

A MÚSICA CORAL DOS PRIMÓRDIOS DO SÉCULO XX AOS PRIMÓRDIOS DO SÉCULO XXI: A COMPOSIÇÃO PARA COROS E A PERFORMANCE DO REPERTÓRIO MODERNO/CONTEMPORÂNEO

CHORAL MUSIC FROM THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY TO THE BEGINNING OF THE 21TH: THE COMPOSITION FOR CHOIRS AND MODERN REPERTOIRE'S PERFORMANCE

Angelo José Fernandes - IA/UNESP
angelofernandes@uol.com.br

Adriana Giarola Kayama - IA/UNICAMP
akayama@iar.unicamp.br

Resumo: Este trabalho é uma pequena parte de nossa tese de doutoramento para a qual realizamos uma ampla pesquisa sobre prática e sonoridade nos diversos estilos de música coral. Com os olhos focados na música coral desde o princípio do século XX até os dias atuais e com base na investigação bibliográfica, este artigo descreve características da composição para coro e reflete sobre questões ligadas à performance do repertório coral moderno e contemporâneo tais como qualidade sonora, afinação e técnicas vocais não tradicionais.

Palavras-chave: Música vocal; Música coral; Regência coral; Técnica vocal; Música moderna; Música contemporânea.

Abstract: This paper is a small part of my Doctoral dissertation which is a large study about the practice and sonority in various choral music styles. Focusing on the choral music from the beginning of the 20th century to the present day, and based upon a bibliographical review, this article describes the characteristics of the choral composition and reflects on the performance aspects of the performance of modern and contemporary choral repertoire such as vocal tone color, intonation and non-traditional vocal techniques.

Keywords: Vocal music; Choral music; Choral Conducting; Vocal technique; Modern music; Contemporary music.

1. A composição moderna/contemporânea para coro

No princípio de seu livro *Choral music in the twentieth century*, Strimple (2002, p. 9) comenta que, embora algumas das maiores obras modernas e contemporâneas sejam de natureza coral, as percepções e pontos de vista a respeito da música para coro variaram muito desde o princípio do século XX até a atualidade, tendo gerado diversos debates sobre sua função, tanto no contexto sacro quanto no secular, assim como sobre sua viabilidade no campo da composição. O autor observa que, apesar das divergências de opiniões a respeito da atividade coral moderna, é preciso

ressaltar que mais do que em qualquer outro momento histórico, nos últimos cem anos, a música coral tem educado crianças, promovido agendas políticas, servido a cultos religiosos, expandido experiências de vida a um número sem fim de pessoas, criado momentos de satisfação a outras, e alimentado a esperança de muitos em circunstâncias de extrema pressão. Na verdade, ao longo do século XX, a atividade coral adquiriu novas funções e características além daquelas que já se conhecia. A natureza social e amadora que norteou a prática coral do século XIX foi mantida e, ao seu lado, duas outras importantes características foram acrescentadas: uma noção aprimorada de grupo coral como instituição organizada e uma maior preocupação estética com sua sonoridade. Embora contraditórias por vezes, tais características baseadas no perfil particular dos grupos corais têm coexistido de forma marcante para o progresso do desenvolvimento coral moderno e contemporâneo.

No campo da composição, podemos afirmar que diante das várias tendências e influências sofridas no século XX, os compositores modernos têm experimentado, em sua prática, uma liberdade que ainda não fora possível aos compositores dos séculos anteriores. No âmbito da música coral, esta liberdade pode ser percebida da escolha do texto às cadências finais. Para Moe (1988),

[Ela] 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. (p. 153).

Ao abordar características composicionais da música coral moderna, Moe 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, utilizam o que ele chama de contraponto dissonante cromático. Esteticamente, esse grupo tem sua origem no ultra cromatismo romântico do fim do século XIX e princípio do século XX, e sua maior contribuição é 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, empregam o que o autor chama de contraponto dissonante diatônico. Esse grupo representa uma reação ao extremo cromatismo do fim do século XIX e princípio do XX, através da utilização da escala 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.

Moe ainda observa que existem compositores 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.

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. (Moe, 1988, p. 155).

Embora nossa discussão atual tenha focado até aqui somente os aspectos melódico, harmônico e contrapontístico, devemos ressaltar que há outros aspectos que sofreram importantes transformações como o ritmo.

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 poli-ritmos. [...] O ritmo frequentemente se torna o fator de motivação primário, gerando o fluxo do movimento harmônico. (*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.

2. A performance da música coral moderna/contemporânea

Ao executar uma obra do século XX, o regente deve dar atenção particular à qualidade sonora do coro e à forma de articulação. Garretson (1993, p. 154) aponta diretrizes fundamentais no tocante a tais aspectos em diferentes estilos desta música. Na performance 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”.

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 amplos saltos angulares. Para tal, o autor 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”. Ele 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”. Por isso, “as vozes com vibrato excessivo ou com trêmulo são particularmente prejudiciais à interpretação desse estilo de música” (*Ibid.*, p. 155). Por fim, ele analisa que na performance 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. Na sequência, apresentamos, pois, nossa reflexão a respeito desses últimos aspectos.

2.1 *Qualidade sonora e vibrato*

A habilidade de manipular indicações de diferentes “cores sonoras” prevalentes na música dos séculos XX e XXI é crucial para a execução de inúmeras obras deste repertório. Para se alcançar certo nível técnico e artístico na performance 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 que a impostação 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. (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 coral moderna 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 desse tempo muitos compositores expressaram 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 moderna do que na romântica, a finalidade estética dessa sonoridade é similar nos dois estilos: 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 frequentemente 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. (*Ibid.*, 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 [as 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. (*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 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 forçam 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 res-

piração 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.

2.2 *Qualidade sonora e afinação em grupo*

No trabalho com o repertório moderno, 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 ele 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” (Copland, 1960, p. 94 apud Moe, 1988, p. 181). E o próprio Stravinsky confirma esse fato afirmando que “as alturas e as relações intervalares são para ele de primeira dimensão” (Stravinsky, 1966, p. 24 apud Moe, 1988, p. 181). Os muito bem construídos aspectos da música de Stravinsky exi-

gem, 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. “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” (Moe, 1988, 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.

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. Moe (1988, p. 182) cita o compositor Kenneth Gaburo (1926-1993) que, segundo ele, fez 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 tranquila possível. [...] Pontuações texturais não constituem quebras na continuidade linear. [...] A voz cantada normal [nesta composição] é *senza vibrato*. (Gaburo, 1965 apud Moe, 1988, p. 182).

Moe (1988, 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.

A técnica de harmonia e contraponto de Gaburo, como a de Stravinsky, revela uma preocupação meticulosa com as alturas e as relações entre intervalos. Segundas maiores e menores, sétimas maiores

e menores junto com quartas aumentadas são frequentemente 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. (*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:

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. (Pinkham, 1961, p. 7 apud Moe, 1988, 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 moderna 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 performance 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.

2.3 Técnicas de produção vocais não-tradicionais

2.3.1 *Sprechstimme* e recitação

De acordo com Mabry (2002, p. 77), desde que Engelbert 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.

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*, ela 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 semicantada, 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 registo 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. (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. (*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 inflexão normal da fala é que determina a duração das vogais assim como sua dissipação. 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.

Além do *Sprechstimme*, uma série de vocalizações híbridas chamadas recitações foi introduzida na música vocal moderna. 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 (2002, 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 vá-

rias 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 observa que os tipos mais comuns podem ser divididos nas seguintes categorias:

a) Recitações ritmicamente livres sem altura definida:

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 performance 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 definida

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 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.

2.3.2 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”. 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. (*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 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.

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. (*Ibid.*, p. 106).

Na performance 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.

2.3 *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. 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 multiétnicos utilizados com objetivos cerimoniais, tribais ou rituais. Seria im-

possível, 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”. 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.

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 reginação. 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” (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”. Se o compositor não especificar a vogal a ser utilizada, o intérprete fica responsável por decidir a vogal 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, 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.

Conclusão

Da mesma forma que a música composta em outros períodos históricos, o repertório coral composto do princípio do século XX até a atualidade exige do regente uma atenção às suas peculiaridades estilísticas e a busca pela construção de uma sonoridade coral adequada para a sua execução.

O repertório coral moderno e contemporâneo se caracteriza estilisticamente pela liberdade que os compositores desses últimos 100 anos puderam experimentar e que se revela em diversos aspectos como: os contornos melódicos variados, as novas relações entre alturas, o vocabulário harmônico mais livre, os planos rítmicos complexos, no uso da declamação vocal, entre outros.

Para a execução deste repertório o regente deverá investir no trabalho técnico-vocal junto a seus cantores, buscando uma afinação refinada que possa atender às exigências melódicas e harmônicas das obras, construindo uma sonoridade ressonante que possa variar do claro ao escuro, do leve ao encorpado, do som sem vibrato ao som com muito vibrato, e, por fim, orientando o coro no desenvolvimento de habilidades técnico-vocais não tradicionais.

Referências bibliográficas

COPLAND, Aaron. **Copland on music**. Nova Iorque: Doubleday and Company, Inc., 1960.

GABURO, Kenneth. **Ave Maria**. Cincinnati: World Library of Sacred Music, 1965. 1 partitura. Coro a cappella.

GARRETSON, Robert L. **Choral music: history, style, and performance practice**. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1993.

MABRY, Sharon. **Exploring twentieth-century vocal music**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

MOE, Daniel. The choral conductor and twentieth-century choral music. IN: DECKER, Harold & HERFORD, Julius. **Choral Conducting: a symposium**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1973.

PINKHAM, Daniel. Intonation, dissonance and sonority. In: **Bulletin of the American Choral Foundation**. Vol. 3, n. 3.

STRAVINSKY, Igor & CRAFT, Robert. **Themes and episodes**. New York: Knopf, 1966.

STRIMPLE, Nick. **Choral music in the twentieth-century**. New York: Amadeus Press, 2002.

Angelo José Fernandes - Doutor em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP; docente do Instituto de Artes da UNESP, atuando nas áreas de regência coral, canto coral e técnica vocal.

Adriana Giarola Kayama - Doutora em Performance Practice pela University of Washington, EUA; docente da UNICAMP, atuando nas áreas de canto, técnica vocal, dicção e música de câmara; coordenou os cursos de Graduação e Pós-Graduação em Música da UNICAMP.
