sua execução. Neste caso basta que o regente confira e corrija, se for o caso, a execução de tais ritmos.

No tocante às ligaduras e pontos de aumento, Dehning explica que em tempos lentos em *legato*, ele pede ao coro para fazer neles um “quase crescendo” ou um pequeno crescendo, nutrindo o som da vogal, levando-o até o final de seu valor. Nos tempos rápidos em *legato* ou em qualquer outra combinação de tempo e articulação, ligaduras e pontos de aumento são descartáveis. De fato, algumas células rítmicas como, por exemplo, uma colcheia pontuada e uma semicolcheia em andamentos moderados e rápidos tendem a ficar imprecisas em função dos diferentes sentidos internos de pulsação dos cantores individuais. Neste caso, a

³⁴⁷ *The eye sees a space on the page between words that exists neither in song nor in speech.*

³⁴⁸ *Any last consonant of a word or syllable becomes the first consonant of the next word or syllable (true of the vanishing vowel in a diphthong, too: the little thing just moves right on over). This is how we should sing most Indo-European languages, with the exception of German. If we apply this principle most of the time – we’ll not only get a terrific vocal legato, we’ll begin to get rhythms that snap-crackle-pop, and ensemble precision that glistens.*

fim de ganhar em precisão, o regente pode substituir o ponto por uma pausa de semicolcheia transformando a célula citada em colcheia, pausa de semicolcheia e semicolcheia.

Dehning finaliza sua abordagem sobre precisão rítmica chamando atenção para o fato de que “pausas não significam repouso”. Os valores das pausas precisam ser trabalhados com a mais absoluta precisão, nem mais, nem menos. Além disso, “use pausas como ferramentas. Se dissipando energia utilize-a para uma inspiração plena. Se acumulando energia, pense através dela, utilizando-a como trampolim para a próxima frase”³⁴⁹ (*Ibid.*, p.89).

Concluindo, é importante expressarmos que, para o refinamento da precisão rítmica de um grupo coral, acreditamos na eficácia de todos os procedimentos descritos acima. Chamamos ainda a atenção de regentes para que analisem seu próprio senso rítmico interno, bem como, a eficácia de sua técnica de regência, e trabalhem constantemente para o desenvolvimento do senso rítmico interno dos cantores.

³⁴⁹ *Use rests as tools. If dissipating energy, use it for a full breath. If gathering energy, think through it, use it as a springboard into the next phrase.*

Capítulo III

**Estudo de caso:
a aplicação de um programa de
preparo vocal para coros com o
Madrigal Musicanto de Itajubá**

3. Estudo de caso: a aplicação de um programa de preparo vocal para coros com o Madrigal Musicanto de Itajubá

O presente capítulo é um relato sobre a aplicação de um programa de preparo vocal para coros, no período de fevereiro de 2006 a dezembro de 2007, especialmente elaborado para o Madrigal Musicanto de Itajubá, coro dirigido por este autor desde sua fundação no ano de 1991. Neste relato apresentamos características da prática e da sonoridade deste coro desde sua fundação; descrevemos a situação na qual sua sonoridade se encontrava antes da aplicação do programa de preparo vocal (2004 e 2005); apresentamos o programa de preparo vocal aplicado; descrevemos características de sua aplicação; analisamos os resultados obtidos; e, por fim, propomos diretrizes para seu aperfeiçoamento.

3.1. O Madrigal Musicanto de Itajubá: natureza, prática e sonoridade

O Madrigal Musicanto de Itajubá foi criado em setembro de 1991 por este autor e um grupo de doze cantores corais amigos cujo objetivo inicial era a participação em cerimônias religiosas. Tal objetivo foi mantido até o princípio de 1994, quando o grupo, com o novo objetivo de estender seu repertório aos vários estilos de música coral, começou a aumentar gradualmente o número de cantores, que chegou a 45 em 1998, se mantendo até hoje.

Ao longo de sua trajetória, o Madrigal Musicanto de Itajubá se tornou um grupo bastante expressivo no Brasil, disseminando o canto-coral tanto na cidade de Itajubá como em várias cidades de diversos estados brasileiros, sempre de forma comprometida com a formação técnica e musical de seus cantores. Dentre seus principais projetos realizados destacam-se:

- a) A realização de inúmeros concertos na cidade de Itajubá e em diversas outras cidades no Brasil e no exterior;
- b) Sua participação em muitos dos mais importantes eventos de música coral brasileiros;
- c) A organização e realização de festivais de coros na cidade de Itajubá;

- d) A Escola de canto-coral SESIMINAS, projeto pioneiro realizado de 1998 a 2000 em parceria com o sistema FIEMG-SESI, sob a direção deste autor na condição de diretor artístico do Madrigal Musicanto de Itajubá, cujo objetivo era a formação de novos cantores e regentes corais qualificados, explorando, assim, a comprovada vocação da cidade de Itajubá para o canto-coral;
- e) A gravação de um CD com um repertório eclético no ano de 2002, em parceria com a AFL do Brasil;
- f) A participação em eventos corais no exterior (Grécia em 2004 e Argentina em 2006).

A natureza de seus cantores sempre foi amadora. O Madrigal Musicanto de Itajubá é formado por profissionais das mais diversas áreas que, embora apresentem uma série de qualidades musicais e vocais, possuem pouca ou nenhuma formação em música ou em canto. Praticamente toda a formação musical desses cantores foi adquirida nos ensaios e oferecida pelo seu próprio regente em suas funções de pedagogo e preparador vocal.

O número de ensaios por semana e seu tempo de realização variou ao longo de toda a história do grupo. Na época de sua fundação o grupo se encontrava de 15 em 15 dias para a realização de ensaios que duravam aproximadamente duas horas. A partir de 1993, o coro passou a ensaiar semanalmente e manteve, até o fim do ano de 1997, um ensaio por semana de duas horas de duração. Em 1998 o número de ensaios semanais passou a dois, mantendo-se o tempo de duas horas por ensaio. Desde o ano de 2001 os dois ensaios semanais passaram a ter a duração de três horas, tempo que se mantém até hoje. Dependendo da época ou do projeto a ser realizado houve ainda, em alguns momentos, a necessidade de se aumentar o número de dois para três ensaios semanais. Em outros momentos, optou-se pela realização de dois ensaios gerais por semana (com três horas de duração) e mais um ensaio de naipe, normalmente com a duração de uma hora e meia a duas horas.

Desde sua fundação, a busca pelo aprimoramento de sua sonoridade é o ponto alto de sua prática. Seus objetivos quanto a esse aspecto foram os mais diversos, sempre influenciados pela sonoridade e pela prática de importantes grupos corais que lhe serviram de modelo e inspiração, bem como por professores de canto e maestros corais que, de alguma forma, estão ou estiveram ligados à sua atividade. Esse trabalho de aprimoramento da sonoridade sempre foi feito através do preparo vocal sob a orientação deste autor. Para tal,

sempre procuramos buscar uma formação sólida em canto lírico e técnica vocal. O coro sempre foi instruído a partir de exercícios realizados no momento do aquecimento, bem como, de forma aplicada ao repertório. Tudo o que se pretende atingir é explicado ao coro para que os cantores desenvolvam um conhecimento consistente de técnica vocal. Uma vez explicados os objetivos e os melhores caminhos técnicos para se atingi-los, costumamos fazer uso de imagens, através das quais os cantores “reconhecem” mais facilmente as sensações e sonoridades buscadas. Cada fase da história do coro foi marcada por uma imagem ou por um grupo de imagens utilizadas no processo de preparo vocal do coro.

Nos primeiros anos de existência (1991-1995) do coro, sua sonoridade, apesar de natural, clara e leve, não era bem administrada, e normalmente marcada pela heterogeneidade das vozes individuais dos cantores. A maioria dos cantores possuía vozes brancas, permitindo que os poucos que usavam algum tipo de impostação intuitiva os cobrissem; muitos tinham vozes claras, sendo que alguns beiravam a estridência, enquanto outros, na tentativa de “colocar a voz”, permitiam que suas vozes ficassem “entubadas”; poucos cantores tinham vibrato, mas no contexto, eles se destacavam muito; por fim, alguns cantores tinham um alto padrão de afinação contra um padrão mediano da maioria. Além disso, grande parte dos cantores cantava de forma forçada, “empurrando” suas vozes, gerando um som gritado. Para complicar, na preocupação com a qualidade sonora, deixamos de dar atenção à execução rítmica, o que causava uma imprecisão que contribuía com a falta de homogeneidade do som.

Diante da citada heterogeneidade, nossa maior preocupação como regente era a busca constante de uma qualidade sonora mais homogênea, praticamente inexistente em função dos vários padrões de timbre e afinação que possuíamos. Assim, todo o trabalho técnico aspirava ao “arredondamento” do som para que, a partir deste, o coro atingisse à homogeneidade. Sem maiores preocupações técnicas, e por influência de alguns professores de canto, este processo de “arredondar” o som foi buscado a partir da “cobertura” da voz, ou seja, do ganho de espaço de ressonância na região faríngea através da elevação do palato mole. Os cantores eram incentivados “a cantar como se fossem bocejar”. Evidentemente, esse método não foi eficaz. Muitos cantores até conseguiram atingir uma sonoridade individual mais “redonda”, mas, uma vez que a afinação do coro não era padronizada e havia muita imprecisão rítmica, a aspirada homogeneidade não foi atingida.



Áudio I – Gravação do Madrigal Musicanto de Itajubá de 1995.
Randall Thompson – *Alleluia* (excerto).

Na medida em que foi crescendo (1996-1998), em muitos momentos o coro atingiu uma sonoridade mais requintada. Com mais cantores, a individualidade das vozes e os diferentes padrões de afinação tendia a ficar menos perceptível. A própria imprecisão do ritmo se diluía na massa sonora. Dependendo da obra, do local de execução e da quantidade de ensaios realizados, o coro atingiu, por muitas vezes, uma sonoridade mais homogênea e uma afinação mais precisa, principalmente nas partes mais suaves. Infelizmente, o aumento do número de cantores incentivou, ainda mais, o cantar com muito volume e, uma vez que este não era desenvolvido naturalmente, o som soava “empurrado” e gritado nos agudos. O mais importante neste período é o fato da sonoridade ter se tornado uma preocupação de todos, não se limitando apenas ao regente. Assim, os momentos dedicados à preparação vocal eram mais aceitos e a busca por uma afinação melhor se tornou uma constante.



Áudio II – Gravação do Madrigal Musicanto de 1998.
Francisco Mignone – *Congada* (excerto)

Os anos de 1999, 2000 e 2001 serviram para a consolidação da sonoridade que o coro vinha buscando. O resultado ainda não era o esperado, provavelmente porque ainda acreditávamos que só atingiríamos o resultado que buscávamos através do “arredondamento” da sonoridade quando, na verdade, a prática de um canto mais leve, menos “forçado”, estridente e “agressivo”, teria sido muito mais eficaz. Uma vez que grande parte das vozes era branca, continuávamos a buscar um timbre mais escuro a partir da elevação do palato mole. Para a maior expansão da região faríngea, incentivávamos os cantores a “cantar como se a boca ficasse na nuca”. Entretanto, apesar de rico em harmônicos graves, o som mais escuro atingido era pobre em harmônicos agudos e, em consequência disto, a afinação do coro tendia a baixar. Além disso, a execução rítmica, embora já muito mais aprimorada, continuava sem a atenção devida. A falta da precisão da afinação e da rítmica, aliada à maneira “forçada” de cantar de muitos cantores, não permitia que o som do coro atingisse um alto padrão de homogeneidade. Assim, fechamos o ano de 2001 com uma sonoridade mais aperfeiçoada, contudo, estridente no naipe de sopranos, ainda imprecisa ritmicamente e com uma afinação inconstante – por vezes boa, por vezes mediana.



Áudio III – Gravação do Madrigal Musicanto de Itajubá de 2001.
Max Baumann – *Ave Maria* (excerto).

Os anos de 2002 e 2003 foram marcados por profundas transformações na sonoridade do coro. Uma vez que já apreciávamos a sonoridade clara e leve de muitos grupos corais que escutávamos e que, de alguma forma, influenciava nossa prática, o primeiro semestre do ano de 2002 foi marcado pelo “clareamento” do som do coro. Já não falávamos mais em som escuro, em “arredondar a voz” ou em “levantar o palato mole”. A regra agora era o som brilhante baseado no direcionamento frontal da voz. A partir do segundo semestre de 2002 e ao longo de todo o ano de 2003 descobrimos que o som de um coro não precisava ser só claro ou só escuro. Ainda distantes de um equilíbrio no nosso trabalho com a sonoridade, passamos a buscar sua variação segundo as exigências dos vários estilos de música, atitude essa que acabou por ser um dos fatores de inspiração para a realização desta tese.

O trabalho vocal realizado com o coro na primeira metade de 2002 foi focado no direcionamento frontal da voz, na busca de um som mais brilhante, no timbre claro, na sensação de “máscara”. Para tal, utilizávamos exercícios com vogais frontais como o [i] e [e], primeiramente separadas e depois intercaladas. Usávamos também sons consonantais como o [m], [n], [ɲ], [ɲ], [v] e [z]. Ao atingir uma sonoridade bem focada nas vogais citadas, os cantores eram incentivados a cantar as demais vogais mantendo a postura do [i]. A passagem desta vogal para as outras era feita em notas longas, primeiramente uma por uma ([i e], [i ε] [i a], etc.) e, em seguida, em seqüências como [i e ε a ε e i], [i y u o ɔ o u y i], ou ainda, [a ɔ o u o ɔ a]. Grande parte dos exercícios aplicados era melodicamente simples, pois como o objetivo era trabalhar a qualidade sonora das vozes, não nos preocupávamos em aplicar vocalizes melodicamente elaborados. Por muitas vezes, os exercícios eram criados no decorrer do período de aquecimento segundo a necessidade do coro naquele momento.

Esse processo de “dar brilho às vozes” e “clarear o som” não foi facilmente assimilado pelos cantores. Muitos estavam no coro há muito tempo e acostumados a buscar uma sonoridade “redonda” e escura. Diante da dificuldade de administrar a “novidade”, os resultados atingidos individualmente foram os mais diversos. Ao longo do ano, parte dos cantores foi entendendo com dar “brilho” às suas vozes de forma satisfatória. Outros o fizeram de forma mais exagerada, direcionando frontalmente as vogais de forma correta,

contudo, com muita pressão no som, tornando-o estridente em certas vogais na região médio-aguda. Houve, ainda, os que não assimilaram bem o processo e, na tentativa de “clarear” o som, forçavam uma inconsciente elevação da laringe e/ou uma abertura horizontal da boca (como em um sorriso). Assim, como resultado sonoro deste processo, o coro passou a ter um som excessivamente brilhante e estridente, às vezes branco, mas, de forma geral, mais homogêneo, embora essa forma de cantar ressaltasse muito a individualidade das vozes. Provavelmente, essa pequena homogeneidade atingida estava relacionada a dois fatores: 1) pela primeira vez em sua história, todo o grupo buscou uma forma unificada de pronúncia das vogais; e 2) o timbre claro permitiu às vozes uma maior riqueza em harmônicos agudos o que permitiu uma melhora significativa da afinação.



Áudio IV – Gravação do Madrigal Musicanto de Itajubá de 2002.
John Bennet – *Weep o’ mine eyes* (excerto).

Apesar da estridência, em determinados ambientes acústicos (aqueles com maior reverberação), o som claro atingido pelo coro soava muito leve e ainda mais homogêneo, o que nos fez acreditar que o caminho que buscávamos era, de fato, o direcionamento frontal da voz e conseqüentemente o timbre mais claro e brilhante.

Diante da percepção de que o timbre claro era eficaz para a execução de alguns repertórios, porém, um tanto inapropriado para a execução de outros, começamos a buscar formas de variar esse timbre. A princípio, tudo foi feito de forma muito intuitiva e apenas aplicado ao repertório. Os exercícios realizados no momento de aquecimento vocal eram direcionados apenas para a formação da sonoridade clara e homogênea. Entretanto, no trabalho com o repertório havia uma busca pelo som mais adequado para cada obra. Como o som do coro estava ficando mais claro neste período, para a execução de determinados repertórios, pedíamos aos cantores simplesmente que escurecessem suas vozes (áudios V e VI).



Áudio V – Gravação do Madrigal Musicanto com utilização do timbre claro.
Georgius Bárdos – *Eli, Eli* (excerto).



Áudio V I – Gravação do Madrigal Musicanto com utilização do timbre escuro.
Moses Hogan – *Old time religion* (excerto).

Evidentemente, essa busca foi bem administrada por uma parte do coro, contudo, outra parte dos cantores se sentiu carente de uma orientação mais sólida. Como todo o nosso trabalho nesse sentido da variação timbrística era intuitivo e nosso conhecimento era limitado, tivemos, em nossa função de preparar vocalmente o coro, uma grande dificuldade para administrar os vários aspectos de sua sonoridade que, em 2003, se tornou muito inconstante. Dentro de um mesmo concerto o coro conseguia resultados muito bons e muito ruins – às vezes soava leve e afinado; às vezes soava gritado e estridente; e o nível de afinação variava muito de uma obra para outra. (áudios VII, VIII e IX).



Áudio VII – Gravação do Madrigal Musicanto de Itajubá em 2003 – 1.
Anthony Evans – *Never Alone* do musical *Fame* (excerto).



Áudio VIII – Gravação do Madrigal Musicanto de Itajubá em 2003 – 2.
Henryk Gorécki – *Totus Tuus* (excerto 1).



Áudio IX – Gravação do Madrigal Musicanto de Itajubá em 2003 – 3.
Henryk Gorécki – *Totus Tuus* (excerto 2)

Foi diante deste quadro que sentimos a necessidade de construir um conhecimento sólido a respeito da técnica vocal direcionada a coros. Apesar das dificuldades que tivemos no tocante à variação timbrística do som, continuávamos acreditando que um coro bem preparado podia não somente atingir uma sonoridade homogênea e afinada, mas também, adequar tal sonoridade às exigências estilísticas dos diferentes repertórios. Diante de tal necessidade e tal ideal, desenvolvemos o projeto de pesquisa que deu origem a este trabalho.

3.2. Características da sonoridade em 2004 e 2005

Toda a atividade do Madrigal Musicanto de Itajubá desenvolvida em 2004 foi voltada para a realização de um de seus maiores projetos: a participação no *10th Athens International Choir Festival* na Grécia, evento de caráter competitivo para o qual o coro preparou um repertório diversificado³⁵⁰ com ênfase na música coral brasileira. A natureza do repertório e o tipo de sonoridade preferida em grande parte dos concursos corais europeus foram os fatores que determinaram a qualidade sonora que o grupo buscou ao longo de toda a sua preparação para tal evento – uma sonoridade clara, leve, homogênea, com um mínimo de vibrato e a mais afinada possível. Para tal, as dificuldades a serem enfrentadas pelo grupo eram:

- a) A heterogeneidade das vozes;
- b) Os diferentes níveis de afinação dos cantores;
- c) A instabilidade técnica vivenciada por grande parte dos cantores no ano de 2003;
- d) A influência da busca por um som escuro vivenciada pelos cantores mais antigos;
- e) A influência da busca pelo som mais claro vivenciada por cantores mais novos no grupo;
- f) A falta de habilidade de muitos cantores para cantar de forma leve sem “forçar” a voz.

Infelizmente, ainda não tínhamos uma consciência a respeito da íntima ligação existente entre a afinação coral, a unificação da pronúncia vocálica e a homogeneidade.

³⁵⁰ Repertório apresentado pelo Madrigal Musicanto no 10th Athens International Choir Festival:

- 1. J. Gallus – *Musica Musarum*
- 2. C. Monteverdi – *Io mi son giovinetta*
- 3. J. M. N. Garcia – *Christus factus est*
- 4. J. M. N. Garcia – *Judas mercator pessimus*
- 5. G. Bárdos – *Eli, Eli*
- 6. R. Thompson – *Alleluia*
- 7. H. Villa-Lobos – *Ave Maria*
- 8. H. Villa-Lobos – *Pater Noster*
- 9. C. A. P. Fonseca – “Gloria” (*da Missa Afro-Brasileira de Batuque e Acalanto*)
- 10. C. A. P. Fonseca – “Dona Nobis” (*da Missa Afro-Brasileira de Batuque e Acalanto*)
- 11. E. Aguiar – *Psalmus CL*
- 12. R. Miranda – *Belo Belo*
- 13. Guerra Peixe – *Série Xavante*
- 14. M. Leite – *Três Cantos dos Índios Kraó*
- 15. C. A. P. Fonseca – *Muié Rendera*
- 16. F. Mignone – *Cateretê*

Embora tenhamos iniciado esta pesquisa no princípio de 2004, naquele momento ainda procurávamos os melhores caminhos para o preparo vocal do coro de forma bastante intuitiva. Contudo, apesar disso, podemos afirmar que a preparação do coro se deu de forma bastante acertada, embora não tenha sido plena. Conseguimos construir uma sonoridade clara, mais homogênea que o normal, discreta no vibrato e com um bom nível de afinação. Faltou ao coro uma qualidade importante que, provavelmente, teria contribuído com um aperfeiçoamento ainda maior das outras: a leveza. Sem ela, em muitos momentos o timbre claro se tornava estridente, a afinação tendia à imprecisão chegando a subir em vários momentos e, por fim, a homogeneidade ficava comprometida. Na verdade, como os cantores tinham a tendência de cantar de forma “empurrada” gerando muitos ataques glóticos, estamos certo de que, não só na preparação para tal evento, mas em toda a história do coro, o cantar mais leve e natural poderia ter resolvido uma série de problemas técnicos.

Nosso trabalho como preparador vocal se limitou ao processo de construção do som claro a partir do direcionamento frontal das vogais. Os cantores eram incentivados a “cantar como se fossem morder a vogal”, ou simplesmente “na mordida”. Como trabalhamos tal direcionamento em todas as vogais, conseguimos, inconscientemente, certa uniformidade de pronúncia o que nos possibilitou uma sonoridade mais homogênea. Uma vez que o som era claro e rico em harmônicos agudos, os cantores acabaram desenvolvendo uma afinação mais aprimorada, apenas prejudicada pela maneira “forçada” de cantar. Por fim, visto que nos preocupávamos apenas em manter a qualidade sonora clara, não trabalhamos nenhuma forma de “arredondar” o som do coro que, por muitas vezes, soava “apitado” nos agudos. Infelizmente, não temos como mostrar tal resultado sonoro ao leitor, uma vez que não temos nenhum registro fonográfico dos concertos realizados no referido evento.

A participação do coro no referido evento rendeu ao coro duas medalhas: a de prata na categoria *Chamber choirs* e bronze na categoria *Mixed choirs*. Este, entretanto, não foi o melhor resultado alcançado pelo grupo. A experiência de cantar em um evento deste porte fez com que os cantores do coro atingissem um amadurecimento e assumissem, definitivamente, uma postura mais comprometida com o ideal de se construir um som coral esteticamente bonito, leve, claro, homogêneo e mais afinado.

O ano de 2005 marca o início de um período de maturidade do coro no tocante ao preparo vocal. O coro já havia alcançado uma sonoridade mais clara em 2004. Assim, o ano de

2005 foi marcado, basicamente, pelo trabalho com dois aspectos: 1) a “cor sonora” de cada vogal; e 2) a exploração de diversos timbres vocais a partir do timbre individual de cada vogal e sua aplicação ao repertório.

Nosso trabalho buscava conscientizar os cantores a respeito da formação de cada som vocálico. No momento do aquecimento eram feitos exercícios com vogais individuais intercalados com exercícios de diferenciação delas, com alternância de dois a sete sons vocálicos em um único exercício. Esses exercícios eram estendidos ao repertório também. Em geral, a cada ensaia escolhíamos uma obra ou pequenos trechos de algumas obras e executávamos a obra ou os trechos escolhidos algumas vezes, cada vez com uma única vogal. Feito isso, pedíamos aos cantores que cantassem mais uma vez com as vogais do texto (ainda sem consoantes). Por fim, devolvíamos as consoantes ao texto e executávamos a obra ou trecho com o texto, sempre procurando valorizar a “cor” de cada vogal.

Essa valorização da qualidade sonora individual das vogais proporcionou ao coro um som mais precisa, afinado e homogêneo. Entretanto, se por um lado o som do coro atingiu tal homogeneidade em função do fato de todos os cantores cantarem as vogais de forma unificada, por outro, faltava homogeneidade entre as vogais, uma vez que neste trabalho ressaltávamos as características individuais de cada um. Faltava brilho às vogais [o] e [u] e “redondez” às vogais [i], [e] e [ε]. O equilíbrio só foi atingido nas vogais mais centrais como o [ɑ] e o [ɔ].

O trabalho com as vogais ainda nos permitiu um trabalho mais sólido com a exploração dos timbres. A cada vogal foi atribuído um timbre e um “ponto de ressonância” imaginário. Segundo a configuração do tracto vocal na produção de cada vogal, incentivávamos os cantores a imaginar que, seguindo a ordem [i e ε α ɔ o u], cada vogal soava num determinado ponto da cavidade oral, dos incisivos superiores ao véu do palato, passando por todo o céu da boca. Os cantores deviam, de forma imaginária, “direcionar” suas vozes para tais pontos segundo a vogal a ser pronunciada (fig. 21).

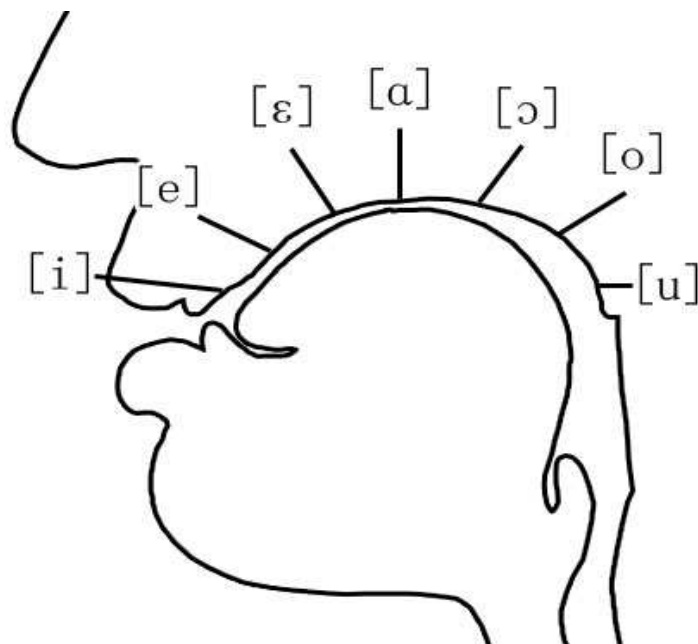


Figura 21: Pontos imaginários para os quais os cantores deveriam direcionar suas vozes.

A vogal [a] representava o som mais equilibrado entre o som claro e o som escuro e, por tal razão, se tornou a base da sonoridade do coro, o som padrão para o qual o coro deveria sempre retornar. A vogal [i] representava o extremo do timbre claro por ser a mais frontal, e a vogal [u] representava o extremo do som escuro por ser a mais posterior. As demais eram gradações do timbre claro ([e ε]) e do timbre escuro ([o ɔ]). Assim, na execução de uma obra que exigia uma sonoridade mais clara, os cantores eram incentivados a “direcionar” todas as vogais para o “ponto de ressonância” do [i] ou do [e]. Da mesma forma, na execução de obras que exigiam uma sonoridade mais escura, eles eram orientados a “direcionar” suas vozes para o “ponto de ressonância” do [u] ou do [o]. Para a produção de um timbre mais equilibrado, cantava-se “direcionando” a voz para o alto do céu da boca, ou seja, para o “ponto de ressonância” do [a].

O grande problema dessa metodologia está na palavra “direcionamento”. Na verdade, ao “direcionar” o som para o fundo da boca na região dos “pontos de ressonância” do [u] ou do [o], o cantor configurava o tracto vocal de forma que aquela região ficasse mais espessa e, embora não haja problema em permitir tal espaço, essa imagem acabava por incentivar os cantores a “entubar” suas vozes ou “segurá-las” em tal região. Como sabemos, é preciso dar o espaço, mas permitir que a voz se direcione para frente.

No tocante às vogais mais frontais, o problema é parecido com o que o coro já conhecia: a estridência. Ao “direcionar” a voz para frente, ou seja, para os “pontos de ressonância” do [i] ou do [e], os cantores acabavam “empurrando” ou “forçando” suas vozes que, sem o espaço de ressonância da parte posterior da boca, soavam muito estridentes.

Apesar dos citados problemas, atestamos um pouco de eficácia nesse método na execução de obras para as quais o coro buscava a sonoridade trabalhada como padrão ([ɑ]), na qual os cantores conseguiam certo direcionamento frontal combinado com o espaço de ressonância na região faríngea.



Áudio X – Gravação do Madrigal Musicanto de Itajubá em 2005.
Felix Mendelssohn – *Richte mich Gott* (excerto).

Baseado nessa experiência com as vogais, nos propusemos, no âmbito deste trabalho, realizar um estudo de caso com o Madrigal Musicanto de Itajubá, elaborando e aplicando um programa de preparo vocal para coros durante dois anos e analisar sua eficácia na prática do referido coro.

3.3. A aplicação do programa de preparo vocal para coros

O programa de preparo vocal a ser aplicado com o Madrigal Musicanto de Itajubá foi elaborado em janeiro de 2006 – período de férias do coro – com base no repertório programado para aquele ano, nas dificuldades técnicas que o coro já apresentava e em dificuldades técnicas normalmente apresentadas por grupos corais amadores. Embora o programa tenha sido elaborado para ser aplicado ao longo dos anos 2006 e 2007, ao elaborá-lo estávamos conscientes de que alguns aspectos poderiam ter que ser modificados ou aperfeiçoados ao longo de sua aplicação, principalmente do primeiro para o segundo ano.

Além de uma ampla bibliografia sobre canto, técnica vocal e práticas interpretativas, a elaboração deste programa teve como referenciais teóricos as obras: *The Structure of Singing* de Richard Miller³⁵¹, *Singing Technique* de Carl Hogset³⁵², *Choral music: technique and artistry* de Charles Heffernan³⁵³ e *Handbuch der Chorischen Stimmbildung* de Wilhelm Ehmman e Frauke Haasemann³⁵⁴. Para o ano de 2007 contamos também com a obra *Prescriptions for Choral Excellence* de Shirlee Emmons e Constance Chase³⁵⁵.

Os principais aspectos técnicos abordados neste programa foram: 1) a administração da respiração e o apoio; 2) o direcionamento frontal da voz – sensação da ressonância vocal na máscara; 3) a junção dos registros vocais; 4) a formação, diferenciação e unificação das vogais; 5) a construção de uma sonoridade padrão e sua variação na execução de repertórios diversificados; 6) a homogeneidade e o equilíbrio do som; 7) a afinação coral; e 8) a precisão rítmica. Para o ano de 2007 foram acrescentados exercícios de agilidade vocal para a execução da *Paixão segundo São João* de J. S. Bach, e de exploração dos espaços de ressonância da região faríngea para se alcançar um maior equilíbrio da ressonância das vozes. A aplicação do programa se deu em quatro etapas que estão descritas a seguir.

³⁵¹ MILLER, Richard. *The Structure of Singing*. New York: G. Schirmer, 1986.

³⁵² HOGSET, Carl. *Singing technique*. Ft. Lauderdale: Walton Music Corporation, 1994.

³⁵³ HEFFERNAN, Charles W. *Choral music: technique and artistry*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1982.

³⁵⁴ EHMANN, Wilhelm und HAASEMANN, Frauke. *Handbuch der Chorischen Stimmbildung*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1981.

³⁵⁵ EMMONS, Shirlee and CHASE, Constance. *Prescriptions for choral excellence: tone, text, dynamic leadership*. New York: Oxford University Press, Inc., 2006.

3.3.1. Primeira etapa

- ✓ **Período:** 1º semestre de 2006.
- ✓ **Número de cantores:** 44, sendo 12 sopranos, 10 contraltos, 10 tenores e 12 baixos.
- ✓ **Tempo de aplicação do programa:** cinco meses – de fevereiro a junho.
- ✓ **Tempo de ensaio semanal:** 6h semanais, divididas em dois ensaios de 3h cada.
- ✓ **Repertório ensaiado:**
 1. Ralph Manuel – *Alleluia*
 2. Thomas Tallis – *If ye love me*
 3. Giovanni P. da Palestrina – *Exultate Deo*
 4. Wolfgang A. Mozart – “Laudate Dominum” (das *Vesperae solemne de confessore* K.339)
 5. Felix Mendelssohn – *Psalm 100 – Jauchzet dem Herrn alle Welt*
 6. Felix Mendelssohn – *Richte, mich Gott* op. 78, nº 3
 7. Sergei Rachmaninoff – *Bogoroditçe Dievo* op.37, nº6
 8. Gabriel Fauré – *Ave Verum* op.65, nº1
 9. Gabriel Fauré – *Tantum Ergo* op.65, nº2
 10. Francis Poulenc – *Exultate Deo*
 11. Max Baumann – *Ave Maria*
 12. Max Baumann – *Pater Noster*
 13. Carlos A. P. Fonseca – “Gloria” (*da Missa Afro-Brasileira de batuque e acalanto*)
 14. Carlos A. P. Fonseca – “Dona Nobis” (*da Missa Afro-Brasileira de batuque e acalanto*)
- ✓ **Principais metas do programa para a sonoridade do coro:**
 1. A busca de uma maior homogeneidade sonora a partir do refinamento da afinação e da unificação das vogais;
 2. A conscientização dos cantores a respeito de uma sonoridade brilhante padrão baseada nos princípios da técnica vocal sobre a administração da respiração, a fonação bem coordenada, a ressonância frontal da voz e a igualdade da voz em toda a sua extensão;

3. A pesquisa de timbres e formações “alternativas” para a variação da sonoridade do coro considerando a diversidade do repertório.

✓ **Métodos escolhidos:**

1. Aplicação de exercícios que abordassem os citados princípios de técnica vocal para a construção de uma sonoridade padrão, logo no início do ensaio (exercícios de 1 a 44);
2. Aplicação de exercícios de diferenciação das vogais e unificação de sua pronúncia (exercícios de 45 a 53);
3. Trabalho aplicado ao repertório com vogais, segundo o exemplo esquematizado nas figuras de 22 a 27. Neste trabalho, orientávamos os cantores a cantar uma obra ou pequenos trechos de uma obra no texto original (fig. 22 e 23) e, em seguida com o som da consoante [ŋ] (fig. 24) para estabelecer a sensação de “máscara” e com o som das vogais [i e a o] (fig. 25). Num terceiro momento, misturávamos duas dessas vogais ao longo do mesmo trecho (fig. 26). Feito este trabalho, os cantores cantavam somente as vogais do texto (fig. 27) e, por fim, voltavam ao texto todo mantendo a sonoridade trabalhada. Em todo esse processo era fundamental que os cantores mantivessem o direcionamento frontal da voz e buscassem a homogeneidade entre as vogais.
4. Aplicação de exercícios de variação do timbre – do mais claro ao mais escuro;
5. Montagem da obra *If ye love me* de Thomas Tallis apenas com o grupo masculino em caráter experimental. Neste caso, as vozes de soprano e contralto foram cantadas por falsetistas devidamente preparados para tal (exercícios 27 e 35).
6. A utilização de falsetistas misturados com mulheres na realização das linhas de contralto na montagem da obra *Exultate Deo* de Giovanni da Palestrina em caráter experimental.

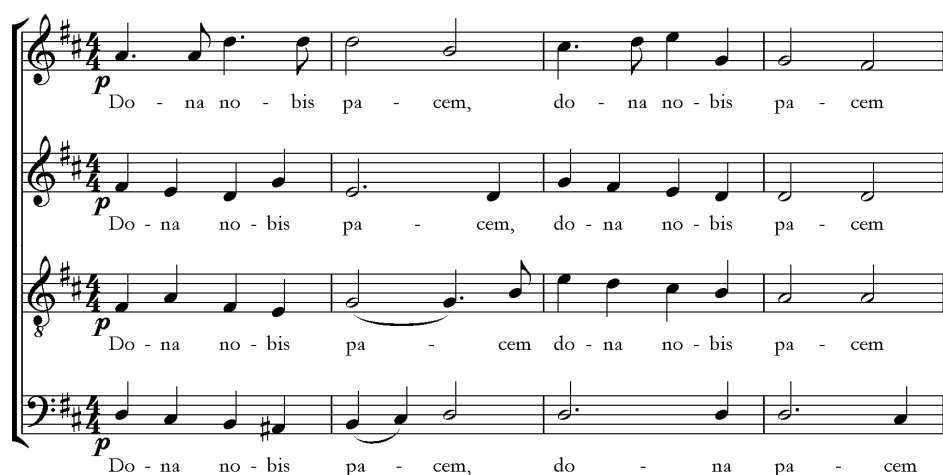


Figura 22: Trecho do “Dona Nobis” da *Missa Afro-Brasileira de batuque e acalanto* de Carlos Alberto Pinto Fonseca (c.1-4) conforme escrito pelo compositor.

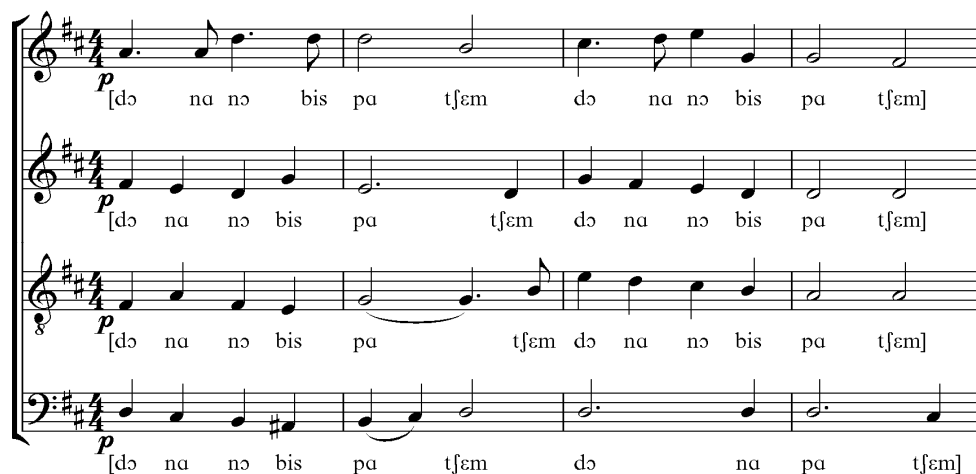


Figura 23: Trecho citado com a transcrição fonética.



Figura 24: Trecho com o som da consoante [ɲ].

Figure 25 shows a musical score for the hymn "Dona Nobis" in 4/4 time, key of D major. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. Below each staff are four horizontal lines representing the vowel sounds [i], [e], [a], and [o]. The notes are: Soprano (A4, B4, C5, D5, E5, D5, C5, B4, A4), Alto (A4, B4, C5, D5, E5, D5, C5, B4, A4), Tenor (A3, B3, C4, D4, E4, D4, C4, B3, A3), and Bass (A2, B2, C3, D3, E3, D3, C3, B2, A2).

Figura 25: Trecho do “Dona Nobis” cantado com as vogais [i e a o].

Figure 26 shows the same musical score as Figure 25, but with a mixture of two vowels. The notes are: Soprano (A4, B4, C5, D5, E5, D5, C5, B4, A4), Alto (A4, B4, C5, D5, E5, D5, C5, B4, A4), Tenor (A3, B3, C4, D4, E4, D4, C4, B3, A3), and Bass (A2, B2, C3, D3, E3, D3, C3, B2, A2).

Figura 26: Trecho do “Dona Nobis” com mistura de duas vogais.



Figura 27: Trecho do “Dona Nobis” com as vogais do texto.

✓ **Principais exercícios técnicos aplicados:**

1. Respiração

Exercício 1: “Estabelecendo a postura do apoio”

Explicação sobre os princípios do apoio seguida da realização das seguintes ações:

- Todos ficam em pé;
- Relaxam-se os músculos do ombro sem movimentação do peito;
- Inspira-se fundo, “enchendo a caixa torácica” sem levantar ou abaixar o esterno;
- Expira-se mantendo a posição do esterno (sem permitir que ele abaixe);
- Repete-se o exercício várias vezes.

Exercício 2: “Dissipando a tensão corporal e preparando o sistema respiratório para o canto”

Coloca-se as mãos ao redor da cintura embaixo da última costela frontal com os polegares nas costas e o dedo “mindinho” no osso do quadril. Inspira-se fundo dando atenção à expansão que ocorre sob as mãos e nas costelas. A inspiração não deve alterar a posição do esterno. Em seguida, sopra-se uma corrente de ar estável pela boca. Tal expiração deve acontecer em [s], [ʃ] e [v]. É importante, ainda, que durante a expiração, os cantores mantenham a “sensação da inspiração”.

2. Ataque vocal (baseado em Miller, 1986, pp.xx-xx)

Na realização dos exercícios que seguem, os cantores devem ser incentivados a manter a garganta aberta, relaxada e livre. Os exercícios podem ser feitos com qualquer vogal, de preferência aquelas que proporcionam a maior liberdade do tracto vocal. Mantendo o esquema rítmico que segue, o regente pode variar os exercícios, criando melodias como a seqüência melódica descendente do quinto ao primeiro grau da escala diatônica, ou ainda, pequenos arpejos sobre o primeiro, terceiro e quinto graus.

Exercício 3:



Exercício 4:



Exercício 5:



Exercício 6:



3. Ressonância frontal:

Exercício 7:



Exercício 8:



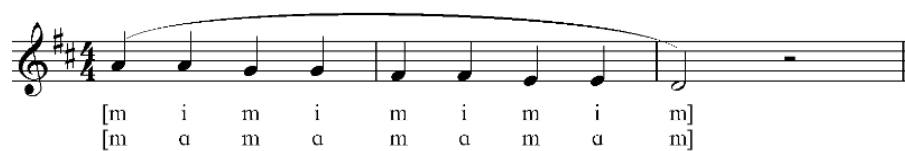
Exercício 9:



Exercício 10:



Exercício 11:



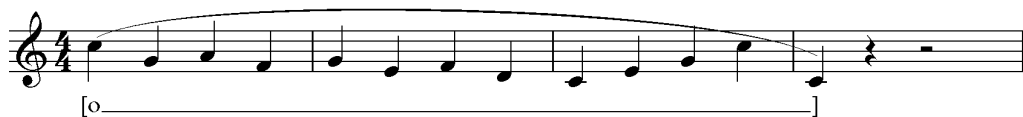
Exercício 12:



Exercício 13:



Exercício 14:



Os exercícios de 19 a 26 são baseados em Hogset (1994, pp.16-18) e direcionados para as vozes femininas. Primeiramente, incentiva-se a exploração do registro de cabeça (exercício 19) e sua presença até a nota mais grave possível (exercício 20). Em seguida, incentiva-se a exploração do registro de peito (exercício 21) e do registro misto (exercício 22). No exercício 23, as cantoras devem ser orientadas a transitar do registro misto para o de cabeça e vice-versa. Se for necessário, com o cuidado necessário, o regente pode incentivar as cantoras a descobrirem seu registro superagudo (exercício 24), conectá-lo ao de cabeça e, por fim, fazer a junção de todos os registros do peito ao super agudo.

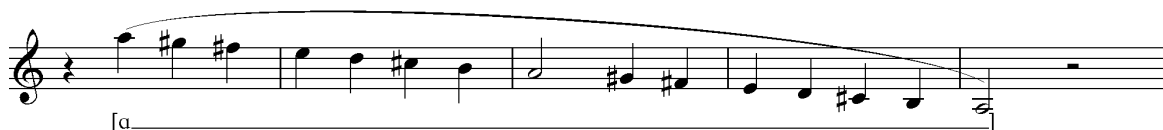
Exercício 19: “Explorando a voz de cabeça”

Na realização dos arpejos abaixo as cantoras devem ser incentivadas a utilizar sempre a voz de cabeça, da nota mais grave a mais aguda. O objetivo principal é explorar a sensação de cabeça.



Exercício 20: “Levando a ‘sensação de cabeça’ para a região grave da voz”

Mais uma vez, o objetivo é manter a “sensação de cabeça”. Desta vez, tal sensação deve ser levada até a nota mais grave possível, ainda que haja uma perda de ressonância na região mais grave.



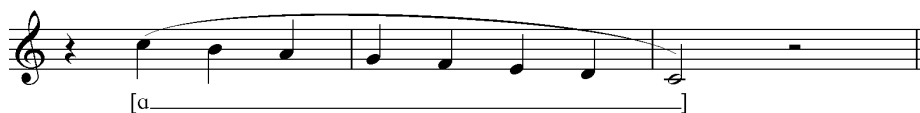
Exercício 21: “Transição para o registro de peito”

O exercício deve ser realizado por todas as vozes femininas do Lá 3 ou Lá 2. Embora seja possível se utilizar a voz de peito acima do Lá 2 não se deve permitir que as cantoras utilizem tal registro numa região muito aguda, no máximo até o Dó 3 ou o Ré 3.



Exercício 22: “Misturando os registros e explorando a voz mista”

Na medida em que se trabalha os registros de peito e de cabeça, muitas cantoras podem sentir que na região média a voz produzida pelo mecanismo leve ganha certo “peso” sem, contudo, soar no registro de peito. Trata-se da voz mista. Na ampla extensão desse registro – normalmente de Dó 4 a Ré 4 – a parte mais grave soa ligeiramente diferente da parte mais aguda. Assim, é fundamental que se busque a maior homogeneidade em todo esse registro médio.



Exercício 23: “Unindo a voz mista com a voz de cabeça”

Neste exercício é fundamental que se mantenha a “sensação de cabeça” misturada com a cor sonora mais escura da voz mista grave.



Exercício 24: “Explorando os superagudos”

A parte mais aguda da voz feminina é a voz de cabeça. Contudo, muitas cantoras descobrem que, na medida em que caminham para o agudo dentro do registro de cabeça é possível se encontrar ainda outra voz, chamada de registro superagudo. O exercício abaixo deve ser feito principalmente pelo naipe de sopranos para que as cantoras aprendam a explorar seus superagudos. É importante ressaltar que a exploração dos superagudos é fundamental para um maior controle da região aguda, entretanto, esse exercício deve ser feito pouco para não gerar tensões e fadiga vocal.



Exercício 25: “Unindo os registros superagudo e agudo”

Na medida em que as cantoras entendem o registro superagudo, torna-se importante juntá-lo com o registro agudo da forma mais homogênea possível, segundo o exercício abaixo.



Exercício 26: “Criando a melhor junção dos quatro registros”

Finalmente, as cantoras devem ser orientadas a passar por todos os registros buscando a sonoridade mais homogênea possível.



Também baseados em Hogset (1994, pp.19-20), os exercícios de 27 a 35 são para as vozes masculinas, com o objetivo de conectar seus registros a partir do falsete.

Exercício 27: “Descobrimo o falsete”

O falsete é o mecanismo vocal mais leve da voz masculina. Grande parte dos cantores estão aptos a produzir alguns sons no falsete, principalmente na região do Sol 3 ao Sib 3. Assim, devem ser incentivados a utilizar o falsete, produzindo uma nota na região do Sol 3 e tentando trazer sua sonoridade para o grave sem permitir qualquer mudança de registro. Evidentemente, haverá perda de ressonância na medida em que se caminha para o grave.



Exercício 28: “Passando do falsete para a voz de peito”

Estando o falsete mais controlado, o regente deve incentivar seus cantores a “passar” do falsete para a voz de peito segundo o exercício abaixo:



Exercício 29: “Escala descendente em falsete com a última nota na voz de peito”

Para que se adquira um maior controle sobre o falsete e sobre a transição do falsete para a voz de peito é interessante que os cantores exercitem a escala começando no falsete e passando para a voz de peito apenas na última nota da escala.



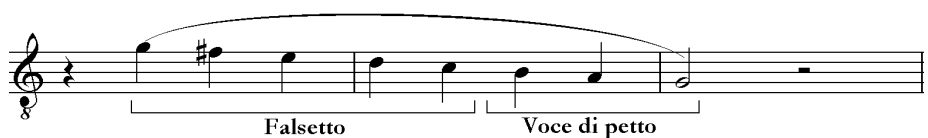
Exercício 30: “Escala descendente em falsete com as duas últimas notas no peito”

Similarmente ao exercício anterior, os cantores devem começar a escala descendente no falsete, passando para a voz de peito apenas nas duas últimas notas.



Exercício 31: “Escala descendente em falsete com as três últimas notas no peito”

Da mesma forma, devem repetir o exercício passando para a voz de peito somente nas três últimas notas.



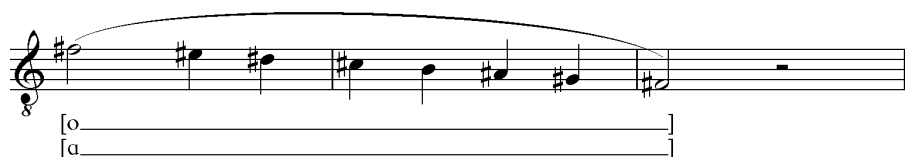
Exercício 32: “Misturando a voz de peito com o falsete”

Para exercitar o controle da passagem da voz de peito para o falsete e o retorno para a voz de peito, os cantores devem misturar os dois registros buscando uma transição eficiente capaz de manter a sonoridade o mais homogênea possível.



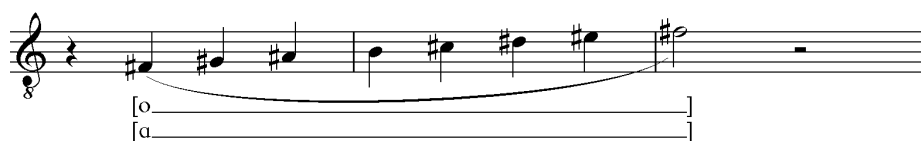
Exercício 33: “Passando do falsete para a voz mista”

Hogset (1994, p.20) explica que com uma boa administração da respiração, os cantores estarão aptos para desenvolver a voz mista a partir do falsete. Conforme o exercício abaixo, ele incentiva que os cantores tentem mudar do falsete para um som misturado com o som de peito. É importante que o cantor perceba a diferença entre o falsete e a voz misturada. Esta última soa como uma voz de peito “afalsetada”, ou como um falsete mais encorpado.



Exercício 34: “Passando da voz de peito para a voz mista”

Conscientes da transição do falsete para a voz mista, os cantores devem ser incentivados a partir da voz de peito em direção ao agudo de forma gentil, utilizando a *mezza voce*. O objetivo é chegar no agudo com uma sonoridade leve, baseada na mistura da voz de peito com o falsete (voz mista).



Exercício 35: “Afirmando a voz mista”

Por fim, os cantores devem realizar exercícios em toda a escala de Sol 2 a Sol 3. O objetivo é atingir uma sonoridade misturada que seja gentil, leve, ressonante e homogênea. Aos poucos cada cantor individualmente começará a perceber em que ponto da escala a voz

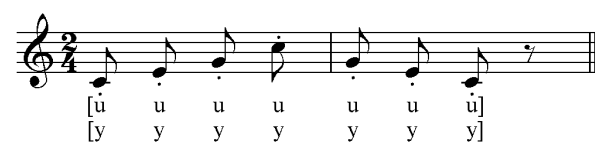
“quer” passar para a voz mista. Este som misturado leva certo tempo para ser desenvolvido.

Até que os cantores o atinjam devem utilizar o falsete no agudo.



5. Extensão vocal: exercícios baseados em Ehmann e Haasemann, 1981, p.61-63.

Exercício 36:



Exercício 37:



Exercício 38:



Exercício 39:



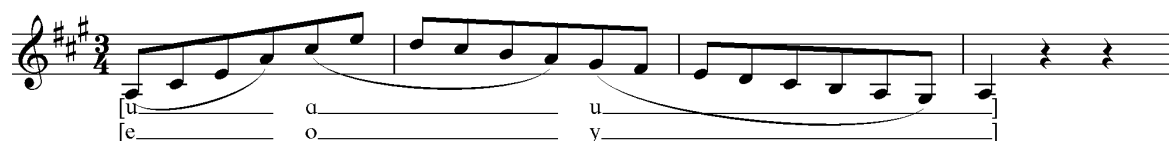
Exercício 40:



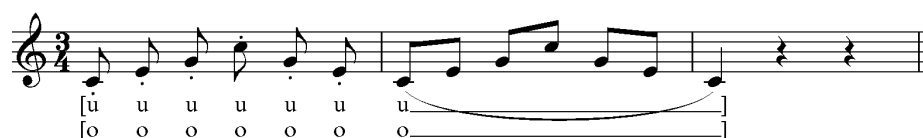
Exercício 41:



Exercício 42:



Exercício 43:

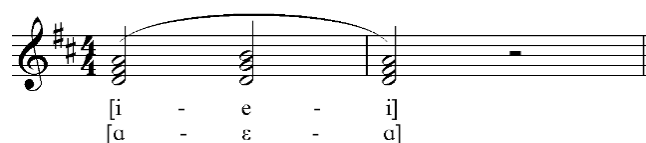


Exercício 44:



6. Diferenciação das vogais e unificação de sua pronúncia

Exercício 45:



Exercício 46:



Exercício 47:

[i - e - ε - a - ε - e - i]
[a - ε - e - i - e - ε - a]

Exercício 48:

[i - e - ε - a - ε - e - i]
[a - ε - e - i - e - ε - a]

Exercício 49:

[a - o - a]
[u - o - u]

Exercício 50:

[a - o - o - o - a]
[u - o - o - o - u]

Exercício 51:

[a - o - o - u - o - o - a]
[u - o - o - a - o - o - u]

Exercício 52:

[a - o - o - u - o - o - a]
[u - o - o - a - o - o - u]

Exercício 53:

[i - e - ε - a - o - o - u - o - o - a - ε - e - i]
[u - o - o - a - ε - e - i - e - ε - a - ε - e - i]

7. Afinação: baseado em Heffernan, 1982, p.67-69

Exercício 54:

Exercise 54 is a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score consists of two measures. The first measure contains the lyrics "[no no no no no no no]" for all four parts. The second measure contains the lyrics "[no no no no no no no]" for all four parts. The Soprano and Alto parts have a long note in the second measure, while the Tenor and Bass parts have a long note in the first measure. The lyrics are written below the notes, with some parts having a bracketed "a" below them.

Exercício 55:

Exercise 55 is a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score consists of two measures. The first measure contains the lyrics "[no no no no no no no]" for all four parts. The second measure contains the lyrics "[no no no no no no no]" for all four parts. The Soprano and Alto parts have a long note in the second measure, while the Tenor and Bass parts have a long note in the first measure. The lyrics are written below the notes, with some parts having a bracketed "a" below them.

Exercício 56:

Exercício 56 is a musical exercise in 4/4 time, consisting of four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. Each staff contains two measures of music. The first measure of each staff begins with a breath mark '[a]' and a slur over the notes. The second measure also begins with a breath mark 'a' and a slur. The notes are as follows:

- Staff 1: Measure 1: C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5. Measure 2: B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C4.
- Staff 2: Measure 1: C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5. Measure 2: B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C4.
- Staff 3: Measure 1: C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5. Measure 2: B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C4.
- Staff 4: Measure 1: C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5. Measure 2: B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C4.

Exercício 57:

Exercício 57 is a musical exercise in 6/8 time, consisting of four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. Each staff contains two measures of music. The notes are as follows:

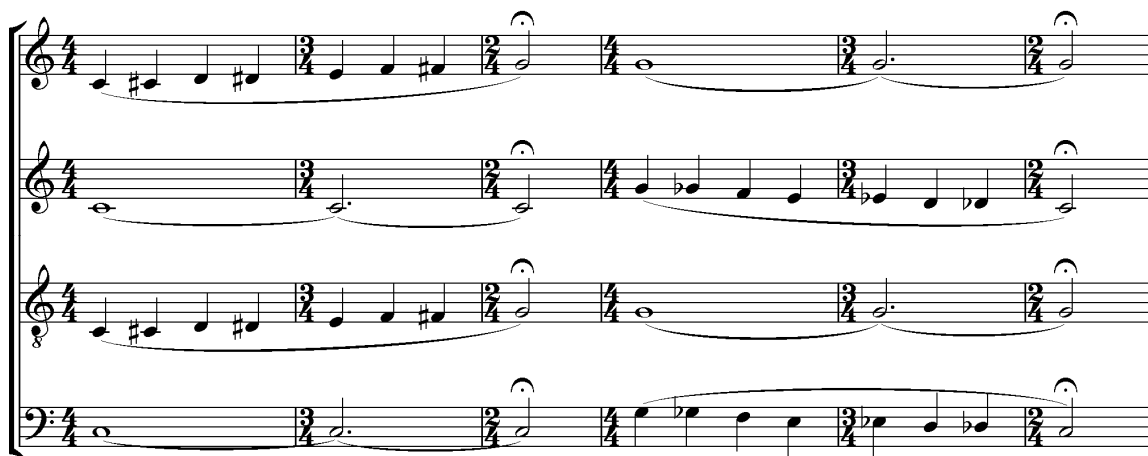
- Staff 1: Measure 1: C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5. Measure 2: B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C4.
- Staff 2: Measure 1: C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5. Measure 2: B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C4.
- Staff 3: Measure 1: C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5. Measure 2: B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C4.
- Staff 4: Measure 1: C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5. Measure 2: B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C4.

Exercício 58:

Exercício 58 is a musical exercise in 6/8 time, consisting of four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. Each staff contains two measures of music. The notes are as follows:

- Staff 1: Measure 1: C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5. Measure 2: B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C4.
- Staff 2: Measure 1: C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5. Measure 2: B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C4.
- Staff 3: Measure 1: C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5. Measure 2: B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C4.
- Staff 4: Measure 1: C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5. Measure 2: B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C4.

Exercício 59:



Exercício 60:



8. Precisão rítmica

Na busca pela execução rítmica precisa não foram utilizados exercícios específicos. Na verdade, o trabalho rítmico feito foi aplicado diretamente ao repertório. Antes de tudo tentávamos conduzir os cantores ao entendimento da pulsação e do espaço temporal que o ritmo ocupa dentro dessa pulsação. Para tal, eles eram orientados a substituir o canto *legato* pelo *staccato*. Nesta prática eles deviam cantar suas partes em *staccato*, considerando a pulsação e a localização das sílabas dentro desta, contudo, desconsiderando

os valores rítmicos escritos pelo compositor. Para exemplificar, a figura 28 mostra os quatro primeiros compassos originais “Dona nobis” da *Missa Afro-Brasileira* de Fonseca, e a figura 29 mostra como exercitávamos ritmicamente tal trecho.

The image shows a musical score for the piece "Dona nobis" from the *Missa Afro-Brasileira* by Carlos Alberto Pinto Fonseca. It consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The lyrics are written below each staff, and a piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning of each staff. The lyrics are: "Do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem".

Figura 28: “Dona nobis” da *Missa Afro-Brasileira* de Carlos Alberto Pinto Fonseca – c.1-4.

The image shows a musical score for the piece "Dona nobis" from the *Missa Afro-Brasileira* by Carlos Alberto Pinto Fonseca. It consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The lyrics are written below each staff, and a piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning of each staff. The lyrics are: "Do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem".

Figura 29: Exercício aplicado sobre o segmento citado no intuito de se atingir maior precisão do ritmo.

9. Variação da sonoridade

A variação da sonoridade foi trabalhada a partir da conscientização dos cantores a respeito das várias configurações que podem ser assumidas pelo tracto vocal. Essa conscientização foi trabalhada a partir da observação da postura do tracto vocal em cada uma das vogais, a partir da administração do espaço na região da faringe (maior espaço

para um timbre mais escuro e menor espaço para um timbre mais claro) e, por fim, por um exercício de “colocação da voz” em diversos pontos da boca e da faringe (exercício 61). A partir dessa conscientização buscávamos, junto ao repertório, a melhor forma de configurar o tracto vocal para cada obra, evidentemente, fazendo os ajustes necessários na região mais aguda da voz.

Exercício 61: “Colocação da voz” nos diversos espaços da boca:

Na realização deste exercício incentivávamos os cantores a cantar o [o] de forma bem escura no “fundo da boca” (fig. 30). Em seguida, eles eram orientados a posicionar as duas mãos viradas para frente ao lado do “ponto” onde se localizava o som do [o] (fig.31). Para explorar os espaços de ressonância do tracto vocal e assim alcançar timbres diferentes, os cantores eram incentivados a “caminhar” com as mãos para frente “trazendo o som” juntos com as mãos (fig.32a, 32b e 32 c). Assim, na medida em que as mãos e o som caminhavam para frente a voz adquiria uma qualidade mais clara e brilhante. O inverso acontecia quando as mãos eram trazidas para trás.

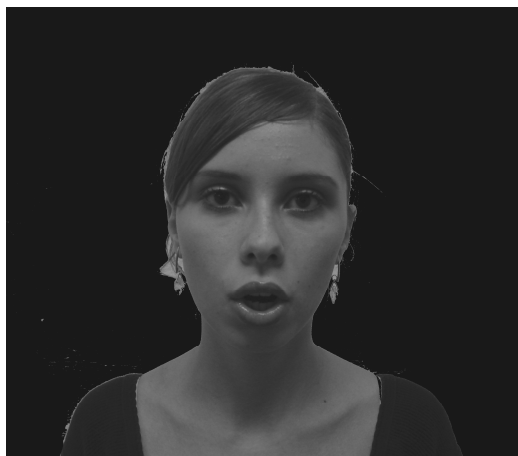


Figura 30:
“Cantando o [o] no fundo da boca”



Figura 31:
“Colocando as mãos ao lado do [o].”

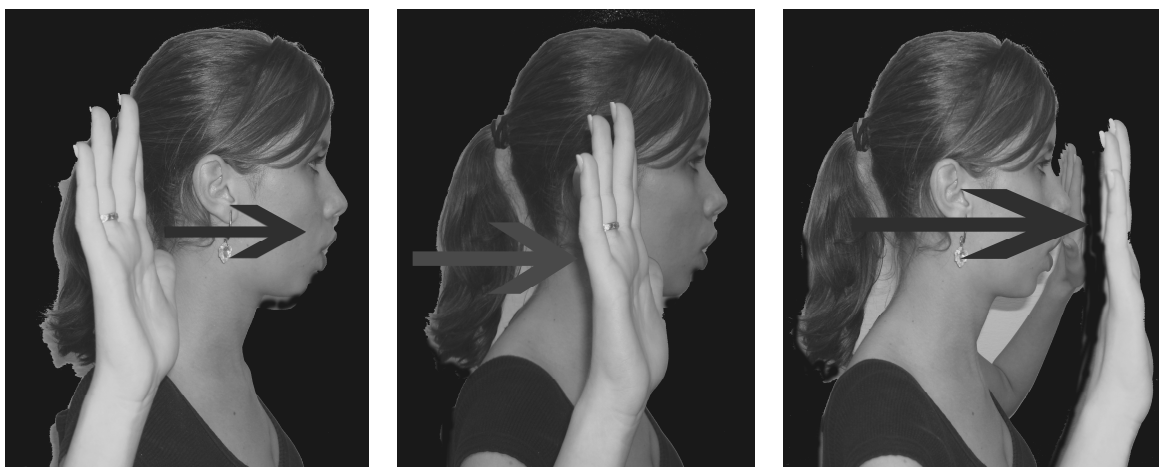


Figura 32 (a, b, c): “Trazendo o som e as mãos para frente”

- ✓ **Descrição da evolução da aplicação do programa ao longo do tempo proposto:** O programa foi aplicado em todos os momentos dos ensaios realizados pelo coro no referido período. Havia um tempo de aquecimento e desenvolvimento das habilidades necessárias no princípio dos ensaios. Esse tempo durava de 30 a 40 minutos e os aspectos trabalhados eram organizados dentro deste tempo segundo nossas metas para a sonoridade do coro e para o repertório a ser trabalhado naquele dia. Em geral começávamos por exercícios de respiração e ataque vocal. Na sequência, trabalhávamos exercícios de ressonância e vogais no registro médio das vozes. Neste contexto, conduzíamos o coro à exploração de timbres diferenciados, muitas vezes aplicando tal exploração aos exercícios de afinação acima citados. Por fim, eram feitos exercícios de extensão vocal, nos quais tomávamos grande cuidado com a junção dos registros vocais. Evidentemente, além desse tempo inicial de aquecimento e preparo vocal, tudo o que era trabalhado era abordado no ensaio com o repertório, desde a leitura e montagem das obras até o trabalho de interpretação e acabamento, passando pelas várias dificuldades técnicas de execução.
- ✓ **Alterações feitas no programa ao longo de sua aplicação:** Não houve alterações significativas ocorridas ao longo da aplicação do programa nesta etapa.
- ✓ **Descrição e avaliação dos resultados obtidos:** No tocante à respiração, todos os cantores adquiriram maior conhecimento e consciência a respeito do que é o apoio e de

como deve ser utilizado. Contudo, para que a respiração fosse bem administrada na execução do repertório havia sempre a necessidade de lembrá-los. Quanto ao ataque vocal, podemos afirmar que houve uma pequena melhora, porém houve uma grande conscientização sobre a fonação bem coordenada no canto. Assim, como no caso da administração respiratória, os exercícios feitos para a coordenação do ataque vocal eram realizados com grande precisão, mas, de pouco eficácia na execução do repertório. Nesse período houve, de fato, uma grande ganho de “foco” nas vozes em função dos exercícios de ressonância. Com a presença dos harmônicos agudos, a homogeneidade sonora e a afinação sofreram uma melhora significativa, também em função dos exercícios de unificação da produção vocálica. Em especial, o naipe de baixos passou a ter um timbre bem mais claro. Infelizmente, a sonoridade do naipe de sopranos ficou mais estridente. Já o naipe de tenores ganhou uma sonoridade mais natural e menos forçada, não somente em função dos exercícios de ressonância, mas principalmente, pelos exercícios de junção e mistura dos registros nos quais foi utilizado o falsete. Os exercícios de registração também ajudaram muito na formação do som do naipe de contraltos, que ficou mais homogêneo ao longo da extensão. Os exercícios de extensão vocal serviram para solidificar a grande extensão vocal que todos os naites já possuíam. Em especial, o naipe de sopranos ganhou em extensão e controle da região aguda explorando o registro superagudo. Finalizando, podemos afirmar que com maior entendimento a respeito da produção da voz o coro começou a firmar sua sonoridade padrão e ter uma facilidade muito maior para variar tal sonoridade.

3.3.2. Segunda etapa

- ✓ **Período:** 2º semestre de 2006.
- ✓ **Número de cantores:** 50, sendo 15 sopranos, 11 contraltos, 10 tenores e 14 baixos.
- ✓ **Tempo de aplicação do programa:** cinco meses – de agosto a dezembro.
- ✓ **Tempo de ensaio semanal:** 6h semanais, divididas em dois ensaios de 3h cada.

- ✓ **Repertório ensaiado:** *Missa Cellensis* ou *Mariazellermesse* Hob. XXII:8 de Joseph Haydn e manutenção do repertório ensaiado ao longo da 1ª Etapa.
- ✓ **Principais metas do programa para a sonoridade do coro:** as mesmas da 1ª Etapa.
- ✓ **Métodos escolhidos:** os mesmos da 1ª Etapa com o acréscimo de exercícios baseados no texto e em linhas melódicas da *Missa Cellensis* de Haydn (figuras de 33 a 37).
- ✓ **Principais exercícios técnicos aplicados:** todos os exercícios da etapa anterior acrescidos de exercícios baseados em trechos da *Missa Cellensis* de Haydn, tais como:



Figura 33: *Missa Cellensis* de Haydn – “Kyrie” – linha do soprano transposta uma 5ª justa abaixo – c. 52-57.



Figura 34: *Missa Cellensis* de Haydn – “Gloria” – linha do soprano – c. 252-254.



Figura 35: *Missa Cellensis* de Haydn – “Credo” – linha do contralto – c. 161-166.



Figura 36: *Missa Cellensis* de Haydn – “Sanctus” – linha do baixo – c. 28-32.



Figura 37: *Missa Cellensis* de Haydn – “Agnus Dei” – linha do baixo – c. 24-28.

- ✓ **Descrição da evolução da aplicação do programa ao longo do tempo proposto:** Ao longo da segunda etapa foi mantida a forma de aplicação do programa utilizada na primeira etapa.
- ✓ **Alterações feitas no programa ao longo de sua aplicação:** Não houve alterações significativas ocorridas ao longo da aplicação do programa nesta etapa, com exceção do acréscimo de exercícios baseados na obra realizada.
- ✓ **Descrição e avaliação dos resultados obtidos:** Os resultados alcançados nessa segunda etapa da aplicação de nosso programa foram parecidos com os resultados da primeira etapa. Na verdade, podemos dizer que a segunda etapa serviu para a consolidação dos resultados alcançados na primeira.

3.3.3. Terceira etapa

- ✓ **Período:** 1º semestre de 2007.
- ✓ **Número de cantores:** 44, sendo 12 sopranos, 10 contraltos, 10 tenores e 12 baixos.
- ✓ **Tempo de aplicação do programa:** cinco meses – de fevereiro a junho.
- ✓ **Tempo de ensaio semanal:** 6h semanais, divididas em dois ensaios de 3h cada.
- ✓ **Tempo extra de ensaio de naipe semanal:** 2h semanais para a leitura da obra ensaiada.
- ✓ **Repertório ensaiado:** *Paixão segundo São João* BWV 245 de J. S. Bach.
- ✓ **Principais metas do programa para a sonoridade do coro:**
 1. A busca de uma maior homogeneidade sonora a partir do refinamento da afinação e da unificação das vogais;
 2. A conscientização dos cantores a respeito de uma sonoridade brilhante padrão baseada nos princípios da técnica vocal sobre a administração da respiração, a fonação bem coordenada, a ressonância frontal da voz e a igualdade da voz em toda a sua extensão;

3. O desenvolvimento da habilidade de execução de trechos de agilidade vocal para a execução da obra ensaiada.

✓ **Métodos escolhidos:** foi mantida a aplicação de exercícios técnico-vocais que abordam os princípios da técnica vocal bem como a diferenciação das vogais e a unificação de sua pronúncia. Além dos exercícios mantidos, utilizamos uma série de novos exercícios de agilidade vocal dos quais alguns foram baseados na obra ensaiada (exercícios de 62 a 75).

✓ **Principais exercícios técnicos adicionados:**

Exercício 62: Acionamento do diafragma para a flexibilidade rítmica sem fonação como preparação para os exercícios de agilidade:

Escolha algum cânone e peça ao coro que cante o ritmo da linha melódica com a consoante [s]. A cada inspiração os cantores devem sentir uma sensação de expansão e permitir que o ar entre como se fosse ocupar o espaço onde se sente tal expansão. Em seguida, articula-se o ritmo da linha melódica em cânon: contraltos e baixos em [s] e sopranos e tenores em [f].

Exercício 63: Relaxamento da mandíbula (baseado em Ehmann e Haasemann, 1981, p.98).

O relaxamento da mandíbula é essencial para a produção de um som claro e bem coordenado. Este exercício é bastante importante como preparação para a realização de exercícios de velocidade.



Exercício 64: Variação I do exercício 64 – sustentando a primeira e terceira notas



Exercício 65: Variação II do exercício 64 – ligando duas a duas notas

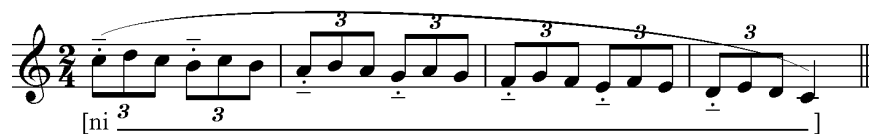


Exercício 66: Variação III do exercício 64 – ligando de quatro em quatro notas

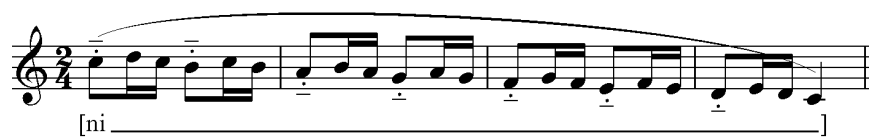
É importante orientar os cantores a impulsionar a primeira nota de cada grupo suave e ligeiramente com o diafragma.



Exercício 67:



Exercício 68:



Exercício 69:



Exercício 70:



Exercício 71: (baseado na *Paixão segundo São João* de J. S. Bach)

Herr, Herr, Herr, un-ser Herrscher,

Exercício 72: (idem)

Des-sen Ruhm in al-lem Lan- den,

Exercício 73: (idem)

Ver-herr-licht wor-den bist, ver - herr _____ licht wor-den bist,

Exercício 74:



 nicht, nicht, nicht, nicht ü-ber-ant - wor _____ tet,

Exercício 75:



- ✓ **Descrição da evolução da aplicação do programa ao longo do tempo proposto:** O programa foi aplicado em todos os momentos dos ensaios realizados pelo coro no referido período, incluindo os ensaios de naipe. Mantivemos o tempo de aquecimento vocal e desenvolvimento das habilidades necessárias no princípio dos ensaios com duração de 40 minutos nos ensaios gerais e 30 minutos nos ensaios de naipe. Em geral, começávamos por exercícios de respiração, ataque vocal e ressonância, buscando sempre um timbre claro para a execução da obra ensaiada. Na sequência eram realizados os exercícios de agilidade acima citadas, nos quais tentávamos trabalhar, além da agilidade, a melhor junção dos registros vocais e a extensão vocal dos cantores. Evidentemente tudo o que trabalhávamos neste momento inicial era abordado ao longo do ensaio com a obra.

- ✓ **Alterações feitas no programa ao longo de sua aplicação:** foi retirado o trabalho de vogais aplicado às obras cantadas e também todo o trabalho com a variação da sonoridade. Além disso, acrescentamos os exercícios técnico-vocais que visavam o desenvolvimento da habilidade de execução de trechos melismáticos, sendo alguns deles baseados na própria obra ensaiada.
- ✓ **Descrição e avaliação dos resultados obtidos:** A sonoridade brilhante alcançada nas etapas anteriores foi mantida com uma melhora significativa da afinação e da homogeneidade das vozes entre naipes e ao longo de toda a extensão vocal dos cantores. O naipe de sopranos continuou o mais estridente de todos, porém, o mais afinado. Com alguma dificuldade, o coro desenvolveu certa habilidade de execução de passagens de agilidade, ganhando em função desta habilidade, uma maior leveza e uma maior flexibilidade da voz no trânsito pelos vários registros. De certa forma, tal leveza aliviou a estridência do naipe de sopranos. O trabalho com a obra citada proporcionou ao coro uma audição mais apurada e uma maior percepção de sua sonoridade. Em função dos textos trabalhados em alemão houve uma melhora significativa da dicção no que diz respeito à inteligibilidade dos textos. Ainda como consequência do trabalho com os textos em alemão e com os trechos de agilidade, observamos uma grande melhora na execução rítmica. Devemos ressaltar que o acréscimo de 2h semanais de ensaio para cada naipe, que incluía um trabalho inicial de aquecimento e desenvolvimento das habilidades técnicas, também contribuiu para os citados ganhos.

3.3.4. Quarta etapa

- ✓ **Período:** 2º semestre de 2007.
- ✓ **Número de cantores:** 40, sendo 12 sopranos, 9 contraltos, 8 tenores e 11 baixos.
- ✓ **Tempo de aplicação do programa:** cinco meses – de agosto a dezembro.
- ✓ **Tempo de ensaio semanal:** 6h semanais, divididas em dois ensaios de 3h cada.
- ✓ **Tempo extra de ensaio de naipe semanal:** 2h semanais para a leitura da obra ensaiada.

✓ **Repertório ensaiado:**

1. Charles Stanford – *The blue bird*
2. Javier Busto – *Ave Maria*
3. Ralph Manuel – *Alleluia*
4. Felix Mendelssohn – *Psalm 100 – Jauchzet dem Herrn*
5. Franz Schubert – *Gott im Ungewitter*
6. Francis Poulenc – *Salve Regina*
7. Morten Lauridsen – *O nata lux*
8. Eric Whitacre – *Lux Aurumque*
9. Max Baumann – *Pater Noster*
10. Carlos A. P. Fonseca – “Gloria” (*da Missa Afro-Brasileira de batuque e acalanto*)
11. Carlos A. P. Fonseca – “Dona Nobis” (*da Missa Afro-Brasileira de batuque e acalanto*)
12. Ronaldo Miranda – *Belo Belo*
13. Ronaldo Miranda – *Violeiro do Sertão*
14. Aylton Escobar – *Sabiá, coração de uma viola*
15. Carlos A. P. Fonseca – *Jubiabá*
16. Frederico Dantas – *Chula no terreiro*

✓ **Principais metas do programa para a sonoridade do coro:** Uma vez que o som do coro se tornou muito brilhante e, até mesmo estridente no naipe de sopranos, a principal meta desta última etapa de aplicação do programa foi o “arredondamento” desta sonoridade através da exploração dos harmônicos graves das vozes e da busca de um maior equilíbrio entre o claro e o escuro.

✓ **Métodos escolhidos:**

1. Aplicação de exercícios que explorassem os espaços de ressonância da região faríngea – maior utilização das vogais [ɔ o u];
2. Aplicação de exercícios que abordassem os vários aspectos técnicos, contudo, tendo como base a sonoridade *chiaroscuro*;

3. Realização de um repertório variado que explorasse sonoridades diferentes, porém, com maior concentração em obras dos séculos XIX e XX, uma vez que a execução de obras desses séculos exigem um som mais equilibrado entre o claro e o escuro;
 4. Trabalho aplicado ao repertório apenas com vogais [o] e [ɑ]. Neste trabalho, orientávamos os cantores a cantar uma obra ou pequenos trechos de uma obra com o texto original e, em seguida com o som das vogais [o ɑ]. Num terceiro momento, misturávamos essas vogais ao longo do mesmo trecho (figura 26). Feito este trabalho, os cantores cantavam somente as vogais do texto mantendo a “fôrma” do [o] e, por fim, voltavam ao texto todo mantendo a sonoridade trabalhada. Em todo esse processo era fundamental que os cantores mantivessem o direcionamento frontal da voz de forma equilibrada com os espaços de ressonância da região posterior da boca.
- ✓ **Principais exercícios técnicos aplicados:** De maneira geral, não houve muita modificação nos exercícios aplicados. Mantivemos grande parte dos exercícios citados na descrição da primeira etapa. Entretanto, a forma como passamos a abordar os exercícios foi bastante modificada em função de nossas novas metas, no sentido que houve uma preocupação constante para que, na realização dos exercícios, os cantores mantivessem uma maior abertura dos espaços de ressonância da região da faringe.
- ✓ **Descrição da evolução da aplicação do programa ao longo do tempo proposto:** Em grande parte dos ensaios – tanto gerais quanto os de naípe – era necessário lembrar o coro da necessidade de se buscar um som mais “redondo” e equilibrado. No tempo dedicado ao aquecimento vocal e ao desenvolvimento das habilidades técnicas dos cantores, realizávamos exercícios que explorassem tal som, sempre utilizando vogais o permitissem como [y ø ɑ ɔ o u]. Tal utilização se fez necessária considerando o excesso de brilho que caracterizava o som do coro no fim da terceira etapa. Além disso, no trabalho com o repertório procuramos sempre manter os cantores atentos quanto a essa questão. Passamos a buscar o timbre mais claro, quando necessário, somente a partir da leveza das vozes, mantendo sempre a “redondez” do som.
- ✓ **Alterações feitas no programa ao longo de sua aplicação:** Conforme descrito nos itens anteriores, esta etapa foi marcada por uma alteração fundamental: a conscientização de que

o som padrão de um coro não deve ser construído somente com base no timbre claro, mas, no som equilibrado entre claro e escuro. Mantivemos a projeção frontal das vozes, porém, de forma “amenizada” pelos espaços de ressonância da região posterior da boca.

- ✓ **Descrição e avaliação dos resultados obtidos:** A sonoridade atingida ao fim da aplicação desta etapa e, portanto, de todo o programa representou apenas o princípio da sonoridade que aspirávamos. Houve uma melhora significativa do som no que diz respeito ao seu equilíbrio entre claro e escuro, contudo, ainda não foi o suficiente. Além de termos equipado nossos cantores com extensões vocais amplas e homogêneas no tocante a junção dos registros, o coro ganhou em afinação, precisão rítmica, homogeneidade e deu seus primeiros passos rumo a uma sonoridade, de fato, equilibrada. Acreditamos que o direcionamento frontal da voz é fundamental, mas é preciso que, desde o princípio se entenda a necessidade do equilíbrio. Concluimos, ainda, que muito do que é excessivo em relação à sonoridade de um coro pode estar relacionado à má coordenação do ataque vocal, desde os problemas de afinação aos problemas de estridência nas vozes. Embora este programa esteja repleto de acertos, sua maior falha é a pouca atenção dada à coordenação do ataque vocal que deve ser buscada a partir dos conceitos descritos no primeiro capítulo deste trabalho de *appoggio*, *gola aberta*, *impostazione della voce*, *cantare como si parla*, *masque* e, finalmente, *chiaroscuro*.



Áudio XI – Gravação do Madrigal Musicanto de Itajubá em 2006 – 1.
Ralph Manuel – *Alleluia* (excerto).



Áudio XII – Gravação do Madrigal Musicanto de Itajubá em 2006 – 2.
C. A. P. Fonseca – “Gloria” da *Missa Afro-Brasileira de Batuque e Acalanto* (excerto).



Áudio XIII – Gravação do Madrigal Musicanto de Itajubá em 2007 – 1.
Sergei Rachmaninoff – *Bogoroditze Dievo* (excerto).



Áudio XIV – Gravação do Madrigal Musicanto de Itajubá em 2007 – 2.
Francis Poulenc – *Salve Regina*

3.4. Considerações finais acerca do programa de preparo vocal para coros aplicado com o Madrigal Musicanto de Itajubá

A aplicação do programa de preparo vocal com o Madrigal Musicanto de Itajubá nos leva a acreditar que todos os aspectos trabalhados são fundamentais na prática daquele coro bem como na prática de grande parte dos grupos corais que se dedicam à execução de repertórios variados.

Confirmamos a eficácia do trabalho com a unificação da pronúncia das vogais e com a afinação na construção de um som mais homogêneo e nos certificamos de que sem um trabalho de precisão rítmica tal homogeneidade fica comprometida.

Atestamos que a partir do entendimento da fisiologia dos registros vocais, os cantores podem desenvolver uma maior igualdade sonora ao longo de toda a extensão que, por sua vez, tende a aumentar tanto para o grave quanto para o agudo.

Constatamos que, partindo de um som padrão, a variação da sonoridade em função das exigências estilísticas dos repertórios é possível de ser atingida, contudo, com base em um grande conhecimento de técnica vocal e práticas interpretativas a ser adquirido pelos cantores. No princípio acreditávamos que este som padrão devia ser claro e brilhante, mas, no decorrer da aplicação do programa, percebemos que este som padrão deve ser mais equilibrado entre o claro e o escuro. Tal equilíbrio pode proporcionar uma maior gama de “cores sonoras”. Esta variação ocorre principalmente através das diferentes configurações do tracto vocal, contudo, pode ser também alcançada a partir da dinâmica, do número de cantores nos naipes e, até mesmo, da mistura de vozes femininas com vozes masculinas cantando no falsete quando for o caso.

Finalmente, estamos certos de que o maior defeito do programa foi o pouco trabalho com a administração da respiração e a coordenação do ataque vocal. Ambos interferem em todos os demais aspectos e devem ser trabalhados incansavelmente de forma isolada e conjunta com os demais pontos abordados no nosso programa, bem como, fora e dentro do repertório.

Capítulo IV:

Uma metodologia de preparo vocal para coros

4 – Uma metodologia de preparo vocal para coros

4.1. Introdução

A experiência vivida à frente do Madrigal Musicanto, principalmente no que diz respeito à aplicação do programa de preparo vocal, bem como toda a pesquisa narrada nos primeiros capítulos, nos levam à certeza de que coros amadores necessitam de um trabalho sistemático de preparo vocal que possa desenvolver, em seus cantores, hábitos e habilidades sem as quais eles não conseguiriam atender às exigências musicais e técnicas do repertório. Acreditamos que o preparo vocal de um grupo coral inclui aspectos diversos que devem ser trabalhados isolados e de forma conjunta. A homogeneidade sonora, por exemplo, depende de um trabalho de unificação da pronúncia vocálica e do refinamento da afinação. Esta última, por sua vez, também depende do trabalho com vogais, além de exigir uma respiração bem administrada e uma fonação bem coordenada. A partir do item 4.2. deste capítulo, apresentamos uma coletânea de exercícios para cada aspecto técnico abordado ao longo desta tese. Não se trata de um roteiro a ser seguido passo a passo. Na verdade, é um levantamento de recursos metodológicos que podem auxiliar o regente coral em sua função de preparador vocal. Tal levantamento foi montado com base em nossa experiência, bem como, em alguns autores que fundamentaram nosso trabalho. Nesta coletânea oferecemos várias opções para que regentes corais, diante das características de seus coros, possam montar programas de preparo vocal próprios. Aconselhamos que os regentes escolham um ou dois exercícios para cada aspecto e trabalhe tais exercícios no princípio de seus ensaios, em um período aproximado de 30 minutos dedicado ao aquecimento e treinamento técnico dos cantores.

O regente coral precisa ter em mente que, assim como o atleta começa suas atividades com um aquecimento corporal, todo cantor, incluindo cantores corais, têm grande necessidade de aquecer toda a musculatura envolvida na ação de cantar e só devem se dedicar aos ensaios depois de um bom aquecimento. Podemos dizer que, de forma geral, os cantores

corais usam suas vozes por volta de 90% do tempo de um ensaio ou apresentação, diferentemente de solistas que, dependendo da obra a ser executada, têm certo tempo para descansar entre um solo e outro. Além desse fato, os cantores de um coro cantam em grupo, o que não lhes permite muitas avaliações de sua condição vocal própria. Dificilmente eles conseguem se escutar já que o pouco retorno acústico que é dado às suas vozes quando cantam em grupo aumenta a probabilidade de que cantem de forma precária durante um tempo significativo. Assim, um tempo de treinamento vocal realizado com seriedade pode beneficiar significativamente a saúde vocal dos cantores.

Evidentemente, para se ganhar tempo de ensaio com repertório, a melhor forma de fazer com que os cantores se aqueçam é pedir a eles que já venham aquecidos e, uma boa maneira de se desenvolver habilidades vocais é treinando-as no próprio repertório. No entanto, não se pode esquecer que quase a totalidade dos cantores corais são amadores e há pouca probabilidade de que eles arrumem tempo para chegar aquecidos no ensaio, ou mesmo que arrumem, há pouca probabilidade de que eles o façam de forma satisfatória e saudável.

Assim, o momento inicial de aquecimento e treinamento vocal precisa ser visto como um momento pedagógico, uma aula de canto de grupo cujos objetivos são: 1) colocar os músculos vocais em prontidão começando pelo relaxamento corporal, exercícios posturais e respiratórios; 2) adequar os mecanismos da fala para os do canto; 3) fornecer exercícios seguros que permitam aos cantores fazer a passagem para a região aguda sem esforço; 4) transferir a atenção dos problemas cotidianos para o tipo de concentração e habilidades mentais exigidas pelo ensaio; 5) desenvolver habilidades técnicas diversas; 6) construir a sonoridade do coro para aquele ensaio; e 7) estabelecer um senso de comunidade dentro dos naipes e dentro de todo o coro. Uma vez que este tempo de treinamento pode alcançar tantas metas, é necessário que o regente, em sua função de preparador vocal, planeje efetivamente os objetivos a serem atingidos. Durante todo o treinamento, é necessário estar atento visual e auditivamente para se detectar qualquer tipo de tensão ou erro que requeira correções. É também importante que se explique rapidamente tudo o que se pretende com cada exercício aplicado. A eficiência deste momento aumenta se tudo o que foi trabalhado for lembrado ao longo de todo o ensaio. Na medida em que os cantores ouvem o resultado e entendem o que estão fazendo e o porquê, eles se tornam mais dedicados ao treinamento vocal e passam a acreditar em sua necessidade e eficácia.

4.2. Postura

Uma vez que a base para a respiração correta é a postura adequada, o primeiro passo a ser dado pelo regente coral é orientar seus cantores na aquisição desta postura que “envolve o posicionamento do corpo no espaço e o controle da musculatura corporal para mantê-lo no decorrer do tempo” (Carnassale, 1995, p.98). Tal aquisição depende de três elementos: alongamento, relaxamento e consciência corporal. Assim, os exercícios propostos a seguir visam: 1) eliminar qualquer tipo de tensão em músculos ligados à produção vocal que, normalmente, os cantores já trazem de suas atividades diárias; 2) evitar novas tensões que podem ser geradas ao longo do ensaio em função da busca da sonoridade almejada; e 3) conscientizar os cantores a respeito do que é uma postura adequada e eficaz para o canto.

Exercício 01: Alongamentos iniciais para preparar o corpo para o canto, dissipar a tensão e melhorar a circulação sanguínea (baseado em Emmons e Chase, 2006, p.189)

1. Posicionar os pés numa distância confortável (largura dos ombros);
2. Colocar as mãos na cintura e girar o tronco de um lado para o outro;
3. Curvar-se para frente, deixando a cabeça e os braços penderem;
4. Voltar lentamente para a posição inicial como se levantasse uma vértebra de cada vez;
5. Encostar a orelha direita no ombro direito e a esquerda no ombro esquerdo, alongando suavemente; em seguida, girar a cabeça suavemente num arco em ambas as direções, mantendo a mandíbula solta e relaxada; encolher os ombros para cima, como se fosse encostá-los nas orelhas, e soltá-los;
6. Girar os ombros para frente e para trás;
7. Mover a mandíbula para cima e para baixo suavemente;
8. Alongar os músculos faciais, fazendo uma expressão de surpresa e relaxar em seguida;
9. Alongar os braços estendidos acima da cabeça, o mais alto possível e soltá-los suavemente.

Exercício 02: Relaxamento do pescoço e condicionamento da posição correta da cabeça I (Phillips, 1992, p.157 apud Carnassale, 1995, p.100)

1. Inclinar a cabeça para frente como se o queixo fosse se encostar ao peito;

2. Movimentar a cabeça lateralmente em movimento circular amplo iniciando por um lado e depois pelo outro; movimentar da frente para o lado como se fosse encostar a orelha no ombro (atenção para não elevar ombro), para trás como se fosse olhar o teto, para o outro lado e, enfim, para frente. (Cuidar para não exagerar no movimento da cabeça para trás, mantendo a boca aberta e evitando tensões exageradas na musculatura do pescoço).

Exercício 03: Relaxamento do pescoço e condicionamento da posição correta da cabeça II (Phillips, 1992, p.165 apud Carnassale, 1995, p.101)

1. Movimentar lentamente a cabeça para frente e para trás como significando “sim”;
2. Movimentar lentamente a cabeça para os lados sem modificar o eixo do corpo como significando “não”.

Exercício 04: Alongamento dos músculos faciais e conscientização da expressão facial durante o canto (Carnassale, 1995, p.101)

1. Tencionar os músculos da face “fechando” o rosto: apertar os olhos fechados, dentes cerrados e boca em forma de [u] e, em seguida, relaxar;
2. Tencionar os músculos da face “abrindo” o rosto: abrir bem os olhos, sobrancelhas levantadas e boca bem aberta e, sem seguida, relaxar.

Exercício 05: Relaxamento dos ombros e condicionamento de sua posição correta I

1. Em pé, estender os braços normalmente ao longo do corpo;
2. Movimentar os ombros em círculos bem amplos, três vezes para frente;
3. Relaxar os ombros, trazendo-os lentamente para a posição normal;
4. Movimentar os ombros em círculos bem amplos, três vezes para trás;
5. Relaxar os ombros, trazendo-os lentamente para a posição normal.

Exercício 06: Relaxamento dos ombros e condicionamento de sua posição correta II

1. Levantar o ombro direito o mais alto possível como se fosse encostá-lo na orelha;
2. Mantê-lo nessa posição alta por alguns segundos;
3. Soltá-lo de uma só vez com deixando o braço pesar;
4. Repetir todo o processo com o ombro esquerdo;

5. Repetir por mais uma vez com os dois ombros juntos.

Exercício 07: Alongamento do tronco e conscientização da posição correta da coluna vertebral I

1. Em pé, estender os braços para frente paralelos ao chão, com os dedos das mãos cruzados e a palma da mão virada para fora;
2. Estender os braços mais à frente, curvando-se a partir do quadril e forçando as palmas das mãos para frente. A cabeça deve permanecer paralela aos braços;
3. Estender os braços para baixo, como se fosse encostar-se ao chão e voltar à posição inicial;
4. Estender os braços acima da cabeça, forçando as palmas das mãos para cima e voltar à posição inicial.

Exercício 08: Alongamento do tronco e conscientização da posição correta da coluna vertebral II (baseado em Phillips, 1992, p.157 apud Carnassale, 1995, p.105)

1. Em pé, colocar as mãos na cintura;
2. Inclinar o corpo lateralmente para a direita e voltar à posição inicial;
3. Inclinar o corpo lateralmente para a esquerda e voltar à posição inicial.

Exercício 09: Alongamento do tronco e conscientização da posição correta da coluna vertebral III

1. Em pé, mãos fechadas encostadas uma à outra ligeiramente abaixo da linha dos ombros (à altura do peito), mantendo cotovelos para fora;
2. Girar o tronco para a direita no eixo do corpo, como se fosse olhar bem para trás sem mover os pés do lugar; retornar à posição inicial;
3. Girar o tronco para a esquerda no eixo do corpo, como se fosse olhar bem para trás sem mover os pés do lugar; retornar à posição inicial.

Exercício 10: Relaxamento das costas e dos ombros através de massagem

1. Formar duplas de cantores vizinhos;
2. Um dos membros da dupla massageia as costas e os ombros do colega;
3. Os membros das duplas trocam de função.

4.3. Administração da respiração e apoio

Em qualquer programa de preparo vocal para coros, o trabalho com a respiração é dos mais fundamentais, mas, dos mais complicados para se atingir resultados eficazes pela pouca atenção que os cantores corais costumam dar a ele. Antes de tudo é preciso conscientizar o cantor a respeito da importância de uma respiração bem administrada. Assim, os exercícios que seguem se concentram basicamente na conscientização de uma respiração saudável e no controle desta respiração.

Exercício 11: Conscientização da respiração abdominal, evitando a respiração peitoral I
(Phillips, 1992, p.200 apud Carnassale, 1995, p.112)

1. Deitar com as costas para baixo, com os joelhos flexionados, pés no chão, próximos às nádegas;
2. Respirar naturalmente;
3. Notar a elevação e depressão do abdome e das costelas inferiores;
4. Respirar mais profundamente;
5. Gradualmente aumentar o tempo de respiração, contando lentamente.

Exercício 12: Conscientização da respiração abdominal, evitando a respiração peitoral II
(Phillips, 1992, p.200 apud Carnassale, 1995, p.113)

1. Em pé, colocar as palmas das mãos sobre a parede abdominal, de modo que as pontas dos dedos médios encostem um no outro;
2. Inspirar, permitindo que os dedos médios se afastem um do outro;
3. Expirar, fazendo com que os dedos médios se encostem novamente;
4. No final da expiração apertar moderadamente a parede abdominal para dentro, forçando a saída de ar residual através da boca levemente aberta.

Exercício 13: Conscientização da respiração abdominal, evitando a respiração peitoral III
(baseado em Miller, 1986, p.30)

1. Reclinar-se em uma superfície plana, certificando-se de que a cabeça não está caída para trás, nem o queixo elevado. Em muitos casos, dependendo de como a cabeça fique será necessário colocar um livro embaixo dela para evitar a queda;
2. Respire silenciosamente através dos lábios entreabertos, mantendo as palmas das mãos na região gastro-umbilical. Observar que esta área se move para fora, mas o baixo abdome não, a não ser que ele seja propositalmente empurrado. (Rapidamente, mover a parede do baixo abdome para fora para que se note o “murchar” das costelas quando da elevação do baixo abdome). O peito não sobe nem desce durante o ciclo respiratório (ou se move minimamente), por causa do alinhamento postural do corpo nessa posição;
3. Expirar silenciosamente.
4. Ficar em pé, tentar manter esse relacionamento entre cabeça, pescoço e ombros e repetir o processo de inspiração e expiração. Embora o diafragma não fique exatamente na mesma posição quando deitado ou em pé, o alinhamento axial do corpo é similar em ambas as posições.

Exercício 14: Conscientização e realização da respiração costal (Carnassale, 1995, p.114)

1. De pé ou sentados, levantar os braços para cima lateralmente, com a palma das mãos para cima;
2. Chegando à altura dos ombros, dobrar os braços e tocar os dedos nos ombros;
3. Após os passos anteriores, observar a expansão da caixa torácica superior durante a inspiração.

Exercício 15: Conscientização da postura do esterno e da caixa torácica para uma boa administração da respiração (baseado em Miller, 1986, p.29)

1. Levantar os braços estendidos acima da cabeça;
2. Retornar os braços pelos lados mantendo a postura do esterno e da caixa torácica moderadamente alta (caso o peito atinja uma postura alta a ponto de não poder ser mais levantado, isso significa que a postura do tórax atingida foi muito alta; caso o peito afunde durante a inspiração ou expiração, isso significa que a postura do tórax atingida foi muito baixa);

3. Inspirar e expirar fácil e silenciosamente certificando-se de que a posição do esterno e da caixa torácica não “desmonte”. (A região do estômago e do umbigo, assim como a caixa torácica, se movem para fora na inspiração. No princípio da expiração há um movimento “para dentro” na região umbilical enquanto o esterno e as costelas mantêm suas posições).

Observações importantes: O exercício deve ser feito com a respiração nasal. Depois de vários ciclos respiratórios pelo nariz, praticar respirando pela boca. É fundamental que a postura e o tracto vocal permaneçam imóveis, tanto na respiração pelo nariz quanto na respiração pela boca. Deve haver silêncio tanto na expiração quanto na inspiração.

Exercício 16: Conscientização do controle respiratório através de imagens I

Imaginar um chão logo abaixo dos pulmões. Durante a inspiração esse chão deve se abaixar, abrindo espaço para o ar que entra. Pensando verticalmente e não horizontalmente, o abdômen abaixo desse chão irão guiar o ar para cima causando uma sensação de expansão do tórax. Esse movimento deve ser enérgico, porém, não deve ser brusco.

Exercício 17: Conscientização do controle respiratório através de imagens II

Com um canudinho imaginário entre os lábios, colocar o ar para fora em três sopros. Esperar um momento e puxar o ar para dentro pelo canudo em três “sugadas”. Ao realizar tais ações, imaginar que as pernas são dois canos que podem puxar o ar do chão para a cintura. É importante não alterar a posição do peito e dos ombros.

Exercício 18: Conscientização do controle respiratório através de imagens III

Imaginar que há quatro narizes ao longo de toda a cintura através dos quais se pode respirar diretamente da cavidade abdominal. Inspirar e expirar devagar e suavemente por esses narizes. A respiração deve ser nasal com a boca parcialmente aberta. Repetir o exercício imaginado que os quatro narizes localizam-se ao longo da caixa torácica.

Exercício 19: Ativando as várias áreas do sistema respiratório (baseado em Ehmann e Haasemann, 1981, p.44)

1. Inspirar pela boca com a fôrma da vogal [u] e expirar na consoante [f], com a forma labial do [u] (imitando a boca de um peixe);

2. Esperar um pequeno momento, mantendo a posição da boca e lembrando-se da sensação da vogal [u] quando o ar sai e, então, inspirar novamente;
3. Repita esse exercício até que a respiração seja bem assimilada.

Observação importante: Cada vogal utilizada na inspiração ativa uma área do sistema respiratório diferente uma vez que cada vogal possui uma própria região de ressonância. Assim, o [u] ativa a região mais baixa do abdome, abaixo das costelas, o [o] ativa o meio das costelas, o [a] ativa a região do peito, o [e] a faringe e o [i] a cabeça.

Exercício 20: Controle deliberado do mecanismo respiratório e aumento da capacidade respiratória I (baseado em Miller, 1986, p.31)

1. Inspirar em silêncio absoluto com os lábios entreabertos durante cinco tempos contados pelo regente em tempo moderado. A expansão completa e não forçada das costelas e dos músculos das regiões gastro-umbilical e lombar deve ser realizada;
2. Suspender a respiração sem qualquer sensação de “prendê-la” e sem tensões musculares no tracto vocal ou no torso. A postura da caixa torácica e da parede abdominal deve ser retida enquanto o regente conta cinco tempos, mantendo o tempo original.
3. Expirar silenciosamente em cinco tempos contados pelo regente, procurando manter a posição do esterno e da caixa torácica.

Observações importantes: Deve haver uma continuidade rítmica entre as três fases do exercício (inspiração, suspensão e expiração). Logo que se completar as três partes do ciclo respiratório em cinco tempos para cada etapa, deve-se começar um novo ciclo de seis tempos, passando pelas três fases sucessivas do exercício. Assim, deve-se aumentar o número de tempos até nove, dez ou doze tempos.

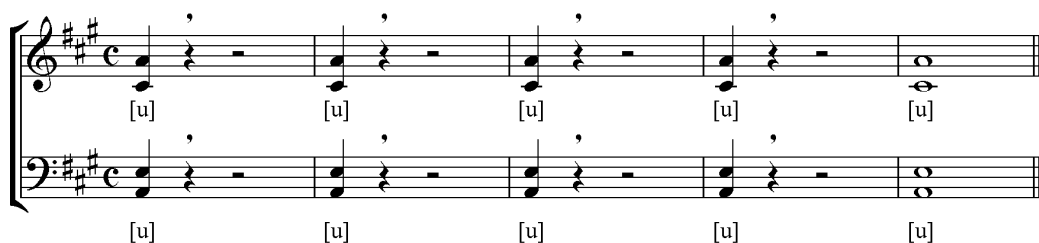
Exercício 21: Controle deliberado do mecanismo respiratório e aumento da capacidade respiratória II (Miller, 1986, p.32)

O controle dos músculos do torso durante a expiração pode ser ganho pelo uso do prolongamento das consoantes [s] e [z]. O som deve ser introduzido sem um tom de sustentação, de forma constante, mas, quase inaudível. A postura do esterno deve ser estabelecida antes da inspiração. Uma mão deve ficar sobre a região gastro-umbilical e a outra nos flancos, logo abaixo da caixa torácica. A parede abdominal não deve sofrer nenhum

impulso inicial para dentro e nem se mover durante o exercício até seus segundos finais. O objetivo é manter a caixa torácica e a parede abdominal em sua posição inspiratória durante todo o exercício. Eventualmente, o abdome precisará se mover para dentro ao final da expiração, mas a caixa torácica deve permanecer mais tempo na posição de inspiração, sem movimentar o esterno. O exercício leva de 40 a 50 segundos. (Ciclos subsequentes, consecutivamente executados com uma rápida e silenciosa respiração, talvez sejam difíceis a princípio. O exercício trabalha o cerne do controle de inspiração-expiração. Ciclos respiratórios mais longos se tornam possíveis com a prática desse exercício).

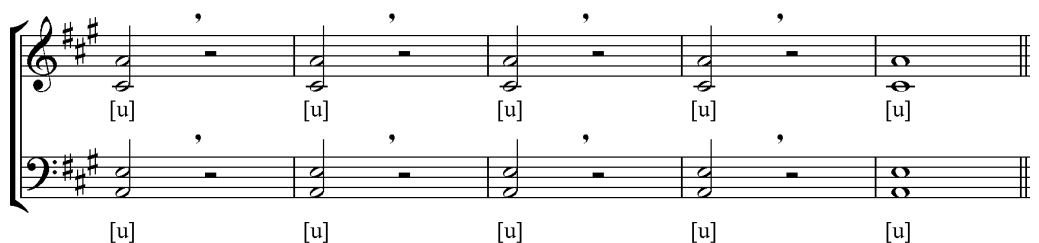
Exercício 22: Controle deliberado do mecanismo respiratório. Renovação lenta do ar entre as vocalizações (baseado em Miller, 1986, p.35)

1. Executar o exercício a seguir a 4 vozes com as vogais [u] ou [o];
2. O momento exato da respiração é indicado por vírgulas, e deve ser regido pelo regente em andamento moderado;
3. Nos momentos de pausa os cantores devem manter a boca aberta.



Exercício 23: Controle deliberado do mecanismo respiratório. Renovação moderada do ar entre as vocalizações (baseado em Miller, 1986, p.35)

Seguir as orientações do Exercício 22.



Exercício 24: Controle deliberado do mecanismo respiratório. Renovação rápida do ar entre as vocalizações (baseado em Miller, 1986, p.35)

Seguir as orientações do Exercício 22. Observar que aparentemente os cantores não necessitam renovar o ar entre o quarto tempo do compasso e o primeiro do próximo compasso. Assim, a proposta desse exercício é desenvolver a habilidade de relaxar a glote com a respiração, independentemente da capacidade pulmonar.



Exercício 25: Controle deliberado do mecanismo respiratório. Renovação rápida do ar dentro de uma frase musical (baseado em Miller, 1986, p.35)

Realizar o exercício abaixo, em andamento moderado, nas tonalidades de Ré Maior a Sol Maior, sem fermatas nos momentos de respiração



4.4. Ataque vocal

Constatamos, ao longo de nosso trabalho, que o momento inicial do som é um fator determinante de vários outros fatores relacionados à sonoridade vocal e por isso precisa ser treinado sistematicamente por qualquer grupo coral. Grande parte dos exercícios que seguem são baseados em exercícios propostos pelo autor Richard Miller (1986, p.11-17) e têm como objetivo ajudar os cantores na coordenação da fonação tanto no momento do ataque do som quanto no momento de “corte” ou “soltura deste som”.

4.4.1. Exercícios de ataque vocal em notas repetidas

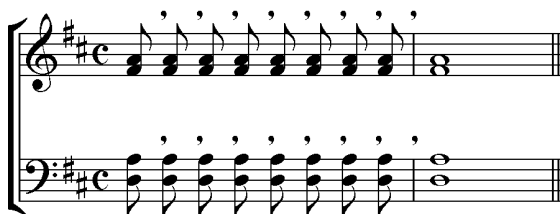
O autor aconselha que, na realização desses exercícios, os cantores procurem produzir o som sempre de forma vibrante e livre. O “corte” do som deve ser súbito e limpo. Nos exercícios há indicações de respiração para a renovação do ar. Entre um corte de som e um novo ataque deve haver um silêncio momentâneo absoluto. O autor não especifica com qual vogal os exercícios devem ser realizados, contudo, orienta para que todas sejam usadas, tomando-se o cuidado para alternar entre vogais frontais e posteriores. Aconselhamos que se realize esses exercícios nas tonalidade de RÉM, MibM e MiM.

Exercício 26:

Neste exercício e no próximo, a respiração deve acontecer depois de cada nota. Se a respiração acontece após uma nota simples ou depois de uma série de notas, o cantor sentirá uma expansão na região abdominal. A renovação da respiração deve ser pequena.

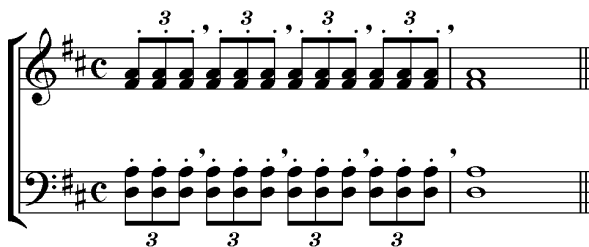


Exercício 27:



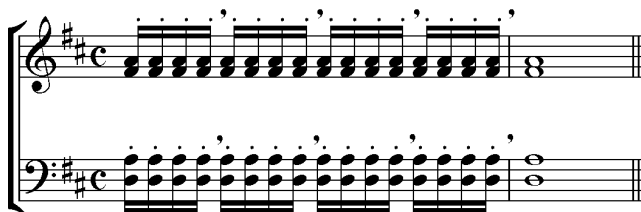
Exercício 28:

Neste exercício, a respiração deve ser renovada somente após a finalização de cada grupo de três figuras, conforme indicada por vírgulas. O impulso do ataque do som na região umbilical acontece também na segunda e terceira notas de cada grupo, porém, sem uma nova inspiração (ou seja, a glote abduz, mas a inspiração não acontece).

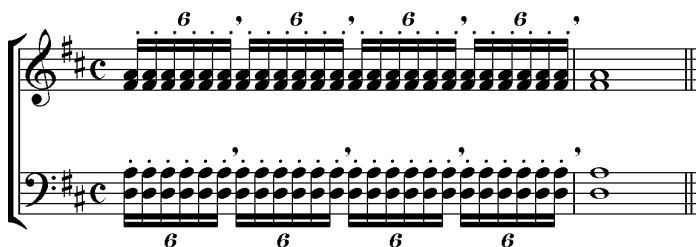


Exercício 29:

Nos exercícios 26, 27 e 28, as pregas vocais se juntam e relaxam, algumas vezes em resposta à inspiração e, algumas vezes independente dela. Na medida em que a execução desses exercícios se tornar mais fácil, o mesmo princípio de ataques vocais repetidos com renovações da respiração ritmicamente reguladas deve ser exercitado conforme proposto neste e no próximo exercícios (29 e 30).

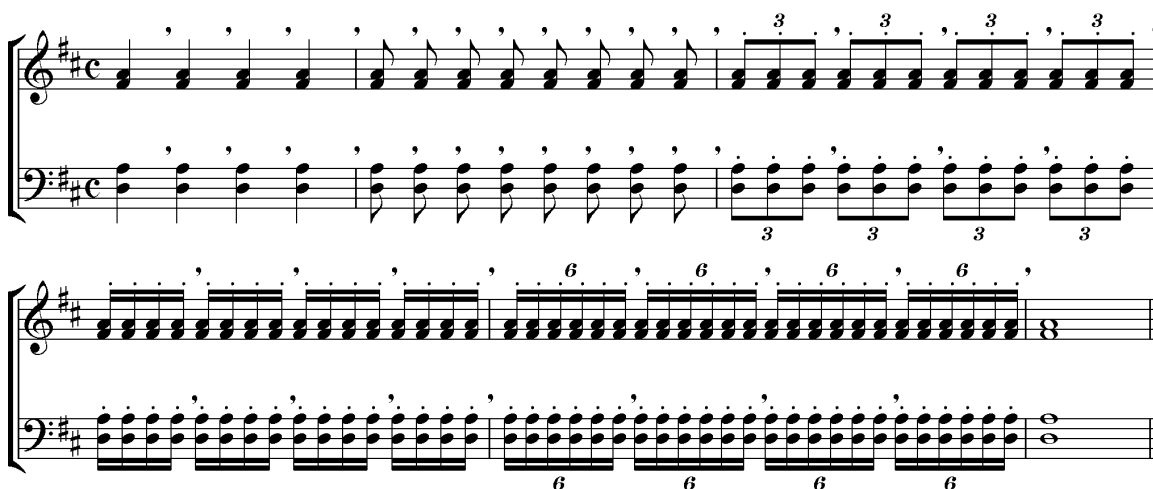


Exercício 30:



Exercício 31:

Este exercício é a junção dos anteriores e requer a inspiração entre diferentes padrões rítmicos. Esse processo de coordenação da laringe e impulsos abdominais é um excelente método para o controle da aproximação das pregas vogais, para a flexibilidade glótica e para a renovação da respiração de forma rápida e silenciosa.



4.4.2. Exercícios de ataque vocal em linhas melódicas formadas por graus conjuntos

Nos exercícios de 26 a 31 não houve preocupação com seqüências melódicas. Nos próximos exercícios (32 a 36), Miller propõe o treinamento com linhas melódicas descendentes em graus conjuntos (5-4-3-2-1), a partir da utilização do *staccato*, mantendo o esquema rítmico apresentado nos exercícios de 26-30. Esses exercícios devem ser realizados em tonalidades dentro de uma região de conforto para todos os naipes do coro.

Exercício 32:



Exercício 33:



Exercício 34:



Exercício 35:



Exercício 36:



4.4.3. Exercícios de ataque vocal em linhas melódicas com saltos

Uma vez que os cantores conseguem executar bem os exercícios anteriores, o regente pode introduzir novos padrões melódicos como os exemplos seguintes propostos por Miller. Para a realização desses exercícios, o autor orienta que:

1. Cada exercício deve ser realizado em uma série de tonalidades dentro de uma tessitura média e confortável para cada naipe do coro;

2. Embora esses exercícios devam ser realizados com todas as vogais, até que sejam bem assimilados e executados com uma qualidade sonora vibrante e com ataques limpos, a utilização de vogais frontais como o [i], [e] e [ɛ] gerará melhores resultados;
3. De forma geral, o ataque de cada som deve ser precedido por um [h] aspirado imaginário, quase audível. O cantor deve sentir subjetivamente que o som aspirado foi eliminado e que o fluxo do ar e o surgimento do som ocorrem simultaneamente;
4. Nos casos em que a aproximação das pregas se der de forma “frouxa”, resultando numa sonoridade aerada, deve-se utilizar um pequeno ataque glótico;
5. Se, por sua vez, acontecer algum caso de tensão vocal impedindo a liberdade no ataque do som, deve-se, então, introduzir conscientemente um [h] aspirado.

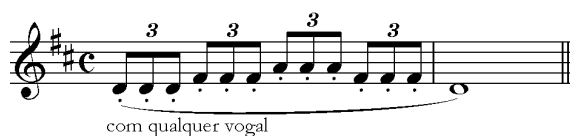
Exercício 37:



Exercício 38:



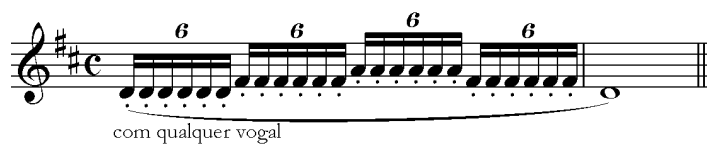
Exercício 39:



Exercício 40:



Exercício 41:



Exercício 42:



4.4.4. Outros exercícios para a melhor coordenação do ataque vocal

Exercício 47: (baseado em Emmons e Chase, 2006, p.29)



Exercise 47 is a musical exercise in G major (one sharp) and common time (C). It consists of two measures. The first measure contains a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5, all beamed together. The second measure contains a half note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a half note C4, all beamed together. Below the staff, there are two rows of phonetic symbols in brackets, aligned with the notes above. The first row contains [ʌ] -] and [ʌ] - - - - -]. The second row contains [i] - - - - -] and [u] - - - - -].

[ʌ -] [ʌ - - - - -]
[i - - - - -] [u - - - - -]

Exercício 48: (baseado em Emmons e Chase, 2006, p.29)



Exercise 48 is a musical exercise in G major (one sharp) and common time (C). It consists of two measures. The first measure contains a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5, all beamed together. The second measure contains a half note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a half note C4, all beamed together. Below the staff, there are two rows of phonetic symbols in brackets, aligned with the notes above. The first row contains [i] -] [ɔ -] [i] [ɔ ɔ ɔ ɔ]. The second row contains [e -] [o -] [e] [o o o o].

[i -] [ɔ -] [i] [ɔ ɔ ɔ ɔ]
[e -] [o -] [e] [o o o o]

4.5. Ressonância vocal e timbre

Um dos pontos mais relevantes no âmbito do nosso trabalho é a ressonância vocal. Uma vez que é através dela que podemos determinar a qualidade sonora de um coro, ela deve ocupar um espaço de destaque dentro de qualquer programa de preparo vocal.

A forma como os cantores administram a ressonância de suas vozes determinará o timbre do coro como um todo. Assim, o principal objetivo dos exercícios que seguem é a construção do timbre padrão do coro, baseado na sonoridade *chiaroscuro*, cuja principal característica é o equilíbrio entre os harmônicos agudos e graves. Os primeiros serão trabalhados através da produção vocal com foco na máscara facial, enquanto que os últimos serão trabalhados a partir da exploração da região da faringe como espaço de ressonância. Desta forma, na realização dos exercícios o regente deve orientar seus cantores a buscar este equilíbrio: condicionar a produção vocal com foco na máscara sem, contudo, deixar de cultivar o bom hábito de “arredondar” o som na região faríngea.

Cada exercício deve ser realizado em uma série de tonalidades dentro de uma tessitura média e confortável para cada naipe do coro. É importante que regente e cantores tenham em mente que:

1. Quanto mais espaço livre houver no tracto vocal mais ressonante será o som. Contudo, é preciso lembrar que a região grave exige menos espaço que a aguda. O excesso de espaço na região grave pode dificultar a produção vocal com foco na máscara, enquanto que a falta de espaço no agudo contribuirá para que o som soe estridente;
2. Como vimos no Capítulo II, a posição da laringe bem como a dos lábios aumenta ou diminui o comprimento do tracto vocal, no entanto, deve-se tomar cuidado para não forçar a laringe para baixo. Ela deve estar relaxada numa posição confortável;
3. A língua deve permanecer na base da boca, sempre relaxada e com sua ponta encostada aos dentes inferiores dianteiros;
4. Na produção de todas as vogais, a abertura da boca deve ser vertical a fim de se ganhar em homogeneidade de produção e manter o som sempre mais “redondo”;

5. Só se deve trabalhar os extremos graves e os extremos agudos depois que a região média estiver bem trabalhada. Antes de tudo, é preciso buscar uma sonoridade equilibrada na região média das vozes.

4.5.1. Condicionamento da produção vocal com foco na máscara facial pelo uso de consoantes nasais

Exercício 49:

Realizar esse exercício com todo o coro de DóM a Fá#M.



Exercício 50:

Realizar esse exercício com todo o coro de DóM a Lábm.



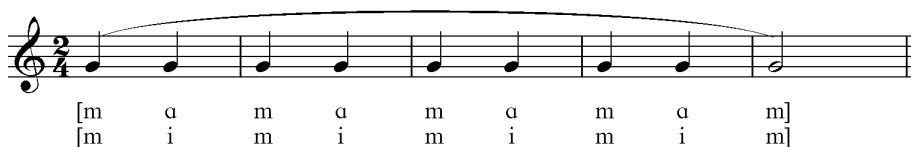
Exercício 51:

Realizar esse exercício com todo o coro de MibM a LáM.



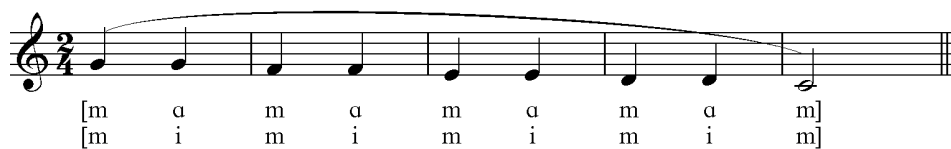
Exercício 52: (Miller, 1986, p.81)

Realizar esse exercício com todo o coro de LáM a MiM



Exercício 53: (baseado em Miller, 1986, p.81)

Realizar esse exercício com todo o coro de DóM a Fá#M.



Exercício 54:

Realizar esse exercício com todo o coro de DóM a Fá#M.



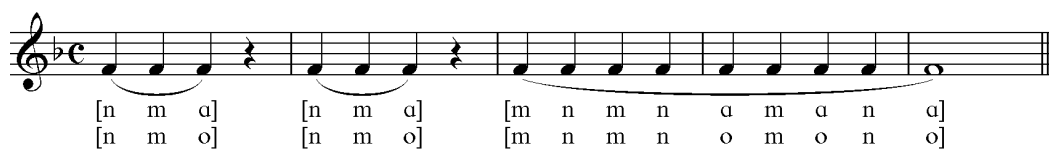
Exercício 55: (Miller, 1986, pp.82-83)

Baixos e contraltos: de LáM a DóM; barítonos e mezzo-sopranos: de SiM a RéM; tenores e sopranos: de RéM a FáM



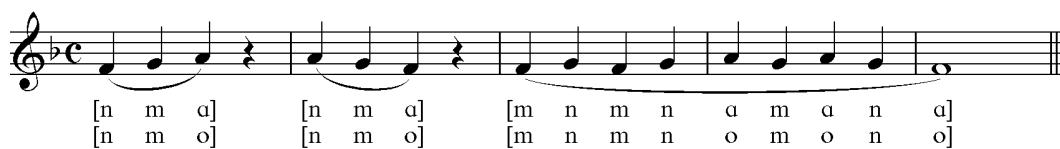
Exercício 56: (Miller, 1986, p.84)

Realizar esse exercício com todo o coro de MibM a SibM.



Exercício 57: (baseado em Miller, 1986, p.84)

Realizar esse exercício com todo o coro de DóM a SibM.



Exercício 58: (baseado em Miller, 1986, p.86)

Realizar esse exercício com todo o coro de DóM a SolM.



Exercício 59: (Miller, 1986, p.87)

Realizar esse exercício com todo o coro de DóM a SolM.



Exercício 60:

Baixos e contraltos: de LáM a RéM; barítonos e mezzo-sopranos de DóM a FáM; tenores e sopranos: de MibM a Lábm.



Exercício 61:

Baixos e contraltos: de LáM a RéM; barítonos e mezzo-sopranos de DóM a FáM; tenores e sopranos: de MibM a Lábm.



Exercício 62:

Baixos e contraltos: de LáM a RéM; barítonos e mezzo-sopranos de DóM a FáM; tenores e sopranos: de MibM a Lábm.



Exercício 63: A quatro vozes

Realizar o exercício com todo o coro de SibM a MibM.

Four staves musical notation in treble clef, 4/4 time. Each staff has a melody starting on a whole note 'ni' (G4), followed by a half note 'a' (A4) with a long horizontal line underneath it, and then a quarter note 'ni' (G4). The staves are grouped by a large bracket on the left. The bottom staff is in bass clef.

Exercício 64: (baseado em Ehmann e Haasemann, 1981, p.53)

Baixos e contraltos: de Lábm a DóM; barítonos e mezzo-sopranos: de SiM a MibM; tenores e sopranos: de RéM a Fá#M.

Single staff musical notation in treble clef, 3/4 time. The melody consists of eighth notes: 'me' (E4), 'my' (F4), 'me' (E4), 'my' (F4), 'me' (E4), 'my' (F4), 'me' (E4), 'my' (F4). The staff ends with a double bar line.

Exercício 65: Cânone a 4 partes

Single staff musical notation in treble clef, 6/8 time. The melody consists of eighth notes: 'mi' (D4), 'no' (E4), 'mi' (D4), 'no' (E4), 'mi' (D4), 'no' (E4), 'mi' (D4), 'no' (E4). The staff is divided into four parts, each starting with a Roman numeral (I, II, III, IV) and ending with a double bar line.

4.5.2. Condicionamento da produção vocal com foco na máscara facial pelo uso de consoantes não-nasais³⁵⁶

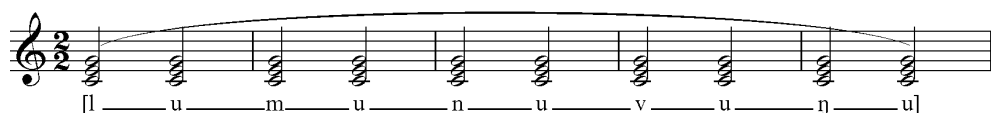
Exercício 66: (Ehmann e Haasemann, 1981, p.49)

Ao executar esse exercício, manter os lábios arredondados (“boca de peixe”) tanto na consoante quanto na vogal, cantando o mais ligado possível. Para a maior comodidade dos cantores, realizar o exercício a três vozes oitavadas: baixos e contraltos cantam a nota mais grave; barítonos e mezzo-sopranos, a do meio; e, tenores e sopranos, a mais aguda. Executar de DóM a SolM.



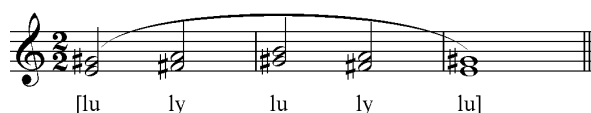
Exercício 67: (Ehmann e Haasemann, 1981, p.49)

Realizar esse exercício de DóM a SolM.



Exercício 68: (baseado em Ehmann e Haasemann, 1981, p.49)

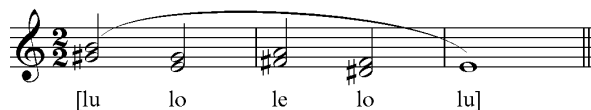
Baixos, barítonos, contraltos e mezzo-sopranos cantam a voz mais grave. Tenores e sopranos cantam a mais aguda. Executar o exercício de MiM a SolM.



³⁵⁶ Para maiores esclarecimentos ver item 2.5.4.4. – A utilização das consoantes não-nasais no equilíbrio da ressonância vocal. Como, em nossa prática, utilizamos apenas as consoantes [l], [v] e [z], além das consoantes nasais no trabalho com o equilíbrio da ressonância vocal, os exercícios aqui apresentados abordam somente essas consoantes. É importante ressaltar que além de auxiliar no direcionamento frontal da voz, a consoante [l] também é muito importante no “arredondamento” do som pela postura mais baixa da laringe que ela exige. Assim, os exercícios que utilizam essa consoante podem ser usados na exploração de uma sonoridade focada, entretanto, mais escura. As consoantes [v] e [z], por sua vez, ajudam os cantores a encontrar o foco na máscara facial e podem ser usadas para a exploração de um timbre mais claro.

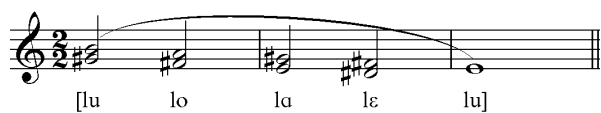
Exercício 69: (baseado em Ehmann e Haasemann, 1981, p.50)

Baixos, barítonos, contraltos e mezzo-sopranos cantam a voz mais grave. Tenores e sopranos cantam a mais aguda. Executar o exercício de MiM a SolM.



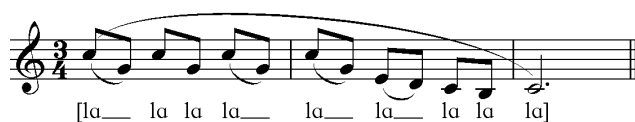
Exercício 70: (baseado em Ehmann e Haasemann, 1981, p.50)

Baixos, barítonos, contraltos e mezzo-sopranos cantam a voz mais grave. Tenores e sopranos cantam a mais aguda. Executar o exercício de MiM a SolM.



Exercício 71: (Miller, 1986, p.92)

Baixos, barítonos, contraltos e mezzo-sopranos: de SibM a MibM; tenores e sopranos de DóM a FáM.



Exercício 72:

Baixos e contraltos: de LáM a DóM; barítonos e mezzo-sopranos: de DóM a MibM; tenores e sopranos de MibM a Fá#M.



Exercício 73: (Ehmann e Haasemann, 1981, p.49)

Realizar com todo o coro de DóM a SolM.



Exercício 74:

Realizar com todo o coro de FáM a DóM.



Exercício 75:

Baixos e contraltos: de LáM a FáM; barítonos e mezzo-sopranos: de SiM a SolM; tenores e sopranos de RébM a SibM.



Exercício 76: (baseado em Miller, 1986, p.96)

Realizar com todo o coro de DóM a SolM.



Exercício 77:

Realizar com todo o coro de DóM a SibM.



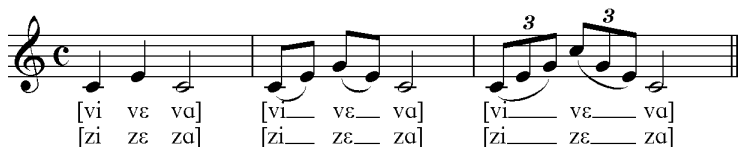
Exercício 78:

Baixos e contraltos: de SolM a RéM; barítonos e mezzo-sopranos: de LáM a MiM; tenores e sopranos: de DóM a SolM.



Exercício 79:

Baixos e contraltos: de SolM a MiM; barítonos e mezzo-sopranos: de LáM a Fá#M; tenores e sopranos: de DóM a LáM.



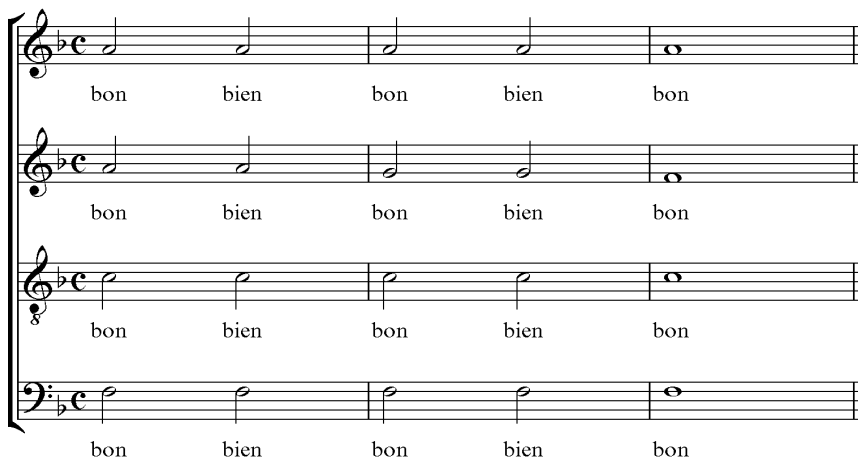
4.5.3. Exercícios para a construção da sonoridade *chiaroscuro*

Uma forma bastante eficaz para se formar uma sonoridade coral bem equilibrada é a utilização de vogais nasais como nas palavras francesas *bien* e *bon*. Os exercícios que seguem propõem a utilização desses sons que exploram as regiões de ressonância nasal, oral e faríngea. A sequência dos exercícios ainda sugere a combinação dessas palavras com vogais não nasais, frontais e posteriores. Ao executá-los, os cantores devem cantar com bastante suavidade.

Toda a sequência apresentada a seguir é formada por exercícios utilizados em nossa prática atual. Os exercícios 80-89 são propostos por Ehmann e Haasemann (1981, pp.52-54) ou baseados em exercícios desses autores; os exercícios 96-98 são adaptados de exercícios sugeridos por Heffernan (1982, pp.83-84); os demais foram criados por este autor ou aprendidos oralmente em cursos de regência coral ou de técnica vocal para coros.

Exercício 80: Intercalando as palavras *bien* ([bjẽ]) e *bon* ([bõ])

Executar nas tonalidades de FáM a SolM.



Exercício 81:

Executar nas tonalidades de FáM a SolM.

bon bien bon
bon bien bon
bon bien bon
bon bien bon

Exercício 82:

Com todo o coro, realizar de DóM a FáM.

bien

Exercício 83:

Baixos e contraltos: de LáM a DóM; barítonos e mezzo-sopranos: de SiM a RéM; tenores e sopranos: de RébM a FáM;

bien

Exercício 84: Intercalando *bien* ([bjẽ]) com outras sílabas como “be” ([be])

Baixos e contraltos: de LáM a DóM; barítonos e mezzo-sopranos: de SiM a RéM; tenores e sopranos: de RébM a FáM;

bien be bien be bien be bien be

Exercício 85:

Baixos e contraltos: de LáM a FáM; barítonos e mezzo-sopranos de SiM a SolM; tenores de sopranos: de RébM a SibM.



Exercício 86:

Baixos e contraltos: de LáM a FáM; barítonos e mezzo-sopranos de SiM a SolM; tenores de sopranos: de RébM a SibM.



Exercício 87:

Baixos e contraltos: de LáM a FáM; barítonos e mezzo-sopranos de SiM a SolM; tenores de sopranos: de RébM a SibM.



Exercício 88:

Baixos e contraltos: de LáM a DóM; barítonos e mezzo-sopranos: de SiM a RéM; tenores e sopranos: de RébM a FáM;



Exercício 89: Cânone a quatro – *When Jesus wept* (William Billings)



Exercício 90: (preparação para o exercício 91)

Realizar com todo o coro de FáM a SolM



Exercício 91:

Four-part vocal setting of Exercício 91 in C major, 4/4 time. The parts are Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The melody is: C4 (half), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (half), G4 (half). The lyrics are "bim bam bu a u".

Exercício 92: (preparação para o exercício 93)

Realizar com todo o coro de DóM a SolM.



Exercício 93:

Four-part vocal setting of Exercício 93 in C major, 4/4 time. The parts are Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The melody is: C4 (half), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (half), G4 (half). The lyrics are "din din di e i".

Exercício 94: (preparação para o exercício 95)

Realizar, com todo o coro, de SibM a RéM.



Exercício 95:

Realizar de SibM a RéM.

Exercício 95 musical notation: Four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in treble clef, 2/4 time. The melody is the same as in Exercício 94. The lyrics below each staff are [jam jam ja ε a].

Exercício 96: Utilizando a palavra inglesa *Go* ([go:u])

Realizar de MibM a Fám.

Exercício 96 musical notation: Two staves (Soprano and Bass) in treble clef, 4/4 time. The melody consists of four quarter notes: G4, A4, B4, and A4. The lyrics below are Go! Go! Go! Go!_____.

Exercício 97:

Realizar de MibM a Fám.

Exercício 97 musical notation: Two staves (Soprano and Bass) in treble clef, 4/4 time. The melody consists of four quarter notes: G4, A4, B4, and A4. The lyrics below are Go! Go! Go! Go!_____.

Exercício 98:

Realizar de DÓM a FâM.

Exercício 98 is a short musical exercise in C major, 4/4 time. It consists of two staves. The melody is written in the treble clef and the accompaniment in the bass clef. The melody starts on D4 (DÓM) and moves stepwise up to F4 (FâM). The lyrics are: [ni ne na no nu].

Exercício 99:

Realizar de DÓM a MibM ou MiM.

Exercício 99 is a musical exercise in C major, 2/4 time. It consists of four staves. The melody is written in the treble clef and the accompaniment in the bass clef. The melody starts on D4 (DÓM) and moves stepwise up to F4 (FâM). The lyrics are: [no no no no no no no no no no no no no no no].

Exercício 100: (baseado em um excerto do *Pater Noster* de Tchaikovsky)

Realizar de FâM a LáM.

Exercício 100 is a musical exercise in F major, 4/4 time. It consists of four staves. The melody is written in the treble clef and the accompaniment in the bass clef. The melody starts on F4 (FâM) and moves stepwise up to A4 (LâM). The lyrics are: A - - - men! A - men!.

4.6. Dicção

4.6.1. Diferenciação das vogais no canto

Conforme abordamos ao longo de nosso trabalho, um coro só terá condições de soar homogêneo quando as notas e as vogais estiverem afinadas entre os cantores. É preciso buscar a afinação das freqüências e a pronúncia das vogais o mais similar possível. No tocante à unificação da pronúncia vocálica, os cantores precisam ser treinados para cantar cada vogal o mais homogêneo possível respeitando sua natureza individual, ou seja, é preciso buscar uma única direção do som, permitindo que o tracto vocal se configure naturalmente para a produção de cada vogal. Os exercícios que seguem pretendem auxiliar o cantor a construir essa homogeneidade, mantendo a diferença de postura do tracto vocal que cada vogal exige.

Os exercícios 101 a 110 são utilizados constantemente em nossa prática em duas versões cada um. Abaixo essas versões aparecem como (a) e (b). Não é importante que se realize tais exercícios em muitas tonalidades. É suficiente realizá-los em RéM, MibM e MiM. É importante que, a cada ensaio, o regente consiga realizar uma seqüência diferente de quatro exercícios (101a, 102a, 103a e 104a; ou, 101b, 102b, 103b e 104 b; ou 105a, 106a, 107a e 108a; ou ainda, 105b, 106b, 107b e 108b). Dependendo da seqüência escolhida, o regente ainda pode completá-la com a versão utilizada (a) ou (b) dos números 109 e 110.

Exercício 101:

(a)

[i] e i]

(b)

[a] ε a]

Exercício 102:

(a)

[i e ε e i]

[i e ε e i]

(b)

[a ε e ε a]

[a ε e ε a]

Exercício 103:

(a)

[i e ε a ε e i]

[i e ε a ε e i]

(b)

[a ε e i e ε a]

[a ε e i e ε a]

Exercício 104:

(a)

[i e ε a ε e i e ε a ε e i]

[i e ε a ε e i e ε a ε e i]

(b)

[a ε e i e ε a ε e i e ε a]

[a ε e i e ε a ε e i e ε a]

Exercício 105:

(a)

[a] o a

[a] o a

(b)

[u] o u

[u] o u

Exercício 106:

(a)

[a] o o o a

[a] o o o a

(b)

[u] o o o u

[u] o o o u

Exercício 107:

(a)

[a] o o u o o a

[a] o o u o o a

(b)

[u] o o a o o u

[u] o o a o o u

Exercício 108:

(a)

(b)

Exercício 109:

(a)

(b)

Exercício 110:

(a)

(b)

Os exercícios que seguem (111 a 119) são baseados em exercícios propostos por Miller (1986, pp.76-78). Em sua realização, o regente deverá buscar a homogeneidade sonora da voz, respeitando a “cor sonora” individual de cada vogal.

Exercício 111:

Executar nas tonalidades de RéM a FáM



Exercício 112:

Executar nas tonalidades de RéM a FáM



Exercício 113:

Realizar nas tonalidades de LáM a SolM para baixos e contraltos e de RéM a DóM para tenores e sopranos.



Exercício 114:

Realizar nas tonalidades de LáM a SolM para baixos e contraltos e de RéM a DóM para tenores e sopranos.



Exercício 115:

Realizar nas tonalidades de LáM a RéM para baixos e contraltos e de DóM a FáM para tenores e sopranos.



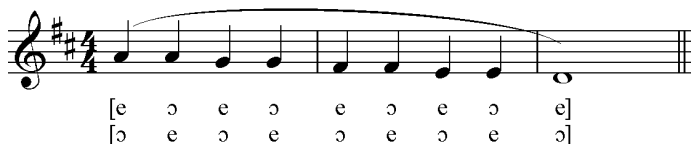
Exercício 116:

Realizar nas tonalidades de LáM a RéM para baixos e contraltos e de DóM a FáM para tenores e sopranos.



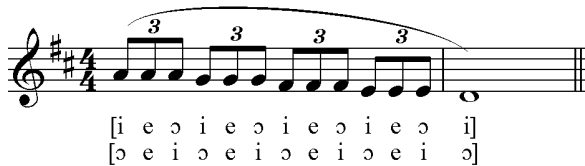
Exercício 117:

Para baixos e contraltos: começar em RéM, subir até FáM e descer até LáM. Para tenores e sopranos: começar em RéM, subir até SibM e retornar a RéM.



Exercício 118:

Para baixos e contraltos: começar em RéM, subir até FáM e descer até LáM. Para tenores e sopranos: começar em RéM, subir até SibM e retornar a RéM.



Exercício 119:

Para baixos e contraltos: começar em RéM, subir até LáM e descer até LáM (uma 8ª abaixo). Para tenores e sopranos: começar em RéM, subir até RéM (uma 8ª acima) e retornar a RéM.



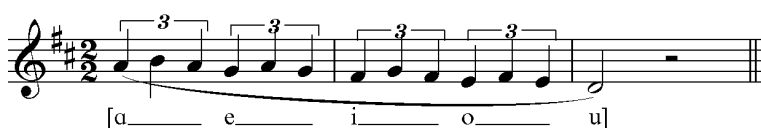
Exercício 120:

Trabalhar todo o coro na região média, de DóM a SolM.



Exercício 121:

Com baixos e contraltos começar em RébM, subir até SolbM e descer até Lábm. Com tenores e sopranos começar em MiM, subir até SibM e descer até MibM.



Exercício 122:

Com baixos e contraltos começar em SolM e subir até RéM. Com tenores e sopranos começar em DóM e subir até SolM.



4.6.2. *Aggiustamento*: o processo de modificação das vogais

Para se trabalhar o processo de modificação das vogais, antes de tudo o regente deve esclarecer aos cantores do que se trata. Nenhum exercício será eficaz se o cantor não souber exatamente o que está se buscando. Assim, na realização dos primeiros dois exercícios (123 e 124), o regente deve orientar os cantores a descobrirem o que é a modificação das vogais. No exercício 123 os cantores cantarão o arpejo do grave ao agudo sem qualquer mudança na postura do tracto vocal. Eles deverão “ir” para o agudo com a mesma postura que cantaram o grave. Certamente, mantendo tal postura, o som que chegará à nota mais aguda será um som “apertado”, “estreito” e estridente. Em seguida, no exercício 124, o regente deve orientá-los a cantar a mesma passagem buscando a “consistência” do timbre, ou seja, fazendo,

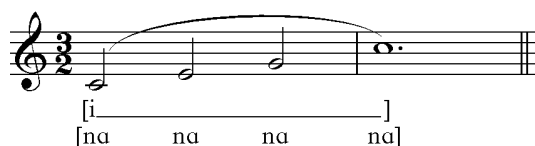
naturalmente, os ajustes necessários no tracto vocal para que a voz permaneça com o mesmo timbre, do grave ao agudo. Imediatamente eles perceberão a diferença.

Contudo, eles ainda precisam perceber que, para retornar à região grave, é necessário fazer outros ajustes que os levem à postura primeira para que a voz não perca seu direcionamento. Assim, mais uma vez é interessante que o regente mostre a eles a maneira incorreta, partindo do agudo em direção ao grave mantendo a postura que a região aguda exigiu da região aguda (exercício 125). Eles perceberão que o som atingido no grave é um som “abafado” e “entubado”. Então, na seqüência, o regente deve pedir a eles que repitam o exercício fazendo os devidos ajustes para que consigam cantar do agudo ao grave mantendo a mesma sonoridade.

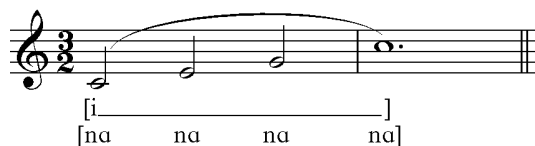
Uma vez entendido o processo de ajuste do tracto vocal pelos cantores, o regente deve orientá-los a respeito da modificação de cada um dos sons vocálicos. Feito isso, eles estarão aptos a realizar os exercícios que apresentamos da seqüência (127-132).

Exercício 123: Mantendo a mesma postura do tracto vocal I

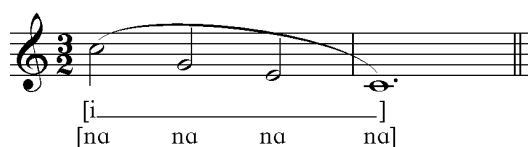
Baixos: DóM; Contraltos: RébM; Barítonos: RéM; Mezzo-sopranos: MibM; Tenores e sopranos: MiM e FáM.



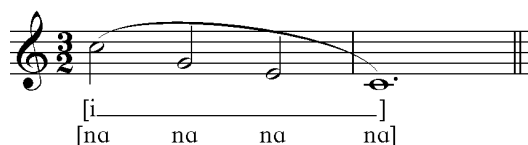
Exercício 124: Mantendo a “consistência” do timbre vocal I



Exercício 125: Mantendo a mesma postura do tracto vocal II



Exercício 126: Mantendo a “consistência” do timbre vocal II



Exercício 127: Ajustando de [i] para [ɪ]

Baixos e contraltos: de MiM a SolM; barítonos e mezzo-sopranos: de FáM a SibM; tenores e sopranos: de SolM a DóM.



Exercício 128: Ajustando de [e] para [ɛ], de [ɔ] para [o] e de [o] para [u] (Miller, 1986, p.159)

Baixos e contraltos: de LáM a DóM; barítonos e mezzo-sopranos: de DóM a MibM; tenores e sopranos: de RéM a FáM.



Exercício 129: Ajustando de [e] para [ɛ], de [ɔ] para [o], de [i] para [ɪ] e de [a] para [ɔ] (Miller, 1986, p.159)

Baixos e contraltos: de LáM a DóM; barítonos e mezzo-sopranos: de DóM a MibM; tenores e sopranos: de RéM a FáM.



Exercício 130: (Miller, 1986, p.159)

Baixos e contraltos: de SibM a MibM; barítonos e mezzo-sopranos: de DóM a FáM; tenores e sopranos: de MiM a LáM.



Exercício 131: (Miller, 1986, p.160)

Baixos e contraltos: de MibM a SolM; barítonos e mezzo-sopranos: de FáM a LáM; tenores e sopranos: de SolM a DóM.



Exercício 132: (Miller, 1986, p.160)

Baixos e contraltos: de SolM a LáM; barítonos e mezzo-sopranos: LáM a SiM; tenores e sopranos: DóM a RéM.



4.6.3. Articulação das consoantes e precisão rítmica

O objetivo dos exercícios seguintes é atingir a maior precisão rítmica possível a partir da articulação precisa das consoantes. Para tanto, o regente deve orientar os cantores a cantarem com leveza e “como se não existissem as vogais”, valorizando apenas a “percussividade” das consoantes. Como consequência deste trabalho os cantores ainda podem

adquirir uma boa pronúncia das palavras, um canto inteligível e bem enunciado e uma maior flexibilidade dos articuladores. Uma vez que nosso objetivo é trabalhar a articulação consonantal, não há necessidade de se levar as vozes aos seus extremos. Todos os exercícios estão apresentados em DóM. Aconselhamos, pois, que sejam realizados de SibM a RéM para as vozes graves e médias, e de DóM a MiM para as vozes agudas.

Exercício 133:



Exercício 134:



Exercício 135:



Exercício 136:



Exercício 137:



Exercício 138:



mi-ne ma-ne mi-ne ma-ne mi mi-ne ma-ne mi-ne ma-ne mi mi-ne ma-ne mi-ne ma-ne mi

mi-ne ma-ne mi-ne ma-ne mi mi-ne ma-ne mi-ne ma-ne mi-ne ma-ne mi-ne ma-ne mi-ne ma-ne mi-ne ma-ne mi.

Exercício 139:



Tril-la trol-la tril-la trol-la tril-la trol-la tra, tril-la trol-la tril-la trol-la tril-la trol-la tra.
Pril-la prol-la pril-la prol-la pril-la prol-la pra, pril-la prol-la pril-la prol-la pril-la prol-la tra.

Exercício 140:



Min³i mal an ³i-mal, min-i-mal an - i mal, min-i-mal an - i mal, min-i-mal an - i mal, min-i-mal an - i mal.

Exercício 141:



zi-ri bi-ri zi-ri bi-ri zi-ri bi-ri zi-ri bi-ri zi-ri bi-ri zi-ri bi-ri zi.

Exercício 142:



Sí-la bas, sí-la-bas, sí-la-bas, sí-la-bas, sí-la-bas, sí-la-bas, sí-la-bas, sí-la-bas, sí-la-bas, sí-la-bas, sí-la-bas.

4.7. Registro vocal

Para o trabalho com a exploração e junção dos registros vocais propomos, no âmbito da música coral, um trabalho em três etapas: 1) a junção dos registros partindo da voz de cabeça para mulheres e do falsete para homens com base na linha metodológica apresentada por Hogset (1994, pp.16-20); 2) a exploração das potencialidades de cada registro e sua unificação, com base na abordagem de Miller (1986, pp.115-149); 3) a manutenção dos resultados alcançados nas etapas anteriores através de exercícios voltados para a homogeneidade da voz ao longo de toda a sua extensão.

Para a realização das duas primeiras, o regente deverá separar as vozes femininas das masculinas, uma vez que os trabalhos diferem. Os exercícios a serem realizados nessas duas etapas encontram-se nos itens 4.7.1. e 4.7.2. A primeira etapa proporcionará ao coro uma sonoridade mais leve e bastante homogênea. A segunda etapa permitirá aos cantores o desenvolvimento de uma sonoridade mais ressonante em todos os registros da voz. A última, por sua vez, tende a manter a igualdade da sonoridade das vozes do grave ao agudo. Os exercícios a serem aplicados nesta última etapa encontram-se no item 4.7.3.

4.7.1. Exercícios de registro para vozes femininas

4.7.1.1. Primeira etapa: a junção dos registros vocais femininos segundo Carl Hogset

Os exercícios propostos por Hogset (1994, pp.17-19) para as vozes femininas incentivam, inicialmente, a exploração do registro de cabeça (exercício 143) e sua presença até a nota mais grave possível (exercício 144). Em seguida, o autor incentiva que se explore os registros de peito (exercício 145) e misto (exercício 146). No exercício 147, o autor propõe que as cantoras transitem do registro misto para o de cabeça e vice-versa. Com o cuidado necessário, o autor sugere, então, que se explore o registro superagudo (exercício 148), que o conecte ao registro de cabeça (exercício 149) e, por fim, que se faça a junção de todos os registros (exercício 150). Para maiores esclarecimentos ver item 3.3. sobre a aplicação do programa de preparo vocal para coros com o Madrigal Musicanto de Itajubá.

Exercício 143: Explorando a voz de cabeça

Sopranos: de Fá#M a SibM; mezzo-sopranos: de MibM a Lábm; contraltos: de RéM a SolM.



Exercício 144: Levando a ‘sensação de cabeça’ para a região grave da voz

Sopranos: LáM e SibM; mezzo-sopranos e contraltos: Fá#M e SolM.



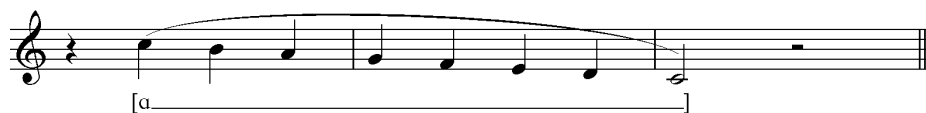
Exercício 145: Transição para o registro de peito

Realizar o exercício com todas as vozes femininas do Lá 3 ou Lá 2. Cantar todas as notas com o registro misto, permitindo que a voz mude para o registro de peito somente na última nota. Embora seja possível se utilizar a voz de peito acima do Lá 2 não se deve permitir que as cantoras utilizem tal registro em notas mais agudas que o Ré 3.



Exercício 146: Misturando os registros e explorando a voz mista

Sopranos, mezzos e contraltos devem trabalhar esse exercício em DóM, Dó#M e RéM.



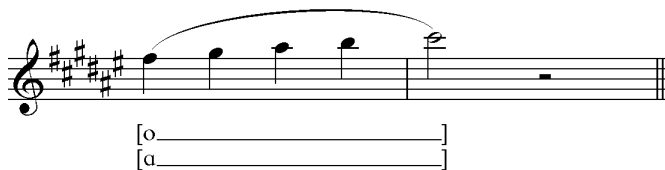
Exercício 147: Unindo a voz mista com a voz de cabeça

Sopranos em Fá#M e SolM; mezzo-sopranos em MiM e FáM; contraltos em RéM e MibM.



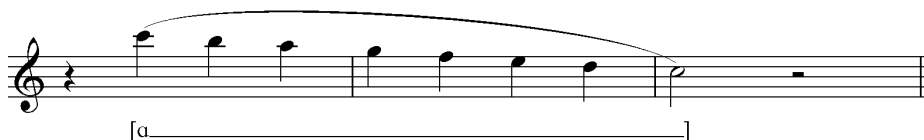
Exercício 148: Explorando os superagudos

Sopranos: de FáM a SolM; mezzo-sopranos: de MiM a FáM; contraltos: de RéM a MiM.



Exercício 149: Unindo os registros superagudo e agudo

Sopranos: DóM; mezzo-sopranos: SiM; contraltos: LáM.



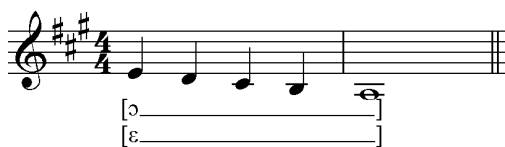
Exercício 150: Juntando os quatro registros

Sopranos e mezzo-sopranos: de LáM a DóM; contraltos: de SolM a SibM.



4.7.1.2. Segunda etapa: exploração e unificação dos registros vocais femininos segundo Richard Miller

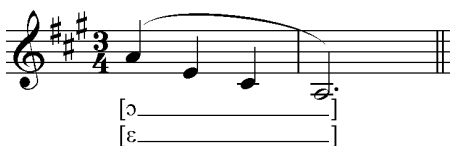
Exercício 151:



1. Procurar, com todas as vozes femininas, cantar as cinco notas com a voz de cabeça;
2. Repetir, cantando apenas a última nota com o registro de peito misturado;
3. Repetir, cantando as duas últimas notas com o registro de peito misturado;
4. Repetir, cantando as três últimas notas com o registro de peito misturado;
5. Repetir, cantando as duas últimas notas com o registro de peito misturado;
6. Repetir, cantando apenas as últimas nota com o registro de peito misturado;

7. Repetir, cantado as cinco notas com a voz de cabeça.
8. Modular para SibM e SiM, repetindo todo o processo.

Exercício 152:



1. Cantar a melodia com a voz de cabeça, permitindo que a última nota mude para o registro de peito misturado;
2. Repetir, utilizando o registro de peito misturado nas duas últimas notas;
3. Repetir, começando com a voz de cabeça, mudando para o registro de peito misturado na terceira nota e para o registro de peito pleno na última nota.
4. Repetir, cantando, se possível, todas as notas no registro de cabeça;
5. Repetir, começando com a voz de cabeça, mudando para o registro de peito misturado na terceira nota e para o registro de peito pleno na última nota.
6. Repetir, utilizando o registro de peito misturado nas duas últimas notas;
7. Repetir, utilizando o registro de peito misturado apenas na última nota.
8. Modular para SibM e repetir todo o processo.

Exercício 153:



1. Cantar todas as notas com a voz de cabeça;
2. Repetir, utilizando o registro de peito pleno na última nota;
3. Repetir, utilizando o registro de peito misturado na última nota;
4. Repetir, utilizando o registro de peito misturado nas duas últimas notas;
5. Repetir, utilizando o registro de peito misturado na penúltima nota e o registro de peito pleno na última;
6. Repetir, utilizando o registro de peito misturado na penúltima e antepenúltima notas e o registro de peito pleno na última;

7. Repetir, utilizando o registro de peito misturado na antepenúltima nota e o registro de peito pleno nas duas últimas.
8. Modular para SibM, repetindo todo o processo.

Exercício 154:



1. Se possível, cantar toda a melodia na voz de cabeça;
2. Repetir, cantando a primeira nota no registro de cabeça, a segunda no registro de peito pleno, as alturas seguintes 5-4-3-2 no registro de cabeça, a nota mais grave no registro de peito pleno, a terça seguinte no registro de peito misturado e a última nota no registro de cabeça;
3. Repetir, utilizando o registro de cabeça para as alturas 8-5-4 e o registro de peito misturado para as alturas 3-2-1.
4. Modular para SibM, repetindo todo o processo.

Exercício 155:



1. Cantar buscando sempre a “sensação” de voz de cabeça, ainda que misturada com a “sensação” de voz de peito;
2. Modular até a tonalidade de RéM e voltar à LáM.

Exercício 156:



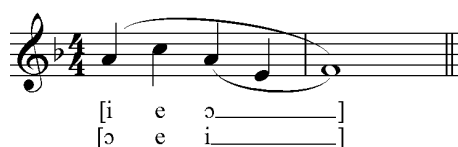
1. Cantar buscando sempre a “sensação” de voz de cabeça, ainda que misturada com a “sensação” de voz de peito;
2. Modular até a tonalidade de MibM e retornar a SibM.

Exercício 157:



1. Cantar buscando sempre a “sensação” de voz de cabeça, ainda que misturada com a “sensação” de voz de peito;
2. Modular até a tonalidade de RéM e retornar a LáM.

Exercício 158:



1. Utilizando o registro de cabeça, cantar buscando certa ressonância de peito, para um maior equilíbrio entre os harmônicos agudos e graves;
2. Modular até a tonalidade de LáM e retornar a FáM.

Exercício 159:



1. Utilizando o registro de cabeça, cantar buscando certa ressonância de peito, para um maior equilíbrio entre os harmônicos agudos e graves;
2. Contraltos devem cantar nas tonalidades de FáM a SolM, mezzo-sopranos, de SolM a LáM, e sopranos, de LáM a SibM.

Exercício 160:

Sopranos: de DóM a FáM; mezzo-sopranos: de DóM a MibM; contraltos: de LáM a DóM.

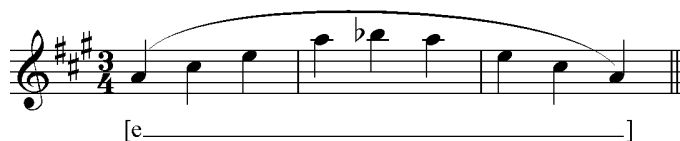


Exercício 161:

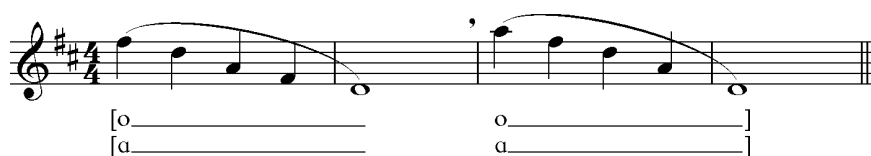
Sopranos: LáM e SibM; mezzo-sopranos: Sol M e LábM; contraltos: MiM e FáM.

**Exercício 162:**

Sopranos: LáM e SibM; mezzo-sopranos: Sol M e LábM; contraltos: MiM e FáM.

**Exercício 163:**

Sopranos: RéM e MiM; mezzo-sopranos: DóM e RébM; contraltos: SibM e SiM.

**Exercício 164:**

Sopranos: SibM a DóM; mezzo-sopranos: LábM a SibM; contraltos: SolbM a LáM.

**Exercício 165:**

Sopranos: de FáM a SolM; mezzo-sopranos: de RéM a MiM; contraltos: de DóM a RéM.



4.7.2. Exercícios de registro para vozes masculinas

4.7.2.1. Primeira etapa: a junção dos registros vocais masculinos segundo Carl Hogset

Segundo Hogset (1984, p.16), o falsete é o mecanismo vocal mais leve da voz masculina, e grande parte dos cantores está apta a produzir sons no falsete, principalmente na região do Sol 3 ao Sib 3. Assim, devem ser incentivados a utilizar o falsete, produzindo uma nota na região do Sol 3 e tentar trazer sua sonoridade para o grave, sem permitir qualquer mudança de registro (exercício 166). Evidentemente, haverá perda de ressonância na medida em que se caminha para o grave. Com o falsete mais controlado, o regente deve incentivar seus cantores a “passar” do falsete para a voz de peito segundo os exercícios 167-170. Na seqüência, no intuito de se exercitar o controle da passagem da voz de peito para o falsete e o retorno para a voz de peito, os cantores devem misturar os dois registros buscando uma transição eficiente, capaz de manter a sonoridade o mais homogênea possível (exercício 171).

O autor explica que, com a respiração bem administrada, os cantores podem desenvolver seu registro misto a partir do falsete. No exercício 172, ele incentiva que os cantores procurem mudar do falsete para um som misturado com o som de peito. Os cantores devem perceber a diferença entre o falsete e a voz misturada. Esta última soa como uma voz de peito “afalsetada”, ou como um falsete mais encorpado.

Conscientes da transição do falsete para a voz mista, os cantores devem exercitar a passagem da voz de peito para a mista, caminhado para o agudo de forma gentil, utilizando a *mezza voce* (exercício 173). O objetivo é manter uma sonoridade leve, baseada na mistura da voz de peito com o falsete (voz mista). Por fim, segundo o exercício 174, os cantores devem buscar uma sonoridade misturada que seja gentil, leve, ressonante e homogênea. Aos poucos, cada cantor individualmente perceberá em que ponto da escala a voz muda para o registro misto.

Aconselhamos, na realização dos exercícios 166 a 170, que se utilizem as tonalidades de Lá^bM e SolM para os tenores, as de Fá[#]M e FáM para os barítonos, e as de F^aM e MiM para os baixos mais graves. Enfatizamos que o objetivo é trabalhar a sonoridade das vozes a partir de seu mecanismo leve e, portanto, deve-se sempre cantar com *mezza voce*.

Exercício 166: Descobrindo o falsete



Exercício 167: Passando do falsete para a voz de peito



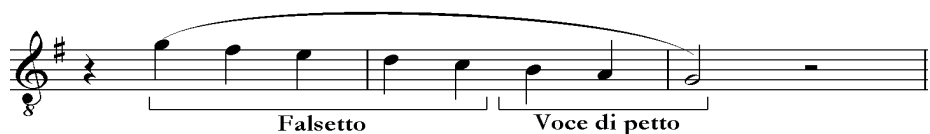
Exercício 168: Escala descendente em falsete com a última nota na voz de peito



Exercício 169: Escala descendente em falsete com as duas últimas notas no peito



Exercício 170: Escala descendente em falsete com as três últimas notas no peito



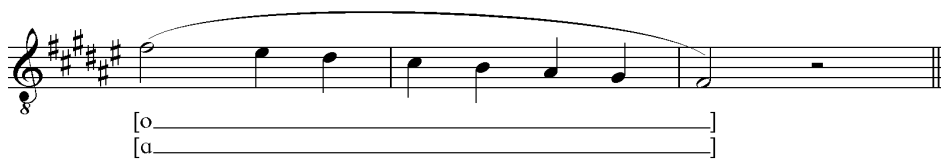
Exercício 171: Misturando a voz de peito com o falsete

Baixos em MiM e F#M; barítonos em F#M e SolM; tenores em LáM e LáM.



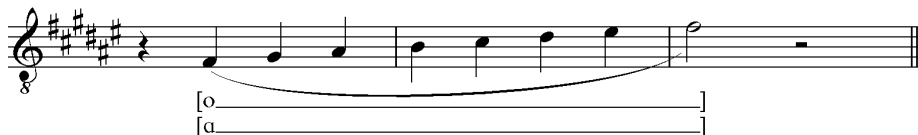
Exercício 172: Passando do falsete para a voz mista

Baixos em MiM e F#M; barítonos em F#M e SolM; tenores em LáM e LáM.



Exercício 173: Passando da voz de peito para a voz mista

Baixos em Mi_bM e Mi_M; barítonos em Fá_M e Fá_#M; tenores em Sol_M e Lá_bM.



Exercício 174: Afirmando a voz mista

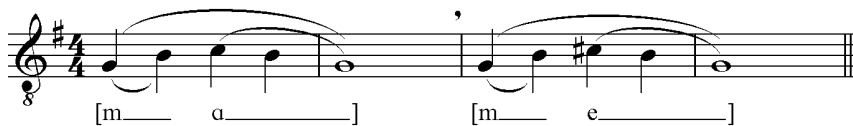
Baixos em Mi_M e Fá_M; barítonos em Fá_#M e Sol_M; tenores em Lá_bM e Lá_M.



4.7.2.2. Segunda etapa: exploração e unificação dos registros vocais masculinos segundo Richard Miller

Exercício 175: Buscando a igualdade sonora na região da primeira passagem I

Baixos: de Ré_bM a Mi_bM; barítonos: de Mi_M a Fá_#M; tenores: de Sol_M a Lá_M.



Exercício 176: Buscando a igualdade sonora na região da primeira passagem II

Baixos: de Ré_bM a Mi_bM; barítonos: de Mi_M a Fá_#M; tenores: de Sol_M a Lá_M.



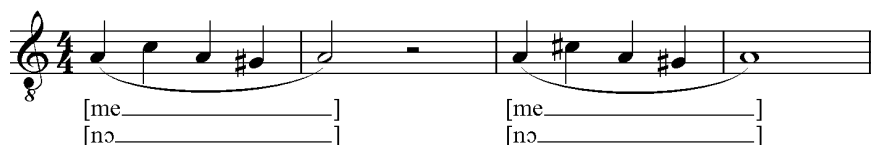
Exercício 177: Buscando a igualdade sonora na região da primeira passagem III

Baixos: de Lábm a SibM; barítonos: de SibM a DóM; tenores: de DóM a MibM.



Exercício 178: Buscando a igualdade sonora na região da primeira passagem IV

Baixos: de Mím a Solm; barítonos: de Solm a Sibm; tenores: de LáM a Dóm.



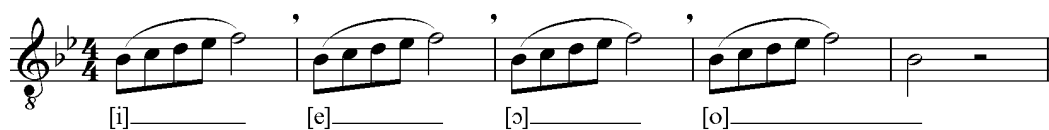
Exercício 179: Buscando a igualdade sonora na região da segunda passagem I

Baixos em MiM; barítonos em Fá#M; tenores em LáM.



Exercício 180: Buscando a igualdade sonora na região da segunda passagem II

Baixos: de FáM a Lábm; barítonos: de SolM a SibM; tenores: de SibM a RébM.



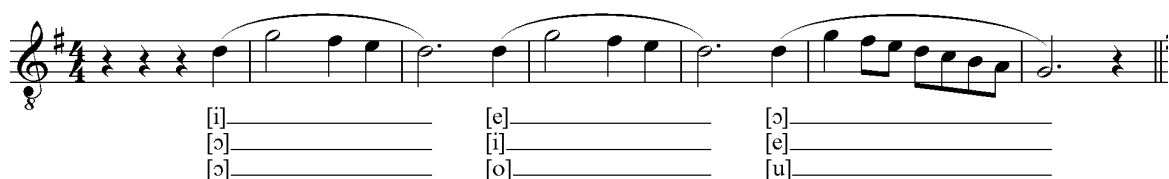
Exercício 181: Buscando a igualdade sonora na região da segunda passagem III

Baixos: de LáM a SiM; barítonos: de SiM a RébM; tenores: de RéM a MiM.



Exercício 182: Buscando a igualdade sonora na região da segunda passagem IV

Baixos: RéM e MibM; barítonos: MiM e FáM; tenores: de Fá#M a Lábm.



Musical notation for Exercise 182, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. Below the staff, there are three sets of three horizontal lines for vocal ranges, each labeled with a vowel in brackets: [i], [e], [o] for the first set; [i], [e], [o] for the second set; and [i], [e], [u] for the third set.

Exercício 183: Buscando a igualdade sonora na região da segunda passagem V

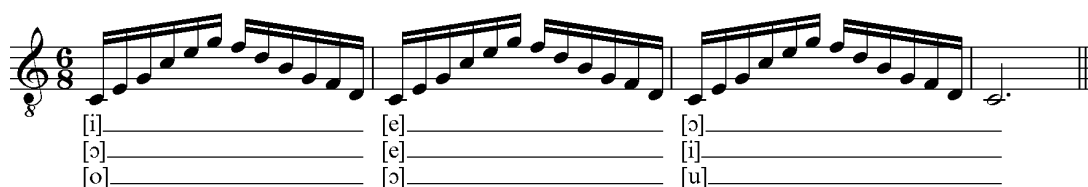
Baixos: LáM e SibM; barítonos: SiM a DóM; tenores: RéM e MibM.



Musical notation for Exercise 183, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. Below the staff, there are three sets of three horizontal lines for vocal ranges, each labeled with a vowel in brackets: [i], [e], [o] for the first set; [i], [e], [o] for the second set; and [i], [e], [u] for the third set.

Exercício 184: Unificando os registros

Baixos: de SolM a SibM; barítonos: de LáM a DóM; tenores: DóM a MibM.



Musical notation for Exercise 184, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. Below the staff, there are three sets of three horizontal lines for vocal ranges, each labeled with a vowel in brackets: [i], [e], [o] for the first set; [i], [e], [o] for the second set; and [i], [e], [u] for the third set.

4.7.3. Exercícios de registo para todas as vozes

A sequência de exercícios apresentados a seguir são propostos por Ehmann e Haasemann (1981, pp.54-57). Aconselhamos que sejam aplicados no dia-a-dia de um coro como forma de se manter a homogeneidade sonora dos registros vocais.

Exercício 185:

Vozes graves e médias: de LáM a RéM; vozes agudas: de RéM a SolM.



Musical notation for Exercise 185, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. Below the staff, there are three sets of three horizontal lines for vocal ranges, each labeled with a vowel in brackets: [y], [y], [y] for the first set; [y], [y], [y] for the second set; and [y], [y], [y] for the third set.

Exercício 186:

Vozes graves e médias: de LáM a RéM; vozes agudas: de RéM a SolM.



Exercício 187:

Vozes graves e médias: de sol-dó a ré-sol; vozes agudas: de si-mi a fá#-si.



Exercício 188:

Vozes graves e médias: de LáM a RéM; vozes agudas: de DóM a FáM.



Exercício 189:

Vozes graves e médias: de RÉM a LÁM; vozes agudas: de FáM a DÓM.



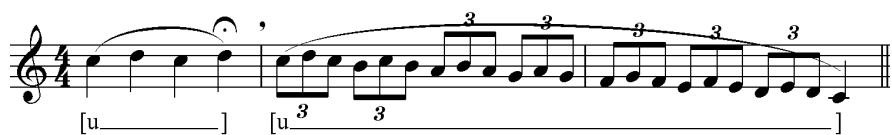
Exercício: 190:

Vozes graves e médias: da oitava de sib à de ré; vozes agudas: da oitava de ré à de fá.



Exercício 191:

Vozes graves e médias: de LáM a RéM; vozes agudas: de RéM a SolM.



Exercício 192:

Vozes graves e médias: de LáM a RéM; vozes agudas: de RéM a SolM.



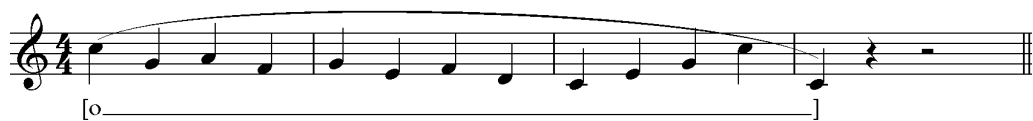
Exercício 193:

Vozes graves e médias: de LáM a RéM; vozes agudas: de RéM a SolM.



Exercício 194:

Vozes graves e médias: de LáM a RéM; vozes agudas: de RéM a SolM.



4.8. *Legato e Staccato*

4.8.1. Exercícios para o desenvolvimento do *legato* sem consoantes

Ehmann e Haasemann (1981, p.64) nos lembram que “*legato* significa conectado”³⁵⁷ e implica no “fluxo fácil da frase, na conexão das sílabas e no som homogêneo”³⁵⁸. No canto, o *legato* está relacionado ao som bem sustentado e ao fraseado realizado em *cantabile*.

Os exercícios que seguem são baseados na obra dos citados autores e tem como objetivo ajudar os cantores corais a desenvolver a habilidade de cantar da forma mais conectada e expressiva possível, a partir de uma respiração bem sustentada e flexível.

Exercício 195: Preparação respiratória para o *legato*

1. Inspirar naturalmente, permitindo que a caixa torácica se expanda;
2. Esperar alguns segundos e começar a expirar em [s] ou [z], como se fosse uma nota longa, procurando manter a sensação da inspiração e a caixa torácica expandida

Exercício 196:

1. Repetir o exercício anterior, substituindo as consoantes sugeridas pela vogal [u] em *piano*;
2. Modular para Lábm e LáM, repetindo o processo.



Exercício 197:

Repetir o exercício anterior, substituindo a nota longa pela melodia abaixo, buscando a maior conexão possível entre as notas. (Não há necessidade de modular. Apenas repita o exercício com as vogais [o] e [y]).

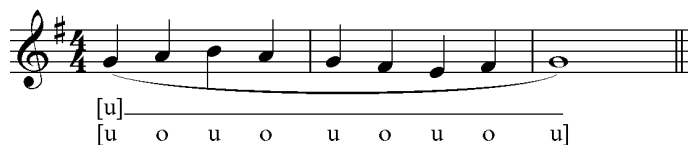


³⁵⁷ *Legato heisst Bindung.*

³⁵⁸ *Ruhige Strömung, Aneinanderbinden der Silben, homogener Klang.*

Exercício 198:

Executar a melodia abaixo nas duas formas propostas, mantendo as orientações anteriores.
Modular para Lábm e LáM.



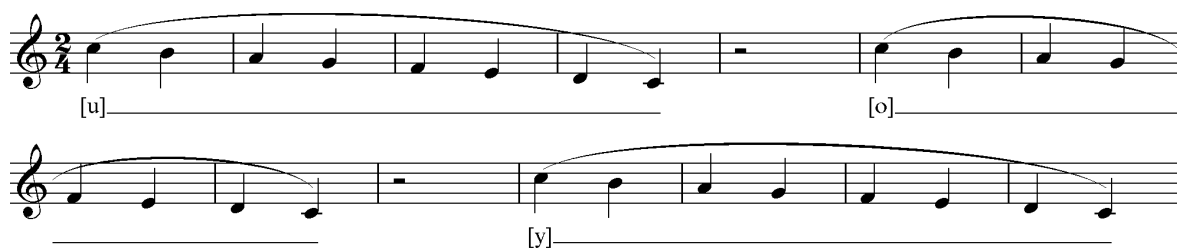
Exercício 199:

Executar a melodia abaixo nas três formas propostas, mantendo as orientações anteriores.
Modular para Lábm e LáM.



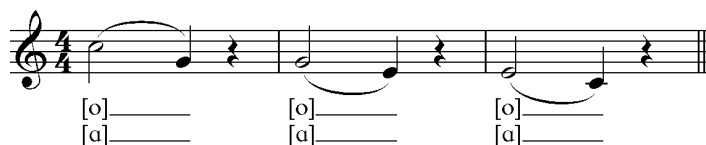
Exercício 200:

Cantar a escala de DóM três vezes o mais ligado possível. Nas pausas, preparar antecipadamente a abertura da boca no formato da vogal seguinte. Modular para Dó#M e RéM.



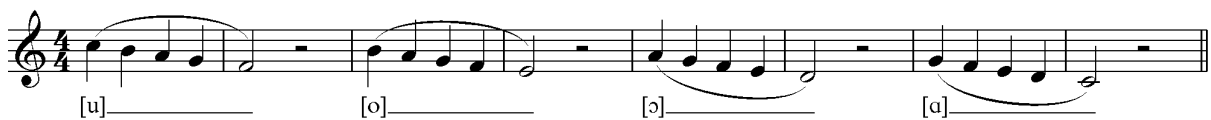
Exercício 201:

Cantar a melodia abaixo o mais ligado possível, evitando qualquer tipo de portamento. Manter a boca e a glote sempre abertas na configuração exigida pelas vogais.



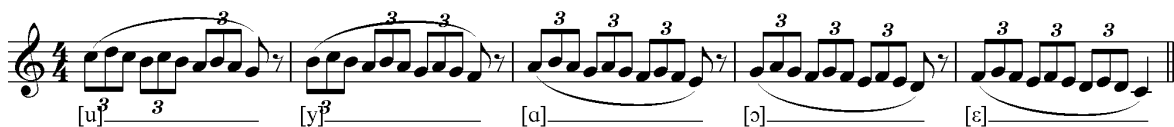
Exercício 202:

Executar a melodia abaixo, utilizando os momentos de pausa para preparar a abertura da boca para a produção da vogal seguinte. Manter sempre uma qualidade bem “redonda” do som. Modular para Dó#M, RéM, retornar a Dó#M e DóM e modular descendente para SiM.



Exercício 203:

Executar a melodia abaixo, observando as orientações do exercício anterior.



Exercício 204:

Vozes graves e médias: de RéM a SolM; vozes agudas: de FáM a SibM.



Exercício 205:

Vozes graves e médias: de DóM a SolM; vozes agudas: de MiM a SiM.



4.8.2. Exercícios para o desenvolvimento do *legato* com consoantes

O objetivo dos exercícios que seguem, também em grande parte elaborados por Ehmann e Haasemann, (1981, pp.67-69), é a prática do *legato* apesar das consoantes. Partindo

do princípio de que o *legato* depende, principalmente, de uma respiração bem administrada, os autores utilizam consoantes no desenvolvimento desta habilidade.

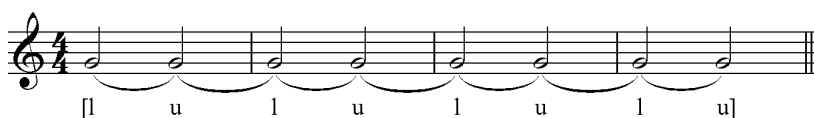
Exercício 206:

1. Inspirar naturalmente, permitindo que a caixa torácica se expanda;
2. Esperar alguns segundos e cantar a nota Sol 3 com a consoante [l], como no exemplo abaixo, procurando manter a sensação da inspiração e a caixa torácica expandida.
3. Repetir todo o processo com as consoantes: [m], [n], [ɲ], [v] e [z].



Exercício 207:

1. Inspirar naturalmente, permitindo que a caixa torácica se expanda;
2. Esperar alguns segundos e cantar a nota Sol 3 variando entre a consoante [l] e a vogal [u], como no exemplo abaixo, procurando manter a sensação da inspiração e a caixa torácica expandida.
3. Repetir o processo, substituindo a consoante [l] pelas consoantes: [m], [n], [ɲ], [v] e [z].



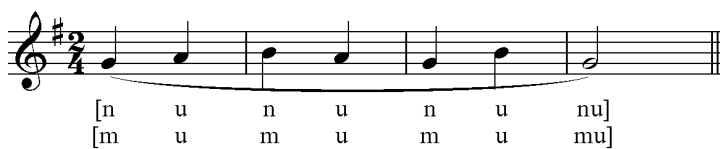
Exercício 208:

Executar a melodia abaixo nas três formas apresentadas, observando as orientações anteriores.
Modular de FâM para Fá#M, SolM, Fá#M, FâM e MiM.



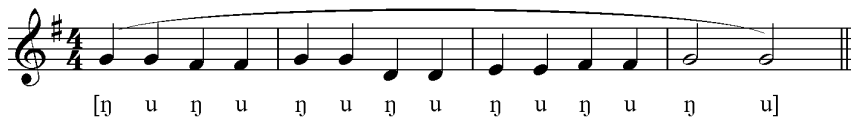
Exercício 209:

Executar a melodia abaixo nas três formas apresentadas, observando as orientações anteriores.
Modular de SolM para Lábm, LáM, SibM, SiM, SibM, LáM, Lábm, SolM, Fá#M e FâM.



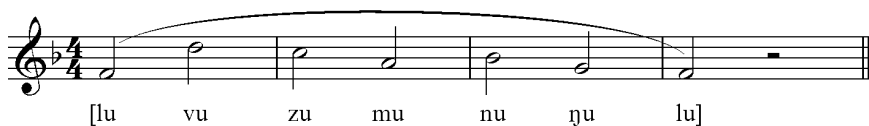
Exercício 210:

Idem exercício anterior.



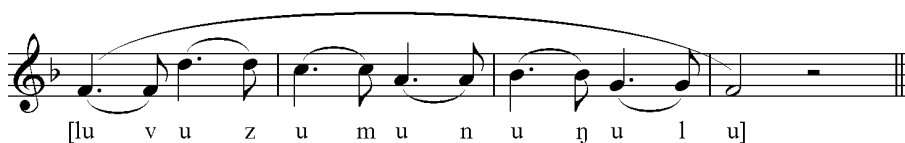
Exercício 211:

Cantar a linha melódica abaixo, buscando a maior conexão possível entre as notas. (Não há necessidade de modular).



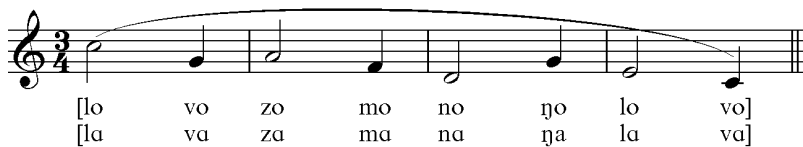
Exercício 212:

Cantar a variação do exercício anterior apresentada abaixo, buscando a maior conexão possível entre consoantes e vogais. (Não há necessidade de modular).



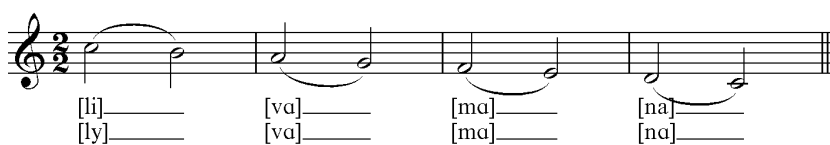
Exercício 213:

Vozes graves e médias: de LáM a RéM; vozes agudas: de DóM a FáM.



Exercício 214:

Vozes graves e médias: de LáM a RéM; vozes agudas: de DóM a FáM.



Exercício 215:

Buscar a melhor conexão entre as notas apesar das consoantes. Vozes graves e médias: de RÉM a SolM; vozes agudas: de FáM a SibM.



Exercício 216:

Buscar a melhor conexão entre as notas apesar das consoantes. Vozes graves e médias: de DÓM a SolM; vozes agudas: de MiM a SiM.



4.8.3. Exercícios para o desenvolvimento do *staccato*

Exercício 217:

Executar uma sequência de quatro semínimas em *staccato* e uma semibreve em *legato* com os sons consonantais: [s], [tʃ] e [f].

Exercício 218: (baseado em Carnassale, 1995, p.163)

1. Rir pronunciando “há, há, há, há” (4 vezes) no registro médio.
2. Repetir a risada utilizando os sons “hê”, “hi”, “hó” e “hu”.

Observação importante: Cada som produzido deve gerar um modesto “empurrão” na musculatura abdominal, de forma a expelir o ar em pulsações mais bruscas que o normal. O “h” deve ser sempre aspirado para evitar ataques glóticos.

Exercício 219: (baseado em Ehmann e Haasemann, 1981, p.58).

Com todo o coro, cantar a melodia abaixo, mantendo a mandíbula relaxada e a glote sempre aberta. Modular até MiM e retornar a DóM.



Exercício 220: (baseado em Ehmann e Haasemann, 1981, p.58).

Com todo o coro, cantar a melodia abaixo, mantendo a mandíbula relaxada e a glote sempre aberta. Modular até MiM e retornar a DóM.



Exercício 221: (baseado em Ehmann e Haasemann, 1981, p.58).

Com todo o coro, cantar apenas nesta tonalidade com os três textos.



Exercício 222: (baseado em Ehmann e Haasemann, 1981, p.58).

Com todo o coro, cantar de RéM a Fá#M, com as três vogais indicadas.



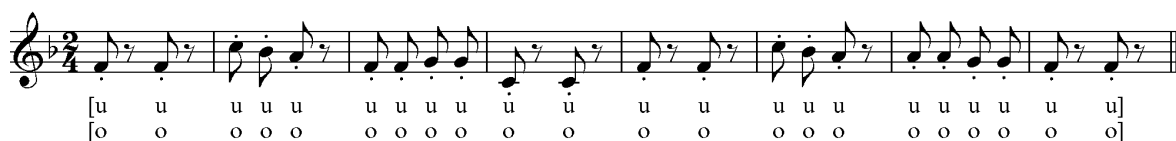
Exercício 223: (baseado em Ehmann e Haasemann, 1981, p.59).

Idem.



Exercício 224:

Com todo o coro, cantar nas tonalidades de RéM a Fá#M, nas duas vogais indicadas.

**Exercício 225:** (baseado em Ehmann e Haasemann, 1981, p.59).

Com todo o coro, cantar nas tonalidades de DóM a FáM, orientando os cantores quanto ao relaxamento da mandíbula e a abertura da garganta.

**Exercício 226:** (baseado em Ehmann e Haasemann, 1981, p.59).

Com todo o coro, cantar nas tonalidades de SibM a RéM, orientando os cantores quanto ao relaxamento da mandíbula e a abertura da garganta.

**Exercício 227:** (baseado em Ehmann e Haasemann, 1981, p.59).

Idem exercício anterior.

**Exercício 228:** (baseado em Ehmann e Haasemann, 1981, p.60).

Com todo o coro, cantar nas tonalidades de MibM a LábM.



4.9. Agilidade vocal

Para o desenvolvimento da agilidade vocal aconselhamos que o trabalho seja realizado através de pequenos grupos de exercícios. Abaixo, apresentamos algumas sugestões de grupos. Em cada um, a dificuldade dos exercícios vai aumentando gradualmente.

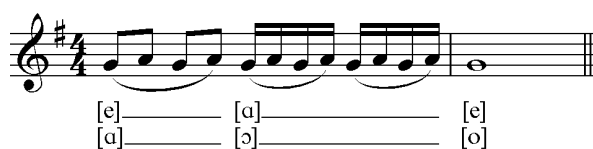
Grupo I: (baseado em Miller, 1986, pp.42-43)

Com todo o coro, realizar os exercícios de MiM a Lábm.

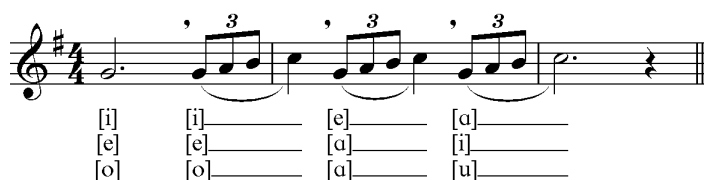
Exercício 229:



Exercício 230:



Exercício 231:



Exercício 232:



Grupo II: (baseado em Miller, 1986, pp.43-44)

Com todo o coro, realizar os exercícios de MiM a LáM.

Exercício 233:

[i] — [e] — [a] —
 [e] — [a] — [i] —
 [o] — [o] — [u] —

Exercício 234:

[i]³ — [e]³ — [a]³ —
 [o] — [a] — [u] —

Exercício 235:

[i] — [e] — [a] —
 [u] — [e] — [i] —
 [o] — [i] — [u] —

Grupo III: (baseado em Miller, 1986, pp.44-45).

Exercício 236:

Todo o coro: de MiM a LáM, nas três combinações indicadas.

[i] — [e] — [o] — [a]
 [o] — [e] — [e] — [i]
 [a] — [u] — [e] — [o]

Exercício 237:

Vozes graves e médias: de DóM a SolM; vozes agudas: de MiM a SiM.

[i] [e] [o]
[o] [e] [u]
[o] [o] [u]

Exercício 238:

Vozes graves e médias: de DóM a SibM; vozes agudas: de MiM a RéM.

[i] [e] [a]
[o] [e] [i]
[o] [o] [a]

Exercício 239:

Vozes graves e médias: de DóM a SolM; vozes agudas: de MiM a SiM.

[i]
[e]
[o]

Exercício 240:

Vozes graves e médias: de DóM a SolM; vozes agudas: de MiM a SiM.

[i] [e] [a]
[a] [e] [i]
[o]

Exercício 241:

Vozes graves e médias: de Lábm a Rébm; vozes agudas: de DóM a SolM.

[i] [e] [a]
[a] [o] [e]
[o]

Exercício 242:

Vozes graves e médias: de Lábm a Rébm; vozes agudas: de DóM a SolM.



Grupo IV: (baseado em Ehmann e Haasemann, 1981, p.80 e pp.98-99)

Exercício 243:

Todo o coro: de RéM a SolM



Exercício 244:

Todo o coro: de RéM a SolM



Exercício 245:

Todo o coro: de RéM a SolM



Exercício 246:

Todo o coro: de RéM a SolM



Exercício 247:

Todo o coro: de RÉM a SolM



Exercício 248:

Todo o coro: de RÉM a SolM



Exercício 249:

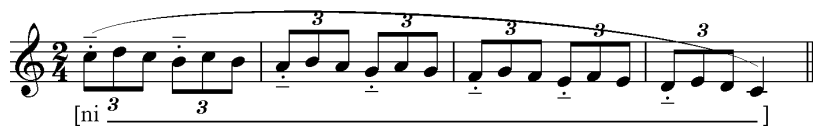
Todo o coro: de RÉM a SolM



Grupo V: (baseado em Ehmann e Haasemann, pp.98-99)

Exercício 250:

Vozes graves e médias: de SibM a RébM; vozes agudas: de DóM a MibM.



Exercício 251:



Exercício 252:

Todo o coro: de FáM a SibM.



Exercício 253:

Vozes graves e médias: de SibM a RéM; vozes agudas: de DóM a MiM.



Grupo VI:

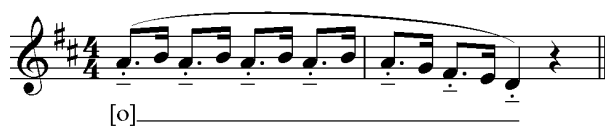
Exercício 254:

Todo o coro: de RéM a SolM.



Exercício 255:

Todo o coro: de RébM a SolbM.



Exercício 256:

Vozes graves e médias: de DóM a MibM; vozes agudas: de RéM a FáM.



Grupo VII:

Exercício 257:

Todo o coro: de DóM a FáM.



Exercício 258:

Todo o coro: de DóM a FáM.



Exercício 259:

Todo o coro: de DóM a FáM.



Grupo VIII:

Exercício 260:

Todo o coro: de DóM a SolM.



Exercício 261:

Vozes graves: de SolM a RéM; vozes médias: de LáM a MiM; vozes agudas: de DóM a SolM.



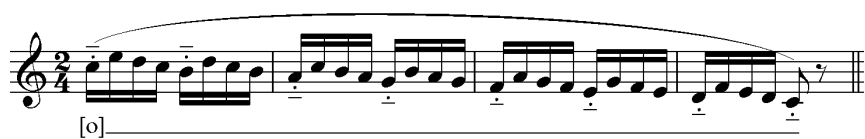
Exercício 262:

Vozes graves: de SolM a RéM; vozes médias: de LáM a MiM; vozes agudas: de DóM a SolM.



Exercício 263:

Vozes graves: de SolM a DóM; vozes médias: de LáM a RéM; vozes agudas: de DóM a FáM.



4.10. Extensão vocal

Cantores corais e, em muitos casos, também regentes, têm certa preocupação em desenvolver uma extensão vocal ampla. Em geral, querem atingir notas muito graves e muito agudas a qualquer preço e, por isso, acabam perdendo a qualidade vocal nos extremos de suas vozes. O desenvolvimento da extensão vocal de um cantor depende da respiração bem administrada, da fonação bem coordenada e da ressonância bem equilibrada. Além disso, o trabalho de extensão vocal só será eficiente se for feito de forma conjunta com o trabalho de registo vocal e modificação das vogais. Certamente, um aspecto depende do outro. Assim, nos exercícios apresentados a seguir, aconselhamos o regente coral a orientar o cantor sobre os seguintes aspectos:

1. Administrar adequadamente a respiração;
2. Manter a mandíbula relaxada e a glote aberta, principalmente no registo mais agudo;
3. Manter o direcionamento frontal da voz;
4. Modificar as vogais na medida em que a voz necessitar de algum ajuste do tracto vocal;
5. Buscar a melhor junção dos registros, mantendo o timbre homogêneo e consistente.

Exercício 264: (baseado em Ehmann e Haasemann, 1981, p.61)

Vozes graves: de SolM a MiM; vozes médias: de LáM a Fá#M; vozes agudas: de DóM a LáM.



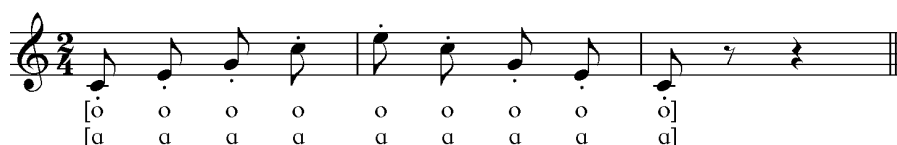
Exercício 265: (baseado em Ehmann e Haasemann, 1981, p.61)

Vozes graves: de SolM a MiM; vozes médias: de LáM a Fá#M; vozes agudas: de DóM a LáM.



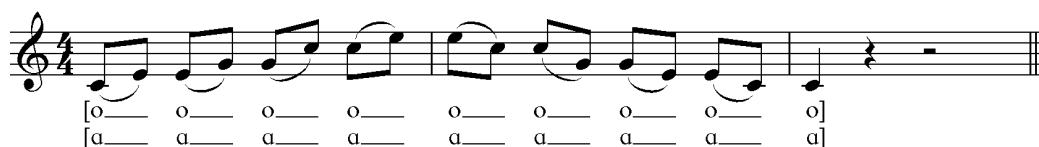
Exercício 266: (baseado em Ehmann e Haasemann, 1981, p.62)

Baixos: de SolM a RébM; barítonos: de LáM a MibM; tenores: de DóM a Fá#M; contraltos: de LáM a MibM; mezzo-sopranos: de SibM a MiM; sopranos: de RéM a Lábm (ou SibM, no caso das sopranos ligeiros).



Exercício 267:

Baixos: de SolM a RébM; barítonos: de LáM a MibM; tenores: de DóM a Lábm; contraltos: de LáM a MibM; mezzo-sopranos: de SibM a FáM; sopranos: de RéM a Lábm (ou SibM, no caso das sopranos ligeiros).



Exercício 268: (baseado em Ehmann e Haasemann, 1981, p.62)

Baixos: de SolM a MibM; barítonos: de LáM a FáM; tenores: de DóM a LáM; contraltos: de LáM a FáM; mezzo-sopranos: de SiM a SolM; sopranos: de RéM a SibM (ou DóM, no caso das sopranos ligeiros).



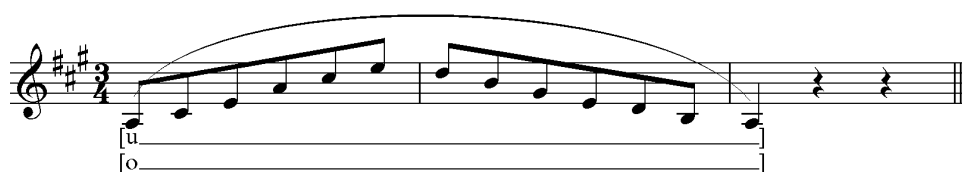
Exercício 269:

Baixos: de SolM a SibM; barítonos: de LáM a DóM; tenores: de DóM a MibM; contraltos: de LáM a DóM; mezzo-sopranos: de SiM a RéM; sopranos: de RéM a FáM (ou SolM, no caso das sopranos ligeiros).



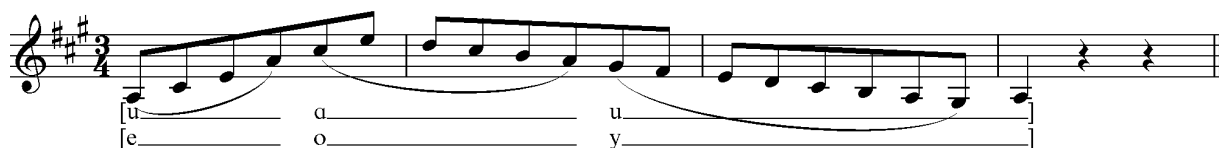
Exercício 270:

Baixos: de SolM a SibM; barítonos: de LáM a DóM; tenores: de DóM a MibM; contraltos: de LáM a DóM; mezzo-sopranos: de SiM a RéM; sopranos: de RéM a FáM (ou SolM, no caso das sopranos ligeiros).



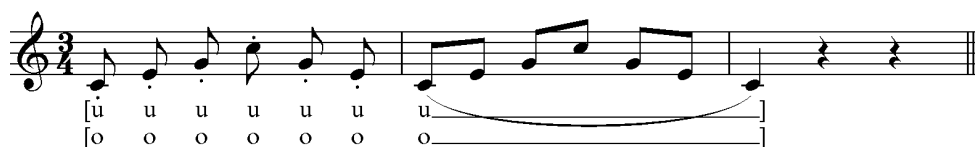
Exercício 271: (baseado em Ehmann e Haasemann, 1981, p.63)

Baixos: de SolM a SibM; barítonos: de LáM a DóM; tenores: de DóM a MibM; contraltos: de LáM a DóM; mezzo-sopranos: de SiM a RéM; sopranos: de RéM a FáM.



Exercício 272: (baseado em Ehmann e Haasemann, 1981, p.63)

Baixos: de SolM a FáM; barítonos: de LáM a SolM; tenores: de DóM a SibM; contraltos: de LáM a SolM; mezzo-sopranos: de SiM a LáM; sopranos: de RéM a DóM (ou MibM, no caso das sopranos ligeiros).



Exercício 273:

Baixos: de SolM a DóM; barítonos: de LáM a RéM; tenores: de DóM a FáM; contraltos: de LáM a RéM; mezzo-sopranos: de DóM a FáM; sopranos: de RéM a SolM.

4.11. *Messa di voce* e dinâmica

O desenvolvimento do controle de dinâmica é algo a ser buscado aos poucos. É preciso estar atento para que, na tentativa de cantar suave, os cantores não usem uma voz mal coordenada no momento do “ataque” que resulte em um som branco e “aerado”. Da mesma forma, deve-se evitar que a voz fique gritada nos fortes. O regente deve orientar os cantores quanto à importância de se desenvolver esse controle de dinâmica sem perder a consistência e a qualidade do timbre vocal.

Os exercícios apresentados a seguir são baseados em Miller (1986, pp.173-176) e devem ser feitos na tonalidade por nós sugerida até que sejam bem realizados. Na medida em que os cantores ganharem em controle, o regente poderá começar a modular para tonalidades vizinhas mais agudas, buscando aumentar o controle de dinâmica sem perder a qualidade da sonoridade.

Exercício 276:

Realizar com as seqüências [i e ɔ e i] e [ɔ e i e ɔ].

The musical score for Exercise 276 is written for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass) in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The exercise consists of two measures, each containing a vocal line with a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning and *f* (forte) in the middle, followed by a *p* marking at the end. The vocal lines are written in a staff with a treble clef for the Soprano, Alto, and Tenor 1 parts, and a bass clef for the Tenor 2 and Bass parts. The lyrics for the first measure are [i e ɔ e i] and for the second measure are [i e ɔ e i].

Exercício 277:

Realizar com as seqüências [i e ɔ e i] e [ɔ e i e ɔ].

Exercício 277 is a musical exercise for four voices (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) in 4/4 time, key of B-flat major. The exercise consists of two phrases. The first phrase is marked *pp* (pianissimo) and the second phrase is marked *ff* (fortissimo). The third phrase is marked *pp*. The notes are: [i] (quarter), e (quarter), ɔ (quarter), e (quarter), i (quarter), e (quarter), ɔ (quarter), e (quarter), i (quarter). The notes are: [i] (quarter), e (quarter), ɔ (quarter), e (quarter), i (quarter), e (quarter), ɔ (quarter), e (quarter), i (quarter). The notes are: [i] (quarter), e (quarter), ɔ (quarter), e (quarter), i (quarter), e (quarter), ɔ (quarter), e (quarter), i (quarter). The notes are: [i] (quarter), e (quarter), ɔ (quarter), e (quarter), i (quarter), e (quarter), ɔ (quarter), e (quarter), i (quarter).

Exercício 278:

Realizar com todas as vogais ([i], [e], [ɛ], [a], [ɔ], [o] e [u]).

Exercício 278 is a musical exercise for four voices (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) in 4/4 time, key of D major. The exercise consists of two phrases. The first phrase is marked *pp* (pianissimo) and the second phrase is marked *ff* (fortissimo). The notes are: [i] (quarter), e (quarter), ɔ (quarter), e (quarter), i (quarter), e (quarter), ɔ (quarter), e (quarter), i (quarter). The notes are: [i] (quarter), e (quarter), ɔ (quarter), e (quarter), i (quarter), e (quarter), ɔ (quarter), e (quarter), i (quarter). The notes are: [i] (quarter), e (quarter), ɔ (quarter), e (quarter), i (quarter), e (quarter), ɔ (quarter), e (quarter), i (quarter). The notes are: [i] (quarter), e (quarter), ɔ (quarter), e (quarter), i (quarter), e (quarter), ɔ (quarter), e (quarter), i (quarter).

4.12. Homogeneidade sonora e equilíbrio

Conforme abordamos ao longo deste trabalho, a homogeneidade sonora de um coro depende da similaridade da afinação e da pronúncia das vogais entre os cantores. O equilíbrio, por sua vez, depende da habilidade dos cantores em controlar a intensidade de suas vozes. Assim, para que um coro atinja uma sonoridade homogênea e equilibrada, o regente deverá trabalhar tais aspectos citados. Além disso, nos últimos minutos dedicados ao preparo vocal de um coro, o regente poderá realizar pequenos exercícios a quatro vozes e, a partir de sua escuta e de seus objetivos para a sonoridade do coro, trabalhar esses aspectos técnicos tão fundamentais para um grupo coral. A seguir, apresentamos uma série de exercícios a quatro vozes que utilizamos em nosso trabalho na busca da homogeneidade e do equilíbrio sonoro. Além deles, os vários exercícios a quatro vozes apresentados anteriormente podem ser utilizados para o mesmo fim.

Exercício 279:

Executar de FâM a LâM. Se houver necessidade, para o maior equilíbrio da sonoridade, pedir aos tenores que utilizem a voz mista.

Ky - rie'e - le - i - son.

Ky - rie'e - le - i - son.

8 Ky - rie'e - le - i - son.

Ky - rie'e - le - i - son.

Exercício 280:

Executar de DóM a MiM. Nesta última tonalidade, tanto os baixos quanto os tenores deverão utilizar o registro misto na região aguda.

Chris - te e - le - i - son, Chris - te e - le - i - son.

Chris - te e - le - i son, Chris - te e - le - i - son.

Chris - te e - le - i - son, Chris - te e - le - i - son.

Chris - te e - le - i - son, Chris - te e - le - i - son.

Exercício 281:

Executar de MibM a FâM

A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na.

A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na.

A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na.

A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na.

Exercício 282: (baseado em Albrecht, p.104).

Não modular.

Al - le - lu - ia, a - - men.

Al - le - lu - ia, a - - men.

Al - le - lu - ia, a - - men.

Al - le - lu - ia, a - - men.

Exercício 283: (baseado em Albrecht, p.104).

Executar de Lábm a RéM.

Glo - ri - a De - - o!

Glo - ri - a De - - o!

Glo - ri - a De - - o!

Glo - ri - a De - - o!

Exercício 284: (baseado em Albrecht, p.104).

Executar de RéM a LáM.

Musical score for Exercise 284, featuring four staves with lyrics "Ky - ri - e e - le - i - son." in 4/4 time, key of B-flat major. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The melody is simple, with a final note on a whole rest.

Exercício 285: (baseado em Albrecht, p.104).

Executar de LáM a MiM.

Musical score for Exercise 285, featuring four staves with lyrics "Do - na no - bis pa - - cem." in 4/4 time, key of A major. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The melody is simple, with a final note on a whole rest.

Exercício 286: (baseado em Albrecht, p.104).

Executar de MibM a LábM

Exercício 286 is a four-part vocal exercise in 4/4 time, featuring the lyrics "A - men!". The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The four staves are arranged in a system, with the first three staves in treble clef and the fourth in bass clef. The melody is simple, using half and whole notes with rests. The lyrics are written below each staff, with hyphens indicating the duration of the notes.

Exercício 287: (baseado em Robinson e Althouse, p.77)

Executar de FáM a SolM.

Exercício 287 is a four-part vocal exercise in 4/4 time, featuring the lyrics "nu". The key signature has two flats (B-flat, E-flat). The four staves are arranged in a system, with the first three staves in treble clef and the fourth in bass clef. The melody is simple, using half and whole notes with rests. The lyrics are written below each staff, with hyphens indicating the duration of the notes.

Exercício 288: (baseado em Robinson e Althouse, p.79)

Executar de SólM a RéM.

The image displays a musical score for Exercise 288, consisting of four staves. The music is written in 4/4 time and the key of D major, indicated by two sharps (F# and C#) on the key signature. The lyrics "Al - le - lu - ia!" are written below each staff. The melody is simple and repetitive, using quarter and half notes. The first three staves are in treble clef, and the fourth staff is in bass clef. The score is divided into four measures, each containing the lyrics "Al - le - lu - ia!". The first measure of each staff starts with a half note on D4, followed by quarter notes on E4, F#4, and G4. The second measure starts with a half note on A4, followed by quarter notes on B4, C#5, and D5. The third measure starts with a half note on E5, followed by quarter notes on D5, C#5, and B4. The fourth measure starts with a half note on A4, followed by quarter notes on G4, F#4, and E4. The score ends with a double bar line.

Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!

Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!

Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!

Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!

4.13. Afinação

Os exercícios que seguem podem ser bastante úteis no aperfeiçoamento da afinação de um grupo coral. Evidentemente, o trabalho técnico com a voz, além de um trabalho eficiente de percepção auditiva, são os principais caminhos para se refinar a afinação dos cantores. Esses exercícios vão ajudar o cantor a desenvolver a habilidade de executar os intervalos com certa eficiência. Em sua realização, não há necessidade de se modular para muitos tons. O regente pode realizá-los nas tonalidades sugeridas, meio tom acima e meio tom abaixo. Pode, ainda, variar as vogais.

Exercício 289: Os graus da escala (baseado em Robinson e Althouse, p.37)



Exercício 290: Os graus da escala (Idem)



Exercício 291: Aperfeiçoando a afinação do intervalo de 4ª (*Ibid.*, p.102)



Exercício 292: Aperfeiçoando a afinação do intervalo de 4ª (*Ibid.*, p.102)



Exercício 293: Aperfeiçoando a afinação do intervalo de 5ª (*Ibid.*, p.103)



Exercício 294: Aperfeiçoando a afinação do intervalo de 5ª (*Ibid.*, p.103)



Exercício 295: Aperfeiçoando a afinação do intervalo de 6ª (*Ibid.*, p.105)



Exercício 296: Aperfeiçoando a afinação do intervalo de 6ª (*Ibid.*, p.105)



Exercício 297: Aperfeiçoando a afinação do intervalo de 6ª (*Ibid.*, p.105)



Exercício 298: Aperfeiçoando a afinação do intervalo de 7ª (*Ibid.*, p.107)



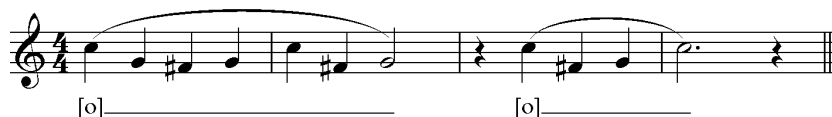
Exercício 299: Aperfeiçoando a afinação do intervalo de 7ª (*Ibid.*, p.107)



Exercício 300: Aperfeiçoando a afinação do intervalo de 7ª (*Ibid.*, p.107)



Exercício 301: Aperfeiçoando a afinação do trítono (*Ibid.*, p.108)



This musical score consists of four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some notes tied across measures. There are several long, horizontal lines below the staves, likely indicating sustained notes or breath marks. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and a key signature of one flat.

Exercício 307: (Heffernan, 1982, p.68)

This musical score consists of four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some notes tied across measures. There are several long, horizontal lines below the staves, likely indicating sustained notes or breath marks. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and a key signature of one flat.

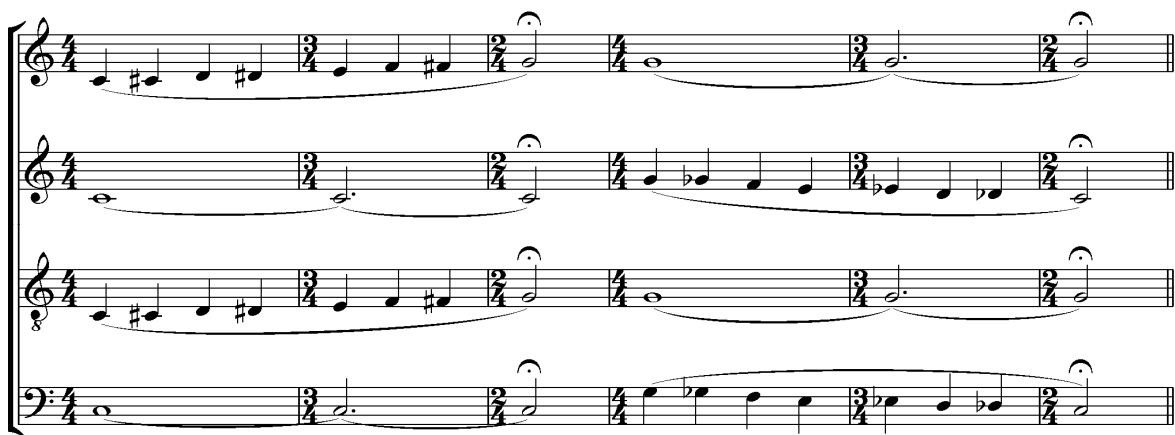
Exercício 308: (Heffernan, 1982, p.68)

This musical score consists of four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some notes tied across measures. There are several long, horizontal lines below the staves, likely indicating sustained notes or breath marks. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and a key signature of one flat.

Exercício 309: (Heffernan, 1982, p.68)



Exercício 310: (Heffernan, 1982, p.68)



Exercício 311: (Heffernan, 1982, p.68)



4.14. A montagem de pequenos programas de preparo vocal para o trabalho com repertórios de estilos específicos

No princípio deste capítulo, aconselhamos que os regentes tirem um tempo para treinar as habilidades técnicas de seus cantores. Neste tempo, o regente poderá trabalhar necessidades básicas do coro além de necessidades específicas de cada estilo de música coral. A fim de orientar o regente na elaboração desses momentos de treinamento, listamos abaixo os tipos de exercícios que não podem faltar no trabalho técnico de base e no trabalho técnico específico para alguns estilos de música coral.

Devem fazer parte do trabalho técnico de base:

1. Exercícios posturais;
2. Exercícios de respiração;
3. Exercícios de ataque vocal;
4. Exercícios de ressonância que construam uma sonoridade equilibrada entre o timbre claro e o timbre escuro;
5. Exercícios de unificação da pronúncia vocálica;
6. Exercícios de extensão vocal e modificação das vogais;
7. Exercícios de regulação vocal, extensão e modificação das vogais; e
8. Exercícios de afinação em uníssono.

Em um estágio mais avançado, devem fazer parte deste trabalho de base:

1. Exercícios de agilidade vocal;
2. Exercícios de controle da dinâmica
3. Exercícios de homogeneidade e equilíbrio sonoro; e
4. Exercícios de afinação a 4 vozes.

No trabalho com ênfase no repertório renascentista, não podem faltar, no momento de aquecimento e treinamento:

1. Exercícios de respiração que permitam uma execução eficiente do legato, fundamental para as obras polifônicas de natureza sacra;
2. Exercícios de ataque vocal visando a leveza do som;

3. Muitos exercícios de ressonância que ajudem na construção de uma sonoridade clara, com ênfase na “cor sonora” de cada vogal e com pouco vibrato;
4. Exercícios de articulação das consoantes e precisão rítmica para a execução de repertórios seculares;
5. Muitos exercícios que promovam uma boa execução do legato;
6. Alguns exercícios simples de agilidade vocal;
7. Exercícios de *messa di voce*; e,
8. Exercícios que trabalhem a homogeneidade e o equilíbrio do som.

No trabalho com ênfase no repertório barroco, não podem faltar, no momento de aquecimento e treinamento:

1. Exercícios de respiração que desenvolvam o apoio;
2. Exercícios de ataque vocal;
3. Exercícios de ressonância que auxiliem na construção de um som brilhante, rico em harmônicos agudos e com vibrato controlado;
4. Exercícios de dicção que promovam a inteligibilidade dos textos a serem cantados;
5. Exercícios de *legato* e *staccato*;
6. Muitos exercícios de agilidade vocal;
7. Muitos exercícios de extensão vocal com notas sustentadas e em passagens rápidas; e
8. Exercícios de controle de dinâmica, visando contrastes entre forte e piano.

No trabalho com ênfase no repertório clássico, não podem faltar, no momento de aquecimento e treinamento:

1. Exercícios de respiração e ataque vocal;
2. Exercícios de ressonância que ajudem na construção de um som brilhante, contudo mais “arredondado” que o som barroco;
3. Exercícios de modificação das vogais;
4. Muitos exercícios de extensão vocal com modificação das vogais;
5. Muitos exercícios de agilidade vocal, extensão que incluem modificação das vogais; e
6. Exercícios de *messa di voce*.

No trabalho com ênfase no repertório romântico, não podem faltar, no momento de aquecimento e treinamento:

1. Exercícios de respiração e ataque vocal;

2. Muitos exercícios de ressonância vocal que possam auxiliar o coro a construir uma sonoridade *chiaroscuro*, baseada no equilíbrio entre os harmônicos agudos e graves da voz, e com vibrato;
3. Muitos exercícios de controle de dinâmica que permitam ao coro a habilidade de cantar extremos, do pianíssimo ao fortíssimo.
4. Exercícios de extensão vocal com modificação das vogais;
5. Exercícios de afinação e precisão rítmica;
6. Exercícios de homogeneidade e equilíbrio sonoros.

No trabalho com ênfase no repertório moderno e contemporâneo, não podem faltar, no momento de aquecimento e treinamento:

1. Exercícios de respiração e ataque vocal;
2. Exercícios de ressonância vocal que alternem entre o timbre claro e o escuro;
3. Exercícios de controle de dinâmica que permitam ao coro a habilidade de cantar extremos, do pianíssimo ao fortíssimo;
4. Muitos exercícios de articulação das consoantes e precisão rítmica;
5. Muitos exercícios de afinação;
6. Exercícios de homogeneidade e equilíbrio sonoros.

CONCLUSÃO

Conclusão

Apresentamos nesta tese um amplo estudo sobre técnica vocal, práticas interpretativas no universo da música coral, um estudo de caso baseado na nossa prática como regente coral e, por fim, uma coletânea de exercícios técnico-vocais que podem auxiliar o regente na construção da sonoridade de seu grupo coral.

Ao realizar nossa pesquisa, nosso principal objetivo foi prover material adequado de pesquisa, principalmente em língua portuguesa, para auxiliar o regente coral em sua função de preparador vocal de seu grupo coral. Pretendemos, desta forma, contribuir para a solução de problemas técnicos contra os quais muitos grupos corais vêm lutando.

Nossa maior dificuldade foi a de encontrar um material adequado e eficiente em língua portuguesa. Tal material é escasso e desatualizado. Por este motivo, grande parte da pesquisa foi feita em material de outras línguas como o inglês, francês, italiano e alemão.

A realização da pesquisa bem como a escrita desta tese nos permitiu concluir que:

1. A construção da sonoridade de um coro é fundamental para grupos corais que se dedicam à performance, já que ela, sendo o cartão de visita do coro, representa o caminho através do qual o coro levará a obra a seu público. Num concerto coral, depois da obra, o som do coro é o principal objeto de apreciação;
2. O som coral é formado a partir da somatória das características das várias vozes que compõe o grupo. Assim, o regente coral deve sempre ter em mente que o coro é seu instrumento, e sua sonoridade precisa ser construída paciente e disciplinadamente, uma vez que grande parte dos cantores corais possui nenhum ou pouco conhecimento de canto e técnica vocal;
3. Falando em coros amadores, podemos afirmar que o preparo vocal oferecido aos cantores como parte integrante de suas atividades é o caminho mais eficaz para que se construa uma sonoridade esteticamente bonita, tecnicamente eficiente e estilisticamente adequada;
4. Neste trabalho de preparo vocal é de grande importância que se explique tudo ao cantor a partir de uma terminologia adequada e em linguagem acessível. A utilização de imagens

pode ser bastante útil, mas só funcionará adequadamente se os cantores forem informados do que realmente acontece do ponto de vista fisiológico;

5. Os três princípios básicos da técnica vocal que não podem faltar em nenhum programa de preparo vocal são: a) a administração da respiração, b) a coordenação do ataque vocal e o equilíbrio da ressonância através do direcionamento frontal da voz e c) da exploração dos espaços de ressonância da boca e da faringe;
6. Tais aspectos descritos na conclusão 5 devem ser trabalhados constantemente de forma isolada e conjunta com outros aspectos técnicos importantes na prática coral: dicção, regulação, extensão vocal, dinâmica, agilidade, homogeneidade sonora, equilíbrio sonoro, afinação e precisão rítmica;
7. Para que o regente não se perca neste trabalho de preparo vocal e, ainda, desperdice tempo trabalhando aspectos menos relevantes para o seu trabalho como um todo, ele deve fazer um levantamento de metas técnicas a serem atingidas e organizar um método a ser seguido plena e disciplinadamente;
8. Na realização do citado levantamento, bem como, na organização do citado método, é preciso se levar em consideração o perfil vocal, musical e cultural do grupo. Não se deve exigir de um cantor ou de um coro o que ele não pode oferecer. Os limites existem e precisam ser respeitados;
9. No âmbito da prática coral amadora a variação da sonoridade em função das exigências estilísticas pode ser considerada como uma habilidade à parte, praticamente uma ferramenta de luxo. Ela pode ser atingida sim e deve ser buscada como um objetivo constante. Contudo, tal habilidade só será adquirida com base em uma sonoridade padrão e a partir de um grande conhecimento técnico-estilístico a ser oferecido aos cantores;
10. É fundamental que se entenda que preparo vocal não é sinônimo de aquecimento vocal. O preparo vocal implica no trabalho com todas as habilidades vocais que se pretende desenvolver com um coro, enquanto que aquecimento vocal significa colocar de prontidão toda a musculatura envolvida no canto. O preparo vocal deve começar no momento do aquecimento, entretanto, não se limita aos exercícios realizados em tal momento. Ele se estende até o último instante do ensaio e deve incluir não somente exercícios de técnica pura como também a aplicação desses exercícios em todo o repertório ensaiado.

Finalmente, como sugestão para futuras pesquisas, gostaríamos de registrar aqui a carência de trabalhos, em língua portuguesa, que abordem a questão do preparo vocal e da pedagogia musical para grupos corais específicos como os coros de terceira idade, os coros juvenis, infanto-juvenis e infantis. Também são poucos os trabalhos que abordam de forma detalhada questões de práticas interpretativas, principalmente no que diz respeito ao canto coral e solista, dentro do universo musical brasileiro, dos primórdios à atualidade.

REFERÊNCIAS

Referências

AGRICOLA, Johann Friedrich. *Introduction to the art of singing by Johann Friedrich Agricola*. Tradução de Julianne C. Baird (o original de 1757 já é uma tradução alemã do *Opinioni de Cantori antichi e moderni* de Tosi, 1723). New York: Cambridge University Press, 1995. Título original: *Anleitung zur Singkunst: aus dem italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi*.

ALBRECHT, Sally. *The choral warm-up collection: a sourcebook of 167 choral warm-ups contributed by 51 choral directors*. Van Nuys: Alfred Publishing Co., Inc. (sem data).

ALESSANDRINI, Rinaldo. Performance practice in the seconda prattica madrigal. In: *Early music*. VI.27, 1999, p.635 apud JACKSON, 2007, p.26

ANDERSON, Emily (ed.). *The letters of Mozart and his family*. London, 1938.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo (1808-1865): uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, 2 vols.

APPELMAN, D. Ralph. *The science of vocal pedagogy*. Bloomington: Indiana University Press, 1967.

ARGER, Jane. *Evolution de la technique vocale depuis l'ère Chretienne*. In: *Encyclopedie de la musique et dictionnaire Conservatoire*. Paris: Delagrave, 1913-31.

BACH, Johann Sebastian. *St. John Passion BWV 245*. Editora Kalmus. 1 partitura. Choral score.

BACILLY, Bénigne de. *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*. Paris, 1668. Tradução de Austin B. Caswell como *A commentary upon the art of proper singing*. New York: Institute of Medieval Music, 1968.

BACON, Richard Mackenzie. *Elements of Vocal Science*. London, 1824. Editado por Edward Foreman. Champaign: IL. Pro Musica Press, 1966.

BAILLOT, Pierre Marie Francois de Sales. *L'art du Violon*. Paris: au Depot Central de la Musique, 1834.

BASMAJIAN J. V. *Muscles alive: their functions revealed by electromyography*. Baltimore: Williams and Wilkins, 1978.

BEHLAU, Mara; MADAZIO, Glaucya; FEIJÓ, Deborah; PONTES, Paulo. Avaliação de voz. In: BEHLAU, Mara. *Voz: o livro do especialista*. Rio de Janeiro: Editora Revinter, 2001. vl. 1. pp. 85-246.

BENADE, Arthur H. *Fundamentals of musical acoustics*. London and New York : Oxford University Press, 1976.

BÉRARD, Jean-Baptiste. *L'art du chant*. Paris, 1755. 2ª ed., 1756. Tradução de Sydney Murray. Milwaukee: Pro Musica Press, 1969.

BERLIOZ Hector. *Selections from his letters, and aesthetic, humorous, and satirical writings*. Traduzido e editado por William F. Apthorp. New York: Harcourt, 1879, p.389.

BLACHLY, Alexander. *On Singing and the Vocal Ensemble I*. In: KITE-POWELL, Jeffery T. (ed). *A Performer's Guide to Renaissance Music*. New York: Schirmer Books, 1994. p. 13-25.

BOYD, Malcolm. *Cantata*. In: *The Grove dictionary of music and musicians*. Database on-line [acessado em 24/02/2006]. Disponível em <<http://www.grovemusic.com>>

BRANDVIK, Paul. Choral tone. In: WEBB, Guy B., 9(ed). *Up front! Becoming the complete choral conductor*. Boston: E. C. Schirmer, 1993.

BRODNITZ, Friedrich S. *Keep your voice healthy*. New York: Harper & Brothers, 1953.

_____. *Vocal rehabilitation*. Rochester: American Academy of Ophthalmology and Otolaryngology, 1971.

_____. The age of the castrato voice. In: *Bulletin of the National Association of Teachers of Singing*. Vol. 32, nº 4, 1976, p. 18-20.

BUKOFZER, Manfred F. *Music in the Baroque era: from Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton, 1947.

_____. *Studies in Medieval and Renaissance music*. New York: W. W. Norton, 1950.

BUNCH, Meribeth. *Dynamics of the singing voice*. New York: Springer-Verlag Wien New York, 1997.

BURNEY, Charles. *A general history of music: from earliest ages to the present period*. 2 vols. London, 1776-89. Editado por F. Mercer. London, 1935. New York, 1957.

_____. *Dr. Burney's musical tours in Europe*. 2 vols. Editado por Percy A. Scholes. London: Oxford University Press, 1959.

_____. *The present state of music in Germany, the Netherlands and United Provinces*. 2 vols. London, 1775. New York, 1969.

BUTT, John. Choral culture and the regeneration of the organ. In: SAMSON, Jim (ed.). *The Cambridge history of nineteenth-century music*. P.522-543. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

_____. Choral Music. In: SAMSON, Jim (ed.). *The Cambridge history of nineteenth-century music*. P.213-136. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

CAMPOS, Ana Yara. Mensagem eletrônica enviada ao autor, 06 de outubro de 2008.

CAPRA, M. Aspects of the use of the chorus in 19th century Italian opera. *Polifonie* III, 3, p.157-173, 2003.

CARDOSO, 2005. *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

CARDOSO, André. *A música na corte de D. João VI, 1808-1821*. São Paulo: Martins, 2008.

CARNASSALE, Gabriela Josias. *O Ensino de Canto para crianças e adolescentes*. Campinas: UNICAMP, 1995. (Dissertação, Mestrado em Artes).

CARRINGTON, Simon. Uma mistura de idéias: uma abordagem para o canto em conjunto. Tradução de Edson Carvalho. *Canto-Coral*: Publicação Oficial da Associação Brasileira de Regentes de Coros. Brasília: Ano II, nº 1, 2003.

CARVALHO, Rogério. *Marcos Leite e seu arranjo vocal para o samba Lata d'água: um estudo analítico dos procedimentos composicionais*. In: CONGRESSO NACIONAL DA ANPPOM, 2007. (anais)

CHORLEY, Henry. *Thirty years musical recollections*. New York: Vienna House, 1972.

COPLAND, Aaron. *Copland on music*. Doubleday and Company, Inc., 1960.

CORRI, Domenico. *The singers preceptor or Corri's treatise on vocal music*. 2 vols. London, 1810.

COSTA, Henrique Olival e SILVA, Marta Assumpção de Andrada e. *Voç Cantada: evolução, avaliação e terapia fonoaudiológica*. São Paulo: Editora Lovise, 1998.

DART, Thurston. *A interpretação da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

DECKER, Harold & HERFORD, Julius. *Choral Conducting: A Symposium*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1988.

DECKER, Harold & KIRK, Colleen. *Choral conducting: focus on communication*. Long Grove, Illinois: Waveland Press, Inc., 1988.

DEHNING, William. *Chorus Confidential: decoding the secrets of the choral art*. USA: Pavane Publishing, 2003.

DELLANO, Cris. *Mais que nunca é preciso cantar: o novo método de técnica vocal*. Rio de Janeiro: I.E.I., 2000.

DIDAY and PETREQUIN, M. Report on a new kind of singing voice. In: *Gazette medicale de Paris*. 5, nº 16, 1840.

DINIZ, Jaime C. *Músicos pernambucanos do passado*. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 1969.

DONINGTON, Robert. *A performer's guide to Baroque music*. New York: Charles Scribner's Sons, 1973.

DUEY, P. A. *Bel canto in its golden age: a study of its teaching concepts*. New York: King's Crown Press, 1951.

DUPRAT, Régis. *Prefácio à Missa a 8 vozes e instrumentos de André da Silva Gomes*. Universidade de Brasília, Instituto Central de Artes, 1966.

EDWIN, Robert. The good, the bad, and the ugly: singing teacher-choral director relationships. *NATS Journal of Singing*. Jacksonville, FL: Volume 57, nº 5, 2001.

ELLIOT, Martha. *Singing in style: a guide to vocal performance practices*. New Haven: Yale University Press, 2006.

EMMONS, Shirlee e CHASE, Constance. *Prescriptions for choral excellence: tone, text, dynamic leadership*. New York: Oxford University Press, Inc., 2006.

Enciclopedia Garzanti della musica. Ed. por Aldo Garzanti. Milão: Garzanti, 1974.

FAGUNDES, Marcelo Dantas. *Aprendendo a cantar*. Jundiaí: Keyboard Editora Musical, 2001.

FREDRICKSON, Scott. *Popular choral handbook: new techniques for pop, jazz, and show choir directors*. USA: ScottMusic.com, 2004.

FRIEDLAND, Walter. *Der Tonbildung der Bolognesischen Gesangschule*. Hanover, 1970.

FUCKS, Leonardo. Um pouco sobre formantes vocais e o formante do cantor. *Boletim da Associação Brasileira de Canto*. Nº 3. Ano I, 1999. pp. 3-5.

GABURO, Kenneth. *Ave Maria*. Cincinnati: World Library of Sacred Music, 1965. 1 partitura. *Coro a cappella*.

GARCIA, Manuel P. R. *Traité complet sur l'art du chant*. Parte I, 1841; Parte II, 1847. Paris: Minkoff, 1985.

GARRETSON, Robert L. *Choral music: history, style, and performance practice*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1993.

GOLDEMBERG, Luiz Guilherme. *Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia*. In: VI ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 2004. (anais).

GOULART, Diana e COOPER, Malu. *Por todo canto: método de técnica vocal – música popular*. São Paulo: G4 Edições Ltda., 2002. Volumes 1 e 2.

GRAU, Alberto. *Carte Blanche*. In: *International Choral Bulletin*. January, 1992, p.03. International Federation for Choral Music, Namur, Belgium (quoting survey by ICFM World Choral Survey).

GREENE, Theodore M. *The arts and the art of criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1973.

GREGG, Jean Westerman. On Vibrato. In: *The National American Teachers of Singing Journal*. 1994 (may/june). p.47.

GROUT, Donald J. e PALISCA Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

HARGIS, Ellen. *The solo voice*. In: KITE-POWELL, Jeffery T. (ed). *A Performer's Guide to Renaissance Music*. New York: Schirmer Books, 1994.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

HAYDN, Joseph. *Mariazellermesse Hob. XXII:8*. Kassel: Bärenreiter, 1964. 1 partitura. Vocal score.

HEFFERNAN, Charles W. *Choral music: technique and artistry*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1982.

HENDERSON, W. J. *The art of singing*. New York, 1938.

HERIOT, Angus. *The castrati in opera*. New York: Da Capo Press, 1974.

HOGSET, Carl. *Singing technique*. Ft. Lauderdale: Walton Music Corporation, 1994.

HOLLER, Marcos Tadeu. *Uma história de catares de Sion na terra dos Brasis: a música na atuação dos jesuítas na América portuguesa*. 2006. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas.

- HOWERTON, George. *Technique and style in choral singing*. New York: Carl Fischer, Inc., 1956.
- IGAYARA, Susana Cecília. *A obra sacra de Henrique Oswald e Alberto Nepomuceno*. 2005. Disponível em: <http://www.caliopemus.br/musica_coral/artigos/artigos.php>
- JACKSON, Christopher. An examination of vibrato use options for Late Renaissance vocal music. In: *Choral Journal*. 2007, pp.25-35.
- KANTNER, Claude E. & WEST, Robert. *Phonetics*. New York: Harper & Brothers, 1960.
- KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1997.
- KRÜGER, L. *Die Hamburgische Musikorganisation im XVII*. Strassburg, 1933.
- LAKSCHEVITZ, Elza. *O repertório coral brasileiro*. 1999. In: CONVENÇÃO INTERNACIONAL DE REGENTES DE COROS, 1999. Brasília (anais).
- _____. Entrevista. In: LAKSCHEVITZ, Eduardo (org.). *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006.
- LANGE, Francisco Curt. *A organização musical durante o Período Colonial Brasileiro*. Separata do vol. IV das Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros. Coimbra, 1966.
- LARGE, John . Towards an integrates physiologic-acoustic theory of vocal register. *NATS Journal of Singing*. Jacksonville, FL: Volume 28, nº 3, 1972.
- LEITE, Marcos. *Método de canto popular brasileiro para vozes médio-graves*. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 2001.
- MABRY, Sharon. *Exploring twentieth-century vocal music*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- MAFFEI, Giovanni Camillo. *Delle lettere del Signor G. C. M. da Solofra libri due: dove tra gli altri bellissimi pensieri di Filosofia e di Medicina v'è un discorso della voce e del modo d'apparar di garganta senza maestro*. Nápoles, 1562; In: *Revue de Musicologie*, no. 38, 1956.
- _____. Letter on singing. Nápoles, 1562. In: MACCLINTOCK, Carol (ed.). *Readings the history of music in performance*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- MANCINI, Giambattista. *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Viena: Ghelen, 1774.
- _____. *Practical reflections on the figurative art of singing*. Tradução de Pietro Buzzi. Boston: Gorham Press, 1912 (original de 1777).

MANN, Alfred. *Bach and Handel: choral performance practice*. Chapel Hill: Hinshaw Music, Inc., 1992.

MARTINI, A. de. *Historie du chant*. In: *Encyclopedie de la musique et dictionnaire du conservatoire*. Paris: Delagrave, 1913-31.

MARVIN, Jameson. O canto coral afinado. Tradução de Edson Carvalho. *Canto Coral*: Publicação Oficial da Associação Brasileira de Regentes de Coros. Brasília: Ano I, nº 1, 2001.

MATTHESON, Johann. *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburgo, 1713.

McGEE, Timothy J., RIGG, A. C., KLAUSNER, David N. *Singing early music: the pronunciation of European languages in the middle ages and Renaissance*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

MILLER, Richard. *Training soprano voices*. New York: Oxford University Press, 2000.

_____. *On the art of singing*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

_____. *Training tenor voices*. Belmont: G. Schirmer, 1993.

_____. *The Structure of Singing*. New York: G. Schirmer, 1986.

_____. *National schools of singing: English, French, German, and Italian techniques of singing revised*. Lanham: The Scarecrow Press, Inc., 1977.

MOE, Daniel. The choral conductor and twentieth-century choral music. In: DECKER, Harold & HERFORD, Julius. *Choral Conducting: a symposium*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1973.

MONTÉCLAIR, Michel Pignolet de. *Principes de musique*. Paris, 1736. In: ANTHONY, James R. e AKMAJIAN, Diran (ed.). *Cantatas for one and two voices*. Madison: A-R Editions, 1978.

MOORE, James A. *Como organizar e realizar um ensaio coral eficiente*. In: CONVENÇÃO INTERNACIONAL DE REGENTES DE COROS, 1999. Brasília (anais).

MOUNT EDGCUMBE, Earl of. *Musical reminiscences of the Earl of Mount Edgcumbe*. London, 1834.

NATHAN, I. *Musurgia Vocalis*. London, 1836.

NETTER, Frank H.. Atlas de Anatomia Humana. 2ed. Porto Alegre: Artmed, 2000.

NEWTON, George. *Sonority in singing: an historical essay*. Nova York: Ed. Vantage, 1984.

Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.0.

OAKLEY, Paul. *O Ensaio Coral: a performance do regente*. In: CONVENÇÃO INTERNACIONAL DE REGENTES DE COROS, 1999. Brasília (anais).

OLIVEIRA, Sergio Alberto de. *Coro cênico: uma nova poética coral no Brasil*. In: CONGRESSO NACIONAL DA ANPPOM, 1999. (anais)

PACHECO, Alberto José Vieira. *Mudanças na prática vocal da escola de canto italiana: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia*. 2004. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas.

PACHECO, Claudia, MARÇAL, Márcia e PINHO Sílvia. Registro e cobertura: arte e ciência no canto. In: *Revista CEFAC*. Vol. 6, nº 4. São Paulo, 2004.

PARROT, Andrew. *The essential Bach choir*. Woodbridge: The Boydell Press, 2000.

PFAUSTCH, Lloyd. The choral conductor and the rehearsal. In: DECKER, Harold & HERFORD, Julius. *Choral Conducting: a symposium*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1973.

PHILLIPS, K. *Teaching kids to sing*. New York: Schirmer Books, 1992.

PHILLIPS, Peter. The golden age regained. In: *Early Music* 8. (1980): 3-16, 180-98.

PINKHAM, Daniel. Intonation, dissonance and sonority. In: *Bulletin of the American Choral Foundation*. Vol. 3, nº 3.

PINTO, Rita Cássia Gonçalves. *O ensino de canto popular brasileiro: técnica e estética*. Trabalho de conclusão de curso. 2006. Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Cuiabá.

PLANCHART, Alejandro. On singing and the vocal ensemble II. In: KITE-POWELL, Jeffery T. (ed.). *A Performer's Guide to Renaissance Music*. New York: Schirmer Books, 1994. p. 26-38.

PLANK, Steven E. *Choral performance: a guide to historical practice*. Lanham: Scarecrow Press Inc., 2004.

PLEASANTS, Henry. *The great singers*. New York: Simon, 1966.

POTTER, John. Reconstructing lost voices. In: KNIGHTON, Tess & FALLOWS, David (ed.). *Companion to Medieval and Renaissance Music*. Los Angeles: University of California Press, 1992.p.311-316.

PRAETORIUS, Michael. *Syntagma musicum*. Wolfenbüttel, 1619.

QUANTZ, J. J. *On playing the flute*. Tradução de Edward R. Reilly. London: Faber and Faber, 1966. (original de 1752).

- RATNER, Leonard G. *Romantic music: sound and syntax*. New York: Schirmer Books, 1992.
- REID, C. L. *A dictionary of vocal terminology*. New York: The Joseph Patelson Music House, 1983.
- _____. *Bel Canto: principles and practices*. New York: The Joseph Patelson Music House, 1972.
- ROBINSON, R. & ALTHOUSE, J. *The complete choral warm-up book: a sourcebook for choral directors*. Van Nuys: Alfred Publishing Co., Inc. (sem data).
- ROBINSON, R. & WINOLD, A. *The choral experience: Literature, materials, and methods*. Illinois: Waveland Press, Inc., 1992.
- ROSEMBLUM, Sandra P. *Performance practices in classic piano music: their principles and applications*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- ROTHMAN, Howard B. Vibrato: what is it? In: *The National American Teachers of Singing Journal*. 1987 (march/april). pp. 16-19.
- SALLES, Vicente. *Quatro séculos de música no Pará*. Revista Brasileira de Cultura. Nº. 2, 1969. Conselho Federal de Cultura.
- SANDRONI, Clara. *260 dicas para o cantor popular*. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 1998.
- SCHEIBE, Johann Adolph. *Der critische Musikus*. Leipzig, 1745.
- SCHENBECK, Lawrence. *Joseph Haydn and the classical choral tradition*. Chapel Hill: Hinshaw Music, 1996.
- SCHÜTZ, Heinrich. *Psalmes Davids*. Dresden, 1619.
- SELLE Thomas. *MS Opera Omnia*, 1663.
- SHIPP, Thomas, DOHERTY, Thomas e STIG, Haglund. Physiologic factors in vocal vibrato production. In: *Journal of Voice*. Vl. 4, nº 4, 1990. pp. 300-304.
- SILANTIEN, John. *Técnicas de Ensaio Coral para aperfeiçoar a Afinação*. In: CONVENÇÃO INTERNACIONAL DE REGENTES DE COROS, 1999. Brasília (anais).
- SILVA, Vladmir A. Pereira. *A conductor's analysis of Amaral Vieira's Stabat Mater, op. 240: an approach between music and rhetoric*. 2005. Tese (Doutorado). Louisiana State University, Louisiana.
- SKELTON, Kevin. Vibrato and voice timbre in choral singing. In: *Choral Journal*. Vl. 44, 2004. pp. 47-54.

SMITH, Brenda e SATALOFF, Robert Thayer. *Choral pedagogy*. San Diego: Singular Publishing Group, 2000.

SMITH, James G. *Chorus*. In: *The Grove dictionary of music and musicians*. Database on-line [acessado em 20/01/2005]. Disponível em <<http://www.grovemusic.com>>

SNYDER, Kerala. *Buxtehude*. Nova Iorque, 1987.

SPOHR, Louis. *The musical journeys of Louis Spohr*. Editado e traduzido por Henry Pleasants. Norman: University of Oklahoma Press, 1961.

STARK, James. *Bel canto: a history of vocal pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

STENDHAL, Marie Henri Beyle. *Life of Rossini*. Editado e traduzido por Richard N. Coe. New York: 1970.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em 6 lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

STRAVINSKY, Igor & CRAFT, Robert. *Themes and episodes*. New York: Knopf, 1966.

STRIMPLE, Nick. *Choral music in the nineteenth-century*. New York : Amadeus Press, 2008.

_____. *Choral music in the twentieth-century*. New York: Amadeus Press, 2002.

STRUNK, O. *Source readings in music history: The Baroque era*. New York: W. W. Norton & Company, 1965.

SULZER, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der Schönen Kunste*. Leipzig: Weidmannschen Buchhandlung, 1792.

SUNDBERG, Johan. Breathing behavior during singing. In: *National Association of Teachers of Singing Journal*. Jacksonville: 49 (3): pp.4-9, 49-51, 1993.

_____. *The Science of the Singing Voice*. Illinois: Northern Illinois University Press, 1987.

_____. Vocal tract resonance in singing. In: *National Associations of Teachers of Singing Journal*. Jacksonville: 44 (4): pp.11-19, 1988.

_____. *Research aspects on singing*. Stockholm: The Royal Swedish Academy of Music, 1981.

SWAN, Howard. The development of a choral instrument. In: DECKER, Harold & HERFORD, Julius. *Choral conducting: a symposium*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1973.

TASSEL, E. Van. Schütz and his contemporaries (revisão de gravação). In: *Early Music*. Vol. 27, N° 1, 1999. pp. 148-53.

TAYLOR, Robert M. Acoustics for the singer. In: *Emporia State Research Studies*. 1958. VI. 6. pp. 5-35.

TOSI, Pier F. *Observations on the florid song; or sentiments on the ancient and modern singers*. Tradução de Galliard. London: J. Wilcox, 1743. (original de 1723).

_____. *Opinione de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazione sopra il canto figurato*. Bologna, 1723.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

UBERTI, Mauro. La técnica vocale nella seconda metà del XIV secolo. In: *Musica Antica*. Pubblicazione dell'Istituto Comunale di Musica Antica Stanislao Cordero di Pamparato. Pamparato, 2000. pp. 13-21.

_____. *Vocal techniques in Italy in the second half of the 16th century*. In: *Early Music*, vol. 9, n° 4, outubro, 1981, pp. 486-95.

ULRICH, Bernhard. *Concerning the principles of voice training during the a cappella period and until the beginning of opera: 1474-1640*. Tradução de John Seale. Edição de Edward Foreman. Minneapolis: Pro Musica Press, 1973.

VERMES, Mônica. Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do séc. XIX. In: *Revista Eletrônica de Musicologia*. Vol. 5, n° 1. Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná. 2000. Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br/REMy5.1/vol5-1/rio.htm>>

VICENTINO, Nicola. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma, 1555.

WALTHER, Johann Gottfried. *Musikalisches Lexikon*. Leipzig, 1732.

WEBB, Guy B., ed. *Up front! Becoming the complete choral conductor*. Boston: E. C. Schirmer, 1993.

WEBBER, G. *North German church music in the age of Buxtehude*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

WEINSTOCK, Hebert. *Rossini*. New York: Knopf, 1968.

WESSEL, Frederick. *The Affektenlehre of the Eighteenth century*. Ph. D. diss., Indiana University, 1952.

WILHELM, Ehmann and HAASEMANN, Frauke. *Handbuch der chorischen Stimmbildung*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1981.

_____. *Voice building for choirs*. Chapel Hill: Hinshaw Music, 1982.

WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários: A Música em Torno da Semana de 22* (São Paulo: Duas Cidades, 1983).

WISTREICH, Richard. *Reconstructing pre-Romantic singing technique*. In: POTTER, John. *The Cambridge companion to singing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p.178-191.

ZACCONI, Ludovico. *Prattica di Musica*. Venice: Bartolomeo Carampello, 1596; anastatic reprint, Bologna: Forni, 1983.

ZARLINO, Gioseffo. *Le institutioni harmoniche*. Venice, 1558-9. reprint, New York: Broude Brothers, 1965.

ANEXOS

Anexo I: IPA

Os símbolos do Alfabeto Fonético Internacional são divididos em três categorias: 107 letras que indicam os sons básicos, 31 diacríticos que especificam mais esses sons básicos e 19 supra-segmentais que indicam características como velocidade, tom e acento tônico. Essas categorias são divididas em seções menores: as letras podem ser vogais, consoantes pulmônicas e não pulmônicas; os diacríticos e supra-segmentais são classificados de acordo com o que indicam: articulação, fonação, tom, entonação ou acentuação tônica. De tempo em tempo símbolos são adicionados, removidos ou modificados pela Associação Fonética Internacional.

São chamadas de consoantes pulmônicas aquelas produzidas a partir da obstrução da glote ou da cavidade oral e, ainda, simultânea ou subsequentemente da liberação do ar dos pulmões. A tabela de consoantes pulmônicas do IPA inclui a maioria das consoantes e é organizada em linhas que representam o tipo de articulação ou a maneira como a consoante é produzida, e em colunas que designam o local do trato vocal onde a consoante é produzida:

THE INTERNATIONAL PHONETIC ALPHABET (revised to 2005)											
CONSONANTS (PULMONIC)										© 2005 IPA	
	Bilabial	Labiodental	Dental	Alveolar	Postalveolar	Retroflex	Palatal	Velar	Uvular	Pharyngeal	Glottal
Plosive	p b		t d			ʈ ɖ	c ɟ	k ɡ	q ɢ		ʔ
Nasal	m	ɱ	n			ɳ	ɲ	ŋ	ɴ		
Trill	ʙ		r						ʀ		
Tap or Flap		ⱱ	ɾ			ɽ					
Fricative	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	h ɦ
Lateral fricative			ɬ ɮ								
Approximant		ʋ	ɹ			ɻ	j	ɰ			
Lateral approximant			l			ɭ	ʎ	ʟ			

Where symbols appear in pairs, the one to the right represents a voiced consonant. Shaded areas denote articulations judged impossible.

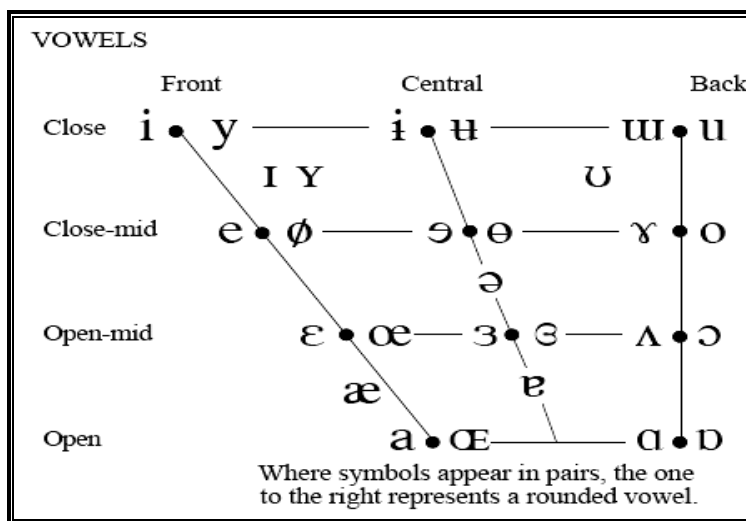
IPA – Consoantes pulmônicas
 Fonte: <http://www.arts.gla.ac.uk/ipa/ipa.html>

As consoantes não pulmônicas são sons produzidos sem a participação dos pulmões. Neste grupo de consoantes estão incluídos os “*clicks*” e as consoantes implosivas:

CONSONANTS (NON-PULMONIC)					
Clicks		Voiced implosives		Ejectives	
◌ǀ	Bilabial	◌ɓ	Bilabial	◌ʼ	Examples:
◌ǃ	Dental	◌ɗ	Dental/alveolar	◌pʼ	Bilabial
◌ǂ	(Post)alveolar	◌ɗ	Palatal	◌tʼ	Dental/alveolar
◌ǁ	Palatoalveolar	◌ɠ	Velar	◌kʼ	Velar
◌ǁ	Alveolar lateral	◌ɠ	Uvular	◌sʼ	Alveolar fricative

IPA – Consoantes não pulmônicas
 Fonte: <http://www.arts.gla.ac.uk/ipa/ipa.html>

O IPA define vogal como o som que ocorre no centro de uma sílaba. As vogais são organizadas na tabela de acordo com a posição que a língua assume para sua produção. O eixo vertical da tabela é mapeado de acordo com a altura da vogal. Vogais pronunciadas com a língua mais baixa ficam na parte baixa da tabela, e aquelas pronunciadas com a língua mais elevada ficam na parte mais alta. De forma similar, o eixo horizontal é determinado pela frontalidade e posterioridade do som vocálico. Vogais mais frontais ficam do lado esquerdo da tabela enquanto que as vogais posteriores ficam do lado direito:



IPA – Vogais
 Fonte: <http://www.arts.gla.ac.uk/ipa/ipa.html>

Os diacríticos são pequenas marcações colocadas junto das letras do IPA para apontar alguma alteração ou descrever mais especificamente o som da letra:

DIACRITICS Diacritics may be placed above a symbol with a descender, e.g. $\underset{\circ}{\mathfrak{t}}$					
$\circ$ Voiceless	$\underset{\circ}{n}$ $\underset{\circ}{d}$	$\dots$ Breathy voiced	$\underset{\cdot\cdot}{b}$ $\underset{\cdot\cdot}{a}$	$\sqcap$ Dental	$\underset{\sqcap}{t}$ $\underset{\sqcap}{d}$
$\checkmark$ Voiced	$\underset{\checkmark}{s}$ $\underset{\checkmark}{t}$	$\sim$ Creaky voiced	$\underset{\sim}{b}$ $\underset{\sim}{a}$	$\sqcup$ Apical	$\underset{\sqcup}{t}$ $\underset{\sqcup}{d}$
^{h} Aspirated	t^h d^h	$\sim$ Linguolabial	$\underset{\sim}{t}$ $\underset{\sim}{d}$	$\sqcap$ Laminal	$\underset{\sqcap}{t}$ $\underset{\sqcap}{d}$
$\textcircled{\text{y}}$ More rounded	$\textcircled{\text{y}}$	^{w} Labialized	t^w d^w	$\sim$ Nasalized	$\underset{\sim}{e}$
$\textcircled{\text{e}}$ Less rounded	$\textcircled{\text{e}}$	^{j} Palatalized	t^j d^j	^{n} Nasal release	d^n
$^+$ Advanced	u^+	^{Y} Velarized	t^Y d^Y	^{l} Lateral release	d^l
$^-$ Retracted	e^-	$^{\text{f}}$ Pharyngealized	t^{f} d^{f}	$^{\text{r}}$ No audible release	d^{r}
$\cdot\cdot$ Centralized	$\ddot{e}$	$\sim$ Velarized or pharyngealized	ɫ		
$\times$ Mid-centralized	$\ddot{e}$	$^{\text{I}}$ Raised	e^{I}	$(\text{ɹ}^{\text{I}}$ = voiced alveolar fricative)	
$^{\text{r}}$ Syllabic	n^{r}	$^{\text{r}}$ Lowered	e^{r}	$(\beta^{\text{r}}$ = voiced bilabial approximant)	
$\textcircled{\text{r}}$ Non-syllabic	e^{r}	$^{\text{A}}$ Advanced Tongue Root	e^{A}		
$^{\text{r}}$ Rhoticity	ə^{r} a^{r}	$^{\text{R}}$ Retracted Tongue Root	e^{R}		

IPA – Diacríticos

Fonte: <http://www.arts.gla.ac.uk/ipa/ipa.html>

Supra-segmentais são símbolos que descrevem as características de uma língua, sobretudo características do som, da prosódia, da extensão e da acentuação das vogais e consoantes individuais que normalmente produzem algum efeito em sílabas, palavras ou frases: elementos como intensidade, altura, duplicação dos sons da língua, ritmo e entonação da fala

SUPRASEGMENTALS	
$^{\text{H}}$	Primary stress
$^{\text{h}}$	Secondary stress
	$\text{ˌfəʊnə}^{\text{H}}\text{tɪʃən}$
$ː$	Long $eː$
$ˑ$	Half-long e^{h}
̥	Extra-short $e^{\text{̥}}$
$ $	Minor (foot) group
$ $	Major (intonation) group
$\cdot$	Syllable break ɹi.ækt
˘	Linking (absence of a break)

IPA – Suprasegmentais

Fonte: <http://www.arts.gla.ac.uk/ipa/ipa.html>

Anexo II:

Sistema de designação de alturas utilizado na tese

