CAITI HAUCK-SILVA

**Dicção, expressividade e escolhas do regente em
obras corais em alemão: discutindo relações entre
escritos e gravações**

São Paulo
2017

CAITI HAUCK-SILVA

**Dicção, expressividade e escolhas do regente em
obras corais em alemão: discutindo relações entre
escritos e gravações**

Versão Corrigida

(Versão original encontra-se na unidade que aloja
o Programa de Pós-Graduação)

Tese apresentada à Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo para a
obtenção do título de Doutor em Artes junto ao
Programa de Pós-Graduação em Música.

Área de Concentração: Processos de Criação
Musical

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio da Silva
Ramos

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Hauck-Silva, Caiti

Dicção, expressividade e escolhas do regente em obras corais em alemão: discutindo relações entre escritos e gravações / Caiti Hauck-Silva. -- São Paulo: C. Hauck-Silva, 2017.

411 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Orientador: Marco Antonio da Silva Ramos
Bibliografia

1. Performance coral 2. Dicção do alemão para o canto 3. Expressividade na performance musical 4. Escolhas de performance 5. Análise de gravações I. Ramos, Marco Antonio da Silva II. Título.

CDD 21.ed. - 780

HAUCK-SILVA, Caiti. **Dicção, expressividade e escolhas do regente em obras corais em alemão: discutindo relações entre escritos e gravações.** 2017. 411 f. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos, pela orientação, pela amizade, pelas trocas, pelas colaborações e pelas oportunidades de fazer música e pesquisa, sem as quais esse trabalho não poderia ter sido realizado.

Ao Prof. Dr. John Rink e ao Prof. Dr. Geoffrey Webber, pela supervisão durante o período de Doutorado Sanduíche na Universidade de Cambridge (Reino Unido). Em especial, agradeço ao Prof. Dr. John Rink pelas sugestões quanto à estrutura da tese, à escolha dos estudos de caso e aos métodos de análise, e ao Prof. Dr. Geoffrey Webber pelas sugestões quanto à realização de entrevistas e pelo auxílio em contactar os regentes Timothy Brown, John Butt, Stephen Cleobury e Martin Ennis.

Aos regentes Georg Christoph Biller, Timothy Brown, John Butt, Stephen Cleobury, Martin Ennis e Peter Neumann, por terem se disposto a conceder entrevistas e a revisar as transcrições citadas neste trabalho.

Ao regente Philipp Amelung, pelo auxílio em contactar o Thomaskantor Georg Christoph Biller.

À CAPES, pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa na USP e também na Universidade de Cambridge, através do Programa Institucional de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), Processo n. 99999.008904/2014-06.

À Universidade de Cambridge e à Faculdade de Música da Universidade de Cambridge, pelo período como *Visiting Student*.

Ao Prof. Dr. Ricardo Ballesteros e ao Prof. Dr. Angelo José Fernandes, pelas sugestões e correções feitas durante o Exame de Qualificação.

Ao Prof. Dr. Mário Videira e ao Prof. Dr. Alberto Ikeda, pela colaboração para minha candidatura ao Programa Institucional de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE).

À Profa. Dra. Susana Cecília Igayara, pelos materiais relacionados à vinda de Kurt Thomas ao Brasil.

À Juliet Swift e ao Hans van der Velden, pelo auxílio durante minha estadia em Cambridge.

À Mariana Leite, pela revisão da tese.

A minha irmã Iluá Hauck da Silva, pela revisão do *abstract*.

Ao Célio Barros, pelo auxílio com o áudio de entrevistas e com informações sobre técnicas de gravação.

A meu pai Ariovaldo Hauck da Silva e a meu marido Julien Cachemaille, pelo carinho e apoio constantes.

RESUMO

HAUCK-SILVA, Caiti. **Dicção, expressividade e escolhas do regente em obras corais em alemão: discutindo relações entre escritos e gravações**. 2017. 411 f. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

A performance coral requer que o regente faça uma série de escolhas técnicas e interpretativas. Um dos elementos a respeito dos quais o regente faz escolhas é a dicção do texto cantado, visto que a notação musical ocidental não especifica o exato instante de articulação, a duração ou a dinâmica de vogais e consoantes. Manuais de regência coral geralmente discutem a dicção em termos de uniformidade de pronúncia e clareza de enunciação, ou também de sua relação com a homogeneidade do timbre coral e/ou com uma linha *legato*. Entretanto, são poucos os escritos sobre regência coral que explicitam possíveis durações, dinâmicas e/ou instantes de articulação de vogais e consoantes, e ainda mais raros aqueles que exemplificam como tais escolhas podem contribuir para uma performance expressiva. Nas últimas décadas, houve um aumento de pesquisas sobre a expressividade na performance, contudo poucas mencionam que a maneira como o texto é pronunciado pode colaborar com a expressividade. Ademais, pouco se sabe sobre os efeitos expressivos da dicção em performances especificamente corais. Neste trabalho, estudamos as escolhas interpretativas de regentes quanto à dicção do texto em obras corais cantadas em alemão, visando a observar os efeitos dessas escolhas na expressividade da performance coral. Para isso, utilizamos um conjunto de métodos e técnicas que incluem estudos bibliográficos e estudos de caso, entrevistas, análises de partituras, assim como análises de gravações feitas com o software Sonic Visualiser. A primeira parte apresenta os pontos de partida da pesquisa, que se referem às questões de escolhas e de expressividade na performance. A segunda parte apresenta os estudos bibliográficos, que incluem uma análise de escritos sobre regência coral e também dados coletados nas entrevistas que fizemos com seis regentes. Nessa parte, discutimos a pronúncia do alemão para o canto, as sugestões de regentes quanto à dicção do texto (principalmente em relação à duração, à dinâmica e ao instante de articulação de vogais e consoantes), as relações entre a articulação do texto e a articulação musical, e as possibilidades expressivas da dicção. A terceira parte apresenta os estudos de caso, nos quais analisamos partituras e gravações de obras corais de J. S. Bach, F. Schubert e J. Brahms e descrevemos os efeitos de diferentes escolhas relativas à dicção. A quarta e última parte confronta os dados apresentados nos estudos bibliográficos e nos estudos de caso. Nela, discutimos as relações entre as gravações e a literatura pesquisada em termos das escolhas interpretativas relacionadas à dicção, da influência da articulação do texto sobre articulação musical, e do papel da dicção na expressividade da performance coral. Os resultados sugerem que, em situações específicas, a dicção pode ter um papel central na expressividade da performance, sendo eventualmente tão ou mais significativa que aspectos mais comumente analisados, como variações de andamento, portamento ou vibrato. Por fim, sugerimos dois elementos relacionados à dicção que podem contribuir para compreender a experiência de escuta de uma performance expressiva: um sentido de que os músicos são parte da música e um sentido de estar no momento presente.

Palavras-chave: Performance coral. Dicção do alemão para o canto. Expressividade na performance musical. Escolhas de performance. Análise de gravações. J. S. Bach. F. Schubert. J. Brahms.

ABSTRACT

HAUCK-SILVA, Caiti. **Diction, Expressivity and Conductor's Choices in Choral Works Sung in German: Discussing Relationships Between Writings and Recordings.** 2017. 411 p. Thesis (Doctor of Arts) - School of Communications and Arts of the University of São Paulo. São Paulo, 2017.

Choral performance requires several interpretative and technical choices by the conductor. One of the elements about which the conductor makes choices is the diction of the sung text, since Western musical notation does not specify the precise instant of articulation, the duration or the dynamic of vowels and consonants. Choral conducting handbooks generally discuss diction in terms of uniformity of pronunciation and clearness of enunciation, or also in terms of its relationship with choral blend and/or with a legato line. However, few writings on choral conducting are explicit in relation to possible durations, dynamics and/or instants of articulation of vowels and consonants, and even rarer are those which exemplify how these choices may contribute to an expressive performance. In the last decades, researches on expressivity in music performance have increased, yet few of such researches mention that the way one pronounces a text may play a part in expressivity. Moreover, little is known about the effects of an expressive diction specifically in choral performances. In this research, I investigate conductors' interpretative choices regarding text diction in choral music sung in German, aiming to identify the effects of these choices on the expressivity of choral performance. My research uses mixed methods and techniques, which include bibliographical studies, case studies, interviews, score analyses, as well as recording analyses made with the software Sonic Visualiser. The first part presents the research's starting points, which refer to questions on choices in performance and on expressivity in performance. The second part presents the bibliographical studies, which include an analysis of writings about choral conducting and data collected in the interviews I did with six conductors. In this part I discuss German diction for singing, conductor's suggestions with respect to text diction (especially as regards the duration, the dynamic and the instant of articulation of vowels and consonants), the relationships between text articulation and musical articulation, and the expressive possibilities of diction. The third part presents the case studies, in which I analyse scores and recordings of choral works by J. S. Bach, F. Schubert and J. Brahms, and describe the effects of different choices related to diction. The fourth and last part compares data presented in the bibliographical studies and in the case studies. In this final part, I discuss the relationships between the recordings and the researched literature in terms of the interpretative choices regarding text diction, the influence of text articulation on musical articulation, and the role of diction in the expressivity of choral performance. Results suggest that in particular situations text diction can play a central role in performance expressivity, eventually being as significant as (or perhaps even more than) aspects more commonly analysed in researches, such as variations in tempo, portamento or vibrato. Finally, I suggest two elements concerning text diction that may contribute to an understanding of the experience of listening to an expressive performance: a sense that the musicians are part of the music, as well as a sense of being in the present moment.

Keywords: Choral performance. German diction for singing. Expressivity in music performance. Performance choices. Recording analysis. J. S. Bach. F. Schubert. J. Brahms.

LISTA DE FIGURAS

Figura 3.1 — Exercício para separar vogais iniciais sem fazer golpe de glote (EHMANN; HAASEMANN, 1990, p. 143).....	81
Figura 3.2 — Exemplo de encontro de [s] e [z] (THOMAS, 1979a, p. 98).....	82
Figura 3.3 — Instante de articulação e duração de sonante após vogal curta, segundo Thomas (1979a, p. 91)	85
Figura 3.4 — Instante de articulação e duração de sonante após vogal curta cantada em diversas notas, segundo Thomas (1979a, p. 91)	85
Figura 3.5 — <i>Der Winter ist vergangen</i> (canção popular), c. 1-4	87
Figura 3.6 — Instante de articulação e duração de plosiva dura após vogal curta em nota de um tempo, segundo Thomas (1979a, p. 94)	88
Figura 3.7 — Instante de articulação e duração de plosiva dura após vogal curta em nota de dois tempos, segundo Thomas (1979a, p. 95).....	89
Figura 3.8 — Instante de articulação de sonante após vogal final não acentuada, segundo Thomas (1979a, p. 95)	90
Figura 3.9 — Instante de articulação de plosiva após vogal final não acentuada, segundo Thomas (1979a, p. 96)	90
Figura 3.10 — <i>Abschied vom Walde</i> op. 59 n° 3 de Mendelssohn, c. 9-12 (HALSEY, 2011, p. 102)	94
Figura 3.11 — <i>Sinfonia n° 2</i> de Mahler, 5° mvt., c. 472-476 (HALSEY, 2011, p. 153).....	94
Figura 3.12 — Instante de articulação e duração de consoante inicial e de sons finais, segundo Shaw (BLOCKER, 2004, p. 102)	98
Figura 3.13 — Dinâmica de sons secundários, segundo Shaw (BLOCKER, 2004, p. 102)	105
Figura 3.14 — Equilíbrio de dinâmica entre vogal e consoante, segundo Garretson (1998, p. 105).....	107
Figura 3.15 — Instante de articulação de plosiva final acrescida do <i>schwa</i> , segundo Shaw (BLOCKER, 2004, p. 103)	108

Figura 3.16 — Instante de articulação de consoantes em finais de frases, seguidas ou não de pausa, segundo Thomas (1979a, p. 97)	112
Figura 3.17 — Instante de articulação de consoante no final de frase seguida de pausa, segundo Ericson, Ohlin e Spångberg (1976, p. 25)	113
Figura 3.18 — Instante de articulação de consoante no final de frase não sucedida de pausa, segundo Ericson, Ohlin e Spångberg (1976, p. 25)	114
Figura 3.19 — Instante de articulação de consoante final em nota com indicação de <i>staccato</i> , segundo Ericson, Ohlin e Spångberg (1976, p. 26)	114
Figura 3.20 — <i>Sinfonia n.º 2</i> de Mahler, 5.º mvt., c. 520-524 (HALSEY, 2011, p. 156).....	117
Figura 3.21 — Gestos inadequados para o corte, segundo Thomas (1979a, p. 19)	126
Figura 3.22 — Gesto para corte em terminação com consoante surda, segundo Thomas (1979a, p. 20)	126
Figura 3.23 — Corte duplo em caso de terminação com duas consoantes (sonora e surda) ou de prolongamento de sonante final, segundo Thomas (1979a, p. 21).....	127
Figura 3.24 — Gesto básico para corte, segundo Fredrich e Frischmuth (1981, p. 53).....	130
Figura 3.25 — Corte duplo em caso de prolongamento de <i>m</i> ou <i>n</i> final, segundo Fredrich e Frischmuth (1981, p. 54)	132
Figura 3.26 — Posição das mãos ao início do corte, segundo Bastian e Fischer (2006, p. 207)	133
Figura 3.27 — Posição das mãos depois do corte, segundo Bastian e Fischer (2006, p. 208)	133
Figura 4.1 — Duração da consoante [m] na palavra <i>Amen</i> em <i>legato</i> , segundo Garretson (1998, p. 103).....	148
Figura 4.2 — Compassos 26 e 30 das linhas de soprano e oboé d’amore do 7.º mvt. da cantata BWV 215 de Bach, adaptado de Butt (1990, p. 122-123).....	158
Figura 4.3 — <i>Sinfonia n.º 2</i> de Mahler, 5.º mvt., c. 695-703 (HALSEY, 2011, p. 159).....	174
Figura 4.4 — “Brahms, <i>Ein deutsches Requiem</i> , 4.º mvt., c. 4-8, consoantes como portadoras de expressão” (HALSEY, 2011, p. 210).....	175

Figura 6.1 — Estrutura simétrica do moteto BWV 227, segundo Hofmann (2006, p. 125)	207
Figura 6.2 — Motivo de dois compassos cantado por baixo (c. 104-105) (HOFMANN, 2006, p. 128)	211
Figura 6.3 — Distribuição da melodia de Crüger (indicada com asteriscos) no início de <i>Trotz dem alten Drachen</i> , segundo Hofmann (2006, p. 129).....	213

LISTA DE TABELAS

Tabela 2.1 — Classificação dos sons do alemão segundo o <i>Siebs</i> (1969, p. 19 e 29).....	44
Tabela 2.2 — Classificação das consoantes do alemão segundo Ehmann (1981) e Thomas (1979a)	47
Tabela 2.3 — Sons do alemão segundo o <i>Siebs</i> (1969, p. 23-26).....	72
 Tabela 6.1 — J. S. Bach, <i>Jesu, meine Freude</i> BWV 227	206
Tabela 6.2 — J. S. Bach, <i>Unter deinem Schirmen</i> , 3º mvt. do moteto BWV 227: texto e tradução	208
Tabela 6.3 — Estrutura de <i>Unter deinem Schirmen</i>	209
Tabela 6.4 — J. S. Bach, <i>Trotz dem alten Drachen</i> , 5º mvt. do moteto BWV 227: texto e tradução	212
Tabela 6.5 — Estrutura de <i>Trotz dem alten Drachen</i>	214
Tabela 6.6 — Schubert, <i>An die Sonne</i> D439: texto e tradução.....	221
Tabela 6.7 — Estrutura de <i>An die Sonne</i>	222
Tabela 6.8 — Brahms, <i>Abendständchen</i> op. 42 nº 1: texto e tradução.....	232
Tabela 6.9 — Brahms, <i>Darthulas Grabesgesang</i> op. 42 nº 3: texto e tradução.....	238
Tabela 6.10 — Estrutura de <i>Darthulas Grabesgesang</i> , segundo Beuerle (1987, p. 275) ...	240
 Tabela 7.1 — <i>Jesu, meine Freude</i> BWV 227: gravações analisadas.....	247
Tabela 7.2 — Duração de [t ^H r] (“trotz”) nos c. 147 e c. 148.....	254
Tabela 7.3 — Duração de [dr] e [x] (“Drachen”) nos c. 149-150	255
Tabela 7.4 — Duração de [dr], [a] e [x] (“Drachen”) no c. 151.....	256
Tabela 7.5 — Duração de [ɪ] e [ç] (“ich”) no c. 167 e de [ʃt ^H] (“steh”) no c. 168.....	259
Tabela 7.6 — Duração de [a] e [p ^H] (“Abgrund”) no c. 191	261
Tabela 7.7 — <i>An die Sonne</i> D439: gravações analisadas	263
Tabela 7.8 — Instante de articulação de uma consoante inicial	267
Tabela 7.9 — Instante de articulação de duas consoantes iniciais	268
Tabela 7.10 — Duração de [gr] (“Gras”) nos c. 66 e 84	269

Tabela 7.11 — Duração de [ʃm] (“verschmachtend”) nos c. 68 e 88.....	270
Tabela 7.12 — <i>Abendständchen</i> op. 42 nº 1: gravações analisadas	274
Tabela 7.13 — <i>Darthulas Grabesgesang</i> op. 42 nº 3: gravações analisadas.....	276
Tabela 7.14 — Duração dos sons de “Wach auf, wach” no c. 48.....	278

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BPM	Batidas por minuto
c.	Compasso(s)
IPA	International Phonetic Alphabet (Alfabeto Fonético International)
mvt.	Movimento (de uma obra musical)
S, A, T, B	Soprano, Contralto, Tenor, Baixo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
Perguntas de pesquisa e objetivos.....	3
Métodos	6
Estrutura do trabalho	11
 PARTE I: PONTOS DE PARTIDA	
Capítulo 1 — Estudos de performance: escolhas e expressividade.....	13
1.1. Escolhas do regente coral	19
1.1.1. Escolhas relacionadas à dicção do texto.....	22
1.2. Expressividade na performance.....	25
1.2.1. Expressividade vocal	31
 PARTE II: ESTUDOS BIBLIOGRÁFICOS	
Capítulo 2 — O alemão cantado	40
2.1. A pronúncia do alemão padrão: fala e canto.....	40
2.2. A classificação dos sons do alemão	44
2.3. Vogais	48
2.3.1. Ditongos.....	51
2.3.2. Ataque de vogais e o golpe de glote	52
2.4. Consoantes.....	59
2.4.1. Sonantes.....	61
2.4.2. Não sonantes.....	65
 Capítulo 3 — Dicção na literatura sobre regência coral.....	75
3.1. Duração, dinâmica e instante de articulação dos sons do texto.....	79
3.1.1. Questões específicas do alemão	79
3.1.2. Consoantes iniciais	96
3.1.3. Dinâmica de consoantes e da vogal átona de ditongos.....	103

3.1.4. Consoantes finais	111
3.1.5. Canções estróficas	119
3.2. Gestos de regência relacionados à dicção do texto.....	122
Capítulo 4 — Dicção e expressividade	138
4.1. A sonoridade do alemão.....	138
4.2. Articulação do texto e articulação musical	143
4.2.1. Articulação na música de J. S. Bach.....	155
4.3. O potencial expressivo dos sons do texto	161
4.3.1. Sonoridade das palavras e enunciação	161
4.3.2. A expressividade das consoantes	170
 PARTE III: ESTUDOS DE CASO	
Capítulo 5 — Métodos de análise	182
5.1. Estudos de caso: gravações, obras e aspectos analisados	182
5.2. Analisando partituras e gravações	185
5.3. Métodos de análise de gravações: um referencial	189
 Capítulo 6 — Análise de partituras.....	197
6.1. J. S. Bach	197
6.1.1. <i>Unter deinem Schirmen</i> BWV 227/3.....	208
6.1.2. <i>Trotz dem alten Drachen</i> BWV 227/5	212
6.2. Schubert.....	217
6.2.1. <i>An die Sonne</i> D439	220
6.3. Brahms.....	225
6.3.1. <i>Abendständchen</i> op. 42 n° 1.....	231
6.3.2. <i>Darthulas Grabesgesang</i> op. 42 n° 3.....	237
 Capítulo 7 — Análise de gravações	246
7.1. J. S. Bach	247
7.1.1. <i>Unter deinem Schirmen</i> BWV 227/3.....	248

7.1.2. <i>Trotz dem alten Drachen</i> BWV 227/5	252
7.2. Schubert: <i>An die Sonne</i> D439	262
7.3. Brahms	273
7.3.1. <i>Abendständchen</i> op. 42 n° 1	273
7.3.2. <i>Darthulas Grabesgesang</i> op. 42 n° 3	276

PARTE IV: SÍNTESE

Capítulo 8 — Escritos e gravações em interação: perspectivas sobre a dicção na

performance coral	282
8.1. Pronúncia do alemão e instantes de articulação dos sons do texto	282
8.2. Relações entre articulação do texto e articulação musical	288
8.3. O uso expressivo da dicção	292

CONSIDERAÇÕES FINAIS	305
-----------------------------------	-----

REFERÊNCIAS

Obras citadas	308
Obras consultadas	326
Discografia	332

APÊNDICES

Apêndice 1: Espectrogramas: <i>Unter deinem Schirmen</i> BWV 227/3, J. S. Bach	335
1.1a — Thomas: BWV 227/3, silhueta de dinâmica	336
1.1b — Ehmann: BWV 227/3, silhueta de dinâmica	337
1.1c — Rilling: BWV 227/3, silhueta de dinâmica	338
1.1d — Ericson: BWV 227/3, silhueta de dinâmica	339
1.1e — Herreweghe: BWV 227/3, silhueta de dinâmica	340
1.1f — Gardiner: BWV 227/3, silhueta de dinâmica	341

Apêndice 2: Espectrogramas: <i>Trotz dem alten Drachen</i> BWV 227/5, J. S. Bach	342
2.1a — Thomas: BWV 227/5, “Trotz” c. 147 e c. 148, “Drachen” c. 149-150 e c. 151	343
2.1b — Ericson: BWV 227/5, “Trotz” c. 147 e c. 148, “Drachen” c. 149-150 e c. 151	344
2.1c — Ehmann: BWV 227/5, “Trotz” c. 147 e c. 148, “Drachen” c. 149-150 e c. 151	345
2.1d — Rilling: BWV 227/5, “Trotz” c. 147 e c. 148, “Drachen” c. 149-150 e c. 151	346
2.1e — Herreweghe: BWV 227/5, “Trotz” c. 147 e c. 148, “Drachen” c. 149-150 e c. 151	347
2.1f — Gardiner: BWV 227/5, “Trotz” c. 147 e c. 148, “Drachen” c. 149-150 e c. 151	348
2.2a — Thomas: BWV 227/5, “ich steh” c. 167-168	349
2.2b — Ehmann: BWV 227/5, “ich steh” c. 167-168	350
2.2c — Ericson: BWV 227/5, “ich steh” c. 167-168.....	351
2.2d — Rilling: BWV 227/5, “ich steh” c. 167-168.....	352
2.2e — Herreweghe: BWV 227/5, “ich steh” c. 167-168	353
2.2f — Gardiner: BWV 227/5, “ich steh” c. 167-168	354
2.3a — Thomas: BWV 227/5, “Abgrund” c. 191.....	355
2.3b — Ericson: BWV 227/5, “Abgrund” c. 191	356
2.3c — Ehmann: BWV 227/5, “Abgrund” c. 191	357
2.3d — Rilling: BWV 227/5, “Abgrund” c. 191	358
2.3e — Herreweghe: BWV 227/5, “Abgrund” c. 191	359
2.3f — Gardiner: BWV 227/5, “Abgrund” c. 191.....	360
 Apêndice 3: Espectrogramas: <i>An die Sonne</i> D439, Schubert	361
3.1a — Bernius: <i>An die Sonne</i> D439, “Sonne” c. 2.....	362
3.1b — Gardiner: <i>An die Sonne</i> D439, “Sonne” c. 2.....	363
3.1c — Neumann: <i>An die Sonne</i> D439, “Sonne” c. 2	364
3.1d — Straube: <i>An die Sonne</i> D439, “Sonne” c. 2.....	365

3.2a — Bernius: <i>An die Sonne</i> D439, “Wunder” c. 11, “Himmel” c. 14.....	366
3.2b — Gardiner: <i>An die Sonne</i> D439, “Wunder” c. 11, “Himmel” c. 14.....	367
3.2c — Neumann: <i>An die Sonne</i> D439, “Wunder” c. 11, “Himmel” c. 14	368
3.2d — Straube: <i>An die Sonne</i> D439, “Wunder” c. 11, “Himmel” c. 14.....	369
3.3a — Bernius: <i>An die Sonne</i> D439, “Sterne” c. 17 e c. 22.....	370
3.3b — Gardiner: <i>An die Sonne</i> D439, “Sterne” c. 17 e c. 22.....	371
3.3c — Neumann: <i>An die Sonne</i> D439, “Sterne” c. 17 e c. 22.....	372
3.3d — Straube: <i>An die Sonne</i> D439, “Sterne” c. 17 e c. 22.....	373
3.4a — Bernius: <i>An die Sonne</i> D439, “Noch” c. 24, “Glanz” c. 26.....	374
3.4b — Gardiner: <i>An die Sonne</i> D439, “Noch” c. 24, “Glanz” c. 26.....	375
3.4c — Neumann: <i>An die Sonne</i> D439, “Noch” c. 24, “Glanz” c. 26.....	376
3.4d — Straube: <i>An die Sonne</i> D439, “Noch” c. 24, “Glanz” c. 26.....	377
3.5a — Bernius: <i>An die Sonne</i> D439, “heute” c. 29, “Natur” c. 30, “Der” c. 30, “Vögel” c. 31	378
3.5b — Gardiner: <i>An die Sonne</i> D439, “heute” c. 29, “Natur” c. 30, “Der” c. 30, “Vögel” c. 31	379
3.5c — Neumann: <i>An die Sonne</i> D439, “heute” c. 29, “Natur” c. 30, “Der” c. 30, “Vögel” c. 31	380
3.5d — Straube: <i>An die Sonne</i> D439, “heute” c. 29, “Natur” c. 30, “Der” c. 30, “Vögel” c. 31	381
3.6a — Bernius: <i>An die Sonne</i> D439, “Wald” c. 36 e c. 39.....	382
3.6b — Gardiner: <i>An die Sonne</i> D439, “Wald” c. 36 e c. 39.....	383
3.6c — Neumann: <i>An die Sonne</i> D439, “Wald” c. 36 e c. 39.....	384
3.6d — Straube: <i>An die Sonne</i> D439, “Wald” c. 36 e c. 39.....	385
3.7a — Bernius: <i>An die Sonne</i> D439, “mehr” c. 56	386
3.7b — Gardiner: <i>An die Sonne</i> D439, “mehr” c. 56	386
3.7c — Neumann: <i>An die Sonne</i> D439, “mehr” c. 56	387
3.7d — Straube: <i>An die Sonne</i> D439, “mehr” c. 56	387
3.8a — Bernius: <i>An die Sonne</i> D439, “Gras” c. 66, “verschmachtetend” c. 68.....	388
3.8b — Gardiner: <i>An die Sonne</i> D439, “Gras” c. 66, “verschmachtetend” c. 68.....	389
3.8c — Neumann: <i>An die Sonne</i> D439, “Gras” c. 66, “verschmachtetend” c. 68.....	390

3.8d — Straube: <i>An die Sonne</i> D439, “Gras” c. 66, “verschmachtetend” c. 68.....	391
3.9a — Bernius: <i>An die Sonne</i> D439, “komm” c. 75, “Staub” c. 78.....	392
3.9b — Gardiner: <i>An die Sonne</i> D439, “komm” c. 75, “Staub” c. 78.....	393
3.9c — Neumann: <i>An die Sonne</i> D439, “komm” c. 75, “Staub” c. 78.....	394
3.9d — Straube: <i>An die Sonne</i> D439, “komm” c. 75, “Staub” c. 78.....	395
3.10a — Bernius: <i>An die Sonne</i> D439, “komm” c. 96, “Staub” c. 99.....	396
3.10b — Gardiner: <i>An die Sonne</i> D439, “komm” c. 96, “Staub” c. 99.....	397
3.10c — Neumann: <i>An die Sonne</i> D439, “komm” c. 96, “Staub” c. 99.....	398
3.10d — Straube: <i>An die Sonne</i> D439, “komm” c. 96, “Staub” c. 99.....	399
3.11a — Bernius: <i>An die Sonne</i> D439, “Gras” c. 84	400
3.11b — Gardiner: <i>An die Sonne</i> D439, “Gras” c. 84	400
3.11c — Neumann: <i>An die Sonne</i> D439, “Gras” c. 84	401
3.11d — Straube: <i>An die Sonne</i> D439, “Gras” c. 84	401
3.12a — Bernius: <i>An die Sonne</i> D439, “verschmachtetend” c. 88.....	402
3.12b — Gardiner: <i>An die Sonne</i> D439, “verschmachtetend” c. 88.....	403
3.12c — Neumann: <i>An die Sonne</i> D439, “verschmachtetend” c. 88	404
3.12d — Straube: <i>An die Sonne</i> D439, “verschmachtetend” c. 88.....	405

Apêndice 4: Espectrogramas: *Darthulas Grabesgesang* op. 42/3, Brahms..... 406

4.1a — Ericson: <i>Darthulas Grabesgesang</i> op. 42/3, “Wach auf, wach” c. 48.....	407
4.1b — Neumann: <i>Darthulas Grabesgesang</i> op. 42/3, “Wach auf, wach” c. 48	408
4.1c — Creed: <i>Darthulas Grabesgesang</i> op. 42/3, “Wach auf, wach” c. 48	409
4.1d — Bernius: <i>Darthulas Grabesgesang</i> op. 42/3, “Wach auf, wach” c. 48	410
4.1e — Gardiner: <i>Darthulas Grabesgesang</i> op. 42/3, “Wach auf, wach” c. 48.....	411

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta um estudo sobre as escolhas interpretativas de regentes em relação à dicção do texto em obras corais cantadas em alemão e sobre os efeitos expressivos dessas escolhas. Tal estudo foi realizado principalmente por meio da análise de escritos sobre regência coral e de gravações de performances¹ corais, incluindo também dados de entrevistas realizadas com seis regentes.

Apesar da predominância de pesquisas em música baseadas na partitura de uma obra, estudos de performances musicais — como aqueles realizados no CHARM (AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music²) e no CMPCP (AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice³), por exemplo — mostraram que a performance não se resume a seguir aquilo que está escrito na partitura de uma obra musical. Ao contrário, uma performance exige que o músico faça uma série de escolhas quanto à forma de realizar sonoramente aquilo que a partitura busca representar. Sobre isso, o musicólogo John Rink escreve:

Não se pode negar que a interpretação musical requer decisões — conscientes ou não — sobre as funções contextuais de características musicais específicas e sobre os meios de projetá-las. Mesmo a passagem mais simples — uma escala ou uma cadência perfeita, por exemplo — será moldada de acordo com a compreensão do performer de como isso se encaixa em dada peça e com as prerrogativas expressivas que ele ou ela aplica a isso.⁴ (RINK, 2002b, p. 35)

Uma das razões para essa necessidade de fazer escolhas na performance é o fato de que a notação musical ocidental não é precisa em relação a aspectos como a articulação musical, o timbre ou a dicção do texto cantado. No caso da dicção, a notação musical indica a duração da sílaba como um todo, não especificando a duração e a dinâmica de vogais e

¹ Embora o termo *performance* seja da língua inglesa, neste texto nós optamos pela forma em redondo — performance —, visto que seu uso já está incorporado ao vocabulário musical brasileiro.

² <http://www.charm.kcl.ac.uk/>

³ <http://www.cmpcp.ac.uk/>

⁴ “It cannot be denied that the interpretation of music requires decisions — conscious or otherwise — about the contextual functions of particular musical features and the means of projecting them. Even the simplest passage — a scale or perfect cadence, for instance — will be shaped according to the performer’s understanding of how it fits into a given piece and the expressive prerogatives that he or she brings to bear upon it.” (RINK, 2002b, p. 35)

consoantes, tampouco o exato instante para se articularem esses diferentes sons vocálicos e consonantais.

Na performance do repertório coral, essas decisões relativas à dicção do texto (e também a outros elementos do canto coral) são, de modo geral, responsabilidade do regente⁵. De acordo com o resultado sonoro que deseja alcançar, o regente pode optar, por exemplo, por prolongar ou encurtar vogais ou consoantes, isto é, ele tem a possibilidade de manipular a dicção do texto cantado como uma forma de moldar sua interpretação da obra, utilizando, assim, a dicção como uma ferramenta expressiva.

Manuais de regência coral geralmente discutem a dicção do texto em termos da uniformidade de pronúncia e da clareza de enunciação (às vezes descrevendo a pronúncia de diferentes idiomas) ou também em termos da relação de vogais e consoantes com a homogeneidade timbrística no coro e com uma linha *legato*. No entanto, apesar da necessidade de se fazerem escolhas quanto aos aspectos da dicção que a notação musical não especifica, dentre os escritos sobre regência coral aos quais tivemos acesso são poucos os que de fato explicitam possíveis durações, dinâmicas e instantes de articulação de vogais e consoantes, e ainda mais raros aqueles que exemplificam como escolhas relativas a isso podem colaborar com a expressividade na performance. Exceções notáveis são o livro de Kurt Thomas (1979a) e as cartas de Robert Shaw (BLOCKER, 2004) — cujos exemplos musicais descrevem escolhas quanto à duração, à dinâmica e ao instante de articulação dos diferentes sons vocálicos e consonantais —, assim como o livro de Simon Halsey (2011), que enfatiza o potencial expressivo da dicção do texto na performance coral.

A questão da expressividade na performance e as formas como músicos moldam uma performance em termos expressivos vêm sendo pesquisadas sobretudo desde os anos 1980-1990. Pesquisas sobre a expressividade na performance da música vocal analisaram, no canto solista, elementos como vibrato, portamento, timbre vocal, dinâmica e variações no andamento. Apesar do maior interesse por compreender a expressividade, dentre as pesquisas às quais tivemos acesso poucas mencionam que a maneira como o texto é pronunciado — com vogais ou consoantes mais longas ou mais curtas, por exemplo — é um elemento que também pode colaborar com a expressividade. Além disso, não encontramos pesquisas que

⁵ Todavia, coralistas também podem colaborar com essas decisões, como será mencionado mais à frente.

tenham estudado, em performances corais, as possibilidades expressivas da dicção e os efeitos das escolhas interpretativas relacionadas a isso.

Dessa forma, embora alguns escritos sobre regência coral discutam o potencial expressivo da dicção do texto cantado, existem lacunas, nas pesquisas sobre performance e sobre expressividade, que dizem respeito, primeiro, à identificação das possibilidades de uso expressivo da dicção em performances especificamente corais; em seguida, ao quanto, para além dos livros, esse potencial é de fato explorado na performance; e, por fim, ao papel que tal uso da dicção pode ter na expressividade da performance coral, em particular, e na expressividade da performance musical, de modo geral.

Para compreender as possíveis relações entre dicção coral e expressividade, confrontamos, neste trabalho, estudos de performance e de expressividade na performance, escritos sobre regência coral, entrevistas com regentes e análises de partituras e de gravações. O interesse por esse tema surgiu a partir da atividade da autora como regente coral. Considerando que questões relacionadas à dicção estão presentes na performance de obras corais cantadas nos mais variados idiomas, optamos por nos concentrar na língua alemã, primeiramente em vista da extensão e da importância do repertório coral cantado em alemão, exemplificado na obra de compositores como Johann Sebastian Bach, Franz Schubert e Johannes Brahms, e também em função da proficiência da autora nesse idioma, por ter vivido na Alemanha e, posteriormente, atuado como professora de alemão no Brasil.

Perguntas de pesquisa e objetivos

Partindo desse problema de pesquisa, nosso primeiro questionamento é: quais aspectos da performance coral implicam escolhas do regente? Especificamente em relação às escolhas interpretativas do regente coral quanto à dicção do texto cantado em alemão, perguntamo-nos: primeiramente, quais são as opções que o regente tem? Depois, quais escolhas os regentes fazem? Por fim, qual o efeito dessas escolhas?⁶

⁶ Agradecemos ao Prof. Dr. John Rink por nos auxiliar na elaboração dessas perguntas de pesquisa.

Em vista desses questionamentos gerais, esta pesquisa investiga a dicção do texto em obras corais cantadas em alemão a partir de duas esferas: primeiro, em estudos bibliográficos, sobretudo em escritos sobre regência coral; depois, em estudos de caso, principalmente por meio de gravações de performances corais, como será detalhado mais à frente.

Nessas duas esferas de investigação, buscamos responder a questionamentos mais específicos. Uma primeira questão é: como é a pronúncia do alemão para o canto? Em seguida, quanto aos escritos sobre regência coral, perguntamo-nos: quais são as sugestões dessa literatura para a dicção do texto cantado, sobretudo em relação a aspectos não especificados pela notação musical, como duração, dinâmica e instante de articulação dos sons do texto? Quais são os gestos de regência que essa literatura sugere para indicar a articulação do texto? O que é encontrado sobre a relação entre a articulação do texto e a articulação musical? Há referências ao uso da dicção do texto como uma ferramenta expressiva? Se sim, em quais situações e de que forma?

Quanto às gravações de performances corais, nossas perguntas são: o que essas gravações mostram sobre as escolhas relacionadas à dicção do texto cantado? O que é possível observar quanto à duração, à dinâmica e ao instante de articulação dos sons do texto? Quais são os efeitos dessas escolhas? Há momentos em que a articulação do texto influencia a articulação musical? Se sim, de que forma? Há momentos em que a dicção do texto é usada como uma ferramenta expressiva? Se sim, em quais situações e de que forma?

Por fim, buscamos unir os dados dessas duas esferas, perguntando-nos: como o tratamento da dicção do texto nas gravações se relaciona com os escritos sobre regência coral? O que as gravações mostram sobre o uso da dicção do texto como uma ferramenta expressiva? Como o tratamento da dicção observado nessas gravações se relaciona com pesquisas sobre a expressividade na performance da música vocal?

Com esses questionamentos em mente, o objetivo principal desta pesquisa consiste em identificar as escolhas interpretativas de regentes corais quanto à dicção do texto cantado em alemão e observar os efeitos dessas escolhas sobre a expressividade na performance coral, em particular, e na performance musical, de modo geral.

Em relação à literatura sobre regência coral, nossos objetivos específicos são: identificar sugestões relativas à dicção do texto cantado, em especial quanto à duração, à

dinâmica e ao instante de articulação de sons do texto; identificar sugestões de gestos de regência relacionados à articulação do texto; identificar aspectos referentes à relação entre a articulação do texto e a articulação musical; identificar aspectos relacionados ao uso da dicção do texto como uma ferramenta expressiva.

Em relação às gravações, nossos objetivos específicos são: observar escolhas relativas à dicção do texto cantado, em especial quanto à duração, à dinâmica e ao instante de articulação dos sons do texto; descrever os efeitos dessas escolhas; observar se a articulação do texto influencia a articulação musical; observar se a dicção do texto é usada como uma ferramenta expressiva.

Ao confrontar os dados coletados nos estudos bibliográficos e nos estudos de caso, nosso objetivo específico consiste em compreender as relações entre as gravações e as sugestões da literatura pesquisada, em termos das escolhas quanto à dicção do texto cantado, da influência da articulação do texto sobre articulação musical e do papel da dicção na expressividade da performance coral.

Como já mencionado, esta pesquisa concentra-se em questões relacionadas ao instante de articulação, à duração e à dinâmica de vogais e de consoantes. Não faz parte de nossos objetivos estudar manipulações no timbre das vogais, muito embora esse seja um aspecto que pode vir a colaborar com a expressividade coral e que será mencionado nas análises de gravações, quando pertinente. Tampouco estudamos a questão do timbre coral, por mais que isso se relacione com a dicção, especialmente com a produção de vogais.

Nota-se, também, que esta pesquisa tem como foco o ponto de vista do regente coral e, assim, investiga as escolhas do regente, e não as do coralista. Sabemos, no entanto, que coralistas podem tanto influenciar as escolhas do regente (por meio de sua forma de cantar, por exemplo) quanto propor soluções não imaginadas pelo regente. Apesar de sua importância, a colaboração do cantor não será estudada aqui, visto que tal tipo de investigação implicaria outro objeto de estudo e outros métodos de análise.

Métodos

Como já mencionado, este trabalho tem duas esferas investigativas: uma de estudos bibliográficos e outra de estudos de caso. Os estudos bibliográficos incluem dados de escritos sobre regência coral e também dados coletados nas entrevistas que fizemos com seis regentes corais, como será detalhado a seguir. Nos estudos de caso, analisamos partituras e gravações de obras selecionadas, conforme descrito mais à frente e também no Capítulo 5. Os objetivos desses estudos foram listados acima.

Os estudos bibliográficos reúnem dados de escritos sobre regência coral, sobretudo manuais de regência, que se referem à dicção do texto cantado em termos interpretativos. Da literatura em alemão, pesquisamos os manuais dos regentes corais Hans Günther Bastian e Wilfried Fischer (2006), Wilhelm Ehmann (1981) e Kurt Thomas (1979a, 1979b, 1979c), o livro sobre preparação vocal para coros de Wilhelm Ehmann e Frauke Haasemann (1990) e os capítulos sobre técnica de regência dos regentes Günter Fredrich e Gert Frischmuth (1981) e sobre preparação vocal para coros do cantor e preparador vocal Bernhard Pöhlmann (1981) que fazem parte do manual de regência editado por Bimberg et al.

A obra do regente, compositor e pedagogo Kurt Thomas (1904-1973) é uma referência importante em nossa pesquisa, primeiramente em função do detalhamento com o qual Thomas descreve suas sugestões quanto à dicção do texto cantado e aos gestos que ele usa para indicar a articulação do texto. Para além disso, Kurt Thomas foi “em sua época uma incontestável autoridade da pedagogia coral alemã”⁷ (MÖLLER, 2004, p. 7): ele iniciou sua carreira aos 21 anos como professor de teoria e composição no Conservatório de Leipzig e posteriormente lecionou na Hochschule für Musik de Berlim e na Musikakademie (hoje Hochschule für Musik) de Detmold, entre outras funções; em 1945 ele fundou a Frankfurter Kantorei (até 1961 chamada de Kantorei der Dreikönigskirche) e de 1957 a 1961 foi Thomaskantor em Leipzig. Entre 1935 e 1948 foram lançados os três volumes de seu *Lehrbuch der Chorleitung* (“Manual de regência coral”), dos quais o primeiro volume foi amplamente disseminado, chegando à 20ª edição em 1982 e tendo sido traduzido para o inglês e publicado nos EUA em 1971. A partir de 1991, os três volumes dessa obra foram publicados

⁷ “seinerzeit unbestrittene Autorität der deutschen Chorpädagogik” (MÖLLER, 2004, p. 7)

em nova edição revisada por Alexander Wagner, ex-aluno de Kurt Thomas e professor de regência coral na Hochschule für Musik Detmold (THOMAS; WAGNER, 1999, 2003, 2009). Kurt Thomas também exerceu influência na área de regência coral no Brasil. Ele foi professor de composição e regência coral do compositor, regente e professor Hans-Joachim Koellreutter (BRITO, 2015) e de regência coral do regente e professor Klaus-Dieter Wolff (BISPO, 2008). A regente e musicóloga Cleofe Person de Mattos participou, em 1955 em Detmold, de um curso de regência coral ministrado por Kurt Thomas (FRANÇA, 1955). Thomas também fez visitas ao Brasil, realizando concertos e ministrando cursos e palestras — por exemplo no Seminário de Música da Pró-Arte de São Paulo (NOGUEIRA; ROSA, 2012, p. 151) —, e deu aulas a regentes como Henrique Gregori, Benito Juarez e Samuel Kerr (RAMOS, informação pessoal)⁸.

A obra do regente coral e musicólogo Wilhelm Ehmann (1904-1989) é outra importante referência em nossa pesquisa, tanto por meio de seu manual de regência (EHMANN, 1981, cuja 1ª edição é de 1949) e do livro sobre preparação vocal para coro que ele escreveu com a contralto Frauke Haasemann (EHMANN; HAASEMANN, 1990, 1ª edição de 1981), como de seu trabalho musicológico (EHMANN, 1951, 1976). Ehmann fundou a Westfälische Kantorei em 1948 e, com esse coro, realizou concertos em diversos países, assim como várias gravações. Em 1968, seu manual de regência coral foi publicado em inglês nos EUA e, à época de seu lançamento, Howard Swan (1987a, p. 45) escreveu que “neste país, esse livro será a nossa ‘bíblia’ pelos próximos quinze anos, porque nós sequer podemos alcançar esse homem”⁹. Ehmann realizou diversos workshops de regência coral nos EUA e, em 1978, atuou como regente convidado do Westminster Choir College (fundado por John Finley Williamson), gravando com esse coro os seis motetos de J. S. Bach. Seu livro em coautoria com Haasemann foi traduzido para o inglês por Brenda Smith e publicado nos EUA em 1982, ano seguinte ao seu lançamento na Alemanha.

O manual de regência do inglês Simon Halsey (2011), publicado na Alemanha na época em que Halsey estava à frente do Rundfunkchor de Berlim, também está entre as principais referências de nossa pesquisa. Halsey (nascido em 1958) cantou no coro do King’s College de Cambridge quando criança e, em 1983, foi convidado por Simon Rattle a assumir

⁸ Informação fornecida pelo Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos em 2010.

⁹ “this book is going to be our ‘bible’ for the next fifteen years in this country because we can’t possibly catch up with this man.” (SWAN, 1987a, p. 45)

a direção do City of Birmingham Symphony Chorus. De 2001 a 2015 ele foi regente titular e diretor artístico do Rundfunkchor de Berlim (do qual é atualmente regente honorário) e, para a temporada de 2016/2017, assumiu a função de diretor artístico do coro Orféo Català e de conselheiro artístico do Palau de la Música Catalana em Barcelona. Além de sua atividade artística, Halsey ministra masterclasses de regência coral e leciona na Royal Welsh College of Music & Drama em Cardiff.

Dentre a literatura sobre regência coral publicada em inglês, as cartas do regente estadunidense Robert Shaw (1916-1999), editadas no *The Robert Shaw Reader* por Robert Blocker (2004), são uma de nossas referências principais. Shaw iniciou sua carreira profissional após um convite de Fred Waring para preparar o Fred Waring Glee Club. Alguns anos depois, ele passou a preparar coros para Arturo Toscanini e Bruno Walter. Em 1949, Shaw fundou o Robert Shaw Chorale, com o qual realizou turnês por vários países, assim como diversas gravações. Shaw foi diretor musical da San Diego Symphony e, depois, regente associado da Cleveland Orchestra ao lado de George Szell. De 1967 até 1988, ele foi regente e diretor musical da Atlanta Symphony Orchestra & Choruses. Visando a promover a arte coral, ele fundou o Robert Shaw Institute, que organizava festivais de verão nos quais Shaw regia o Robert Shaw Festival Singers, grupo com o qual fez diversas gravações. Ele recebeu inúmeros prêmios e menções honrosas por seu trabalho artístico (BAXTER; SHAW, 1996, p. 9).

Ainda como importante referência temos o manual do regente sueco Eric Ericson, escrito em coautoria com Gösta Ohlin e Lennart Spångberg (ERICSON; OHLIN; SPÅNGBERG, 1976). Ericson (1918-2013) fundou o Stockholm Chamber Choir em 1945, a partir de 1988 renomeado Eric Ericson Chamber Choir. Ele foi regente do Swedish Radio Choir de 1952 a 1982, e do coro masculino Orphei Drängar de 1951 a 1991. Em 1979, tornou-se professor de regência coral no Royal College of Music de Estocolmo. A importância de seu trabalho artístico e pedagógico no canto coral é reconhecida tanto na Suécia quanto internacionalmente.

Em língua inglesa, pesquisamos também os manuais de regência coral de Shirlee Emmons e Constance Chase (2006), Robert Garretson (1998), Russell Hammar (1984) e Abraham Kaplan (1985), os capítulos de Howard Swan (1988) e Lloyd Pfautsch (1988) que são parte do *Choral Conducting Symposium* editado por Decker e Herford, as entrevistas com

regentes ingleses feitas por Jeffrey Sandborg (2001), as obras sobre técnica vocal de Richard Miller (1986, 1996, 1997, 2004), os manuais de dicção para o canto de David Adams (2008), Kurt Adler (1967), Amanda Johnston (2011), Madeleine Marshall (1953) e William Odom (1981) e o livro de Martha Elliott (2006).

Além dessas referências bibliográficas, incluímos nesse estudo os dados coletados nas entrevistas que fizemos com seis regentes corais: os ingleses Timothy Brown, diretor de música do Clare College de Cambridge de 1979 a 2010 e regente da Zürcher Sing-Akademie em Zurique de 2011 a 2016; John Butt, professor titular na Universidade de Glasgow, diretor musical do Dunedin Consort de Edimburgo e uma das principais autoridades na música de J. S. Bach da atualidade; Stephen Cleobury, diretor de música e organista do King's College de Cambridge desde 1982, regente titular do BBC Singers de 1995 a 2007 (atualmente regente honorário) e regente da Cambridge University Music Society (CUMS) de 1983 a 2016; Martin Ennis, professor na Universidade de Cambridge, diretor de música no Girton College de Cambridge e estudioso da obra de J. Brahms; e os alemães Georg Christoph Biller, Thomaskantor em Leipzig de 1992 a 2015, e Peter Neumann, regente fundador do Kölner Kammerchor em Colônia. Nessas entrevistas, realizadas em 2015 durante nosso período de doutorado sanduíche na Universidade de Cambridge, perguntamos aos regentes sobre sua forma de trabalhar o texto e a dicção com o coro, sobre o uso de gestos relacionados à dicção, sobre o uso da dicção do texto como uma ferramenta expressiva, entre outros temas. As conversas com Butt e Ennis também focaram a música de Bach e Brahms, respectivamente.

Destacamos que, apesar de tratar de questões da dicção do alemão cantado, essa pesquisa não foca uma única escola de regência.

Os estudos de caso são compostos de duas partes: primeiro, de análises de partituras; em seguida, de análises de gravações, feitas por meio de medições, de caráter quantitativo, com o software Sonic Visualiser e também por meio de uma escuta crítica, de caráter qualitativo. Cinco peças são analisadas: de J. S. Bach, os movimentos *Unter deinem Schirmen* e *Trotz dem alten Drachen* do moteto *Jesu, meine Freude* BWV 227; de F. Schubert, a canção *An die Sonne* D439; e, de J. Brahms, as peças *Abendständchen* e *Darthulas Grabesgesang* dos *Drei Gesänge* op. 42. As gravações analisadas são dirigidas por Frieder Bernius, Marcus Creed, Wilhelm Ehmann, Eric Ericson, John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe, Peter Neumann, Helmuth Rilling, Jörg Straube, Robert Shaw e Kurt Thomas.

O Capítulo 5 deste trabalho detalhará os critérios para a seleção dessas peças e gravações e os aspectos analisados em cada uma delas, assim como os métodos utilizados nas análises.

A opção por unir análises de partituras e análises de gravações deve-se ao fato de a partitura não especificar aspectos da dicção do texto, em especial aqueles aqui estudados (duração, dinâmica e instante de articulação de sons do texto), sendo então necessário observar na performance — ou em gravações — como tais aspectos são de fato realizados. Entretanto, o processo de preparação e realização de uma performance, na tradição da música clássica ocidental, parte daquilo que está representado na partitura, sendo que, no momento da performance, em geral os músicos usam partituras. Isso faz com que não possamos, em nossa pesquisa, ignorar a análise de partituras¹⁰.

Esta pesquisa utiliza, então, um conjunto de métodos e de técnicas que incluem estudos bibliográficos e estudos de caso, entrevistas, análises de partituras e análises de gravações de caráter quantitativo e qualitativo, visando a estudar a questão da dicção do alemão na performance coral a partir de pontos de vista diferentes e, eventualmente, complementares.

Antes de passarmos à estrutura deste trabalho, convém delimitar alguns termos e esclarecer outras questões de sua redação. Tendo como foco a música clássica ocidental, especialmente dos séculos XVIII e XIX, este trabalho não se refere à música contemporânea, tampouco à música popular ou à de outras culturas que não a ocidental. O termo “notação musical” refere-se à notação musical ocidental. Ao escrevermos sobre a língua portuguesa, temos em mente o português do Brasil.

Todas as traduções presentes neste trabalho foram feitas pela autora, inclusive as traduções de poemas. No caso de citações, o texto original encontra-se em nota de rodapé.

Ao longo deste trabalho, títulos de obras ou partes de uma obra são redigidos em *itálico*. Referências a letras do alfabeto e a palavras estrangeiras são igualmente redigidas em *itálico*, incluindo termos musicais em idioma estrangeiro. Ao traduzir citações, mantivemos esse padrão e incluímos *itálicos* nas indicações de títulos ou partes de obras, letras do alfabeto e palavras estrangeiras, eventualmente suprimindo aspas que indicavam tais títulos, letras ou palavras; nesses casos, não incluímos a indicação “*itálico nosso*” após a tradução, visto que tal

¹⁰ Nota-se, contudo, que nem sempre é possível saber qual edição da partitura da obra foi usada em uma gravação.

grifo não tem objetivo de ressaltar um aspecto da citação (em nota de rodapé, mantemos a citação original). Ao nos referirmos a trechos do texto cantando, especialmente nos estudos de caso, tais trechos são indicados entre aspas.

Estrutura do trabalho

Iniciamos este trabalho detalhando, no Capítulo 1 (Parte I), as questões da escolha na performance e da expressividade na performance musical, mencionadas no início desta Introdução, que são os pontos de partida da pesquisa. Após discutir as limitações da notação musical e de outras fontes de informação sobre a obra musical, apontando para a necessidade de escolhas na performance, descrevemos alguns dos principais aspectos da prática coral que requerem decisões do regente, em especial aspectos relacionados à dicção do texto. Em seguida, passamos ao tema da expressividade, discutindo, primeiramente, a definição de expressividade na performance musical e apresentando, depois, uma breve descrição de pesquisas sobre a expressividade na música vocal e na voz falada.

Os Capítulos 2, 3 e 4 (Parte II) apresentam os estudos bibliográficos, que constituem a primeira esfera investigativa deste trabalho. A pronúncia do alemão para o canto é discutida no Capítulo 2, que inclui questões como as vogais curtas do alemão, o encontro de plosivas em fronteiras de palavras e a pronúncia da consoante *r* e das plosivas surdas aspiradas. Os Capítulos 3 e 4 reúnem dados de escritos sobre regência coral, manuais de dicção e outras fontes bibliográficas, além de trechos das entrevistas que realizamos com os regentes Georg Christoph Biller, Timothy Brown, John Butt, Stephen Cleobury, Martin Ennis e Peter Neumann. No Capítulo 3, apresentamos as sugestões de regentes quanto à duração, à dinâmica e ao instante de articulação dos sons do texto cantado, incluindo uma breve discussão sobre o tratamento do texto em canções estróficas, e também descrevemos gestos de regência usados para indicar a articulação do texto. O Capítulo 4 tem como foco questões expressivas associadas à dicção; iniciamos com algumas considerações quanto à sonoridade dos idiomas, em especial do alemão, em seguida discutimos a relação entre a articulação do

texto e a articulação musical e, por fim, expomos a perspectiva de alguns regentes quanto às possibilidades expressivas dos sons do texto.

Os Capítulos 5, 6 e 7 (Parte III) apresentam os estudos de caso, que constituem a segunda esfera investigativa deste trabalho. No Capítulo 5, descrevemos as ferramentas e os procedimentos utilizados, indicando as gravações, as peças e os aspectos selecionados para os estudos de caso e expondo os pressupostos e os métodos para as análises de partituras e de gravações. No Capítulo 6, apresentamos as análises de partituras, que são voltadas para questões relacionadas ao texto cantado; a cada item, iniciamos com uma breve apresentação do compositor e um contextualização das obras. No Capítulo 7, descrevemos as análises de gravações.

O Capítulo 8 (Parte IV) constitui a síntese das duas esferas investigativas deste trabalho. Nele, confrontamos os dados dos estudos bibliográficos com aqueles dos estudos de caso e discutimos as implicações desses resultados para a expressividade na performance coral e também na performance musical.

Por estudar as possibilidades expressivas da dicção do texto em performances especificamente corais, comparando diferentes gravações de uma mesma obra e também confrontando gravações com escritos sobre regência coral, esperamos poder contribuir para ampliar as discussões sobre a expressividade na performance no sentido de auxiliar tanto na compreensão dos aspectos que fazem parte de uma performance expressiva quanto na identificação das estratégias que músicos usam para chegar a isso. Esperamos também apontar, mesmo que de forma conjectural, para elementos que possam fazer parte daquilo que o ouvinte percebe como expressivo em uma performance e também para sua reação quanto a isso, colaborando com a discussão em torno da experiência de escuta de uma performance expressiva.

PARTE I: PONTOS DE PARTIDA

Capítulo 1 — Estudos de performance: escolhas e expressividade

A performance da música clássica ocidental é, de maneira geral, circundada pela noção de autoridade do texto musical e, assim, de uma execução fiel da partitura. Nicholas Cook (2014a, p. 2) escreve que “a ideia da música como um texto reproduzido na performance é tão profundamente arraigada no pensamento sobre a música ‘erudita’ ocidental”¹ que não somente musicólogos, mas os próprios músicos têm dificuldade para “conceber de forma mais generosa o papel dos performers na cultura musical”². Ele explica que

toda a essência dos escritos acadêmicos sobre música até recentemente tem sido de desvalorizar a diferença entre uma performance e outra, assim colocando o centro estético da música no texto escrito. Nessas circunstâncias, a maior e mais legítima aspiração do performer torna-se aquela de adequação, de atuação como um meio idealmente transparente entre compositor e audiência sem a intrusão de sua própria personalidade.³ (COOK, 1999b, p. 10)

Além da transparência do músico em sua função de intermediário, a noção de autoridade do texto também presume que a partitura seja uma representação transparente e completa da ideia musical do compositor. No entanto, como Peter Johnson (1999, p. 55) escreve, “a suposição de que a obra é totalmente predeterminada e cognoscível a partir de sua partitura [...] é ingênua em seu idealismo e pragmaticamente irrealizável”⁴. Isso acontece por pelo menos dois motivos: primeiro porque, como explica John Rink, “a notação convencional

¹ “The idea of music as a text reproduced in performance is so deeply embedded in thinking about Western ‘art’ music” (COOK, 2014a, p. 2)

² “conceive the role of performers in musical culture more generously” (COOK, 2014a, p. 2)

³ “the whole thrust of scholarly writing about music has until recently been to downplay the variance between one performance and another, so locating the aesthetic centre of music in the written text. Under such circumstances the performer’s highest legitimate aspiration becomes one of adequacy, of acting as an ideally transparent medium between composer and audience without the intrusion of his or her own personality” (COOK, 1999b, p. 10)

⁴ “The assumption that the work is fully predetermined and knowable from its score [...] is naïve in its idealism and pragmatically unworkable.” (JOHNSON, P., 1999, p. 55)

de modo algum capta toda a complexidade da música, como todo performer sabe”⁵ (RINK, 2002b, p. 53); segundo, porque “nunca se conseguiria alcançar fidelidade total [à partitura], mesmo que se desejasse”⁶ (RINK, 2002a, p. xii).

A ideia de uma execução fiel da partitura foi defendida, por exemplo, por Igor Stravinsky (1882-1971). Embora reconhecesse as limitações da notação musical, Stravinsky (1996, p. 112; STRAVINSKY; CRAFT, 2004, p. 98) exigia que suas peças fossem “executadas”, ao invés de “interpretadas”⁷. Cook (2014a, p. 21) escreve que essa noção de execução refere-se a “um estilo de performance literal e autoanulador dedicado à reprodução exata da partitura do compositor”⁸; apesar disso, Cook observa que o próprio Stravinsky não cumpria tal exigência:

É notório que Stravinsky não seguia suas próprias imposições, e o problema é algo que se tornou óbvio desde a invenção do MIDI: uma performance literal, na qual cada *mezzo piano* tem a mesma intensidade e cada semínima tem o dobro da duração de cada colcheia, é tão insuportável para o ouvinte como inalcançável pelo performer.⁹ (COOK, 2014a, p. 21)

Ao revisar diferentes métodos usados em pesquisas empíricas de performances musicais — a partir do MIDI e de análises de gravações, por exemplo —, Eric Clarke (2004, p. 84) escreve sobre a expressividade na performance e explica que muitos estudos, seguindo a noção estabelecida por Carl Seashore, definem “expressão como desvios dos valores (principalmente rítmicos e de dinâmica) especificados na partitura”¹⁰. Essa definição apresenta uma série de problemas, descritos por Clarke (2004, p. 84-85) e também por outros autores, que serão discutidos no item 1.2. Por agora, cabe destacar que Clarke (2004, p. 96)

⁵ “Conventional notation by no means captures music’s full complexity, as every performer knows.” (RINK, 2002b, p. 53)

⁶ “one could never achieve total fidelity to it even if one wished to” (RINK, 2002a, p. xii)

⁷ É importante entender as ideias de Stravinsky no contexto de sua época (sua *Poética musical em 6 lições* foi publicada em 1942). A partir da análise de gravações, Leech-Wilkinson (2009b, capítulo 6, ¶32) observa que no início do século XX havia muito mais liberdade na interpretação musical do que haveria 50 ou 100 anos depois, o que permitiria compreender melhor as exigências de Stravinsky. Após a Segunda Guerra Mundial, todavia, Leech-Wilkinson (2009b, capítulo 4, ¶44) afirma que a tendência passa a ser no sentido de performances mais literais da partitura.

⁸ “a self-effacingly literal style of performance dedicated to the accurate reproduction of the composer’s score” (COOK, 2014a, p. 21)

⁹ “It’s notorious that Stravinsky didn’t conform to his own injunctions, and the problem is something that has been obvious ever since the invention of MIDI: literal performance, where every *mezzo piano* is equally loud and every crotchet is twice as long as every quaver, is as unbearable for the listener as it is unachievable by the performer.” (COOK, 2014a, p. 21)

¹⁰ “expression as departures from the values (principally rhythmic and dynamic) specified in the score” (CLARKE, 2004, p. 84)

considera que, como base para o estudo da expressividade, a partitura é “uma referência que [...] não tem nenhuma realidade psicológica (repetidos estudos mostraram que é impossível para um performer humano produzir uma performance completamente sem vida ou sem expressão)”¹¹. Daniel Leech-Wilkinson (2009b, capítulo 2, ¶47) escreve que isso acontece por dois motivos: primeiro, porque uma performance inexpressiva seria algo tão anti-intuitivo quanto falar sem qualquer variação de altura ou volume e, segundo, porque mesmo os melhores músicos não têm controle físico para isso. A respeito do limite humano de precisão motora, Patrik Juslin e Renee Timmers (2010, p. 454) explicam que “foi mostrado em vários estudos que, quando músicos profissionais tentam tocar intervalos de tempo perfeitamente uniformes, eles ainda mostram pequenas e involuntárias flutuações no tempo”¹². É com esse tipo de evidência em mente que Cook afirma:

Se nós tratássemos a notação como alguns cristãos fundamentalistas tratam a Bíblia — se disséssemos que qualquer coisa que não está na partitura não deveria estar na performance —, então sintetizadores controlados por computadores já teriam colocado os músicos no olho da rua: é preciso uma máquina para realizar a música literalmente, mecanicamente, sem expressão.¹³ (COOK, 2000, p. 60)

Observa-se que o que Rink, Cook, Clarke, Leech-Wilkinson e Juslin e Timmers estão apontando é que executar uma partitura literalmente é impossível para um humano. Nas palavras de Cook (2009b, p. 782), “humanos são incapazes de realizar [uma música] sem interpretar”¹⁴.

Se uma performance literal da partitura, além de implicar o uso de uma máquina, tampouco agrada àqueles que a escutam, isso sugere que a notação musical está longe de representar todas as sutilezas da música:

Basta ouvir uma performance sintetizada do *Prelúdio em Mi Menor* de Chopin, na qual cada nota tem a mesma duração e a mesma intensidade, para perceber quanto do efeito da música reside na variação de tempo e dinâmica que qualquer pianista traz à música, muito possivelmente sem nem mesmo pensar nisso [...]. Não é que a performance do sintetizador esteja errada, no

¹¹ “a baseline that [...] has no psychological reality (repeated studies have shown that it is impossible for a human performer to produce a completely deadpan, or expressionless, performance)” (CLARKE, 2004, p. 96)

¹² “It has been shown in several studies that when expert musicians try to play perfectly even time intervals, they still show small, involuntary fluctuations in timing.” (JUSLIN; TIMMERS, 2010, p. 454)

¹³ “If we treated notation the way some Christian fundamentalists treat the Bible — if we said that anything that isn’t in the score shouldn’t be in the performance — then computer-controlled synthesizers would by now have put performers out of a job: it takes a machine to perform the music literally, mindlessly, without expression.” (COOK, 2000, p. 60)

¹⁴ “humans are incapable of performing without interpreting.” (COOK, 2009b, p. 782)

sentido de contradizer a partitura; *a variação de tempo e dinâmica não está na partitura*.¹⁵ (COOK, 2000, p. 60, itálicos nossos)

A notação musical ocidental representa com relativa precisão a altura e a duração das notas musicais de seu sistema. Contudo, ela não somente não indica as nuances de dinâmica e andamento mencionadas por Cook, como também não é precisa em relação à dicção do texto cantado, às diversas possibilidades de articulação musical, de fraseado e de timbre, entre outros aspectos. A ausência de tais especificidades está relacionada à legibilidade da notação: “Se nossa notação simplifica a música ao eliminar essas coisas, isso acontece porque simplificar está na natureza das notações. Uma notação que tentasse incluir *tudo* terminaria sendo complicada demais de ler”¹⁶ (COOK, 2000, p. 60, itálico do autor). No decorrer do século XIX e especialmente no século XX, compositores tenderam a ser muito mais específicos em suas partituras; sobre isso Peter Hill comenta:

O aumento geral, ao longo dos últimos dois séculos, da quantidade de informações especificadas pelo compositor sugere ou uma desconfiança da capacidade do performer para entender, ou uma ânsia por controlar, atitudes das quais Stravinsky, em seus ataques contra a “interpretação”, foi um porta-voz.¹⁷ (HILL, 2002, p. 131)

Apesar disso, as limitações da notação musical em termos de especificidade persistem, de forma que, “mesmo nos casos mais extremos, como a música para piano de Pierre Boulez ou Karlheinz Stockhausen, ainda há espaço para variação”¹⁸ (COOK, 2000, p. 60-61). Não sem razão, Cook (2000, p. 62) escreve que “toda a arte da performance reside nos interstícios da notação, naquelas partes da música que a partitura não consegue alcançar”¹⁹.

¹⁵ “You only have to listen to a synthesized performance of Chopin’s E minor Prelude, in which every note is equally long and equally loud, to realize how much of the music’s effect lies in the shaping of time and dynamics that any pianist brings to the music, quite possibly without even thinking about it [...]. It’s not that the synthesizer’s performance is wrong, in the sense of contradicting the score; the temporal and dynamic shaping isn’t in the score.” (COOK, 2000, p. 60)

¹⁶ “if our notation simplifies the music by eliminating these things, that is because it is in the nature of notations to simplify. A notation that tried to put *everything* in would end up being far too complicated to read.” (COOK, 2000, p. 60, itálico do autor)

¹⁷ “The general increase over the past two centuries of the amount of information specified by the composer suggests either a mistrust of the performer’s ability to understand, or an anxiety to control, attitudes for which Stravinsky, in his diatribes against ‘interpretation’, was a spokesman.” (HILL, 2002, p. 131)

¹⁸ “even in the most extreme cases, such as the piano music of Pierre Boulez or Karlheinz Stockhausen, there is still room for variation” (COOK, 2000, p. 60-61)

¹⁹ “the whole art of performance lies in the interstices of notation, in those parts of the music that the score cannot reach.” (COOK, 2000, p. 62)

A performance de uma peça musical representada em uma partitura envolve, de maneira geral, um estudo da partitura em função do compositor, do estilo da composição, das práticas de performance da época, dos instrumentos e/ou do grupo vocal para os quais a peça foi escrita, do contexto histórico, social e geográfico, entre outros aspectos. No entanto, mesmo com um estudo aprofundado da notação e de seu contexto, dificilmente se chegaria a uma conclusão definitiva e categórica a respeito de sua performance. Uma das razões para isso é que tanto a notação quanto outras fontes são suscetíveis a diferentes compreensões. John Eliot Gardiner (2014, p. 10) comenta que “dois performers podem ler incansavelmente o mesmo tratado de violino do século XVIII e ainda assim chegar a conclusões alarmantemente divergentes em sua interpretação”²⁰. Em nossa conversa com John Butt, ele fala algo semelhante: “Uma coisa interessante sobre a performance histórica é que você pode pegar a mesma seleção de ideias ou conhecimentos e, em diferentes pontos de nossa história da performance, sair com ideias de performance completamente diferentes” (informação pessoal)²¹. Orientações do compositor quanto à performance de sua obra igualmente estão sujeitas a interpretação. Leech Wilkinson (2009b, capítulo 2, ¶30) enfatiza o quão pouco se pode saber sobre as intenções do compositor e explica:

Compositores podem falar sobre aquilo que eles querem, especialmente em tempos relativamente modernos em que há uma plateia interessada no que eles têm para dizer — o que dificilmente era o caso antes do século XIX. Mas palavras conseguem expressar pouco sobre como se quer que uma peça seja experienciada, o que, afinal, é a coisa mais importante. Qualquer coisa que se especifique, na partitura ou em palavras ou ao exigir certos instrumentos, pode ser transformado pelos performers em uma vasta gama de diferentes sons, sem qualquer contradição àquelas instruções.²² (LEECH-WILKINSON, 2009b, capítulo 2, ¶30)

Além disso, alguns aspectos — por exemplo, o timbre vocal — continuarão indeterminados mesmo no caso de peças de um passado não tão distante. Cook (2000, p. 54-55) descreve uma gravação de 1904 do *Ave Maria* de Gounod feita por Alessandro

²⁰ “two performers can assiduously read the same eighteenth-century violin tutor or treatise and still come to alarming divergent conclusions in the interpretation of it” (GARDINER, 2014, p. 10)

²¹ “One interesting thing about historical performance is that you can take the same selection of ideas or knowledge and, at a different point in our performance history, come out with completely different ideas of performance.” Informação fornecida por John Butt ao ser entrevistado pela autora em junho de 2015.

²² “Composers may speak about what they want, especially in relatively modern times when there is an audience interested in what they have to say—which was hardly the case before the nineteenth century. But words can convey little of how one wants a piece to be experienced, which is, after all, the most important thing. Anything one may specify, in a score or in words or by requiring certain instruments, can be turned into a wide range of different sounds by performers without any contradiction of those instructions.” (LEECH-WILKINSON, 2009b, capítulo 2, ¶30)

Moreschi (nascido em 1858) que, poder-se-ia pensar, tiraria as dúvidas a respeito da performance dessa peça em sua época; contudo, a gravação mantém sem resposta, por exemplo, se o som da voz de Moreschi era mesmo daquela forma, ou ainda se sua maneira de cantar era típica e aceita por seus contemporâneos ou não. Como escreve Cook (2000, p. 55), “a conclusão é óbvia: se não sabemos exatamente como soava a música na virada do século XX, como podemos sequer saber como soava a música medieval? A resposta honesta é que não podemos”²³.

Essas observações evidenciam que uma performance não é simplesmente uma reprodução da partitura; ao contrário, ela é construída a partir de uma série de escolhas, sejam elas conscientes ou não. Como escreve Rink (1995, p. 257), “a interpretação [musical] sempre envolve escolhas, e a base para a escolha, para o discernimento, deve ser viável musicalmente — isto é, historicamente, estilisticamente, analiticamente, tecnicamente, expressivamente”²⁴. A necessidade de fazer escolhas mostra, por sua vez, que “nenhuma performance esgota todas as possibilidades de uma obra musical dentro da tradição da música ‘erudita’ ocidental”²⁵ (COOK, 2001, ¶11), e essa variedade de escolhas e de possíveis interpretações manifesta-se, por exemplo, nas diferentes gravações de uma mesma obra.

Além disso, o acúmulo de mais de 100 anos de gravações permite observar que existem tendências ou hábitos na performance que se transformam com o tempo. Leech-Wilkinson (2009b) analisa gravações realizadas ao longo do século XX e comenta:

Uma das coisas que ficam imediatamente aparentes ao se estudar performances gravadas, e que acaba sendo absolutamente central para compreender o fazer musical, é que a performance muda: em outras palavras, existe algo como um *estilo* de performance. Podemos considerar um estilo de performance como uma maneira de fazer música que é temporária, só aparentemente estável, que muda gradualmente a todo instante e que responde às mudanças no mundo mais amplo. É inteiramente graças às gravações, e ao fato de termos à mão tantas décadas de gravações, que agora nós podemos ver pela primeira vez e pensar sobre essa gradual

²³ “The conclusion is obvious: if we don’t really know what music sounded like at the turn of the twentieth century, how can we possibly know what medieval music sounded like? The honest answer is that we can’t” (COOK, 2000, p. 55)

²⁴ “interpretation always involves choice, and the basis for choosing, for discrimination, must be musically — that is, historically, stylistically, analytically, technically, expressively — viable.” (RINK, 1995, p. 257)

²⁵ “No one performance exhausts all the possibilities of a musical work within the WAM [Western ‘art’ music] tradition” (COOK, 2001, ¶11)

mudança de estilos de performance.²⁶ (LEECH-WILKINSON, 2009b, prefácio, itálico do autor)

As observações de Leech-Wilkinson sugerem que as escolhas na performance são também influenciadas por esse estilo de performance, ou seja, por aquilo que, em dada época, é considerado musical e expressivo. No item 1.2, retomaremos essa relação entre estilos de performance e expressividade na performance musical.

Nos dois próximos itens, serão discutidas algumas das principais escolhas que o regente coral faz ao preparar uma peça musical para performance. Alguns desses aspectos referem-se a escolhas que um instrumentista ou um regente orquestral também teriam de fazer, ao tempo que outros aspectos são específicos à música vocal (como as decisões relativas ao texto cantado) ou ainda exclusivamente corais (como as questões relacionadas ao equilíbrio e à homogeneidade das vozes).

1.1. Escolhas do regente coral

No prefácio de seu livro *Music in the Castle of Heaven*, John Eliot Gardiner (2014, p. xxxiii) escreve que “a performance [...] remove a última possibilidade de ficar em cima do muro: você é obrigado a assumir um ponto de vista e uma interpretação de uma obra para poder apresentá-la com plena confiança e convicção”²⁷. Ao contrário de uma análise — que permite variadas conjecturas quanto às maneiras de se interpretar uma peça ou um trecho da peça —, um concerto necessariamente apresentará só uma delas. No caso de uma obra coral, tal interpretação será, pelo menos em parte, o resultado das escolhas feitas pelo regente²⁸.

²⁶ “One of the things that’s immediately apparent from studying recorded performance, and that turns out to be absolutely central to understanding music-making, is that performance changes: in other words, there is such a thing as performance *style*. We can think of a performance style as a manner of making music that is temporary, only apparently stable, that changes gradually all the time, and that responds to changes in the wider world. It’s entirely thanks to recording, and to our having so many decades of it to hand, that we can now see for the first time, and think about, this gradual change in performance style.” (LEECH-WILKINSON, 2009b, preface, itálico do autor)

²⁷ “Performance [...] removes the last possibility of sitting on the fence: you are obliged to commit to a view and an interpretation of a work in order to present it with full belief and conviction.” (GARDINER, 2014, p. xxxiii)

²⁸ Como explicado na Introdução, esse trabalho não tem como foco a colaboração entre regente e coralistas, restringindo-se ao estudo das escolhas interpretativas do regente coral.

Simon Halsey, ao longo de seu livro sobre regência coral, descreve diversos aspectos a respeito dos quais o regente inevitavelmente precisa decidir. Lembrando que “obviamente não se está completamente livre”²⁹ e que escolhas são feitas de forma “consciente, fundamentada, informada e com intuição³⁰ musical”³¹, ele também observa, com sensatez, que “nunca se saberá exatamente quais eram as intenções do compositor”³² e completa: “Felizmente: caso contrário, o mundo da música seria muito mais pobre”³³ (HALSEY, 2011, p. 82).

Para Halsey, o processo de estudo e preparação de uma obra para a performance começa com a escolha de uma edição da partitura. Uma boa edição, ele explica, será por um lado informativa (com um prefácio, por exemplo, indicando as fontes primárias e as escolhas do editor), por outro prática (com uma diagramação que facilite a leitura, sistemas claramente separados, texto legível, números de compassos, etc.) (HALSEY, 2011, p. 83-84).

Dependendo do repertório a ser realizado e do local da performance (entre outras questões), o regente pode vir a tomar decisões quanto ao número de cantores que ele considera adequado para a situação. Por exemplo, o regente inglês Andrew Parrott, ao discutir a preparação de uma peça para performance em entrevista concedida a Jeffrey Sandborg (2001, p. 159), explica: “A primeira necessidade é, para mim, ser capaz de especificar as exatas forças [isto é, a quantidade de cantores e/ou instrumentistas] que irão melhor servir a peça em questão, sempre considerando a sala ou igreja onde faremos a performance”³⁴.

Muitas das escolhas feitas pelo regente são influenciadas por variados fatores. Halsey (2011, p. 90) escreve que, após o estudo minucioso da partitura, ele precisa “tomar uma das decisões mais importantes e difíceis para um regente: a do andamento”³⁵. Segundo ele, essa decisão tanto envolve o conhecimento da partitura e de questões históricas e de

²⁹ “Völlig frei ist man selbstverständlich nicht” (HALSEY, 2011, p. 82)

³⁰ Sobre o papel da intuição no processo interpretativo, ver Rink (1990, 1995 e 2002b), que usa o termo “intuição informada” (“informed intuition”).

³¹ “Bewusst, begründet, informiert und mit musikalischer Intuition” (HALSEY, 2011, p. 82)

³² “was die Intentionen des Komponisten waren, wird man auch nie genau wissen” (HALSEY, 2011, p. 82)

³³ “Zum Glück: Sonst wäre die Musikwelt nämlich um vieles ärmer.” (HALSEY, 2011, p. 82)

³⁴ “The first requirement is for me to be able to specify the exact forces that will best serve the piece in question, always bearing in mind the hall or church where we’re going to be performing.” (SANDBORG, 2001, p. 159)

³⁵ “eine der wichtigsten und schwierigsten Entscheidungen eines Dirigenten fällen: die für ein Tempo.” (HALSEY, 2011, p. 90)

práticas de performance, quanto depende da acústica do local em que se canta e da habilidade e da quantidade de cantores no coro; não se pode negar, contudo, que essa escolha também é influenciada por preferências pessoais (HALSEY, 2011, p. 91-96). Embora alguns compositores tenham incluído indicações de metrônomo em suas peças, elas nem sempre condizem com a performance dos próprios compositores. Halsey (2011, p. 81-82) escreve que Benjamin Britten, apesar de insistir que suas peças fossem realizadas como notadas na partitura, nem sempre mantinha o andamento nelas indicado. Taruskin (1995, p. 53) menciona que as gravações que Igor Stravinsky dirigiu de suas próprias obras quase sempre têm andamentos mais rápidos do que aqueles indicados na partitura. Isso sugere que indicações de metrônomo não significam que o regente não terá de fazer uma escolha. Além disso, mudanças de andamento dentro de uma peça ou indicações como *accelerando*, *rallentando*, *ritenuto*, etc. naturalmente pedem que o regente decida qual será o grau de variação no andamento.

Decisões relativas à dinâmica podem igualmente depender da acústica da sala e da habilidade e tamanho do coro. No entanto, essas escolhas estão também associadas às opções do regente quanto ao equilíbrio e à homogeneidade das vozes no grupo e ao timbre coral como um todo.

Halsey (2011, p. 211) escreve que o timbre de um coro é influenciado, por exemplo, pelo repertório que ele canta e pela acústica do local, assim como pela língua materna dos cantores e pela tradição de canto da qual eles provêm (isto é, pela técnica vocal que usam). Embora considere que coros como o do King's College de Cambridge ou o Rundfunkchor de Berlim tenham um timbre próprio, desenvolvido ao longo de gerações a despeito das mudanças de regente, Halsey (2011, p. 211) afirma que “o regente tem, incontestavelmente, uma influência sobre o timbre de um conjunto”³⁶. As seis escolas de canto coral dos EUA descritas por Howard Swan (1988) são justamente exemplos de escolhas relativas a diversos elementos — como dicção, vibrato, homogeneidade e equilíbrio — que o regente coral faz em função do tipo de som que deseja ouvir, ou seja, do timbre coral que ele busca.

O equilíbrio sonoro entre os naipes de um coro depende, por um lado, da quantidade de cantores em cada naipe e da intensidade das vozes individuais; por outro, ele se

³⁶ “Der Dirigent hat unbestreitbar einen Einfluss auf den Klang eines Ensembles.” (HALSEY, 2011, p. 211)

relaciona com escolhas do regente quanto ao(s) naipe(s) a prevalecer, seja de maneira geral, seja em dado momento de uma peça. Além disso, o equilíbrio entre as vozes é influenciado pelo posicionamento dos naipes no coro e também de cada cantor dentro de seu naipe; quanto a isso, o regente pode fazer escolhas específicas tanto para um certo grupo quanto para uma peça (HALSEY, 2011, p. 216-222).

No canto coral, a homogeneidade refere-se à mistura das vozes individuais em um som único. Nesse sentido, “como regente, você decide se mantém o atrativo dos timbres individuais ou se vê o coro como um corpo timbrístico unificado”³⁷ (HALSEY, 2011, p. 212). Segundo Halsey (2011, p. 213-215), a opção por um som coral homogêneo envolve aspectos como unidade e precisão na afinação, no ritmo e na dicção do texto, assim como uma aguçada consciência de grupo.

O regente também pode fazer escolhas relativas à articulação musical e ao fraseado que, por sua vez, estão igualmente associadas a decisões quanto aos instantes de respiração, a cesuras e à dicção do texto. No caso de uma canção estrófica, tais decisões podem ser diferentes para cada estrofe.

Já a questão da dicção envolve mais do que simplesmente uma articulação clara, visto que, nesse aspecto, diversos elementos não são especificados pela notação musical.

1.1.1. Escolhas relacionadas à dicção do texto

Como mencionado no início deste capítulo, a notação musical ocidental não é precisa em relação ao texto cantado: por representar a duração da sílaba como um todo, a notação ignora os diversos sons que podem constituir uma sílaba, deixando-os sem especificação. Dessa forma, a notação omite não somente o exato instante de articulação das vogais de um ditongo ou das consoantes iniciais ou finais de uma sílaba, como também a duração, a dinâmica e o timbre de cada um desses sons.

Sobre isso, Robert Shaw comenta: “O compositor fixa o texto — ‘subscrive-o’ sílaba por sílaba —, mas nunca nos diz realmente onde colocar as consoantes finais, ou como

³⁷ “Als Dirigent entscheiden Sie, ob Sie dabei den Reiz der einzelnen Klangfarben erhalten wollen oder ob Sie den Chor als einen geschlossenen Klangkörper sehen.” (HALSEY, 2011, p. 212)

lidar com consoantes explosivas adjacentes, ou por quanto tempo e/ou quão forte cantar a consoante nasal, ou o que fazer com ditongos”³⁸ (BLOCKER, 2004, p. 20). Frente a essa inexactidão da escrita musical, Shaw considera que o regente se torna responsável por tomar as decisões que concernem ao texto:

O compositor (na música tradicional) comprometeu-se a fornecer uma “posição” musical para uma sequência de sílabas e designou a elas alturas e durações específicas. É responsabilidade do performer (1) determinar corretamente a sequência precisa de sons fonéticos que formam cada sílaba, (2) avaliar esses sons quanto a sua ordem de importância e duração no ritmo normal da fala, e sua habilidade para sustentar altura, e (3) atribuir a cada fragmento fonético sucessivo um instante (ou duração) e uma intensidade de emissão precisos, proporcionais e adequados.³⁹ (BLOCKER, 2004, p. 100)

Os dois primeiros itens descritos por Shaw referem-se à pronúncia do idioma cantado e, quanto a isso, o regente também pode ter de fazer escolhas. No caso do latim, por exemplo, pode-se cantar com a pronúncia italiana, alemã, francesa ou franco-flamenga; no entanto, definir qual pronúncia o compositor tinha em mente nem sempre é tão simples (HALSEY, 2011, p. 86-87). Halsey comenta ter trabalhado a *Missa em Fá Menor* de Anton Bruckner com dois regentes diferentes e explica que um deles optou pela pronúncia alemã, por ser esta a língua materna de Bruckner, ao tempo que o outro optou pela pronúncia italiana, pelo fato da região de a Oberösterreich ser católica e próxima da Itália. Sobre essas escolhas dos regentes, Halsey (2011, p. 87) escreve: “Ambos têm razão”⁴⁰.

Diferentes tipos de pronúncia provavelmente existem em todos os idiomas devido à variação de dialetos, de forma que o regente pode vir a optar, dependendo do repertório, por uma pronúncia diferente da padrão (quando houver tal denominação).

Ademais, as escolhas do regente em relação ao texto podem também se relacionar com questões expressivas. Halsey escreve que ele estuda detalhadamente o texto — seu conteúdo e sua sonoridade — para, então, decidir sobre a articulação de cada som do texto em função do efeito expressivo que pode resultar de tais escolhas:

³⁸ “The composer sets the text — ‘underlays’ it syllable by syllable — but never really tells us where to put the final consonants, or how to deal with adjacent explosive consonants, or how long and/or loud to sing the hummed consonant, or what to do about diphthongs.” (BLOCKER, 2004, p. 20)

³⁹ “The composer (in traditional music) has undertaken to supply a musical “setting” for a sequence of syllables, and has allotted to them specified pitches and specified durations. It is the performer’s responsibility (1) to assay correctly the precise sequence of phonetic sounds which form each syllable, (2) to evaluate those sounds as to their orders of importance and duration in normal speech rhythm, and their abilities to carry sustained pitch, and (3) to allot to each successive phonetic fragment a precise, proportionate and appropriate instant (or duration) and loudness of utterance.” (BLOCKER, 2004, p. 100)

⁴⁰ “Beide haben recht.” (HALSEY, 2011, p. 87)

No momento em que eu sei exatamente qual história o coro deve contar, finalmente eu analiso o texto item por item, fonema por fonema. Eu decido sobre a cor de cada vogal; fixo quando deve ocorrer a mudança da vogal em um ditongo. Eu pondero quão fortes e longas as consoantes devem ser, se consoantes iguais nas fronteiras de palavras são articuladas juntas ou separadas e *qual efeito se pode conseguir com isso*. Essa é a base técnica para moldar dramaticamente o idioma e, com a ajuda dele, transmitir uma mensagem.⁴¹ (HALSEY, 2011, p. 88-89, *italico nosso*)

Os elementos não especificados na notação musical quanto à maneira de cantar os sons do texto mostram, mais uma vez, como a performance implica uma série de decisões que, na música coral, muitas vezes fazem parte das responsabilidades do regente. Os aspectos aqui exemplificados indicam que, “em última análise, a questão é, como regente, decidir o que se quer ouvir”⁴² (HALSEY, 2011, p. 161). Nesse sentido, observa-se que muitos dos elementos que envolvem escolhas — por exemplo, dinâmica, dicção, articulação musical, homogeneidade, equilíbrio, timbre coral — estão inter-relacionados e influenciam-se mutuamente.

Ao mesmo tempo, há que se pensar que uma escolha tem consequências em termos tanto daquilo que se faz quanto daquilo que se deixa de fazer: por exemplo, optar por um andamento mais lento ao invés de um mais rápido (ou vice-versa) pode ter consequências para questões de fraseado, articulação musical e dicção, resultando em um efeito distinto daquele que se chegaria se a escolha fosse outra. Por fim, como escreve Lester (1995, p. 211), “as decisões de performance sugerem que muitas (embora certamente não todas) das possíveis escolhas não são tão ‘certas’ ou ‘erradas’ quanto simplesmente diferentes”⁴³.

As escolhas de regentes corais quanto à dicção do texto cantado, sobretudo em relação à duração, à dinâmica e ao instante de articulação dos sons do texto, são um dos principais temas desta pesquisa e serão detalhadas no Capítulo 3, a partir da literatura sobre regência coral, e no Capítulo 7, a partir da análise de gravações.

⁴¹ “Wenn ich genau weiß, welche Geschichte der Chor erzählen soll, analysiere ich den Text schließlich Baustein für Baustein, Laut für Laut. Ich entscheide über die Farbe jedes Vokals, lege fest, wann in einem Diphthong der Vokalwechsel erfolgen soll. Ich überlege mir, wie stark und wie lang die Konsonanten gesprochen werden sollen, ob gleiche Konsonanten an den Wortgrenzen getrennt artikuliert oder verbunden werden und welche Wirkung sich damit erzielen lässt. Das ist die technische Grundlage dafür, die Sprache dramatisch auszugestalten und mit ihrer Hilfe eine Botschaft zu vermitteln.” (HALSEY, 2011, p. 88-89)

⁴² “geht es letztlich darum, als Dirigent zu entscheiden, was man hören will” (HALSEY, 2011, p. 161)

⁴³ “performance decisions suggest that many (though certainly not all) possible choices are not so much ‘right’ or ‘wrong’ as simply different” (LESTER, 1995, p. 211)

No próximo item, faremos uma curta introdução a pesquisas sobre a expressividade na performance musical.

1.2. Expressividade na performance

Pesquisas sobre a expressividade na performance musical remontam ao final do século XIX; durante as décadas de 1920 e 1930, Carl Seashore e colegas realizaram os primeiros estudos empíricos sistemáticos sobre esse assunto, porém foi a partir dos anos 1980-1990 que aumentou a quantidade de trabalhos voltados a isso (FABIAN; TIMMERS; SCHUBERT, 2014a, p. xxiii). Apesar do maior interesse pelo tema, “ainda não há uma definição universalmente aceita do conceito de *expressão*”⁴⁴ (JUSLIN; TIMMERS, 2010, p. 454, *itálico dos autores*).

Como mencionado no início deste capítulo, diversos estudos adotaram a noção proposta por Seashore, segundo a qual a expressividade é compreendida como desvios de uma norma, como aquela estabelecida pela partitura; essa definição, todavia, é considerada problemática (CLARKE, 2002a, p. 63; CLARKE, 2004, p. 84-85; COOK, 2014b, p. 332; GABRIELSSON, 2003, p. 230; JUSLIN, 2003, p. 281). Clarke (2004, p. 84) escreve que “um problema dessa abordagem é que ela vê a partitura como ‘a peça’ de uma forma como que desvinculada e a-histórica, aparentemente divorciada de qualquer suposição cultural sobre como a notação deve ser entendida e interpretada”⁴⁵ (um exemplo disso seria a questão das *notes inégales* do Barroco francês). Outro problema apontado por Clarke (2002a, p. 63) refere-se às indicações de expressão existentes na partitura, como *ritardando* ou *crescendo*: “Na performance, as mudanças correspondentes de andamento e dinâmica devem ser vistas como inexpressivas simplesmente porque há uma marcação na partitura?”⁴⁶. Por esses e

⁴⁴ “There is still no universally accepted definition of the concept of *expression*.” (JUSLIN; TIMMERS, 2010, p. 454, *itálico dos autores*)

⁴⁵ “A problem with this approach is that it regards the score as ‘the piece’ in a kind of disembodied, ahistorical fashion, apparently divorced from any of the cultural assumptions about how the notation might be understood and interpreted.” (CLARKE, 2004, p. 84)

⁴⁶ “must the corresponding tempo and dynamic changes in the performance be regarded as inexpressive simply because there is a marking in the score?” (CLARKE, 2002a, p. 63)

outros motivos, autores como Clarke (1995), Juslin (2003) e Leech Wilkinson (2009b) propõem outros modelos e/ou definições para se compreender a expressividade na performance. No contexto de nossa pesquisa, a definição de Leech-Wilkinson parece ser a mais adequada.

Leech-Wilkinson (2009b, capítulo 8, ¶13) escreve que, na performance, músicos criam associações sonoras a elementos da vida cotidiana a partir de inflexões musicais que expressam sentimentos e trazem significado à música. Essas inflexões podem ser pensadas como gestos expressivos: “Expressivos porque representam significados, e gestos porque moldam as notas no tempo da mesma forma, e com o mesmo propósito, que humanos usam suas mãos e rostos para comunicar informações sobre a forma dinâmica de um processo e sobre seu efeito”⁴⁷ (LEECH-WILKINSON, 2009b, capítulo 8, ¶13). A partir dessa noção, Leech-Wilkinson compreende a expressividade na performance musical como uma mudança em relação a uma expectativa:

Um gesto expressivo pode ser definido como *uma irregularidade em uma ou mais das principais dimensões acústicas (altura, amplitude, duração), introduzida para dar ênfase a uma nota ou acorde — usualmente o início de uma nota ou acorde*. Gestos expressivos envolvem notas que sejam mais longas ou mais curtas, ou mais fortes ou mais fracas, ou diferentes de alguma outra forma, se comparadas com a média local. Por que a média local? Carl Seashore, e muitos daqueles que o seguiram, descreveu essas irregularidades como desvios: “A expressão artística dos sentimentos na música consiste em desvios estéticos do regular — do som puro, da altura verdadeira, da dinâmica uniforme, do andamento metronômico, dos ritmos rígidos, etc.”⁴⁸ O problema dessa palavra [“desvios”] não é apenas que ela insinua perversão, mas também que ela parece supor que exista uma duração, intensidade ou altura corretas para uma nota. Em termos da partitura, isso pode existir, mas, como vimos repetidas vezes, a partitura não é a música, assim como não o é uma execução direta da partitura. Então o “desvio” da partitura é normal, de fato definidor de uma performance musical, e não é o fato de as notas não serem estritamente como notadas que gera expressividade. Ao contrário, é o quanto elas diferem de seu entorno e daquilo que nós viemos a aceitar, ao longo dos últimos poucos momentos de

⁴⁷ expressive because they represent meaning, and gestures because they shape notes over time in the same way, and for the same purpose, that humans use their hands and face to communicate information about the dynamic shape of a process and about its effect.” (LEECH-WILKINSON, 2009b, capítulo 8, ¶13)

⁴⁸ SEASHORE, Carl E. **Psychology of Music**. New York: McGraw Hill, 1938; Dover repr. 1967, p. 9.

escuta, como a norma (local).⁴⁹ (LEECH-WILKINSON, 2009b, capítulo 8, ¶15, itálicos do autor)

Nota-se que a questão da norma local significa que, se em um dado contexto, a expectativa é a de haver algum tipo de mudança, então o gesto expressivo será não realizar essa mudança (LEECH-WILKINSON, 2009b, capítulo 8, ¶109, nota 94).

Fabian, Timmers e Schubert (2014a, p. xxiv) comentam que a desvantagem da definição de expressividade proposta por Leech-Wilkinson é o fato de ela ainda estar muito vinculada à música clássica ocidental, em função de sua ênfase na questão da mudança — que pode não ser adequada para a música popular, por exemplo. Contudo, para nossos objetivos (circunscritos justamente à música clássica ocidental), essa definição parece apropriada tanto em vista da noção de uma norma local como pela associação que Leech-Wilkinson faz entre os gestos expressivos e os sons da vida cotidiana, especialmente os sons da fala. Por esse motivo, convém detalharemos melhor as ideias desse autor.

Retomando a questão, mencionada no início deste capítulo, das mudanças nos hábitos de performance que ocorrem ao longo dos anos, Leech-Wilkinson (2009b, capítulo 8, ¶18) acrescenta à definição citada acima que “gestos expressivos não são fixos. Qualquer tipo de afastamento da regularidade pode ser expressivo. Mas somente uma limitada paleta de gestos é usada por um performer, e somente um conjunto limitado está em uso durante um período”⁵⁰. Assim, um estilo de performance é caracterizado pelo conjunto de gestos expressivos presente em uma época ou nas performances de um músico; isso, por sua vez, implica que a interpretação desses gestos esteja vinculada ao contexto de uma época e de uma performance específica. Essa questão é também apontada por Fabian, Timmers e Schubert (2014b, p. 354), que, na parte final do livro por eles editado sobre expressividade na

⁴⁹ “An expressive gesture can be defined as *an irregularity in one or more of the principal acoustic dimensions (pitch, amplitude, duration), introduced in order to give emphasis to a note or chord—usually the start of a note or chord*. Expressive gestures involve sounding notes for longer or shorter, or louder or softer, or in some other way different compared to the local average. Why the local average? Carl Seashore, and many who have followed him, described these irregularities as deviations: ‘the artistic expression of feeling in music consists in esthetic deviation from the regular—from pure tone, true pitch, even dynamics, metronomic time, rigid rhythms etc’. The problem with that word is not only that it implies deviance, but also that it seems to suppose that there is a proper length, loudness, or pitch for a note. In terms of the score there may be, but as we’ve repeatedly seen the score is not the music, and nor is a straight performance of it. So ‘deviation’ from the score is normal, in fact definitive of a musical performance, and it’s not the fact that notes are not strictly as notated that generates expressivity. Rather it’s how much they differ from their surroundings and from what we’ve come to accept over the last few moments of listening is the (local) norm.” (LEECH-WILKINSON, 2009b, capítulo 8, ¶15, itálicos do autor)

⁵⁰ “expressive gestures are not fixed. Any kind of departure from regularity can be expressive. But only a limited palette of gestures is used by one performer, and only a limited set is in use in any period.” (LEECH-WILKINSON, 2009b, capítulo 8, ¶18)

performance musical, destacam o “crescente consenso de que a expressividade depende do contexto histórico e cultural”⁵¹.

A definição de gesto expressivo de Leech-Wilkinson ainda evolve outras noções que buscaremos resumir a seguir. Primeiramente, ao escrever sobre aquilo que aceitamos como norma “ao longo dos últimos poucos momentos de escuta”, Leech-Wilkinson faz referência à ideia de que “a música existe somente enquanto ela acontece, e cada momento torna-se passado tão logo ele tenha soado”⁵² (LEECH-WILKINSON, 2009b, capítulo 2, ¶28). Essa noção relaciona-se com pesquisas na área da psicologia da percepção do tempo, que sugerem que, “a cada momento, nós estamos conscientes de um ‘pedaço’ de tempo relativamente curto (cerca de 6-10 segundos), designado como o presente perceptível”⁵³ (CLARKE, 2002b, p. 192). Assim, Leech-Wilkinson (2009b, capítulo 1, ¶12) destaca que, apesar da ênfase que a musicologia dá a elementos estruturais da música, esse pensamento analítico tem pouca relação com a experiência de escuta em geral: “Pessoas que não têm formação musical simplesmente não ouvem uma forma definida por material temático e progressões harmônicas. Elas ouvem cada momento conforme ele acontece e respondem a ele através de sentimentos, não através de uma análise consciente”⁵⁴. Embora essa última frase se refira a leigos em música, Leech-Wilkinson (2009b, capítulo 1, ¶11) sugere que mesmo musicólogos ouvem dessa maneira quando escutam música “por prazer”⁵⁵ (isto é, quando não estão concentrados em perceber a forma musical).

Outra noção ao qual esse autor se refere é a de expressar emoções através da música. Leech-Wilkinson escreve que, por mais que a relação entre música e emoções tenha sido evidente em outras épocas, nos séculos XIX e XX esse tema se tornou quase que proibido na musicologia e só voltou a ser discutido recentemente:

⁵¹ “growing consensus that expressiveness is dependent on historical and cultural context” (FABIAN; TIMMERS; SCHUBERT, 2014b, p. 354)

⁵² “Music exists only as it happens, and each moment is gone as soon as it’s sounded.” (LEECH-WILKINSON, 2009b, capítulo 2, ¶28)

⁵³ “at any moment we are aware of a relatively brief ‘patch’ of time (around 6-10 seconds), referred to as the perceptual present.” (CLARKE, 2002b, p. 192)

⁵⁴ “People who are not musically trained simply don’t listen to form defined by thematic material and harmonic progression. They listen to each moment as it happens and respond to it through feeling, not through conscious analysis.” (LEECH-WILKINSON, 2009b, capítulo 1, ¶12)

⁵⁵ “for pleasure” (LEECH-WILKINSON, 2009b, capítulo 1, ¶11)

Nos séculos XVII e XVIII, os “afetos” musicais eram um dos principais tópicos da discussão intelectual sobre música. Mas, [...] durante os séculos XIX e XX, o estudo de fatos históricos e músico-linguísticos passou a ser muito mais valorizado. Na verdade, tornou-se uma questão de princípio deixar respostas emocionais ao material fora do trabalho musicológico. Mais recentemente a situação mudou completamente. No final do século passado, a ‘nova musicologia’ enfatizou a validação da resposta subjetiva, trazendo com isso benefícios para todos nós.⁵⁶ (LEECH-WILKINSON, 2009b, ch. 1, ¶13)

Desde então, pesquisas mostraram a relação entre música e emoções tanto para ouvintes como para estudantes e professores de música. Laukka (2004) pesquisou o ponto de vista de professores de música em conservatórios na Suécia e na Inglaterra, e seus resultados apontam que esses professores “concebem a expressividade como um fenômeno multidimensional, no entanto a concordância de que a música pode expressar emoções foi quase unânime”⁵⁷ (LAUKKA, 2004, p. 49). A pesquisa de Lindström et al. (2003), com estudantes de música de conservatórios na Inglaterra, Itália e Suécia, teve resultados semelhantes: “Houve quase total consenso de que a música pode expressar emoções”⁵⁸ (LINDSTRÖM et al., 2003, p. 32). Já para aqueles que ouvem música, parece haver de fato uma unanimidade quanto à expressão de emoções: Juslin e Laukka (2004, p. 228) pesquisaram a opinião de ouvintes suecos e os resultados mostraram que 100% dos participantes consideram que a música pode expressar emoções. Frente a isso, Juslin (2003, p. 291) conclui que “alguns compositores podem ter argumentado que a música é ‘absoluta’ e ‘não expressa nada além de si mesma’, mas isso simplesmente não é como a maioria das pessoas pensa sobre a música”⁵⁹.

Leech-Wilkinson (2009b, capítulo 2, ¶35) enfatiza que nós reagimos à música de forma emocional e baseia sua argumentação nos mecanismos de percepção sonora. Ao

⁵⁶ “to reintegrate into its view of what music is, and of what musicology’s business embraces, the evident fact that music works with our emotions. At one time this was taken for granted. In the seventeenth and eighteenth centuries musical ‘affects’ were a leading topic for intellectual discussion of music. But [...] during the nineteenth and twentieth centuries the study of historical and musico-linguistic facts came to be valued much more highly. Indeed, it became a matter of principle to keep emotional response to the material out of musicological work. More recently the situation has entirely changed. At the end of the last century, ‘new musicology’ made a point of validating subjective response, bringing in its wake benefits for all of us.” (LEECH-WILKINSON, 2009b, ch. 1, ¶13)

⁵⁷ “conceive of expressivity as a multidimensional phenomenon, though the agreement that music can express emotions was close to unanimous.” (LAUKKA, 2004, p. 49)

⁵⁸ “there was almost complete agreement that music can express emotions” (LINDSTRÖM et al., 2003, p. 32)

⁵⁹ “Some composers may have argued that music is ‘absolute’ and ‘expresses nothing but itself’, but this is simply not how most people think of music.” (JUSLIN, 2003, p. 291)

descrever a forma como a música é percebida através de nossos ouvidos e cérebro, ele explica que o cérebro processa os sons musicais de forma semelhante (mas não idêntica) àquela como processa outros sons — dentre eles, os da fala — e que nossa resposta a esses sons é muito rápida e, por isso, fortemente emocional:

Os sons de entrada são analisados pelo ouvido (a membrana basilar) em seus componentes de bandas de frequências, e sinais são enviados para o cérebro, representando cada frequência que está presente e sua amplitude. Em outras palavras, o ouvido faz uma análise espectral e envia os dados resultantes para o cérebro. O trabalho do cérebro, então, consiste em decidir quais dessas frequências estão associadas e construir uma representação do som na mente e fazer a melhor suposição quanto a sua fonte. Ele faz isso de forma muito rápida, simplesmente porque animais que identificavam sons mais rápido e com maior precisão viviam mais tempo e se reproduziam mais, passando para frente sua habilidade. [...] Nesse processamento, a primeira reação aos sons de entrada é automática, com início muito rápido, e causa mudanças involuntárias no sistema nervoso autônomo. Nós sentimos essas mudanças como uma resposta emocional. Embora o propósito evolutivo dessas respostas possa ser o de nos fazer lutar ou fugir, nós não precisamos fazer essa escolha enquanto ouvimos música (ao menos, não tão rápido). Mas exatamente porque essa é (e tem que ser) uma resposta automática, não podemos simplesmente desativá-la. Ela funciona quando ouvimos música assim como ela funciona quando ouvimos qualquer tipo de som. O que isso significa é que, quando ouvimos música, respondemos a seus sons emocionalmente (pré-corticalmente), antes de termos tempo de pensar sobre isso em detalhe. Entretanto, conforme os dados do som de entrada são transmitidos para o córtex, nós somos capazes de responder a ele de maneiras mais complexas, considerando, por exemplo, o contexto dos sons e a estrutura de sequências de longo prazo. Em outras palavras: emoção antes da forma. Isso quer dizer que o conteúdo emocional de um som é absolutamente fundamental para uma percepção significativa dele. Assim, a performance, ao criar sons que fazem sentido para nós, inevitavelmente lida fortemente com conteúdo emocional.⁶⁰ (LEECH-WILKINSON, 2009b, capítulo 2, ¶35)

Citamos quase que integralmente essa longa explicação porque, além de elucidar esse processo de resposta emocional à música, ela nos permite retornar à noção de que

⁶⁰ “Incoming sounds are analysed by the ear (the basilar membrane) into their component frequency bands, and signals are sent to the brain representing each frequency that’s present and its amplitude. The ear does a spectrum analysis, in other words, and sends the resulting data on to the brain. The brain’s job, then, is to decide which of these frequencies belong together and to construct a representation of the sound in the mind and to make a best guess at its source. It does this very quickly, simply because animals that identified sounds fastest and most accurately lived longer and reproduced more, passing on their ability. [...] Within this process the earliest reaction to incoming sounds is automatic, with very fast onset, and causes involuntary changes in the autonomic nervous system. These changes we feel as an emotional response. While the evolutionary purpose of these responses may be to cause us to fight or flee, we don’t need to make that choice while listening to music (at least, not that quickly). But precisely because it is (and has to be) an automatic response we can’t simply switch it off. It works when we hear music just as it does when we hear any kind of sound. What this means is that when we listen to music, we respond to its sounds emotionally (pre-cortically) before we have time to think about it in any detail. As the incoming sound data passes on to the cortex, however, we are able to respond to it in more complex ways, to consider, for example, the contexts of sounds and the structure of longer-term sequences. Emotion before form, in other words. It follows that the emotional content of a sound is absolutely fundamental to meaningful perception of it. Performance, making sounds that make sense to us, therefore inevitably deals heavily with emotional content.” (LEECH-WILKINSON, 2009b, capítulo 2, ¶35)

músicos fazem associações aos sons da vida cotidiana, mencionada ao início da discussão sobre as ideias de Leech-Wilkinson. Como descrito acima, o cérebro faz suposições sobre qual seria a fonte do som percebido, buscando semelhanças entre as características dele e outros sons que conhece. Isso significa que, ao ouvir um gesto expressivo em uma música, o cérebro do ouvinte associa as características sonoras desse gesto aos sons já conhecidos, presentes na fala ou no cotidiano. Da mesma forma, o próprio músico cria tais gestos a partir dos sons que, cotidianamente, expressam algo similar àquilo que ele tem em mente. A partir da análise de gravações, Leech-Wilkinson (2009b, capítulo 8, ¶83) observa que, no canto, diversos gestos expressivos são associados à fala e comenta que “sons expressivos da fala são introduzidos na canção, trazendo com eles os mesmo valores expressivos”⁶¹.

Essas associações nos remetem à relação entre a expressividade na música e na voz falada. Juslin e Laukka (2003, p. 774) escrevem que especulações sobre a relação entre as formas de expressão na música e na voz vêm sendo feitas há bastante tempo. Buscando compreender tal relação, os autores fazem uma revisão de pesquisas empíricas sobre a expressão de emoções na voz falada e na performance musical e observam uma série de semelhanças nos sinais acústicos usados para expressar diferentes emoções nesses dois meios (por exemplo, a intensidade da voz ou do som é alta ao expressar raiva e baixa ao expressar tristeza). Os resultados da pesquisa de Juslin e Laukka (2003, p. 797) sugerem que a performance musical usa os mesmos padrões acústicos encontrados na expressão de emoções na voz falada.

No próximo item, discutiremos brevemente a expressividade na voz cantada e falada, citando algumas pesquisas que também estudaram a questão da dicção do texto.

1.2.1. Expressividade vocal

Pesquisas vêm estudando a expressividade na performance musical a partir de mudanças nos quatro parâmetros do som, principalmente na intensidade (dinâmica) e na duração (andamento, variações no andamento, articulação), mas também na altura

⁶¹ “Expressive sounds from speech are taken into song, bringing with them the same expressive value.” (LEECH-WILKINSON, 2009b, capítulo 8, ¶83)

(microafinação, portamento, vibrato) e no timbre (variações na cor vocal ou instrumental)⁶² (CLARKE, 2004, p. 84; JUSLIN; TIMMERS, 2010, p. 461-462). Em relação à expressividade na voz cantada, tivemos acesso às pesquisas realizadas por Jansens, Bloothoof e Krom (1997), Leech-Wilkinson (2009b), Rapoport (1996), Scherer et al. (2015), Siegwart e Scherer (1995), Sundberg (2000), Sundberg, Iwarsson e Hagegård (1994), Sundberg, Lã e Himonides (2013) e Timmers (2007), bem como à revisão feita por Sundberg (1998). Esses autores estudaram a expressividade no canto solista analisando diferentes elementos na voz e na performance, como timbre vocal, afinação, portamento, vibrato, dinâmica e variações no andamento.

Dentre os trabalhos acima citados sobre expressividade no canto, são de especial interesse para nossa pesquisa os de Leech-Wilkinson (2009b), Sundberg (2000) e Sundberg, Iwarsson e Hagegård (1994), por serem os únicos a mencionar que a maneira como o texto é pronunciado também pode colaborar com a expressividade.

Em seu estudo sobre estilos de performance e sobre as mudanças nos gestos expressivos usados por músicos ao longo do século XX, Leech-Wilkinson (2009b, capítulos 4 e 8) analisa gravações de canções de Schubert cantadas por Elena Gerhardt, Meta Seinemeyer, Dietrich Fischer-Dieskau, Kathleen Battle, Peter Schreier, entre outros, e menciona que alguns cantores usam a dicção do texto de forma expressiva. Ao discutir o estilo de performance de Fischer-Dieskau e os diversos elementos que podem ter influenciado sua maneira de cantar, Leech-Wilkinson (2009b, capítulo 4, ¶35-36) faz referência às características de sua voz, com sua diversidade de dinâmica e de timbre, e também a sua pronúncia ao cantar. Lembrando o gosto de Fischer-Dieskau por consoantes exageradas, Leech-Wilkinson escreve:

Sua variedade é fascinante: longas consoantes, tanto no início quanto no final de palavras, permitem que ele demore sobre as ideias que essas palavras representam, às vezes de maneira lúgubre, às vezes com ansiedade, mas sempre sugerindo que nelas se pode ler mais do que se imaginaria; consoantes explosivas dão às palavras a força de uma energia irresistível ou um comando impiedoso.⁶³ (LEECH-WILKINSON, 2009b, capítulo 4, ¶36)

⁶² As mudanças nesses parâmetros acontecerão, evidentemente, dentro da capacidade de cada instrumento: a voz ou os instrumentos de corda, por exemplo, poderão ajustar os quatro parâmetros, ao tempo que o piano poderá modificar somente a intensidade e a duração (LEECH-WILKINSON, 2009a, p. 255).

⁶³ “Their variety is fascinating: long drawn-out consonants, both at the starts and ends of words, allow him to linger over the ideas those words represent, sometimes eerily, sometimes longingly, but always suggesting that more is to be read into them than one might think; explosive consonants give words the force of irresistible energy or a ruthless command.” (LEECH-WILKINSON, 2009b, capítulo 4, ¶36)

Associando o efeito sonoro desse tipo de pronúncia com os sons da fala que têm a mesma conotação, Leech-Wilkinson (2009b, capítulo 4, ¶37) observa que Fischer-Dieskau “usa os sons da fala como gestos expressivos”⁶⁴.

Com gravações de canções de Schubert cantadas por Meta Seinemeyer e Kathleen Battle, Leech-Wilkinson (2009b, capítulo 8, ¶84-91) descreve outros exemplos dessa analogia entre gestos expressivos e os sons da fala e da vida cotidiana. Na gravação de *Die Männer sind méchant* cantada por Battle⁶⁵, Leech-Wilkinson (2009b, capítulo 8, ¶85) descreve como ela prolonga a consoante *s* de *ist* e enfatiza as consoantes *t* de *ist* e *pr* de *Springinsfelt* na frase “Er ist ein Springinsfelt” (“ele é um leviano”), comentando: “Esses são todos gestos expressivos que evocam sons da vida. Alguns são onomatopaicos, o ‘issst’ que nós aprendemos a associar com o ódio [...]. Depois tem as súbitas consoantes explosivas [...] evocando o som da violência repentina”⁶⁶ (LEECH-WILKINSON, 2009b, capítulo 8, ¶86). Sobre a gravação de *Die junge Nonne* cantada por Meta Seinemeyer⁶⁷, Leech-Wilkinson (2009b, capítulo 8, ¶90) escreve que um dos gestos expressivos que ela usa para contrastar o trecho inicial (sobre a forte tempestade) com o que se segue (comparando a escuridão da noite com a morte) é a articulação incisiva, nas primeiras frases da peça, das consoantes iniciais de palavras-chave como *Wipfel* (“copa da árvore”), *Balken* (“viga”) e *Donner* (“trovão”): “A analogia com a fala é óbvia: na fala, sons cuspidos evocam raiva e, por analogia, a fúria da tempestade”⁶⁸ (LEECH-WILKINSON, 2009b, capítulo 8, ¶90).

Sundberg, Iwarsson e Hagegård (1994) estudam a expressão de emoções na performance cantada a partir da análise de trechos de óperas e de *Lieder* gravados por um cantor profissional para fins de pesquisa. Os trechos foram cantados em duas versões contrastantes: uma “expressiva”, como em um concerto, e outra “neutra”, com o mínimo de

⁶⁴ “uses speech sounds as expressive gestures” (LEECH-WILKINSON, 2009b, capítulo 4, ¶37)

⁶⁵ Kathleen Battle, acompanhada por James Levine: Schubert, *Die Männer sind méchant*. DG 419 237-2 (gravado em 1985 e 87), faixa 13. Polydor International GmbH, Hamburg, 1988.

⁶⁶ “These are all expressive gestures, evoking sounds from life. Some are onomatopoeic, the ‘issst’ which we’ve learned to associate with hate [...]. Then there are the sudden explosive consonants [...] evoking the sound of sudden violence.” (LEECH-WILKINSON, 2009b, capítulo 8, ¶86)

⁶⁷ Meta Seinemeyer, acompanhada de um grupo não identificado, dir. Frieder Weißmann. Matrix 2-20717-2 (gravado em 24 de abril de 1928), lançado como Decca 52832, Odeon O 7652, Parlophon P 9662 e Parlophon P 9871.

⁶⁸ “The speech analogy is obvious: spitting-out sounds evoke anger in speech and by analogy the fury of the storm” (LEECH-WILKINSON, 2009b, capítulo 8, ¶90)

expressão emocional possível. Em seguida, foram realizados testes de escuta com especialistas, visando a identificar as emoções percebidas pelos ouvintes, e também análises acústicas, nas quais aspectos como andamento, dinâmica, duração de vogal a vogal, variações na frequência fundamental e formantes foram examinados, tanto em um confronto da versão neutra com a expressiva quanto em relação às emoções indicadas pelos ouvintes. A duração de vogal a vogal (isto é, desde a primeira vogal de uma sílaba até a primeira vogal da sílaba seguinte) é comparada com a duração da nota escrita na partitura da peça; sobre esse aspecto, os autores escrevem: “De forma um pouco surpreendente, não foi encontrado nenhum exemplo de prolongamento de notas que apresentam palavras particularmente importantes no poema”⁶⁹ (SUNDBERG; IWARSSON; HAGEGÅRD, 1994, p. 84). A referência à pronúncia do texto é feita ao se discutirem variações na dinâmica: “A fonte de alta variabilidade foi principalmente uma enfática pronúncia de consoantes, causando uma grande amplitude de modulação nas versões expressivas”⁷⁰ (SUNDBERG; IWARSSON; HAGEGÅRD, 1994, p. 86). Os autores exemplificam esse procedimento com a frase “Wie du auch strahlst” (da canção *Ich grolle nicht*, op. 48 n° 7 de Robert Schumann) que, quando cantada na versão expressiva, apresenta uma maior amplitude de modulação na consoante [r] de *strahlst*.

Em artigo posterior, Sundberg (2000) analisa a expressão de emoções em 14 dos 17 trechos de óperas e de *Lieder* gravados para a pesquisa acima citada de Sundberg, Iwarsson e Hagegård (1994), dessa vez também comparando seus resultados com procedimentos usados na voz falada a partir da análise de gravações de uma atriz recitando um série de frases curtas em sueco. Nos trechos cantados, Sundberg (2000) analisa a dinâmica, o andamento e a duração de notas, além de aspectos da frequência fundamental e formantes. A duração das notas equivale à duração de vogal a vogal: Sundberg (2000, p. 97-98), citando outros experimentos por ele realizados, explica que, para uma estrutura rítmica soar corretamente, as notas precisam começar na vogal, e não na consoante inicial da sílaba⁷¹. Essa definição de duração da nota é estendida e usada também como definição de sílaba, noção que ficará mais clara a partir dos exemplos à frente.

⁶⁹ “Somewhat surprisingly, no examples were found of lengthening of notes presenting particularly important words in the poem.” (SUNDBERG; IWARSSON; HAGEGÅRD, 1994, p. 84)

⁷⁰ “The source of a great variability was mostly an emphatic pronunciation of consonants causing a great amplitude modulation in the expressive versions.” (SUNDBERG; IWARSSON; HAGEGÅRD, 1994, p. 86)

⁷¹ Essa questão será discutida no item 3.1.2, no qual veremos que Sundberg (1994 e 2006) considera a vogal como o início de uma nota.

Nas gravações feitas pelo cantor, Sundberg (2000, p. 105-107) observa que palavras importantes foram enfatizadas e que essa ênfase foi realizada por meio do prolongamento de sílabas tônicas ou de sílabas átonas anteriores à sílaba tônica, assim como através de variações na frequência fundamental. O autor não oferece nenhum exemplo específico (uma frase ou uma palavra) quanto ao prolongamento de sílabas tônicas. Ele explica que, em 34 situações, o prolongamento da sílaba foi especialmente significativo nas versões expressivas e que, dessas situações, 16 referem-se a sílabas localizadas em um tempo acentuado do compasso. Já o prolongamento de sílabas átonas que precedem uma sílaba tônica foi observado em 18 dessas 34 situações. Sundberg exemplifica esse procedimento com as duas últimas palavras da frase “Und beschworst darin die Bösen” (de *Zueignung*, op. 10 nº 1 de Richard Strauss), conforme descrito abaixo:

Aqui, a palavra *Bösen* (“mau”) foi percebida como enfatizada, o que parece lógico do ponto de vista semântico. Embora apareça em uma posição não acentuada no compasso, a sílaba (d)“ie B”(ösen) foi claramente prolongada, enquanto a sílaba (B)“ös”(en) foi levemente encurtada na versão expressiva.⁷² (SUNDBERG, 2000, p. 106)

Observa-se aqui o emprego da definição de sílaba mencionada acima: a “sílaba átona” não se refere ao artigo *die* que precede *Bösen*, mas sim às vogais *ie* de *die* mais o *b* inicial de *Bösen*. A sílaba considerada tônica refere-se ao *ös* de *Bösen*. Sundberg (2000, p. 105) ilustra em uma figura a proporção de duração de cada fonema nas versões neutra e expressiva desse trecho e afirma: “Pode-se ver que o prolongamento diz respeito mais à consoante [b] do que à vogal que a precede”⁷³ (SUNDBERG, 2000, p. 106). Mais à frente, Sundberg (2000, p. 111) explica que, se a sílaba fosse considerada segundo sua ortografia, ter-se-ia o prolongamento da sílaba tônica, contudo ele afirma que “essa definição de sílabas não se aplica ao canto”⁷⁴.

A fim de observar se esse tipo de prolongamento também ocorre na fala, Sundberg (2000, p. 109) analisa a duração de sílabas em gravações de frases curtas em sueco, faladas por uma atriz primeiramente de forma neutra e depois enfatizando diferentes palavras na

⁷² “Here, the word ‘Bösen’ (evil) was perceived as emphasized, which seems logical from a semantic point of view. Although appearing in an unstressed upbeat position in the bar, the syllable (d)‘ie B’(ösen) was clearly lengthened, while the syllable (B)‘ös’(en) was slightly shortened in the expressive version.” (SUNDBERG, 2000, p. 106)

⁷³ “It can be seen that the lengthening concerned the consonant [b] rather than the vowel preceding it.” (SUNDBERG, 2000, p. 106)

⁷⁴ “this definition of syllables does not apply to singing” (SUNDBERG, 2000, p. 111)

frase. Aqui, a duração das sílabas também foi medida de vogal a vogal. Sobre os resultados dessa análise, Sundberg escreve:

Não somente as sílabas enfatizadas, mas também as sílabas que as precedem foram claramente prolongadas. Por exemplo, quando *tisdag* (terça-feira) foi enfatizada, não somente “isd”, mas também a sílaba precedente “å t” apresentou duração aumentada. Uma análise da duração dos segmentos dessa mesma frase mostrou que as consoantes que precedem vogais enfatizadas tenderam a ser prolongadas [...]. Por exemplo, a consoante [t] foi claramente prolongada na versão enfatizando a palavra *tisdag*. De forma similar, quando a palavra *städa* (“arrumado”) foi enfatizada, as consoantes iniciais [s] e [t] foram prolongadas.⁷⁵ (SUNDBERG, 2000, p. 109-110)

Comparando as análises dos trechos cantados e falados, Sundberg (2000, p. 110) conclui que “o código usado por nosso cantor para colorir emocionalmente suas versões expressivas é em grande parte similar àquele usado na fala”⁷⁶.

Retornaremos a essas pesquisas de Leech-Wilkinson (2009b), Sundberg (2000) e Sundberg, Iwarsson e Hagegård (1994) no item 8.3 do Capítulo 8, ao discutir os resultados dos estudos bibliográficos e dos estudos de caso que serão descritos, respectivamente, nas Partes II e III deste trabalho.

Para finalizar este item, convém citar brevemente alguns estudos sobre a expressividade da voz na fala, que mostram variações nas formas de pronunciar as palavras em diferentes emoções.

O efeito que emoções como alegria, raiva, tristeza ou medo têm sobre a voz falada vem sendo estudado principalmente por meio da análise de parâmetros acústicos como a frequência fundamental da fonação, os formantes, a velocidade da fala, o modo de articulação e a intensidade (SCHERER, 1995, p. 241; SCHERER; JOHNSTONE; KLASMEYER, 2003, p. 437-439). Abaixo, Sundberg resume algumas características acústicas associadas à raiva, ao medo e à tristeza:

Na raiva, a frequência de fonação foi comparativamente mais alta e variou dentro de limites bastante amplos. Algumas sílabas foram particularmente enfatizadas pelo aumento da intensidade e por variações específicas na frequência; o primeiro formante em geral apresentou-se atipicamente

⁷⁵ “Not only the emphasized syllables, but also the syllable preceding them were clearly lengthened. For instance, when ‘tisdag’ (Tuesday) was emphasized, not only ‘isd’ but also the preceding syllable ‘å t’ showed increased duration. A segment duration analysis of the same sentence showed that consonants preceding emphasized vowels tended to be lengthened [...]. For example, the consonant [t] was clearly lengthened in the version emphasizing the word ‘tisdag’. Similarly, when the word ‘städa’ (tidy) was emphasized, the initial consonants [s] and [t] were lengthened.” (SUNDBERG, 2000, p. 109-110)

⁷⁶ “The code used by our singer subject to color his expressive versions emotionally is largely similar to that used in speech.” (SUNDBERG, 2000, p. 110)

elevado e a articulação, exageradamente clara. No medo, a frequência de fonação foi, em média, mais baixa e apresentou irregularidades ou mesmo alterações abruptas; a articulação foi mais precisa do que a observada no estado neutro. A tristeza foi caracterizada por movimentos descendentes e mais restritos de frequência de fonação, e velocidade da fala mais lenta, devido ao alongamento das consoantes e das pausas; algumas irregularidades na fonte glótica e certo grau de rouquidão foram também observadas. No estado neutro, a velocidade de fala tendeu a ser maior do que em outros estados de humor; as consoantes foram às vezes articuladas de forma imprecisa, ao passo que as vogais mostraram padrões mais definidos, porém com breves interrupções, o que sugere um controle menos ativo sobre a fonação. (SUNDBERG, 2015, p. 208)

Da descrição acima, destacamos os aspectos relacionados à articulação: no estado neutro, a articulação foi por vezes imprecisa; no medo, ela foi comparativamente mais precisa; na raiva, demasiado precisa; já na tristeza, consoantes foram prolongadas.

Em seus estudos de psicofonética, Ivan Fónagy (1991) discute, entre outras questões, a expressão de emoções na voz falada e descreve, por exemplo, sua relação com a duração dos sons do texto. Em um experimento feito com três atrizes visando a analisar “a projeção sonora das atitudes agressivas e não agressivas — a cólera, o ódio, a ironia por um lado, a ternura, o desejo, a alegria por outro”⁷⁷ (FÓNAGY, 1991, p. 154), ele observou que “as emoções ternas privilegiam (alongam) as vogais; ao contrário, o ódio, a cólera e, em menor grau, a ironia aumentam a duração das consoantes, alongando sobretudo a duração das oclusivas surdas, e reduzem a duração relativa das vogais”⁷⁸ (FÓNAGY, 1991, p. 154).

O trabalho sobre a expressão da voz falada de Felix Trojan (1952) é de especial interesse para nossa pesquisa por tratar especificamente do idioma alemão. Trojan (1952, p. 13) propõe o uso do termo *Akuem* (no plural *Akueme*) ao se referir ao conjunto das características “através das quais um afeto ou estado de espírito se manifesta, em termos fônicos e articulatórios, e que precisam ocorrer novamente na fala para que o significado [desse afeto] possa ser compreendido”⁷⁹. Em seus experimentos, esse autor analisa gravações de textos curtos em alemão, falados por três atores e expressando uma grande variedade de afetos ou estados de espírito, como ternura, nojo, júbilo ou tristeza. A partir de suas análises,

⁷⁷ “la projection sonore des attitudes agressives et non agressives, la colère, la haine, l’ironie, d’une part, la tendresse, le désir, la joie, d’autre part” (FÓNAGY, 1991, p. 154)

⁷⁸ “les émotions tendres favorisent (allongent) les voyelles, par contre, la haine, la colère, et, à un degré moindre, l’ironie, augmentent la durée des consonnes, et allongent surtout la durée des occlusives sourdes, et réduisent la durée relative des voyelles” (FÓNAGY, 1991, p. 154)

⁷⁹ “durch die sich ein Affekt oder Gefühlszustand phonisch und artikulatorisch kundgibt und die sich in den Realisationen wiederfinden müssen, damit deren Bedeutung verstanden werden kann.” (TROJAN, 1952, p. 13)

Trojan (1952, p. 104-105) identifica, nesses afetos, características relativas à respiração (se fluida ou pulsante), ao registro vocal (de peito, de cabeça ou misto), ao ataque vocálico (se duro ou suave, isto é, com ou sem golpe de glote), ao grau de pressão das pregas vocais (compressão baixa, alta ou ideal), ao espaço faríngeo (se amplo ou estreito), à tensão articulatória (na língua e nos lábios), à predominância de vogais ou de consoantes, ao acento dinâmico ou musical (isto é, a separação por meio de variações da intensidade ou da altura), entre outros aspectos. Em seguida, Trojan (1952, p. 171-206) agrupa os afetos e suas características em quatro classes com *Akueme* distintos, além de uma classe de *Akueme* mistos. Sua descrição de cada uma dessas classes é detalhada e complexa, por isso oferecemos aqui somente uma visão geral e bastante resumida.

Fazem parte da Classe A afetos como ternura, simpatia, humildade, compaixão, saudade, entre outros. Além da expansão faríngea, Trojan descreve abaixo outras características gerais dessa classe:

respiração fluida, ataque suavizado, compressão ideal, baixa tensão articulatória, *legato*; além disso, predominância de elementos vocálicos e musicais sobre os consonantais e dinâmico-expiratórios; por fim, o deslocamento do *fortis* em direção ao *lenis*⁸⁰, a ausência de separação silábica incisiva.⁸¹ (TROJAN, 1952, p. 171)

A Classe B inclui afetos como resistência, nojo, desprezo, orgulho, cólera, ódio, medo, entre outros. As características gerais dessa classe são diametralmente opostas às da Classe A, incluindo, além das citadas abaixo, um estreitamento do espaço faríngeo:

respiração pulsante, ataque endurecido, tendência a compressão excessiva, forte tensão articulatória, *staccato*; além disso, predominância de elementos consonantais e dinâmico-expiratórios sobre os vocálicos e musicais; por fim, o deslocamento do *lenis* em direção ao *fortis* (e com isso a diminuição dos elementos sonoros⁸²), separação silábica incisiva.⁸³ (TROJAN, 1952, p. 183-184)

⁸⁰ Os termos *fortis* e *lenis* referem-se, respectivamente, à articulação mais ou menos intensa de uma consoante e serão discutidos no item 2.4.2.

⁸¹ “der fließende Atem, der erweichte Einsatz, die optimale Kompression, die geringe Artikulationsspannung, das Legato; ferner das Vorwalten des vokalischen und des musikalischen Elementes gegenüber dem konsonantischen und dem expiratorisch-dynamischen; endlich die Verschiebung der Fortes nach der Seite der Lenes, das Fehlen des scharfen Silbenschnittes.” (TROJAN, 1952, p. 171)

⁸² No item 2.4.2 veremos que, no alemão padrão, as plosivas surdas são pronunciadas com *fortis* e as sonoras com *lenis* (embora em alguns dialetos não haja diferença entre sonora e surda, somente entre *fortis* e *lenis*).

⁸³ “der pulsierende Atem, der verhärtete Einsatz, Neigung zu übermäßiger Kompression, verstärkte Artikulationsspannung, das Staccato; ferner Dominanz des konsonantischen und des expiratorisch-dynamischen Elements gegenüber dem vokalischen und dem musikalischen; endlich die Verschiebung der Jenes nach der Seite der Fortes (und damit Abnahme des stimmhaften Elementes), Verschärfung des Silbenschnittes.” (TROJAN, 1952, p. 183-184)

Na Classe C estão afetos como coragem, júbilo, riso, dúvida, curiosidade e outros. Trojan (1952, p. 192-200) descreve características específicas a cada afeto, citando como aspectos gerais somente um elemento de tensão e um amplo espaço faríngeo. A Classe D refere-se a estados como o de cansaço físico, o sofrimento resignado e a tristeza, que têm como características gerais um relaxamento e um espaço faríngeo mais estreito (TROJAN, 1952, p. 200-201).

Neste capítulo, apresentamos os pontos de partida desta pesquisa, que se referem às questões da escolha na performance e da expressividade na performance musical. A partir do próximo capítulo, iniciamos os estudos bibliográficos, que constituem a primeira esfera investigativa deste trabalho.

PARTE II: ESTUDOS BIBLIOGRÁFICOS

Capítulo 2 — O alemão cantado

Este capítulo inicia a primeira esfera de investigação desta pesquisa, que consiste em uma análise de escritos sobre a pronúncia do alemão cantado, apresentada neste capítulo, e sobre regência coral, apresentada nos Capítulos 3 e 4.

Ao discutirmos a pronúncia do alemão para o canto, teremos como principal referência a obra *Siebs, deutsche Aussprache* (1969) (também em sua edição de 1961, intitulada *Siebs, deutsche Hochsprache*). Outras referências importantes são o dicionário *Duden* (1990), os manuais de regência coral dos alemães Bastian e Fischer (2006), Ehmann (1981) e Thomas (1979a), assim como o capítulo sobre preparação vocal para coro de Pöhlmann (1981). Consultamos também algumas obras em inglês que tratam do alemão cantado, como o livro de regência coral de Kaplan (1985), as obras de Miller (1986, 1997 e 2004) e os manuais de dicção de Adams (2008), Adler (1967), Johnston (2011) e Odom (1981).

Ao final deste capítulo, incluímos uma tabela com símbolos fonéticos e exemplos para a pronúncia do alemão.

2.1. A pronúncia do alemão padrão: fala e canto

Duas obras referenciais para a pronúncia do alemão padrão (*Hochdeutsch*) são o *Duden Aussprachewörterbuch* (1990) e o *Siebs, deutsche Aussprache* (1969).

A obra do germanista Theodor Siebs é considerada a mais antiga tentativa de unificar ou padronizar a pronúncia do alemão e foi publicada pela primeira vez em 1898 com o título *Deutsche Bühnenaussprache* (“Pronúncia do alemão para o palco”). Como sugere o título, o livro visava a uma padronização do alemão falado nos palcos. Na quarta edição

revisada da obra (1909) foram incluídas normas para o alemão cantado, além de um dicionário de pronúncia. No entanto, o uso do livro ultrapassou o âmbito do palco e passou a propor um padrão para a pronúncia do alemão em geral, visto que na linguagem escrita essa padronização já estava estabelecida; assim, na 13ª edição (1922), o título foi alterado para *Deutsche Bühnenaussprache Hochsprache* (“Pronúncia do alemão para o palco, pronúncia padrão”). Na década de 1950 (após a morte de Theodor Siebs), o livro foi revisado e ampliado — incluindo modificações no tratamento do ataque de vogais e da consoante *r*, por exemplo — e recebeu, na 16ª edição (1957), o título *Siebs, deutsche Hochsprache: Bühnenaussprache* (“Siebs, Pronúncia do alemão padrão: pronúncia para o palco”). A 18ª edição (1961) passou a usar os símbolos do Alfabético Fonético Internacional (IPA, na sigla em inglês). Já na 19ª edição (1969), houve o acréscimo de uma pronúncia “moderada” (*gemässigte*), mais próxima da linguagem usada no dia a dia, além da pronúncia “pura” (*reine*), considerada a ideal; assim, o livro foi intitulado *Siebs, deutsche Aussprache: reine und gemässigte Hochlautung mit Aussprachewörterbuch* (“Siebs, Pronúncia do alemão: pronúncia pura e moderada com dicionário de pronúncia”) (SIEBS, 1969, p. 8-15). Apesar de não ter mais a referência à pronúncia para o palco (*Bühnenaussprache*) em seu título, essa edição possui um item sobre a pronúncia para o palco e outro específico para o canto lírico, com a descrição dos aspectos em que esta difere da norma do alemão padrão falado; tais particularidades serão indicadas ao longo de nosso texto.

Entre as pronúncias indicadas pelo *Siebs* e pelo *Duden*¹ existem pequenas diferenças. Particularmente para o alemão cantado, o *Duden* explica que a pronúncia para o palco sugerida pelo *Siebs* “é ainda hoje amplamente a norma de pronúncia do canto lírico”² (DUDEN, 1990, p. 53). Por esse motivo, em nosso trabalho privilegiamos a pronúncia proposta pelo *Siebs*.

Em seus manuais de regência, Ehmann (1981) e Thomas (1979a) também descrevem a pronúncia do alemão para o canto e são, ao lado do *Siebs*, nossas principais referências em relação ao assunto. Esses dois regentes alemães não mencionam o *Siebs* — apesar de ambos, em geral, sugerirem normas de pronúncia bastante semelhantes às dele. A

¹ Indicamos as obras *Duden Aussprachewörterbuch* (1990) e *Siebs, deutsche Aussprache* (1969) (ou também *Siebs, deutsche Hochsprache* (1961)) pelo seu primeiro nome, redigido em itálico. Ao nos referirmos à obra *Deutsche Bühnenaussprache*, escrita por Theodor Siebs (1912) — e não editada por outros autores após a morte de Siebs —, mantemos o nome do autor sem itálico.

² “ist auch heute noch weitgehend die Aussprachenorm des Kunstgesanges.” (DUDEN, 1990, p. 53)

nova edição do livro de Thomas, no entanto, cita o *Siebs* como material de consulta essencial para o regente coral, ressaltando que, como a pronúncia do alemão padrão não é ensinada nas escolas, pouco adiantaria pedir ao coro que pronunciasse o texto como lhe é natural (THOMAS; WAGNER, 2009, p. 99).

A primeira frase do *Siebs* ao falar sobre o alemão cantado é: “A pronúncia padrão também é obrigatória para a pronúncia no canto lírico”³ (SIEBS, 1969, p. 151). Ele indica poucas diferenças entre o alemão cantado e o falado, envolvendo principalmente o ataque de vogais e a consoante *r*, que serão detalhadas mais à frente.

Thomas parece pensar de forma bastante semelhante; na segunda frase de seu capítulo sobre pronúncia para o canto coral, ele afirma: “Em **uma** frase pode-se resumir tudo o que precisa ser dito sobre este assunto: **a pronúncia natural do alemão padrão e o ritmo natural da fala também são válidos para o canto**”⁴ (THOMAS, 1979a, p. 86, grifos do autor). Segundo ele, respeitar o ritmo natural da fala é um elemento basal para que o texto possa ser compreendido. Assim, antes mesmo de focar as questões da pronúncia do alemão, ele ressalta:

O mais importante fundamento para a inteligibilidade é o acento **natural** da palavra, a **clara** alternância entre o tônico e o átono, o subir e o descer, o peso e a leveza, em suma: o ritmo natural da fala, ao qual naturalmente também pertencem as exatas pausas na frase e — muito importante! — o respeito à pontuação.⁵ (THOMAS, 1979a, p. 86-87, grifos do autor)⁶

Thomas explica que cabe ao regente cuidar tanto da acentuação das palavras quanto da pronúncia, pois, sozinhos, nenhum desses dois elementos levam à inteligibilidade do texto: “Enquanto não se respeitar a alternância **natural** entre tônico e átono, nem o mais preciso trabalho com consoantes ou a mais pura coloração de vogais irão **sozinhos** resultar em

³ “Auch für die Aussprache beim Kunstgesang ist die Hochlautung verbindlich.” (SIEBS, 1969, p. 151)

⁴ “In **einem** Satz läßt sich alles zusammenfassen, was über dieses Gebiet zu sagen ist: **die natürliche hochdeutsche Aussprache und der natürliche Sprachrhythmus gelten auch für das Singen.**” (THOMAS, 1979a, p. 86, grifos do autor)

⁵ “Die wichtigste Grundlage für die Verständlichkeit ist der **natürliche** Wortakzent, der **lebendige** Wechsel von betont und unbetont, von Hebung und Senkung, von schwer und leicht, kurz: der natürliche Sprachrhythmus, zu dem selbstverständlich auch das genaue Innehalten des Satzbaues und — sehr wichtig! — die Beachtung der Interpunktionen gehört.” (THOMAS, 1979a, p. 86-87, grifos do autor)

⁶ Essa frase aparece com algumas modificações na nova edição da obra de Thomas. O adjetivo *lebendige* (“vivo”, “animado”, mas nesse contexto significando “exato”, “claro”) foi substituído por *bewußte* (“consciente”); ao final da frase foi incluído “und aller Ausspracheregeln” (“e a todas as normas de pronúncia”). (THOMAS; WAGNER, 2009, p. 100)

clareza das palavras. Por outro lado, também não se faz nada **apenas** com a acentuação correta”⁷ (THOMAS, 1979a, p. 87, grifos do autor).

No *Siebs* (1969, p. 115-132) há um capítulo sobre a acentuação das palavras no qual ele escreve que, como regra geral em palavras alemãs, o acento principal recai sobre o radical da palavra — que, no caso de palavras simples (como *Leben*), é sua sílaba inicial. Todavia, essa regra tem inúmeras exceções, cuja descrição extrapolaria o âmbito de nosso trabalho. Aqui, convém mencionar somente um aspecto ao qual Kurt Thomas faz referência e que será citado a seguir: partindo da regra geral descrita acima, em palavras compostas (como *Wörterbuch*) ou palavras com sufixos (*Freiheit*), o acento principal recai sobre a primeira sílaba da primeira palavra. Em relação a essas palavras compostas, Thomas faz uma ressalva:

Até durante do século XVIII, era hábito a **acentuação final** de palavras compostas como *Jungfrau*, *Innsbruck*, *antwortete*. Resquícios disso existem ainda hoje. Assim, em alguns lugares fala-se *Bürgermeister* ao invés de *Bürgermeister*, em algumas regiões da Renânia até hoje ainda se ouvem acentuações como *Ofentür*, *Hofgarten*, etc. Todas as composições vocais até dentro da época de Bach demonstram que esse tipo de acentuação possuía validade geral naquele tempo. Cometeríamos uma injustiça transferindo a acentuação atual para as composições daquela época (confronte *Jungfrau*, *dein schön Gestalt*, *Innsbruck*, *ich muß dich lassen*, os recitativos da *Paixão segundo São Mateus*, etc.).⁸ (THOMAS, 1979b, p. 10, grifos do autor)

Antes de seguirmos com a descrição da pronúncia do alemão, apresentaremos, no próximo item, a maneira como principalmente o *Siebs* (1969), mas também Ehmann (1981) e Thomas (1979a) classificam os sons dessa língua, como forma de compreendermos melhor a relação entre vogais e consoantes no alemão.

⁷ “Solange man nicht den **natürlichen** Wechsel von betont und unbetont beachtet, solange wird weder präziseste Konsonantenarbeit, noch die reinste Vokalfärbung **allein** eine Deutlichkeit des Wortes bewirken. Andererseits ist es mit dem richtigen Wortakzent **allein** auch nicht getan” (THOMAS, 1979a, p. 87, grifos do autor)

⁸ “bis ins 18. Jahrhundert hinein, die **Endbetonung** zusammengesetzter Worte wie ‘Jungfrau’, ‘Innsbruck’, ‘antwortete’ allgemein üblich war. Restbestände hiervon haben sich bis heute noch gehalten. So sagt man in einigen Gegenden *Bürgermeister* statt *Bürgermeister*, in einigen rheinischen Landschaften sind sogar heute noch Betonungen wie ‘Ofentür’, ‘Hofgarten’, u.a. zu hören. Sämtliche Vokalkompositionen bis ins Bach-Zeitalter hinein beweisen, daß diese Art der Betonung in jener Zeit Allgemeingültigkeit besaß. Wir würden Unrecht tun, die heutige Betonung auf die Kompositionen der damaligen Zeit zu übertragen (vgl. ‘Jungfrau, dein schön Gestalt’, ‘Innsbruck, ich muß dich lassen’, die Rezitative der Matthäuspasion u.a.).” (THOMAS, 1979b, p. 10, grifos do autor)

2.2. A classificação dos sons do alemão

Neste item, descreveremos a classificação dos sons do alemão tendo como principal referência o *Siebs* (1969). Embora essa não seja a forma utilizada pelo *Duden* (1990), acreditamos que conhecer a classificação do *Siebs* pode auxiliar não somente na pronúncia da língua, mas também na compreensão do papel das consoantes — questão que nos remeterá, mais à frente, às escolhas interpretativas relativas ao texto cantado. Neste sentido, faremos também referência às obras de Ehmann (1981) e Thomas (1979a).

O *Siebs* divide os sons da língua alemã em três tipos: 1. Fonemas sonoros (*Stimmhafte Laute*), incluindo as vogais (*Vokale*) e as sonantes (*Sonanten*) [r, R, l, m, n, ŋ]; 2. Ruídos surdos (*Stimmlose Geräuschlaute*), divididos em plosivas (*Verschlußlaute*) [p, t, k], fricativas (*Reibelaute*) [f, s, ç, x, ʃ] e aspirada (*Hauchlaut*) [h]; 3. Ruídos sonoros (*Stimmhafte Geräuschlaute*), divididos em plosivas (*Verschlußlaute*) [b, d, g] e fricativas (*Reibelaute*) [v, j, z, ʒ] (SIEBS, 1969, p. 19). A Tabela 2.1 ilustra essa divisão.

Tabela 2.1 — Classificação dos sons do alemão segundo o *Siebs* (1969, p. 19 e 29)

Fonemas sonoros (<i>Stimmhafte Laute</i>)		Ruídos surdos (<i>Stimmlose Geräuschlaute</i>)			Ruídos sonoros (<i>Stimmhafte Geräuschlaute</i>)	
Vogais (<i>Vokale</i>)	Sonantes (<i>Sonanten</i>)	Plosivas (<i>Verschluß- laute</i>)	Fricativas (<i>Reibelaute</i>)	Aspirada (<i>Hauchlaut</i>)	Plosivas (<i>Verschluß- laute</i>)	Fricativas (<i>Reibelaute</i>)
[i:, y:, u:, e:, ø:, o:, a:, ɪ, ʏ, ʊ, ɛ, ɐ:, ɔ, ɑ, œ, i, y, u, e, ø, o, ə]	[r, R, l, m, n, ŋ]	[p, t, k]	[f, s, ç, x, ʃ]	[h]	[b, d, g]	[v, j, z, ʒ]

Destacamos que ele não separa os sons nas categorias “vogais” e “consoantes”; ao contrário, ele classifica como “fonemas sonoros” (*Stimmhafte Laute*) tanto as vogais como as sonantes, equiparando, assim, a qualidade sonora de ambas (no item 3.1.3 veremos como Thomas e Ehmann ratificam essa perspectiva). O *Siebs* explica que a divisão de sons em vogais e consoantes não é pertinente à língua alemã, pois nesse idioma consoantes também podem ocupar a posição central de uma sílaba, assim como vogais podem ter um papel periférico. Abaixo, ele justifica sua divisão dos sons do alemão:

Essa classificação evita a distinção habitual e improcedente entre vogais e consoantes. Uma classificação desse tipo baseia-se na função dos sons na sílaba e refere-se àqueles sons que podem atuar como núcleo silábico e àqueles que aparecem na sílaba apenas como complemento. Contudo, isso seria — pelo menos para o alemão — insustentável. Se falamos *Hain* ou *Traum*, apenas o [a] é silábico; os outros sons, incluindo as vogais fechadas [e, o] do ditongo, são assilábicos. Por outro lado, no alemão do dia a dia fala-se, em geral, *Handel*, *Lippen*, *treten*, *Atem* não com [ə], mas sim [handl], [lipp], [tre:tn], [a:tm]. Portanto, as chamadas consoantes podem também soar por si só e compor uma sílaba. Na interjeição [pst] ou [pft] até mesmo os ruídos surdos são silábicos. Assim, vogais ao lado de outra vogal podem ter uma função consonantal, enquanto as chamadas consoantes podem exercer uma função silábica.⁹ (SIEBS, 1969, p. 19-20)

O *Siebs* (1969, p. 20) acrescenta que, em seu livro, a separação de vogais e consoantes é utilizada na descrição de cada som do idioma somente por motivos práticos.

A opinião do *Siebs* — opondo-se à divisão dos sons em vogais e consoantes pelo fato de que consoantes podem, sozinhas, formar uma sílaba — pode parecer estranha para o falante da língua portuguesa¹⁰. Conforme explica o linguista Ricardo Cavaliere, em nosso idioma a consoante é sempre assilábica, isto é, “o som consonantal não pode *per se* constituir uma sílaba em português” (CAVALIERE, 2005, p. 103, itálicos do autor). Para entendermos melhor o que o *Siebs* quer dizer em relação ao alemão, vale a pena detalharmos essa comparação com o português.

Cavaliere escreve que os sons de uma língua podem ser definidos, por um lado, a partir de um ponto de vista acústico-articulatório: com essa perspectiva, as vogais são definidas “como sons produzidos pela vibração das cordas vocais e modificados pela modalidade de abertura da cavidade bucal” (CAVALIERE, 2005, p. 62) e as consoantes como “os ruídos provocados pela obstrução total ou parcial da passagem do ar nas cavidades faríngea ou bucal” (CAVALIERE, 2005, p. 103). Todavia, ele explica que há um outro tipo de definição — e é essa à qual o *Siebs* se refere acima — que está atrelada à função que o som tem dentro da sílaba, isto é, “baseada no estudo estrutural da sílaba” (CAVALIERE, 2005, p.

⁹ “Diese Einteilung vermeidet die übliche, nicht stichhaltige Unterscheidung von Vokalen und Konsonanten. Eine Einteilung dieser Art geht von der Funktion der Laute in der Silbe aus und meint solche Laute, die als Silbenträger auftreten können, und solche, die in der Silbe nur als Begleiter jener erscheinen. Das aber wäre — mindestens für das Deutsche — nicht haltbar. Sprechen wir *Hain* oder *Traum*, so ist nur das [a] silbisch, die übrigen Laute, also auch die geschlossenen [e, o] des Diphthongs, sind unsilbisch. Andererseits spricht man in den deutschen Alltagssprache meist *Handel*, *Lippen*, *treten*, *Atem* nicht mit [ə], sondern [handl], [lipp], [tre:tn], [a:tm]. Demnach können also sogenannte Mitlaute auch für sich allein tönen und eine Silbe tragen. In der Interjektion [pst], oder [pft] sind sogar stimmlose Geräuschlaute silbisch. Vokale können also neben einem anderen Vokal eine mitlautende (konsonantische) Funktion haben, während sogenannte Konsonanten eine silbische Funktion ausüben können.” (SIEBS, 1969, p. 19-20)

¹⁰ Aqui nos referimos, exclusivamente, ao português brasileiro, como explicado na Introdução desse trabalho.

63). De acordo com esse tipo de definição, “devemos entender como vogal o fonema que se situa no **núcleo silábico**” (CAVALIERE, 2005, p. 63, grifo do autor), ou seja, vogal é o som que está no ápice de sonoridade de uma sílaba. No português — diferente do alemão —, essa definição é válida e indiscutível, visto que nele a vogal “não pode afastar-se do centro da sílaba, ou seja, atua sempre como *base silábica*” (CAVALIERE, 2005, p. 103, itálico do autor). Entretanto, Cavaliere explica que esse tipo de definição se torna contestável em idiomas como o sânscrito ou o inglês, que possuem palavras nas quais “o centro silábico repousa em consoantes líquidas” (CAVALIERE, 2005, p. 63). Assim, torna-se compreensível o motivo pelo qual o *Siebs* discorda da divisão vogais/consoantes, já que no alemão algumas consoantes — em especial as sonantes, que ele classifica, ao lado das vogais, como “fonemas sonoros” — não são sempre assilábicas, mas podem, sim, constituir uma sílaba.

Como mencionado, o *Duden* não classifica os sons da forma como o *Siebs* o faz; ao contrário, ele os separa em vogais e consoantes, partindo de um ponto de vista acústico-articulatório, como explicado por Cavaliere. Porém, no que concerne ao núcleo silábico, o dicionário esclarece que “como tal, atuam na maioria das vezes as vogais, no entanto também as consoantes, especialmente [m n ŋ l r]. Diz-se, então, que [m n ŋ l r] são silábicas e se escreve especificamente: [ᵐ ᵑ ᵑ ᵐ ᵐ ᵐ]”¹¹ (DUDEN, 1990, p. 24). Essas consoantes citadas pelo *Duden* são justamente aquelas que o *Siebs* chama de sonantes. Destaca-se que esses dois dicionários utilizam o símbolo “,” para indicar a consoante silábica.

Os manuais de regência coral de Ehmann (1981) e Thomas (1979a) tratam a pronúncia do alemão com foco na dicção para o canto coral. Assim, esses autores não classificam os sons do idioma partindo da linguística, como o *Siebs* o faz, e suas classificações são naturalmente diferentes.

Na obra de Ehmann, não há uma separação em itens que exponha claramente uma classificação dos sons como vogais e consoantes, por mais que ele se refira a esse tipo de divisão. Ao longo de seu texto, ele descreve as vogais (*Vokale* ou *Selbstlaute*) *a, e, i, o, u*; as vogais mistas (*Mischlaute*) *ä, ö, ü*; os ditongos *ai, au, äu, ei, eu*; as sonantes (*Klinger*) *ch, f, h, j, l, m, n, ng, ph, r, s* (surdo e sonoro), *sch, v, w*; as não sonantes (*Nichtklinger*) *b, d, g, k, p, t*; e os ditongos consonantais *c, pf, qu, x, z* (EHMANN, 1981, p. 45-54). Destaca-se que ele considera não sonantes apenas as plosivas.

¹¹ “Als solche treten meistens Vokale auf, aber auch Konsonanten, besonders [m n ŋ l r]. Man sagt dann, [m n ŋ l r] seien silbisch, und schreibt genauer: [ᵐ ᵑ ᵑ ᵐ ᵐ ᵐ].” (DUDEN, 1990, p. 24)

Thomas divide os sons do alemão em vogais e consoantes; estas, por sua vez, são separadas entre sonantes (*Klinger*) e não sonantes (*Nichtklinger*). Ele descreve as vogais *a, e, i, o, u, ə, ä, ö, ü*; as sonantes *j, l, m, n, ng, r, s* (sonoro), *w*; e as não sonantes *b, c, ch, d, f, g, h, k, p, pf, ph, qu, s* (surdo), *sch, t, v, x, z* (THOMAS, 1979a, p. 87-92).

A Tabela 2.2 compara a forma como Ehmann (1981) e Thomas (1979a) classificam as consoantes.

Tabela 2.2 — Classificação das consoantes do alemão segundo Ehmann (1981) e Thomas (1979a)

	Ehmann (1981)	Thomas (1979a)
Sonantes (<i>Klinger</i>)	ch, f, h, j, l, m, n, ng, ph, r, s (surdo e sonoro), sch, v, w	j, l, m, n, ng, r, s (sonoro), w
Não sonantes (<i>Nichtklinger</i>)	b, d, g, k, p, t	b, c, ch, d, f, g, h, k, p, pf, ph, qu, s (surdo), sch, t, v, x, z
Ditongos consonantais	c, pf, qu, x, z	—

Ressalta-se que, para esses autores, sonantes (*Klinger*) e não sonantes (*Nichtklinger*) não equivalem às consoantes sonoras e surdas, como pode ser observado em suas classificações. O *Siebs*, sim, divide os ruídos (*Geräuschlaute*) em sonoros e surdos, além de separar as sonantes. As sonantes indicadas por Thomas são praticamente as mesmas do *Siebs*, com a diferença que Thomas considera sonantes o *s* sonoro e o *w*; consequentemente, quase todas as não sonantes de Thomas remetem aos sons classificados pelo *Siebs* como ruídos.

Nota-se que Ehmann e Thomas consideram as plosivas *b, d, g* como não sonantes, possivelmente porque em alguns dialetos da Alemanha elas são pronunciadas surdas — isto é, como *p, t, k* — e, ao final de palavras, elas de fato perdem sua qualidade sonora, como será explicado no item 2.4.2.

Nos próximos itens, dividiremos nossa explanação seguindo a classificação de Thomas, isto é, vogais (incluindo os ditongos) e consoantes (subdivididas em sonantes e não sonantes). Esta escolha se deve, primeiramente, a nosso foco ser a regência coral, assim priorizando Thomas e não o *Siebs*; depois, porque a classificação de Thomas remeteria a um “meio-termo” entre o *Siebs* e Ehmann, aproximando-se mais da usual separação entre

consoantes sonoras e surdas, se comparado a Ehmann. Além disso, essa divisão facilitará a explicação e a comparação entre a pronúncia das plosivas *b, d, g* e *p, t, k*, assim como da fricativa *ch*.

2.3. Vogais

As vogais escritas do alemão são *a, e, i, o, u, ä, ö, ü*, além dos ditongos *ai, au, äu, ei, eu*.

Ehmann (1981), Siebs (1969) e Thomas (1979a) explicam que as vogais têm as variações aberta ou fechada, curta ou longa¹². De forma geral, a vogal aberta é curta, e a vogal fechada é longa (EHMANN, 1981, p. 47; SIEBS, 1969, p. 21). Em alemão, somente o *ä* aberto pode ser tanto curto quanto longo; vogais fechadas e curtas, apesar de frequentes em palavras estrangeiras, são raras em palavras alemãs, aparecendo geralmente em sílabas não acentuadas que têm origem em uma sílaba com vogal longa (por exemplo: *e* fechado e longo na primeira sílaba de *leben*, mas fechado e curto em *lebendig*) (SIEBS, 1969, p. 21 e 51).

A vogal *a* tem somente variação curta ([a], como em *Mann*) ou longa ([a:], como em *Tat*)¹³; o Siebs (1969, p. 21 e 53) explica que, por ser a mais aberta das vogais, a distinção aberta/fechada é quase imperceptível, tampouco sendo indicada pelo *Duden* (1990, p. 11 e 30-31). A vogal *e* pode ser aberta e curta ([ɛ], *Recht*), fechada e longa ([e:], *legen*) ou eventualmente fechada e curta ([e], como na primeira sílaba de *lebendig*). A vogal *ä* é sempre aberta e pode ser curta ([ɛ], *hält*) ou longa ([ɛ:], *Käse*). A vogal *i* pode ser aberta e curta ([ɪ], *Fisch*), fechada e longa ([i:], *mir*) ou eventualmente fechada e curta ([i], *vielleicht*). A vogal *o* pode ser aberta e curta ([ɔ], *doch*), fechada e longa ([o:], *vor*) ou eventualmente fechada e curta ([o], *sogleich*). A vogal *ö* pode ser aberta e curta ([œ], *Mörder*) ou fechada e longa ([ø:], *schön*). A vogal *u* pode ser aberta e curta ([ʊ], *Hund*), fechada e longa ([u:], *gut*) ou eventualmente fechada e curta ([u], *zum*). A vogal *ü* pode ser aberta e curta ([ʏ], *Mütter*),

¹² Thomas também cita uma forma intermediária, que seria, por exemplo, o *e* neutro ao final de palavras (THOMAS, 1979a, p. 87).

¹³ Embora o Siebs sugira que a vogal *a* seja pronunciada como [a], o *Duden* (1990, p. 11 e 30) indica a pronúncia como [a].

fechada e longa ([y:], *für*) ou raramente fechada e curta ([y], *polyphon*) (SIEBS, 1969, p. 23-24). O *e* em sílabas não acentuadas é pronunciado como [ə] tanto ao preceder como ao suceder a sílaba tônica (*behalten*) (SIEBS, 1969, p. 59); Thomas (1979a, p. 87) descreve esse *e* como “neutro” ou “mudo”¹⁴.

As vogais longas são identificadas através da escrita quando existem vogais duplas (*Saal*) ou quando a vogal é seguida de um sinal de alongamento, que pode ser o *h* (*Zahl*) ou o *e*, exclusivamente após *i* (*lieben*)¹⁵. A vogal também é longa quando ela finaliza uma sílaba tônica (isto é, quando a sílaba não é terminada em consoante, como em *Vater*) ou quando a vogal é seguida por apenas uma consoante em palavras monossílabas ou em seus plurais (*Tag, Tages*) (SIEBS, 1969, p. 49).

As vogais são curtas quando seguidas de consoante dupla (*schlaff, retten*) ou de grupos consonantais (*Katze*) ou quando a sílaba termina com uma consoante (*Alter*); exceções aparecem quando a vogal é seguida por *ß* (a vogal é curta em *Kuß*, mas longa em *Gruß*)¹⁶, por *st* (curta em *Rost*, mas longa em *Trost*), por *ch* (curta em *Bach*, mas longa em *sprach*), por *sch* (curta em *Büsche*, mas longa em *Rüsche*) ou pelo *r* seguindo de consoante dental (curta em *Karte*, mas longa em *Art*) (SIEBS, 1969, p. 49-50).

Em relação à pronúncia de vogais longas e curtas, o *Siebs* explica que, além da duração, sua distinção envolve também a forma como se passa da vogal para a consoante seguinte. Nas vogais longas, a conexão com a consoante seguinte é suave, ao tempo que na vogal curta a conexão é abrupta: “A vogal longa desenvolve-se até sua sonoridade completa, depois diminui e passa suavemente para a consoante seguinte: conexão frouxa. A vogal curta cresce igualmente, mas, após curta diminuição, é abruptamente cortada pela consoante seguinte: conexão rígida”¹⁷ (SIEBS, 1969, p. 20-21). O *Siebs* (1969, p. 83) ressalta que a ocorrência de consoante dupla em palavras simples se refere, em termos de pronúncia, apenas

¹⁴ Mayer (1972, p. 171-172) escreve que as vogais alemãs [ə], [ɪ], [œ], [ø], [u], [ʏ], [y] não existem no português. Seu trabalho oferece uma detalhada comparação entre os sistemas vocálicos desses idiomas.

¹⁵ Uma exceção a essa norma é, por exemplo, a palavra *Studie*, na qual *ie* formam um ditongo crescente (pronúncia: [ˈʃtudiə]) (DUDEN, 1990).

¹⁶ Isso foi modificado com a nova ortografia, obrigatória a partir de 2007. Nela, palavras com *ß* precedido de vogal curta e acentuada passaram a ser escritas com *ss*, porém as vogais longas continuaram a ser seguidas por *ß* (isto é, manteve-se *Gruß*, mas alterou-se *Kuss*). Deixamos aqui a indicação do *Siebs*, pois ainda se encontram partituras com a antiga ortografia.

¹⁷ “Der lange Vokal entwickelt sich zur voller Lautstärke, klingt wieder ab und geht locker in den folgenden Konsonanten über: loser Anschluß. Der kurze Vokal schwillt ebenfalls an, wird aber nach kurzer Abschwächung durch den folgenden Konsonanten schroff abgeschnitten: fester Anschluß.” (SIEBS, 1969, p. 20-21)

à vogal curta e à conexão rígida, não indicando nenhuma alteração no que concerne à pronúncia padrão da consoante, como será detalhado no item 2.4.

No alemão, a duração das vogais constitui um traço distintivo, ou seja, o fato de uma palavra ter uma vogal longa ou curta pode alterar seu significado: o *Siebs* (1969, p. 20) exemplifica que o alongamento da vogal curta da palavra *kann* (que é uma conjugação do verbo “poder”) resulta na palavra *Kahn* (que significa “barco”). Como consequência, ele menciona que, na linguagem falada, uma sílaba com vogal longa pode ter sua vogal prolongada — para expressar surpresa ou insatisfação, por exemplo — sem que seu significado seja alterado, como na primeira sílaba de *Vater* ao se exclamar *aber Va-a-a-ter!* (“mas pai!”). O mesmo não poderia ser feito em uma sílaba com vogal curta, pois “as vogais curtas são, segundo sua natureza, inestendíveis”¹⁸ (SIEBS, 1969, p. 20). Nesses casos, a surpresa ou insatisfação é expressada por meio do prolongamento da consoante seguinte: *aber Mut-t-ter!* (“mas mãe!”).

Apesar disso, o *Siebs* (1969, p. 151) escreve que no canto nem sempre é possível fazer a distinção entre vogal longa e curta, visto que o cantor segue as durações escritas pelo compositor — cantando, por exemplo, uma vogal curta em uma nota longa. Ele indica que o cantor diferencie tais vogais por meio de sua variante aberta ou fechada; contudo, há duas situações em que isso não é possível: com a vogal [a], que não tem variação aberta/fechada; e com o [ɛ] (*ä* ou *e* aberto), que pode ser longo (como em *wähle*) ou curto (em *Welle*).

Dentre a bibliografia pesquisada sobre regência coral, a questão das vogais curtas do alemão no canto é discutida por Bastian e Fischer (2006), Ehmann (1981), Pöhlmann (1981) e Thomas (1979a). Alguns desses autores indicam que a distinção de vogais curtas seja feita por meio da antecipação da consoante que as sucede. Por terem foco não somente na pronúncia dos sons do alemão, mas sobretudo no instante de articulação e na duração dos sons do texto cantado, essas indicações serão descritas no item 3.1.1.

¹⁸ “Kurze Vokale sind ihrem Wesen nach undehnbar” (SIEBS, 1969, p. 20)

2.3.1. Ditongos

O *Siebs* (1969, p. 50) explica que, na língua alemã, não existem ditongos com vogais longas: a primeira vogal, apesar de dominante, é sempre curta, ao tempo que a segunda vogal é mais fraca e pronunciada de forma muito rápida. No canto, porém, a diferença de duração entre cada vogal é bastante distinta da fala, pois a primeira vogal do ditongo ocupa quase toda a duração da nota, sendo a segunda articulada somente no final (SIEBS, 1969, p. 152).

Os ditongos do alemão são escritos *ai*, *ei*, *au*, *eu*, *äu* — isto é, tendo como segunda vogal *i* ou *u* —, entretanto são pronunciados com as vogais [e], [o] ou [ø] ao final¹⁹. Essa pronúncia, o *Siebs* ressalta, é essencial no canto:

Na representação dos ditongos, nossa ortografia é particularmente insuficiente e, por isso, enganosa quanto à pronúncia. [...] Assim, todo *ai*, *ei* de modo algum deve ser pronunciado como [a → i, e → i], mas como [a → e]; da mesma forma todo *au* como [a → o], todo *eu*, *äu* como [ɔ → ø]. [...] O respeito à formação limpa do ditongo também é especialmente importante para a pronúncia no canto.²⁰ (SIEBS, 1969, p. 50)

Essa norma de pronúncia é exatamente a que Ehmann e Thomas descrevem em seus livros. Thomas (1979a, p. 88) comenta que frequentemente se escuta a pronúncia “errada” dos ditongos²¹, tendo como vogais finais *i* ou *u* ao invés das acima indicadas. Ehmann (1981, p. 48) sugere que, “para alcançar o timbre vocálico correto”²², se imagine intensamente o significado da palavra ao sustentar a primeira vogal do ditongo.

¹⁹ O *Duden*, contudo, indica uma pronúncia mais próxima da forma escrita: [ai] para *ai* e *ei*, [au] para *au*, [ɔy] para *eu* e *äu* (DUDEN, 1990, p. 30-31).

²⁰ “In der Darstellung der Diphthonge ist unsere Rechtschreibung besonders unzulänglich und daher für die Aussprache irreführend. [...] So sind alle *ai*, *ei* keineswegs als [a → i, e → i] zu sprechen, sondern als [a → e]; ebenso alle *au* als [a → o], alle *eu*, *äu* als [ɔ → ø]. [...] Die Beachtung der sauberen Diphthongbildung ist besonders auch für die Gesangsaussprache wichtig.” (SIEBS, 1969, p. 50)

²¹ Em suas palavras: “**nunca** um *i*, como se ouve erroneamente e com frequência” (“**niemals** ein *i*, wie man oft fälschlich hört”) (THOMAS, 1979a, p. 88, grifo do autor).

²² “um die Klangfarbe richtig zu erreichen” (EHMANN, 1981, p. 48)

2.3.2. Ataque de vogais e o golpe de glote

Um aspecto da dicção do alemão cantado que parece ser um tanto conflitante diz respeito ao uso do golpe de glote no ataque²³ de vogais. Dentre os autores alemães que pesquisamos, Bastian e Fischer (2006), Ehmann (1981), Pöhlmann (1981), *Siebs* (1969) e Thomas (1979a) insistem que, no canto, vogais não são iniciadas com golpe de glote (que alguns autores chamam de ataque rígido ou duro), conforme explicaremos a seguir a partir de um breve resumo dessa literatura.

Theodor Siebs, na décima edição de sua obra publicada em 1912, afirma que, no alemão falado, as palavras iniciadas em vogais, assim como as vogais que se seguem após os prefixos átonos *er-*, *ver-*, *be-* e *ge-*, são atacadas com golpe de glote, ainda que sem exagero:

Todas as vogais no **início** de palavras (*alt*, *ohne*, *ein*) são pronunciadas com o **início rígido (ataque vocal)**. [...] Esse ataque rígido, cuja intensidade costuma depender do grau de ênfase e que não deve ser exagerado, também é válido, obviamente, depois dos prefixos (átonos) *er-* *ver-* *be-* *ge-*.²⁴ (SIEBS, 1912, p. 34-35, grifos do autor)

Não tivemos acesso às primeiras edições da obra de Siebs, mas, como já citado, sabemos que, a partir da quarta edição (1909), foram incluídas indicações específicas para o canto (SIEBS, 1969, p. 13). Dessa forma, existe na edição de 1912 uma nota explicando que, em oposição à norma para o alemão falado, no alemão cantado o golpe de glote só é usado em situações excepcionais:

A **pronúncia para o canto** possui outros requisitos em relação ao **ataque rígido** (também chamado de golpe de glote): na cantilena, no canto moderado, ele deve ser absolutamente evitado; no recitativo, no canto falado, ele deve ser usado o mínimo possível, como um meio de expressão extremamente intenso. O golpe de glote **forte** só pode ocorrer muito raramente. Além disso, no canto, assim como em palestras, deve-se usar um ataque puro e límpido não somente por motivos artísticos, mas também pela higiene vocal. — No canto, uma única nota atacada com um golpe de glote

²³ A palavra “ataque” é aqui usada para designar o começo da fonação da vogal que inicia uma palavra ou, no caso do alemão, da vogal que inicia um radical após prefixo. Por ter uma conotação agressiva, essa palavra, a rigor, não seria a mais adequada para se referir ao início da fonação de vogais em termos gerais, mas somente ao início com golpe de glote, como sugere Miller (1986, p. 1). Entretanto, optamos por manter essa palavra, por ser aquela geralmente utilizada em português, sendo também empregada na recente tradução da obra de Sundberg (2015, p. 298).

²⁴ “Alle Vokale im **Anlaute** des Wortes (*alt*, *ohne*, *ein*) werden mit **festem Tonansatz (Stimmeinsatz)** gesprochen. [...] Dieser feste Tonansatz, dessen Stärke von dem Grade der Betonung abhängig zu sein pflegt, und der nicht übertrieben werden darf, gilt begreiflicherweise auch nach den (schwachtonigen) Vorsilben *er-* *ver-* *be-* *ge-*” (SIEBS, 1912, p. 34-35, grifos do autor)

violento pode causar imediato bloqueio vocal; continuamente ele produz rouquidão.²⁵ (SIEBS, 1912, p. 35, grifos do autor)

Em 1933 houve em Berlim uma reunião do Beratungsausschuss für die deutsche Hochsprache (Comitê Consultivo para o Alemão Padrão) na qual “foi abandonada a exigência anterior do ataque vocálico ‘rígido’ no início de palavras e sílabas e recomendado um re-ataque ‘brando’ ou ‘suave’”²⁶ (SIEBS, 1969, p. 14). Em outras palavras, a obrigatoriedade do golpe de glote no alemão falado deixou de existir, até mesmo desaconselhando-se esse tipo de ataque, como já acontecia em relação ao alemão cantado.

Comentamos anteriormente que na edição de 1969 do *Siebs* há um trecho com indicações específicas para o canto. Nele, a orientação quanto ao golpe de glote, apesar de semelhante àquela que já existia na edição de 1912, é ainda mais enfática ao explicar que esse tipo de ataque não é usado no canto:

O canto exige o chamado ataque vocálico suave. Portanto, antes de uma vogal não se pode ouvir nem um sopro nem um estalo (golpe de glote). Isso vale também para o hiato [...]. Não somente no canto ligado (*legato*), mas também no separado (*staccato*, *martellato*) o cantor deve iniciar as vogais suavemente. No canto dramático, assim como em recitativos, o ataque duro é um meio de expressão forte e, por isso, a ser usado raramente, mas que somente o cantor experiente consegue aplicar sem causar danos à voz.²⁷ (SIEBS, 1969, p. 152)

O dicionário de pronúncia do alemão de Krech et al. (2009, p. 117-119) tem um item sobre o canto na música clássica no qual são discutidos aspectos da pronúncia para o canto solo e para o canto coral, incluindo, entre outras questões, a do golpe de glote. Sobre o canto solo, Krech et al. escrevem:

Dentro da frase, não predomina o re-ataque; ataques com golpe de glote são utilizados de maneira específica para marcar o conteúdo, para aumentar a inteligibilidade ou como uma ferramenta artística para aumentar a expressão

²⁵ “Über diesen **festen Tonansatz** (auch Glottisschlag genannt) gelten in der **Gesangsaussprache** andere Forderungen: in der Kantilene, dem getragenen Gesange, ist er durchaus zu vermeiden; im Rezitativ, dem Sprechgesange, ist er als ein außerordentlich heftig wirkendes Ausdrucksmittel möglichst sparsam anzuwenden. Nur ganz vereinzelt kann der **starke** Glottisschlag am Platze sein. Übrigens muß der Gesang, sowie der Sprechvortrag, nicht nur aus künstlerischen, sondern auch aus stimmhygienischen Gründen auf einen reinen und klaren Tonansatz achten. — Im Gesänge kann ein einziger starker Ton, mit Glottisschlag heftig eingesetzt, augenblickliche Stimmlähmung herbeiführen; stets erzeugt er Heiserkeit.” (SIEBS, 1912, p. 35, grifos do autor)

²⁶ “Die bisherige Forderung der ‘festen’ Vokaleinsatzes in Wort- und Silbenanlaut wurde aufgegeben und die ‘sachte’ oder ‘weiche’ Neueinsatz empfohlen.” (SIEBS, 1969, p. 14)

²⁷ “Der Gesang verlangt den sogenannten weichen Vokaleinsatz. Es darf also vor dem Vokal weder ein Hauch noch ein Knacklaut (Glottisschlag) hörbar sein. Dies gilt auch für den Hiatus [...]. Nicht nur beim gebundenen Singen (*legato*), sondern auch beim gestoßenen (*staccato*, *martellato*) wird der Sänger die Vokale weich einsetzen. Im dramatischen wie im rezitativischen Singen ist der feste Stimmeinsatz ein starkes, darum selten zu verwendendes Ausdrucksmittel, das aber nur der durchgebildete Sänger ohne Schaden für die Stimme anwenden kann.” (SIEBS, 1969, p. 152)

e, então, ocorrem preferencialmente naquelas posições que também são típicas da fala.²⁸ (KRECH et al., 2009, p. 117)

Sobre o canto coral, esses autores escrevem que “o golpe de glote pode ser utilizado para melhorar a inteligibilidade do texto e como uma ferramenta expressiva e, então, é realizado do mesmo modo e simultaneamente por todos os cantores”²⁹ (KRECH et al., 2009, p. 119).

Destaca-se que o Siebs e Krech et al. consideram que, no canto, o golpe de glote pode ser usado com objetivos específicos, e não que ele deva ser usado regularmente.

Ao contrário dessas obras sobre pronúncia do alemão, os livros de regência coral dos alemães Bastian e Fischer (2006), Ehmann (1981), Pöhlmann (1981) e Thomas (1979a) não indicam o golpe de glote nem mesmo para situações especiais.

Bastian e Fischer (2006, p. 259) explicam que “vogais que iniciam palavras [...] devem, no canto, ser preparadas com um *h* imaginário (‘aspirado’)”³⁰, de forma a evitar o golpe de glote. Pöhlmann (1981, p. 127) afirma que, “quando uma vogal inicia uma sílaba, ela precisa ser re-atacada, nisso [isto é, ao re-atacar a vogal] ataques duros das pregas vocais devem ser evitados”³¹. Thomas (1979a, p. 88) é mais enfático e escreve que, “no canto, nenhuma vogal pode ser iniciada com um ataque duro (golpe de glote)”³², também sugerindo que um *h* inaudível seja imaginado para facilitar o ataque.

Ehmann, por sua vez, oferece uma descrição dos três tipos de ataque vocálico: aspirado, suave e duro. Ele comenta que, embora o ataque duro ocorra no alemão falado, no canto ele não deve ser usado, pois, além de prejudicial para a voz, ele arruína a musicalidade da obra:

Especialmente complicado é o **ataque com uma vogal**. Nós diferenciamos três tipos de ataque vocálico: no ataque **aspirado** há um *h* antes de cada

²⁸ “Innerhalb der Phrase dominiert nicht der Neueinsatz; Glottisschlageinsätze werden gezielt zur inhaltlichen Markierung, zur Erhöhung der Verständlichkeit oder als künstlerisches Mittel zur Ausdruckssteigerung genutzt und treten dann bevorzugt in jenen Positionen auf, die auch typisch für das Sprechen sind.” (KRECH et al., 2009, p. 117)

²⁹ “Der Glottisschlag kann zur Hebung der Textverständlichkeit und als Ausdrucksmittel eingesetzt werden und wird dann [...] von allen Interpreten gleichermaßen und synchron realisiert.” (KRECH et al., 2009, p. 119)

³⁰ “Anlautende Vokale [...] müssen beim Singen mit einem gedachten ‘h’ vorbereitet (‘aspiriert’) werden.” (BASTIAN; FISCHER, 2006, p. 259)

³¹ “Steht ein Vokal am Silbenanfang, ist er neu einzusetzen, wobei harte Stimmeinsätze zu vermeiden sind.” (PÖHLMANN, 1981, p. 127)

³² “Kein Vokal darf beim Singen mit einem scharfen Schlag (Glottis-Schlag) angesetzt werden” (THOMAS, 1979a, p. 88). Nota-se que a edição de 2009 dessa obra mantém essa frase inalterada.

vogal [...]; as pregas vocais são abertas por meio do *h* e a vogal é iniciada facilmente através do sopro. No ataque **suave** o *h* é apenas projetado em pensamento. Pela própria imaginação do *h* as pregas vocais se abrem com antecedência, e a vogal pode soar suavemente. O ataque **duro** mantém as pregas vocais a princípio fechadas. Somente no momento de soar o ar afasta as pregas vocais, de forma que acontece um “estalo” (golpe de glote) antes de cada vogal. O ataque aspirado deve ser usado apenas em palavras que começam com *h*. O ideal no canto é o ataque suave. Os idiomas italiano, francês e inglês o fazem naturalmente; a língua alemã, ao contrário, usa o ataque duro. Ao cantar, nós precisamos superar o ataque com “estalo”, que é nocivo para a voz e é musicalmente destruidor.³³ (EHMANN, 1981, p. 50, grifos do autor)

Na literatura pesquisada em inglês sobre o alemão cantado — a saber, o livro de regência coral de Kaplan (1985) e os manuais de dicção de Adams (2008), Adler (1967), Johnston (2011) e Odom (1981) —, notamos que, em algumas obras, a questão do uso do golpe de glote pode ficar confusa para o leitor, pois nem todos os autores explicitam o que entendem por esse termo.

Nós compreendemos o golpe de glote como um “estalo” das pregas vocais, conforme explicado acima por Ehmann. Essa definição coincide com a de Richard Miller, que esclarece que expressões em inglês como *glottal attack*, *glottal plosive*, *stroke of the glottis*, ou em alemão como *Glottisschlag*, *Knacklaut*, *Sprengensatz*

são termos usados para descrever o som vocal que resulta quando as pregas vocais se encontram aduzidas (aproximadas) antes da fonação. [...] Como a glote se fecha firmemente antes fonação no ataque duro, existe um maior grau de pressão abaixo das pregas. Quando começa a fonação, a súbita liberação dessa pressão produz um golpe audível, a plosiva glotal, que é representada pelo símbolo fonético [ʔ].³⁴ (MILLER, 1986, p. 2-3)

O ataque suave — acima descrito por Siebs e Ehmann, e por Miller chamado de balanceado ou coordenado³⁵ — é considerado o mais adequado para o canto: “No canto, o

³³ “Besonderes heikel ist der **Einsatz auf einem Vokal**. Wir unterscheiden drei Arten des Vokaleinsatzes: Beim **gehauchten** Einsatz tritt vor jeden Vokal ein *h* [...]; die Stimmbänder werden durch das *h* geöffnet, und der Vokal kommt über den Hauch hin leicht zu klingen. Im **weichen** Einsatz wird das *h* nur noch in Gedanken vorgestellt. Schon durch die Vorstellung des *h* öffnen sich die Stimmbänder im voraus und der Vokal kann weich ansprechen. Der **harte** Einsatz hält die Stimmbänder zunächst geschlossen. Erst im Augenblick des Erklingens preßt die aufstoßende Luft die Stimmbänder auseinander. Dadurch kommt es vor jedem Vokal zu einem ‘Knacklaut’ (Glottisschlag). Der gehauchte Einsatz ist nur bei Wörtern, die mit *h* beginnen, tunlich. Als sängerisches Ideal gilt der weiche Einsatz. Die italienische, französische, englische Sprache besitzen ihn von Natur; die deutsche Sprache verwendet dagegen den harten Einsatz. Im Singen müssen wir die stimmschädigenden und musikspengenden ‘Knacklaut’-Einsatz überwinden.” (EHMANN, 1981, p. 50, grifos do autor)

³⁴ “are terms used to describe the resultant vocal sound when the vocal folds are adducted (approximated) prior to phonation. [...] Because the glottis firmly closes before phonation in the hard attack, there is a greater degree of pressure below the folds. When phonation begins, the suddenness of the release of this pressure produces the audible catch, the glottal plosive, which is represented by the phonetic symbol [ʔ].” (MILLER, 1986, p. 2-3)

³⁵ Nota-se que Miller (1986, p. 3) chama de “suave” (*soft*) o ataque descrito acima por Ehmann como “aspirado”. Ao longo de nosso texto, usaremos a terminologia de Ehmann, que nos parece mais clara.

ataque coordenado ocorre somente quando a glote tiver sido completamente aberta com a inalação anterior. Essa abdução completa das pregas vocais [...] é seguida por um fechamento limpo e preciso”³⁶ (MILLER, 1986, p. 5). Assim como os autores alemães, Miller (1986, p. 5) sugere que um breve *h* seja imaginado, mas não pronunciado, para facilitar a realização desse ataque.

Aqui vale mencionar que, em seu estudo sobre as escolas nacionais de canto, Miller (1997, p. 4) afirma que, “surpreendentemente, o ataque característico da Escola Alemã não é o ataque duro que se poderia esperar emergir de eventos linguísticos encontrados na língua alemã, mas sim o ataque aspirado (*der gehauchte Einsatz*)”³⁷.

A obra de Johnston (2011, p. 150), a mais recente dentre as pesquisadas em inglês sobre esse assunto, parece ser a única em consonância com o pensamento dos autores previamente citados. Johnston define os três tipos de ataque vocálico — aspirado, suave e duro, coincidindo com as descrições de Ehmann (e Miller) — e defende que somente o ataque suave seja usado ao cantar. Ela ressalta que “na língua alemã não há necessidade, em nenhuma situação, de se usar um golpe de glote duro”³⁸ (JOHNSTON, 2011, p. 150) e menciona, mais à frente, que “uma glotal ‘saúdável’ [isto é, o ataque suave] aumenta a clareza, assim como o potencial expressivo de uma determinada palavra”³⁹ (JOHNSTON, 2011, p. 226).

Todas as outras obras pesquisadas em inglês parecem deixar margem para algum equívoco. Adams, por exemplo, escreve em seu manual de dicção que “uma característica do alemão [...] é que as palavras que começam com uma vogal são geralmente iniciadas com um leve golpe de glote”⁴⁰ (ADAMS, 2008, p. 128). Sem definir o que seria esse “leve golpe de

³⁶ “In singing, the coordinated onset occurs only when the glottis has been fully opened with the preceding inhalation. This full abduction of the vocal folds [...] is followed by clean and precise closure” (MILLER, 1986, p. 5)

³⁷ “Surprisingly, the characteristic attack of the German School is not the hard attack one might expect to emerge from linguistic events encountered in the German language, but rather the soft attack (*der gehauchte Einsatz*)” (MILLER, 1997, p. 4). Destacamos que, nessa citação, traduzimos a palavra “soft” como “aspirado” (ver nota acima sobre as definições de Miller), de forma que a tradução, além de coincidir com o termo que ele cita em alemão (*gehauchte*), evite ainda maiores equívocos com a (já confusa) terminologia aqui discutida.

³⁸ “There is no need to ever use a hard glottal attack in the German language.” (JOHNSTON, 2011, p. 150)

³⁹ “A ‘healthy’ glottal increases clarity, as well as the expressive potential for a given word.” (JOHNSTON, 2011, p. 226)

⁴⁰ “A characteristic of German [...] is that words that begin with a vowel are usually initiated with a light glottal stroke” (ADAMS, 2008, p. 128)

glote”, o autor afirma que o símbolo fonético para tal som é [ʔ] — ou seja, o mesmo símbolo que Miller explica representar o “estalo” do golpe de glote e que na tabela do Alfabeto Fonético Internacional é, de fato, descrito como uma “plosiva glotal” (IPA CHART, 2005)⁴¹. Depois de indicar frases para se treinar o golpe de glote em palavras iniciadas com vogais, o autor explica que, “no canto, os golpes de glote devem ser leves e rápidos, de modo a não prejudicar o *legato*”⁴² (ADAMS, 2008, p. 129) e acrescenta que sua omissão é permitida e até desejável. Adams (2008, p. 130) ainda menciona que cantores alemães frequentemente eliminam esse ataque em benefício do *legato* e sugere que o cantor desenvolva um senso crítico para decidir quando usar ou não o golpe de glote.

O manual de dicção do regente coral austríaco Kurt Adler (1967) também indica o uso de um golpe de glote “suave”, contudo sem deixar claro como este deva ser realizado. Adler (1967, p. 144) define o golpe de glote de forma semelhante àquela já explicada por Ehmann e Miller, porém distingue dois tipos de golpe: o golpe veemente, que pode causar rouquidão e nodos nas pregas vocais e que não deve ser usado no canto, e o golpe suave, que “nunca vai machucar um cantor que tenha técnica vocal suficiente para estar preparado para o trabalho profissional”⁴³ (ADLER, 1967, p. 144). Segundo ele, “golpes de glote suaves são regularmente empregados em qualquer tipo de canto *staccato*”⁴⁴ (ADLER, 1967, p. 144) e são usados, em situações específicas, para separar palavras iniciadas em vogal da consoante ou da vogal idêntica que a precede.

O manual de dicção de Odom (1981) utiliza o termo *glottal stop*, definindo-o da seguinte forma: “A parada glotal, indicada pelo símbolo [ʔ], é a breve interrupção do ar antes de se articular um som seguinte, geralmente uma vogal”⁴⁵ (ODOM, 1981, p. 72). Ele afirma

⁴¹ Segundo Adams (2008, p. 128), ao invés do símbolo [ʔ], o *Siebs* e o *Duden* usam o símbolo [ɿ] para indicar o golpe de glote. O *Siebs* (1969, p. 26) explica que o símbolo [ɿ] indica que a vogal é rearticulada; mais à frente, ele menciona que, embora o golpe de glote não seja obrigatório, na linguagem falada essa rearticulação da vogal frequentemente ocorre por meio de um golpe de glote fraco (SIEBS, 1969, p. 51); apesar disso, o *Siebs* aponta que no canto isso é diferente (Ibid., p. 50). Aqui, é curioso notar que Johnston (2011, p. 150) também cita que o *Duden* e o *Siebs* usam o símbolo [ɿ], todavia significando o ataque suave.

⁴² “In singing, glottal strokes should be light and quick so as not to detract from the legato line.” (ADAMS, 2008, p. 129)

⁴³ “will never hurt a singer who has enough vocal technique to be prepared for professional work” (ADLER, 1967, p. 144)

⁴⁴ “gentle vocal strokes are regularly employed in any kind of staccato singing” (ADLER, 1967, p. 144)

⁴⁵ “The glottal stop, indicated by the symbol [ʔ], is the brief stoppage of air before articulating a following sound, usually a vowel.” (ODOM, 1981, p. 72)

que, no alemão, a parada glotal é usada na maioria das palavras iniciadas com vogais e sugere exercícios para praticá-la. Aqui, novamente, o uso do símbolo [ʔ] deixa margens para confusão, pois este, como já mencionado, representa o som do “estalo” do golpe de glote, e não simplesmente a interrupção do ar.

Por fim, Kaplan (1985), em seu manual de regência coral, afirma que, em alemão, “quando uma palavra começa com uma vogal, um golpe de glote é necessário para separar as palavras uma das outras”⁴⁶ (KAPLAN, 1985, p. 76). O autor não oferece maiores explicações sobre o assunto.

As afirmações de Adams (2008), Adler (1967), Kaplan (1985) e Odom (1981) quanto ao uso do golpe de glote em alemão podem gerar equívocos que continuam a ser reproduzidos em outros trabalhos. Por exemplo, em português, a dissertação de mestrado de Christmann (2011, p. 82 e 86) cita as obras de Adams (2008) e Adler (1967) e orienta cantores a cantar as vogais iniciais do alemão com um golpe de glote (para o qual ela usa o termo alemão *Glottisschlag*), por mais que “suave”.

Entretanto, as obras em alemão aqui pesquisadas não somente deixam claro que o golpe de glote não é obrigatório, como a grande maioria delas também desaconselha o uso do golpe de glote no canto. Isso, claro, provavelmente não significa que cantores alemães nunca façam golpes de glote ao cantar. A insistência de autores como Ehmann e Thomas para que se use o ataque suave possivelmente se relaciona com a tendência ao golpe de glote que existe no alemão falado e que pode ser transferida para o canto, mesmo que de forma inconsciente ou não intencional.

Por outro lado, uma característica do alemão tanto falado quanto cantado é a separação entre a vogal ou consoante final de uma palavra ou de um prefixo e a vogal inicial da palavra ou do radical que se segue; tal separação, contudo, não precisa ser realizada por meio do golpe de glote, como será discutido no item 3.1.1.

Em resumo, parece-nos que a questão aqui não é tanto a necessidade do golpe de glote, mas sim a necessidade da separação de uma vogal inicial.

⁴⁶ “When a word begins with a vowel, a glottal attack is necessary to separate the words from each other” (KAPLAN, 1985, p. 76)

2.4. Consoantes

Nossa explanação sobre as consoantes, como mencionado anteriormente, será dividida de acordo com a classificação de Thomas para os sons do alemão — ou seja, separando-as em sonantes e não sonantes. Antes de partirmos para essa divisão, entretanto, convém citar as explicações do *Siebs* quanto à pronúncia de consoantes duplas, que recebe um tipo de tratamento no caso de palavras simples e outro no caso de palavras compostas, entre prefixo e radical e em fronteiras de palavras.

Em alemão, são bastante comuns as palavras simples escritas com consoantes duplas, como *Mitte*, *kommen*, *wecken*. Essa ortografia, afirma o *Duden* (1990, p. 50), não indica que a pronúncia da consoante seja longa e, segundo o *Siebs* (1969, p. 83), pode levar a equívocos na pronúncia, pois tal escrita, ao invés de se reportar às consoantes, refere-se à pronúncia curta da vogal e à conexão rígida entre vogal e consoante, como exposto no item 2.3. O *Siebs* explica:

Na fonética do alemão padrão não existe consoante dupla falada em palavras simples, isto é, nas oclusivas não há uma pausa prolongada e perceptível entre a formação e a explosão da oclusão; nos sons contínuos, nenhum alongamento perceptível com aumento de pressão ao final do som [consonantal], como no italiano ou no sueco.⁴⁷ (SIEBS, 1969, p. 83)

O *Siebs* comenta que, além de se referir à pronúncia da vogal, a consoante dupla designa que a separação da sílaba acontece entre as duas consoantes, ao contrário de casos com uma consoante e vogal longa, nos quais a divisão da sílaba está após a vogal: “É isso que a escrita dupla quer dizer. A conexão rígida e a fronteira silábica realçam acusticamente a consoante, o que todavia não está condicionado a sua duração”⁴⁸ (SIEBS, 1969, p. 83).

Uma pronúncia distinta é indicada quando há o encontro de duas consoantes iguais em palavras compostas (como em *Stadt**tor*, *Schiff**fahrt* ou *Frosch**schenkel*), entre prefixo e radical (*hin**nehmen*) ou em fronteiras de palavras (*ein* *Sack* *Kaffee*, *viel* *leisten*, *Schlaf* *finden*). Nessas situações, o *Duden* (1990, p. 50) explica que as duas consoantes são

⁴⁷ “Die deutsche Hochslautung kennt in einfachen Wörtern keine gesprochene Doppelkonsonanz, d. h. bei den Verschlusslauten keine spürbar verlängerte Pause zwischen Verschlussbildung und Verschlusslösung, bei den Dauerlauten keine spürbare Dehnung des Lautes mit Drucksteigerung am Ende des Lautes, wie das Italienische oder Schwedische.” (SIEBS, 1969, p. 83)

⁴⁸ “Dies will die Doppelschreibung ausdrücken. Fester Anschluß und Silbengrenze heben den Konsonanten akustisch hervor, was jedoch nicht durch seine Dauer bedingt wird.” (SIEBS, 1969, p. 83)

pronunciadas como uma consoante longa, formada e encerrada uma única vez. O *Siebs* descreve esse prolongamento com mais detalhes:

Nesses casos, cada uma das duas consoantes não é articulada por si mesma, então em *Erbpacht* ou *gut tun* a oclusão não é formada e explodida duas vezes. Ao contrário, a posição dos órgãos da fala é mantida para ambos os sons. Esse som, contudo, recebe uma duração maior e, em fricativas e sonantes, uma ênfase maior ao final do som. Dessa forma, surge um nítido **ápice duplo** de consoantes: nas plosivas, através da pausa mais longa entre a formação e a explosão da oclusão; nos sons contínuos, através de uma curva de entonação que primeiro cai, depois sobe novamente. Em *Mitteilung*, *wegkommen*, *Schiffahrt*, *krumm machen* a formação da consoante dupla difere significativamente de *Ermittelung*, *wecken*, *Schiffer*, *krümmen*.⁴⁹ (SIEBS, 1961, p. 60, grifo do autor)

Portanto, quando uma palavra termina com *t* e a próxima começa também com *t*, como no exemplo *gut tun*, não se pronuncia [gu:t^H t^Hu:n], formando a oclusão e a explodindo em cada *t* separadamente. O procedimento indicado pelo *Siebs* é, então, formar a oclusão do *t* com a ponta da língua na raiz dos dentes superiores, manter essa posição por um momento — criando assim uma pausa entre oclusão e explosão — para em seguida explodir o *t* já na segunda palavra. No caso dos sons contínuos (fricativas e sonantes), como nos exemplos *Schiffahrt* e *krumm machen*, além de serem mais longos, eles são pronunciados com um *decrecendo-crescendo* que os direciona para a vogal da segunda palavra.

Quando há o encontro de duas consoantes que são articuladas no mesmo ponto, mas das quais a primeira é surda e a segunda é sonora, o procedimento descrito acima é mantido, acrescentando-se a ação das pregas vocais assim que a segunda palavra (ou sílaba) for iniciada:

Quando uma consoante surda é seguida por uma sonora de mesma articulação: *abbiegen*, *Stückgut*, *aufwiegeln*, *das Schiff wenden*, *aussagen*, *den Preis senken*, *ich jage*, então o som das pregas vocais se inicia na fronteira silábica, com a nova pressão do ar. Quando diferentes fricativas se encontram: *Liebesschmerz*, *Scharfschütze*, então a respiração continua a fluir

⁴⁹ “In solchen Fällen wird nicht jeder der beiden Konsonanten für sich artikuliert, also in *Erbpacht* oder *gut tun*, nicht zweimal Verschuß gebildet und gesprengt. Die Einstellung der Sprechorgane wird vielmehr für beide Laute durchgehalten, dem Laut aber eine längere Dauer und, bei Reibelauten und Sonaten, dem Ende des Lautes ein verstärkter Nachdruck gegeben, so daß bei Verschußlauten durch die längere Pause zwischen Verschußbildung und Verschußlösung, bei Dauerlauten durch die erst sinkende, dann wieder steigende Nachdruckskurve eine deutliche **Zweigipfligkeit** des Konsonanten entsteht. In: *Mitteilung*, *wegkommen*, *Schiffahrt*, *krumm machen* weicht die Bildung des betreffenden Konsonanten deutlich von: *Ermittelung*, *wecken*, *Schiffer*, *krümmen* ab.” (SIEBS, 1961, p. 60, grifo do autor)

sem interrupção, contudo na fronteira silábica a posição da boca é modificada rápida e decisivamente.⁵⁰ (SIEBS, 1969, p. 83-84)

Destaca-se que essas indicações do *Duden* e do *Siebs* fazem parte das normas de pronúncia do alemão padrão, não sendo um procedimento exclusivo para o canto. No item 3.1.1 veremos que alguns regentes também escrevem sobre esse assunto, eventualmente optando por procedimentos diferentes da pronúncia padrão.

2.4.1. Sonantes

Descrevemos aqui os sons que Thomas classifica como sonantes (*Klinger*) e que são escritos no alemão como *j, l, m, n, ng, r, s* (sonoro) e *w*. Com exceção de *r*, no canto todas as sonantes são pronunciadas como na linguagem falada.

Dentre os autores que pesquisamos, existem diferentes opiniões quanto à pronúncia do *j*. Thomas explica que “o *j* deve ser tratado como um *i* curto e escuro, isto é, como vogal”⁵¹ (THOMAS, 1979a, p. 89); assim, na palavra *Jugend*, a primeira sílaba *Ju* seria pronunciada como [ĩu:]. Ehmann, ao contrário, escreve que a pronúncia do *j* “deve desenvolver-se a partir do *i* através de um maior estreitamento do trato vocal e de uma pronúncia mais curta”⁵² (EHMANN, 1981, p. 53), quer dizer, o *j* não é idêntico a [i], mas somente parte da posição do [i]. A língua, já elevada nessa vogal, aproxima-se ainda mais do palato duro, estreitando o espaço entre língua e palato. O resultado é um som fricativo semelhante ao [ç], porém sonoro. O *Siebs* (1969, p. 102), assim como o *Duden* (1990, p. 44), indica essa mesma pronúncia para o *j*, classificando-o, portanto, como uma fricativa palatal sonora. Ao descrever esse som, o *Siebs* ressalta que, ao contrário de [ç], nele as pregas vocais devem vibrar:

⁵⁰ “Folgt einem stimmlosen Laut ein gleich gebildeter stimmhafter: *abbiegen, Stückgut, aufwiegeln, das Schiff wenden, aussagen, den Preis senken, ich jage*, so setzt an der Silbengrenze mit dem neuen Atemdruck der Stimmton ein. Treffen verschiedene Reibelaute zusammen: *Liebesschmerz, Scharfschütze*, so fließt zwar der Atem ohne Absetzen weiter, doch wird an der Silbengrenze die Mundstellung rasch und entschieden umgebildet.” (SIEBS, 1969, p. 83-84)

⁵¹ “Das *j* ist wie ein kurzes dunkles *i* zu behandeln, also als Vokal” (THOMAS, 1979a, p. 89, grifo do autor)

⁵² “von *i* aus durch größere Verengung des Ansatzrohres und kürzere Aussprache zu entwickeln” (EHMANN, 1981, p. 53)

O *j* é uma fricativa palatal sonora, que corresponde ao fonema surdo de *ich* [ç]. Ele não deve ser pronunciado como uma semivogal; *jung* não pode soar como [jʊŋ]. [...] Além disso, na formação do *j* é preciso respeitar a pronúncia sonora, para que não se aproxime — como em dialetos saxões — do fonema de *ich*.⁵³ (SIEBS, 1969, p. 102)

Na tabela do Alfabeto Fonético Internacional (IPA CHART, 2005), a fricativa palatal sonora recebe o símbolo [j] e difere de [j̥], que indica a aproximante palatal sonora, conhecida como *glide* ou semivogal. O *Siebs* (1969, p. 102) utiliza símbolos diferentes, representando a fricativa palatal sonora com [j] e o *glide* com [j̥]. O *Duden* (1990, p. 44) também não usa o símbolo [j̥] para o *j* alemão, mas sim [j].

As sonantes *l*, *m*, *n* e *ng* são pronunciadas como [l], [m], [n] e [ŋ], respectivamente, todavia há casos em que o *n* é pronunciado como [ŋ], conforme descreveremos a seguir. O *Siebs* ressalta que no [m] as pregas vocais devem realmente vibrar: “Deve-se atentar para que a labial nasal [m] seja formada com voz plena, e não sem som vocal apenas fechando os lábios, como é frequentemente pronunciada, principalmente depois de plosivas surdas (*abmessen, mitmachen, Stickmuster*)”⁵⁴ (SIEBS, 1969, p. 87-88). A articulação do [n] não deve ser influenciada pelos sons que se seguem — isto é, quando sucedido de [b], [f] ou [m] (*anbauen, Anfang, kann man*) ou de [k] ou [g] (*unklar, angenehm*), o [n] não deve ser transformado em [m] ou em [ŋ] (SIEBS, 1969, p. 88). O *n* é pronunciado como [ŋ] quando seguido de *k* ou de *g* em palavras simples (*Dank, Ungar*), porém no caso de prefixos, o *n* é pronunciado como [n] (*ankommen, ungar*) (SIEBS, 1969, p. 89). O *ng* no final de palavras (*lang*) ou de sílabas (*langsam*) não é pronunciado como [ŋk] ou [ŋg], mas como um único som [ŋ]; o *Siebs* (1969, p. 89) ressalta a diferença entre *langsam*, pronunciado [ˈlaŋza:m], e *lenksam*, pronunciado [ˈlɛŋkza:m].

Em relação ao *r*, o *Siebs* (1969, p. 84) explica que o alemão padrão falado reconhece dois tipos de pronúncia: o *Zungenspitzen-r* (“*r*-ponta da língua”, em português chamado de “*r*-rolado”), que é indicado pelo símbolo [r]; e o *Zäpfchen-r* (“*r*-uvular”),

⁵³ “Das *j* ist ein stimmhafter palataler Reibelaut, der dem stimmlosen *ich*-Laut [ç] entspricht. Es darf nicht als Halbvokal gesprochen werden; *jung* darf nicht wie [jʊŋ] klingen. [...] Ferner muß bei der Bildung des *j* auf stimmhafte Aussprache geachtet werden, damit es nicht — wie in sächsischen Mundarten — dem *ich*-Laut nahe kommt.” (SIEBS, 1969, p. 102)

⁵⁴ “Es ist darauf zu achten, daß der labiale Nasal [m] mit voller Stimme und nicht ohne Stimmklang nur durch Verschluß der Lippen gebildet wird, wie er namentlich nach stimmlosen Verschlußlauten häufig gesprochen wird (*abmessen, mitmachen, Stickmuster*)” (SIEBS, 1969, p. 87-88)

indicado pelo símbolo [ʀ]⁵⁵. O *Duden* (1990, p. 45-46), por sua vez, descreve quatro diferentes maneiras de se pronunciar o *r* no alemão falado: o *r*-fricativo ([ʁ]), o *r*-uvular ([ʀ]), o *r*-rolado com várias vibrações ([r]) e o *r*-rolado com uma vibração ([r̥]).

Como comentado, essa é a única consoante que tem, no canto, um tratamento diferente daquele utilizado na linguagem falada: no alemão cantado, usa-se somente o *r*-rolado (SIEBS, 1969, p. 152) — segundo o *Duden* (1990, p. 46), especificamente o “*r* com várias vibrações da ponta da língua [r]”⁵⁶. Ehmann e Thomas explicam, de maneira muito semelhante, as desvantagens do *r*-uvular para o canto. Thomas escreve que “o *r* em posição inicial deve ser sempre formado como *r*-lingual, pois o *r*-uvular leva o som para trás, onde ele não deve estar. O *r*-lingual não deve ser ‘rolado’ por muito tempo, senão soa exagerado, sendo suficiente vibrá-lo uma vez”⁵⁷ (THOMAS, 1979a, p. 90). Ehmann descreve como se realiza o [r] com a ponta da língua e também desaconselha a vibração excessiva: “O *r*-uvular usado na linguagem informal não é adequado para o canto, pois ele puxa o som para a garganta. O *r*-lingual forma-se pela vibração da ponta da língua e pelas batidas no palato duro. Ele deve soar apenas brevemente e não deve ser ‘rolado’ por muito tempo”⁵⁸ (EHMANN, 1981, p. 53).

Apesar de haver um consenso quanto à maneira de se pronunciar o *r* no início e no meio de palavras, encontramos diferentes opiniões a respeito da pronúncia do *r* ao final de palavras ou de prefixos. Na linguagem falada, o *Duden* explica que a pronúncia mais comum do *r* final é [ʁ]⁵⁹ (por exemplo, [ˈtyːʁ] para *Tür*), a do *r* ao final dos prefixos *er-*, *ver-*, *zer-*, *her-* é [ɐ] ([fɛʁˈlʊst] para *Verlust*) e a do *-er* ao final de palavras é [ɐ] ([ˈvasɐ] para *Wasser*) (DUDEN, 1990, p. 34 e 47). O *Siebs* (1969, p. 85-86) explica que o *r* no final de palavras não deve soar como um *a*, entretanto ele indica — ao lado da pronúncia “pura” (*rein*) com [r] ou [ʀ] — que na norma “moderada” (*gemäßigte*) o *r* ao final de monossílabos como *der*, *mir*, *für*

⁵⁵ Até 1933, considerava-se parte da pronúncia padrão somente o *Zungenspitzen-r* ([r]), proveniente do alemão antigo. Na reunião do *Beratungsausschuss für die deutsche Hochsprache* (Comitê Consultivo para o Alemão Padrão) de 1933, decidiu-se incluir o *Zäpfchen-r* ([ʀ]) na pronúncia do alemão padrão, visto que, desde o século XVII, esse tipo de *r* vinha sendo cada vez mais utilizado (SIEBS, 1961, p. 61).

⁵⁶ “mehrschlägiges Zungenspitzen-R [r]” (DUDEN, 1990, p. 46)

⁵⁷ “Das **r** im Anlaut ist stets als Zungen-r zu bilden, da das Gaumen-r den Ton nach hinten bringt, wohin er nicht gehört. Das Zungen-r darf nicht lange ‘gerollt’ werden, da es sonst übertrieben wirkt, sondern es genügt, wenn es einmal anschlägt” (THOMAS, 1979a, p. 90, grifo do autor)

⁵⁸ “Das in der Umgangssprache gebräuchliche Gaumen-r ist für den Gesang nicht verwendbar, da es den Ton in den Rachen zieht. Das Zungen-r entsteht durch Vibration der Zungenspitze und Ausschlagen auf den harten Gaumen. Es soll nur kurz anklingen und darf nicht lang ‘gerollt’ werden.” (EHMANN, 1981, p. 53)

⁵⁹ O símbolo “ː” abaixo da vogal indica que ela não é silábica.

pode ser pronunciado com [ɐ]. Já em relação ao alemão cantado, tanto o *Siebs* (1969, p. 152) quanto o *Duden* (1990, p. 34 e 47) escrevem que se usa o [r], de forma que a pronúncia indicada para se cantar as palavras acima é ['ty:r], [fɛr'lʊst] e ['vasər]. Ehmann tem a mesma opinião e comenta que “é um erro comum ouvir ‘wiar’ ao invés de *wir* e ‘Vata’ ao invés de *Vater*”⁶⁰ (EHMANN, 1981, p. 53). Thomas, ao contrário, explica que “o *r-final* é sempre substituído por um *e* ‘mudo’ (wa[°] ao invés de *war*) e, em palavras que terminam em *-er*, pelo escurecimento do *e* (uns[°] ao invés de *unser*)”⁶¹ (THOMAS, 1979a, p. 90, grifo do autor). Como ele não usa símbolos do Alfabeto Fonético Internacional, não podemos afirmar exatamente a qual som ele se refere; no entanto, nos parece que seria a vogal neutra [ə], curta e não acentuada. Curiosamente, na nova edição da obra de Thomas, a frase que citamos acima foi suprimida; em seu lugar consta: “O *r-final* deve igualmente ser pronunciado com uma única vibração da língua”⁶² (THOMAS; WAGNER, 2009, p. 102, itálico do autor).

Os manuais de dicção de Adams (2008) e Johnston (2011) também discutem a pronúncia do *r*. Johnston (2011, p. 156-159) indica o uso do [r] (*r*-rolado com uma vibração) quando o *r* inicia uma palavra (*Regen*), situa-se entre vogais (*während*), sucede ou precede outra consoante (*Frühling*, *Erde*) ou no caso de *r* duplo (*irre*); o *r* é pronunciado como [ɐ] nas palavras finalizadas com *-er* (*später*), nos prefixos *er-*, *ver-*, *der-* e *vor-*, no sufixo *-bar* e ao final de palavras monossílabas (*dir*, *Spür*). Johnston (2011, p. 158) insiste para que se pronuncie o *-er* final como [ɐ] e afirma que o uso do *r*-rolado nessas situações não é idiomático, argumentando que as sugestões do *Siebs* e do *Duden* de se pronunciar [ər] não se referem ao canto. Adams (2008, p. 104-105) escreve que o *r* é rolado sempre que sucedido de uma vogal (*Trost*), salvo no caso de prefixos, ao tempo que, quando o *r* é sucedido por uma consoante (*ernst*) ou finaliza uma palavra ou prefixo (*der*, *vergessen*), ele pode ser tanto rolado quanto pronunciado como [ɐ]. O autor acrescenta que “cantores alemães não são coerentes entre si quanto à maneira de tratar o *r*; frequentemente ambas as soluções poderiam

⁶⁰ “Als häufigen Fehler hört man wiar statt wir und Vata statt Vater” (EHMANN, 1981, p. 53)

⁶¹ “Das **Schluß**-r wird stets durch Anhängen eines “stummen” e (wa[°] statt war), in der Endung -er durch Dunklerfärbung des e (uns[°] statt unser) ersetzt.” (THOMAS, 1979a, p. 90, grifo do autor)

⁶² “Das *Schluß*-r ist ebenfalls mit einmaligen Zungenschlag zu sprechen” (THOMAS; WAGNER, 2009, p. 102, e itálico do autor)

ser apropriadas. A escolha será influenciada pelo contexto, pelo estilo musical e literário, assim como pelo gosto individual”⁶³ (ADAMS, 2008, p. 105).

Seguindo com nossa descrição, observamos que Thomas classifica como sonante o *s* sonoro, isto é, quando ele soa [z]. Isso acontece nos casos em que o *s* é seguido de uma vogal no início de palavras ou sílabas (por exemplo: *singen*, *seltsam*, *Ferse*) (SIEBS, 1969, p. 93). Já o *s* surdo ([s]) é classificado por Thomas como não sonante e será explicado no próximo item.

Nas palavras de origem alemã, a sonante *w* é sempre pronunciada como [v] (exemplo: *Wald*), com exceção de nomes próprios terminados em *-ow* (*Teltow*), nos quais o *w* não é pronunciado (SIEBS, 1969, p. 92).

2.4.2. Não sonantes

São descritas aqui as consoantes que Thomas classifica como não sonantes (*Nichtklinger*), a saber: *b*, *c*, *ch*, *d*, *f*, *g*, *h*, *k*, *p*, *pf*, *ph*, *qu*, *s* (surdo), *sch*, *t*, *v*, *x*, *z*. Dentre as não sonantes, nenhuma exige uma pronúncia específica para o canto, mantendo-se, então, as normas do alemão padrão para a fala. Começaremos com a plosivas *b*, *d*, *g*, *p*, *t*, *k*.

Sobre a pronúncia das plosivas, *p*, *t*, *k*, Thomas escreve: “As consoantes plosivas (*k*, *p*, *t*), especialmente antes de vogais, devem ser imaginadas seguidas de um curto *h* para ter um resultado mais claro”⁶⁴ (THOMAS, 1979a, p. 91). Com isso, Thomas quer dizer que essas plosivas são aspiradas, ou seja, recebem um breve sopro que é semelhante — mas não idêntico — ao do [h], som conhecido como “h aspirado”. Essa pronúncia aspirada não é uma exigência exclusiva do canto, visando a uma maior inteligibilidade do texto, mas, na verdade, faz parte da pronúncia do alemão padrão. A seguir, detalharemos esse e outros aspectos da pronúncia das plosivas, segundo explicações do *Siebs*.

⁶³ “German singers are not consistent among themselves as to how to treat *r*; often either of the two solutions could be appropriate. The choice will be influenced by context, musical and literary style, as well as individual taste.” (ADAMS, 2008, p. 105)

⁶⁴ “Die Explosivlaute (**k**, **p**, **t**) sind besonders vor Vokalen mit einem kurzen nachfolgenden *h* zu denken, um deutlicher zur Geltung zu kommen.” (THOMAS, 1979a, p. 91)

Ao classificar os sons do alemão, como apresentado no item 2.2, o *Siebs* subdivide os ruídos (*Geräuschlaute*) em sonoros e surdos, referindo-se, por exemplo, aos pares [s] e [z] ou [p] e [b]. No entanto, ele explica que, em relação às plosivas, há uma outra característica que as diferencia, envolvendo a qualidade da oclusão e da explosão, isto é, a intensidade com que o trato vocal é obstruído e depois liberado para produzir esses sons. Uma oclusão/explosão mais intensa é chamada *fortis* ou dura; uma menos intensa é chamada *lenis* ou suave. No alemão padrão, as plosivas surdas (*p, t, k*) são pronunciadas com *fortis* e as sonoras (*b, d, g*) com *lenis*. A diferenciação entre *fortis* e *lenis* é tão decisiva, que, conforme explica o *Siebs*, em alguns dialetos da Alemanha é justamente isso o que distingue as plosivas surdas das sonoras, e não a ação das pregas vocais:

Em relação aos ruídos, nós distinguimos os sonoros e os surdos. Nas plosivas, essa diferença coincide significativamente com uma outra divisão qualitativa, que nós chamamos de *fortis* e *lenis* ou duro e suave. Ela significa um maior ou menor uso de energia na formação e na explosão da oclusão. Essa coincidência de articulação surda com *fortis* e de sonora com *lenis* na norma de pronúncia pura acontece também nas regiões onde se fala o Niederdeutsche⁶⁵. Nas regiões onde se fala o Mitteldeutsche⁶⁶ e o Oberdeutsche⁶⁷ em geral não há *lenis* sonora [b, d, g]. Ali, essas plosivas são diferenciadas de [p, t, k] — se é que isso é feito — somente por uma menor intensidade na oclusão e menor energia na explosão. Na pronúncia padrão, exige-se que, ao pronunciar [b, d, g], além de uma oclusão mais solta e uma explosão mais suave, haja também o som das pregas vocais.⁶⁸ (SIEBS, 1969, p. 22)

Além disso, o *Siebs* explica que a pronúncia das plosivas surdas pode ser aspirada ou não aspirada. A pronúncia aspirada acontece como consequência de uma intensa explosão, remetendo ao [h]. É a essa aspiração que Thomas se refere ao descrever as plosivas *p, t, k*. Para indicar esse tipo de pronúncia, o *Siebs* utiliza um símbolo semelhante a um acento logo após a consoante que é aspirada, como observaremos na citação a seguir, na qual ele também explica que a aspiração é parte da pronúncia padrão do alemão:

⁶⁵ Dialeto falado no norte da Alemanha (DUDEN on-line).

⁶⁶ Dialeto da região central da Alemanha (DUDEN on-line).

⁶⁷ Dialeto falado no sul da Alemanha, na Áustria e na Suíça (DUDEN on-line).

⁶⁸ “Bei den Geräuschlauten haben wir stimmlose und stimmhafte unterschieden. Bei den Verschlusslauten deckt sich diese Unterscheidung wesentlich mit einer anderen qualitativen Abgrenzung, die wir mit *fortis* und *lenis* oder *hart* und *weich* bezeichnen. Sie meint einen größeren oder geringeren Energieaufwand bei Bildung und Sprengung des Verschlusses. Dieser Zusammenfall von stimmloser Bildung mit *fortis* und stimmhafter mit *lenis* in der reinen Hochlautung gilt auch im niederdeutschen Sprachgebiet. In Mittel- und Oberdeutschland gibt es weithin keine stimmhaften Lenes [b, d, g]. Dort werden diese von den [p, t, k] wenn überhaupt, so nur durch die geringere Festigkeit des Verschlusses und die geringere Energie bei der Verschlussprengung unterschieden. In der Hochlautung ist zu fordern, daß bei der Bildung der [b, d, g] neben der loseren Verschlussbildung und weicheren Verschlusslösung auch der Stimmton anklingt.” (SIEBS, 1969, p. 22)

Nas plosivas surdas, também diferenciamos a pronúncia não aspirada da aspirada. A pronúncia aspirada [p', t', k'] surge quando, depois de uma energética explosão da oclusão, ouve-se um som semelhante ao [h]: [p'ɑ:r, t'ɑ:k', k'int']⁶⁹. A pronúncia aspirada dessas consoantes ocorre no Niederdeutsche, enquanto os dialetos Mitteldeutsche e Oberdeutsche usam a pronúncia não aspirada. No alemão padrão exige-se a aspiração.⁷⁰ (SIEBS, 1969, p. 22)

Nota-se, portanto, que a diferença acústica das plosivas *p, t, k* em relação a *b, d, g* não se resume à pronúncia surda ou sonora, mas inclui a distinção entre *fortis* e *lenis* e entre aspiração e não aspiração. A forma como o *Siebs* descreve a pronúncia dessas plosivas deixa clara essa diferença: “Na articulação das plosivas surdas [p, t, k], a formação da oclusão ocorre energeticamente, de modo que a explosão também exija uma pressão de ar mais forte e que o fluxo de ar que sai possa ser ouvido como uma aspiração”⁷¹ (SIEBS, 1969, p. 104), ao tempo que “nas plosivas sonoras [b, d, g] os órgãos estão menos tensos, a oclusão é mais solta, a finalização [isto é, a explosão] é mais suave e sem aspiração”⁷² (SIEBS, 1969, p. 104).

O *Siebs* ainda explica que a aspiração não deve soar como uma fricção, ou seja, como um som fricativo, por exemplo [ʃ]: “Todo [p, t, k] deve ser pronunciado de maneira intensa e aspirada [...]. Contudo, a aspiração não deve ser excessivamente forte, para que [...] não surja um ruído de fricção”⁷³ (SIEBS, 1969, p. 104).

A aspiração das plosivas *p, t, k* somente não ocorre em duas situações: no caso do encontro de plosivas idênticas ou com mesmo ponto de articulação em palavras compostas, entre prefixo e radical ou em fronteiras de palavras — questão explicada no item 2.4 —; e

⁶⁹ Ele se refere aqui à pronúncia das palavras *paar, Tag* e *Kind*. Mais à frente veremos que, em finais de sílabas ou de palavras, as plosivas *b, d, g* são pronunciadas como *p, t, k*, respectivamente. Nota-se que, ao transcrever a pronúncia dessas palavras com o IPA, o *Siebs* omite o acento (ˈ) que seria usado para indicar a aspiração do *g* e do *d* finais de *Tag* e *Kind* (ver citação original na nota abaixo). Nós entendemos que isso possa ter sido uma falha na digitação e incluímos tal símbolo, visto que na edição de 1961 há essa indicação (SIEBS, 1961, p. 29) e também que o detalhamento da pronúncia dessas plosivas igualmente indica a aspiração (SIEBS, 1969, p. 108 e 112).

⁷⁰ “Bei den stimmlosen Verschlusslauten unterscheiden wir ferner unbehauchte und behauchte Aussprache. Behauchte Aussprache [p', t', k'] entsteht, indem nach energischer Sprengung des Verschlusses ein dem [h] ähnlicher Nachlaut hörbar wird [p'ɑ:r, t'ɑ:k, k'int]. Behauchte Aussprache dieser Laute kennt das Niederdeutsche, während die mittel- und oberdeutschen Mundarten unbehaucht sprechen. Für die Hochlautung wird Behauchung gefordert.” (SIEBS, 1969, p. 22)

⁷¹ “Bei der Bildung der stimmlose Verschlusslaute [p, t, k] geschieht die Verschlussbildung energetisch, so daß auch die Sprengung einen stärkeren Luftdruck erfordert und der durchbrechenden Luftstrom als Hauch hörbar werden kann.” (SIEBS, 1969, p. 104)

⁷² “Bei den stimmhaften Verschlusslaute [b, d, g] sind die Organe weniger gespannt, der Verschluss ist loser, die Lösung weicher und ohne Behauchung.” (SIEBS, 1969, p. 104)

⁷³ “Alle [p, t, k] sind kräftig und behaucht zu sprechen [...]. Andererseits darf der Hauch nicht zu stark sein, damit nicht [...] ein Reibungsgeräusch entsteht.” (SIEBS, 1969, p. 104)

quando a plosiva é parte dos ditongos consonantais [pf], [ts] (escrito *z* ou *tz*), [tʃ], [ks] (escrito *x* ou *chs*) e [ps]. Ressalta-se que, no caso de duas plosivas surdas de diferente articulação, como nas palavras *Akt* ou *Haupt*, ambas são aspiradas: em *Akt* tanto *k* quanto *t*; em *Haupt* tanto *p* quanto *t*. No caso de uma plosiva surda e outra sonora de diferente articulação, como *t* e *b* em *Lichtblick* ou *b* (aqui pronunciado como *p*) e *g* em *Abgott*, a plosiva surda é aspirada (SIEBS, 1969, p. 105 e 109).

O Alfabeto Fonético Internacional tem um símbolo para representar a alteração de pronúncia ocasionada pela aspiração: o diacrítico ^h (IPA CHART, 2005). De acordo com esse sistema, as plosivas surdas e aspiradas *p*, *t*, *k* são escritas foneticamente [p^h], [t^h], [k^h] e não simplesmente [p], [t], [k], pois estes símbolos indicam, a rigor, plosivas surdas que não são aspiradas. Como mencionado, o *Siebs* utiliza um outro símbolo e indica a aspiração com um tipo de acento na consoante, por exemplo: *p´* (ou também *p̣*). Entretanto, esse símbolo não é usado em seu catálogo de palavras: na edição de 1961 há uma nota explicando que, nas transcrições fonéticas, “via de regra, o sinal de aspiração (*p´*, *t´*, *k´*) não é colocado explicitamente”⁷⁴ (SIEBS, 1961, p. 32), enquanto que na edição de 1969 essa nota foi excluída, mencionando-se, ao listar os sons do alemão, que as plosivas *p*, *t*, *k* geralmente são aspiradas (SIEBS, 1969, p. 26). Isso significa que, apesar de aparecer nos trechos explicativos, esse sinal não é usado na última parte do livro, que constitui o dicionário de pronúncia com transcrição fonética. O mesmo acontece no dicionário de pronúncia do *Duden*. Na introdução teórica, o *Duden* diferencia uma aspiração forte ou muito forte de outra média a fraca: quando *p*, *t*, *k* iniciam uma palavra ou se situam no final de uma palavra seguida de pausa, assim como no sufixo *-keit*, a aspiração é forte/muito forte e indicada por [p^h], [t^h], [k^h]; nos outros casos, a aspiração é média/fraca, representada por [p´], [t´], [k´] (DUDEN, 1990, p. 49). No catálogo de palavras, contudo, nenhum dos dois símbolos são utilizados para indicar a aspiração. Ao longo de nosso trabalho, optamos por utilizar o diacrítico ^h após as plosivas que são aspiradas, segundo a pronúncia “pura” (*rein*) indicada pelo *Siebs* (1969, p. 108 e passim); somente na Tabela 2.3, ao final deste capítulo, preferimos manter as transcrições fonéticas na forma como aparecem na lista do *Siebs* (1969, p. 23-26).

A distinção entre a pronúncia aspirada e a não aspirada existe também no inglês. Madeleine Marshall explica que, nesse idioma, são aspiradas não somente as plosivas, mas

⁷⁴ “Das Zeichen der Behauchung (*p´*, *t´*, *k´*) wird in der Regel nicht ausdrücklich gesetzt.” (SIEBS, 1961, p. 32)

toda consoante surda: “Uma consoante surda (por exemplo: *t, f, p*) exige um sopro de ar audível (que é também chamado de aspiração), mas sem som vocalizado. A consoante sonora (por exemplo: *d, v, b*) requer som vocalizado ao invés do sopro de ar”⁷⁵ (MARSHALL, 1953, p. 29)⁷⁶. Possivelmente por essa razão, livros como os de Adams (2008, p. 84), Kaplan (1985, p. 74) e Odom (1981, p. 26) não oferecem nenhuma explicação sobre a aspiração das plosivas surdas no alemão, considerando-as idênticas ou quase idênticas às do inglês. Contudo, outros autores afirmam que as plosivas surdas aspiradas do alemão são mais intensas do que as do inglês. Adler (1967, p. 132) explica que “o som do *t* [no alemão] é quase idêntico ao *t* do inglês, salvo que ele deve ser cantado com mais intensidade e explosão mais forte”⁷⁷; essa mesma indicação é feita para *p* e *k*. Em seu livro sobre dicção do inglês e do alemão, Johnston (2011, p. 187) menciona que, de forma geral, “em alemão, as consoantes plosivas têm um maior grau de aspiração, comparado com suas correspondentes em inglês”⁷⁸; entretanto, ao detalhar a pronúncia de cada consoante, ela escreve que o *p* do alemão é idêntico ao do inglês e que somente *t* e *k* são mais aspirados (JOHNSTON, 2011, p. 190-191). Miller (2004, p. 117), por sua vez, não menciona a questão da aspiração das plosivas, mas escreve que o *k* no início de palavras “é mais marcado no alemão do que no inglês”⁷⁹ e que um *p* iniciando uma palavra alemã “geralmente recebe mais definição do que em palavras em língua inglesa”⁸⁰.

Diferente do inglês e do alemão, a distinção entre a pronúncia aspirada e não aspirada não existe no português brasileiro, restringindo-se a esta última (CAMARGO, 1972, p. 150-154).

A pronúncia das plosivas *b, d* e *g* pode variar dependendo da posição que a consoante ocupa na sílaba. O *Siebs* explica que, no início de uma sílaba, elas são sempre sonoras, isto é, pronunciadas como [b], [d] e [g] (*bei, das, sagen*); no entanto, ao final de

⁷⁵ “A voiceless consonant (for example: *t, f, p*) requires an audible blowing of air (which is also called aspiration) but no vocalized sound. A voiced consonant (for example: *d, v, b*) requires vocalized sound instead of the blowing of air.” (MARSHALL, 1953, p. 29)

⁷⁶ De forma semelhante, observamos que Kaplan, em seu manual de regência coral, divide as consoantes do inglês não como sonoras e surdas, mas como vocalizadas (*vocalized*, isto é, sonoras) e aspiradas (*aspirated*) (KAPLAN, 1985, p. 60-61).

⁷⁷ “The *t* sound is almost identical with the English *t*, except that it must be sung with more intensity and stronger explosion.” (ADLER, 1967, p. 132)

⁷⁸ “In German, the plosive consonants have a greater degree of aspiration compared to their English counterparts.” (JOHNSTON, 2011, p. 187)

⁷⁹ “is more marked in German than in English” (MILLER, 2004, p. 117)

⁸⁰ “generally receives more definition than in English-language words” (MILLER, 2004, p. 117)

palavras e de sílabas, elas são sempre surdas e pronunciadas como [p^H], [t^H] e [k^H], respectivamente, ou seja, com a mesma aspiração e intensidade de *p*, *t*, *k* (*halb*, *und*, *Weg*). Quando *b*, *d* e *g* são seguidas por sufixos iniciados com consoantes sonoras — como *-lich* (*lieblich*), *-lein* (*Rädlein*), *-ling* (*Feigling*), *-nis* (*Erlaubnis*), *-bar* (*sagbar*) *-sam* (*biegsam*), *-sel* (*redselig*) —, elas também são pronunciadas surdas, embora com menos intensidade (*lenis*) e sem aspiração, isto é, como [p], [t] e [k] (SIEBS, 1969, p. 104-106). Ehmann (1981, p. 54) e Thomas (1979a, p. 91) descrevem exatamente a mesma norma para a pronúncia dessas plosivas, todavia de maneira um pouco menos detalhada.

A pronúncia da terminação *-ig* possui algumas normas específicas, que são descritas tanto pelo *Siebs* quanto pelos outros autores alemães aqui pesquisados. Em palavras como *König*, *wenig* ou mesmo *Ewigkeit*, o *g* é pronunciado como a fricativa [ç] (descrita a seguir). Isso, contudo, não acontece se houver o sufixo *-lich*; nesse caso, sobrepõe-se a norma do parágrafo anterior, de forma que *ewiglich* se pronuncia [e:vikliç] (BASTIAN; FISCHER, 2006, p. 261; EHMAN, 1981, p. 54; PÖHLMANN, 1981, p. 128; SIEBS, 1969, p. 113; THOMAS, 1979a, p. 91-92).

Em palavras de origem alemã não ocorre a pronúncia do *g* como [ɟ], mas palavras de origem estrangeira (sobretudo francesa) têm o *g* antes de *e* ou *i*, assim como o *j*, pronunciados como [ɟ] (*Genie*, *Regisseur*, *Jalousie*) (SIEBS, 1969, p. 99).

Em relação ao *ch*, o *Siebs* explica que ele designa dois sons diferentes: “1) a fricativa palatal surda, a *ich-Laut* [ç], 2) a fricativa velar surda, a *ach-Laut* [x]. A *ich-Laut* [ç] não deve ser substituída pela *ach-Laut* [x]”⁸¹ (SIEBS, 1969, p. 100). Pronuncia-se [ç] — produzido com a língua aproximando-se do palato duro — quando o *ch* é precedido pelas vogais *ä*, *e*, *i*, *ö*, *ü* (*Gespräch*, *spreche*, *richten*, *Köcher*, *Sprüche*), pelos ditongos *ei*, *eu*, *äu* (*Eiche*, *euch*, *räuchern*) ou por sonantes (*Molch*, *manch*, *Storch*), assim como no sufixo diminutivo *-chen* (*Herzchen*) e na terminação *-ig*, já explicada. Pronuncia-se [x] — produzido com a língua aproximando-se do palato mole — quando o *ch* é precedido pelas vogais *a*, *o*, *u* (*Bach*, *hoch*, *Buch*) e pelo ditongo *au* (*Bauch*) (SIEBS, 1969, p. 100). Nota-se que, ao pronunciar [ç] e [x], a língua mantém uma posição semelhante à da vogal que a precede. Destacamos também que a *ach-Laut* [x] não é produzida na úvula, mas sim na região velar, isto é, no palato mole. Thomas (1979a, p. 92) descreve a pronúncia de [ç] e [x] como no *Siebs*

⁸¹ “1) für den stimmlosen palatalen Reibelaut, den *ich-Laut* [ç], 2) für den stimmlosen velaren Reibelaut, den *ach-Laut* [x]. Der *ich-Laut* [ç] darf nicht durch den *ach-Laut* [x] ersetzt werden” (SIEBS, 1969, p. 100)

e não acrescenta nenhuma ressalva para o alemão cantado. Ehmann (1981, p. 53) igualmente explica que o *ch* da *ich-Laut* [ç] é produzido no palato duro e acrescenta que “o *ch*-gutural comum nos dialetos [ele parece se referir ao [χ], produzido na úvula] não é utilizado, pois ele segura o canto na garganta; também o *ch* depois de *a*, pronunciado mais ao fundo [se comparado ao [ç]], deve ser trazido ao máximo para a frente”⁸² (EHMANN, 1981, p. 53). Sua indicação para trazer o [x] para a frente não parece significar que o [x] possa ser substituído por [ç]: como veremos no item 7.1.2, na gravação do moteto *Jesu, meine Freude* BWV 227 de Bach dirigida por Ehmann, o coro pronuncia claramente [x] em palavras como *Drachen*.

O *c* em alemão é pronunciado como [k] quando seguindo das vogais *a*, *o*, *u* (*Café*, *Cousin*) (SIEBS, 1969, p. 114), contudo soa [ts] nos outros casos (como em *Cäsar*) (EHMANN, 1981, p. 54; THOMAS, 1979a, p. 92). A consoante *z* (*Zeit*) e a junção *tz* (*Witz*) soam igualmente [ts] (SIEBS, 1969, p. 93).

O *cks* (*du weckst*) e o *x* (*Hexe*) são pronunciados como [ks], assim como *chs* quando essa junção é fixa em todas as formas da palavra, como em *sechs* ou em *du wächst* (do verbo *wachsen*). No entanto, se *chs* for o resultado, por exemplo, da conjugação de um verbo, como em *du weichst* (do verbo *weichen*) ou em *du wachst* (do verbo *wachen*), ele é pronunciado como [çs] ou [xs], respectivamente (SIEBS, 1969, p. 93-94).

As consoantes *f* e *v*, assim como a junção *ph*, são sempre pronunciadas como [f] (*Feind*, *Vater*, *Photograph*), salvo em palavras de origem estrangeira recentemente acrescentadas ao alemão, nas quais o *v* é pronunciado como [v] (*Violine*, *Klavier*) (SIEBS, 1969, p. 90-91).

A consoante *h* é pronunciada aspirada como [h] somente antes de vogais no início de palavras ou de partes de palavras compostas (*hart*, *Gehalt*) e nos sufixos *-heit* e *-haft* (*Hoheit*, *herzhaft*). No entanto, o *Siebs* ressalta que, “em todos os outros casos, o *h* tem uma função puramente ortográfica e permanece mudo na pronúncia”⁸³ (SIEBS, 1969, p. 90); assim, em palavras como *nahe*, *sehen*, *ruhig* não há aspiração, mas um prolongamento da vogal anterior ao *h*, conforme explicado no item 2.3.

⁸² “das mundartlich gebräuchliche Rachen-ch nicht verwendbar, da es den Gesang in der Kehle festhält, auch das weiter hinten liegende ch nach a möglichst nach vorn bringen” (EHMANN, 1981, p. 53)

⁸³ “In allen anderen Fällen hat das *h* rein orthographische Aufgaben und bleibt in der Aussprache stumm.” (SIEBS, 1969, p. 90)

A consoante *s*, como explicado no item anterior, soa [z] quando ela inicia uma palavra ou sílaba e é também seguida de vogal (por exemplo, *sagen*). Quando o *s* está no final da sílaba ou da palavra (*Röslein, aus*), ele é surdo e pronunciado como [s]. A consoante dupla *ss* (*wissen*) e o *ß* (*Gruß*) soam sempre [s] (SIEBS, 1969, p. 93). Pronuncia-se [ʃ] quando o *s* aparece nas junções *st* ou *sp* no início de palavras, após prefixos ou em palavras compostas (*Spiel, verspielen, Schachspiel*), todavia pronuncia-se [s] se *st* ou *sp* ocorrem no meio da palavra (*rasten, Geist*) (SIEBS, 1969, p. 93 e 97).

A junção *sch* (*schaden*) é pronunciada como [ʃ]. Entretanto, quando há o sufixo diminutivo *-chen*, como em *Röschen*, pronuncia-se [s] seguindo de [ç] (SIEBS, 1969, p. 97).

As junções *pf* (*Pferd*), *ps* (*Schnaps*) e *qu* (*Qual*) são pronunciadas [pf], [ps] e [kv], respectivamente (SIEBS, 1969, p. 111 e 114). Sobre *pf*, Thomas escreve que “**ambos** os sons devem ser pronunciados de forma claramente audível”⁸⁴ (THOMAS, 1979a, p. 92, grifos do autor).

A seguir, a Tabela 2.3 apresenta um resumo das normas de pronúncia indicadas neste capítulo, segundo as indicações do *Siebs* (1969, p. 23-26). São listados o símbolo fonético, uma breve descrição do som e algumas palavras que o exemplificam, seguidas de transcrição fonética.

Tabela 2.3 — Sons do alemão segundo o *Siebs* (1969, p. 23-26)

Símbolo fonético	Descrição	Exemplos
[a]	curto	<i>Mann, Schatten</i> [man, 'ʃatən]
[a:]	longo	<i>Tat, Saat, kahl</i> [ta:t, za:t, ka:l]
[ɐ]	[a] mais curto e escuro	na pronúncia “moderada”: <i>der</i> [de:ɐ]
[ɛ]	aberto e curto	<i>Recht, hält, lästig</i> [rɛçt, hɛlt, 'lɛstɪç]
[ɛ:]	aberto e longo	<i>Käse, Fähre</i> ['kɛ:zə, 'fɛ:rə]
[e]	fechado e curto	<i>Benefiz, lebendig</i> [bene'fi:ts, le'bɛndɪç]

continua na próxima página

⁸⁴ “[...] sind **beide** Laute deutlich hörbar zu formen” (THOMAS, 1979a, p. 92, grifos do autor)

Símbolo fonético	Descrição	Exemplos
[e:]	fechado e longo	<i>legen, Ehre</i> ['le:gən, 'e:rə]
[ə]	fraco, distenso e curto (<i>Schwa</i>)	<i>Gabe, genau</i> ['gabə, gə'nao]
[ɪ]	aberto e curto	<i>Fisch, ich, Gift</i> [fɪʃ, ɪç, gɪft]
[i]	fechado e curto	<i>vielleicht, Rivale</i> [fi'laeçt, ri'va:lə]
[i:]	fechado e longo	<i>mir, Liebe, ihn</i> [mi:r, 'li:bə, i:n]
[ɔ]	aberto e curto	<i>doch, Horn</i> [dɔx, hɔrn]
[o]	fechado e curto	<i>sogleich, Lokomotive</i> [zo'glaeç, lokomo'ti:və]
[o:]	fechado e longo	<i>vor, Moos, Mohr</i> [fo:r, mo:s, mo:r]
[œ]	aberto e curto	<i>Mörder, Götter, gönnt</i> ['mœrdər, 'gœtər, gœnt]
[ø:]	fechado e longo	<i>schön, Söhne</i> [ʃø:n, 'zø:nə]
[ʊ]	aberto e curto	<i>Hund, durch</i> [hʊnt, dʊrç]
[u]	fechado e curto	<i>zum, uvular</i> [tsum, uvu'la:r]
[u:]	fechado e longo	<i>gut, Huhn, suchen</i> [gu:t, hu:n, 'zu:xən]
[ʏ]	aberto e curto	<i>Mütter</i> ['mytər]
[y]	fechado e curto	<i>polyphon, parfümieren</i> [poly'fo:n, parfy'mi:rən]
[y:]	fechado e longo	<i>für, kühn, Mühle</i> [fy:r, ky:n, 'my:lə]
[æ]	[a] com [e] curto	<i>Eis, Hain</i> [aes, haen]
[ao]	[a] com [o] curto	<i>Haus, Mauer</i> [haos, 'maoər]
[ɔø]	[ɔ] com [ø] curto	<i>Leute, Häuser</i> ['lœtə, 'hœzər]
[r]	vibrante (ponta da língua) sonora	<i>Rede, Ehre, aber</i> ['re:də, 'e:rə, 'a:bər]

continua na próxima página

Símbolo fonético	Descrição	Exemplos
[ʀ]	vibrante uvular sonora	<i>Rede, Ehre, aber</i> ['re:də, 'e:ʀə, 'a:bəʀ]
[l]	líquida alveolar sonora	<i>Leib, alle, Himmel</i> [laep, 'alə, 'himəl]
[m]	nasal bilabial	<i>Mahl, heimlich, Atem</i> [ma:l, 'haemliç, 'a:təm]
[n]	nasal alveolar	<i>Note, Kanne, finden</i> ['no:tə, 'kanə, 'findən]
[ŋ]	nasal velar	<i>jung, rings, Dank</i> [jʊŋ, riŋs, daŋk]
[h]	aspirada	<i>Hauch, Ahorn</i> [haox, 'a:hörn]
[f]	fricativa labiodental surda	<i>Feind, Vesper, auf</i> [fænt, 'fɛspər, aʊf]
[v]	fricativa labiodental sonora	<i>Welt, Villa, zwei, quer</i> [vɛlt, 'vɪla, tsvae, kve:r]
[s]	fricativa alveolar surda	<i>Essen, Ast, Zahn, Lachs</i> ['ɛsən, ast, tsɑ:n, laks]
[z]	fricativa alveolar sonora	<i>singen, Hase, langsam</i> ['ziŋən, 'ha:zə, 'laŋzɑ:m]
[ʃ]	fricativa palato-alveolar surda com protrusão labial	<i>schön, Asche, Spiegel, Stand</i> [ʃø:n, 'aʃə, 'ʃpi:gəl, ʃtant]
[ʒ]	fricativa palato-alveolar sonora com protrusão labial	<i>Genie, Loge</i> [ʒe'ni:, 'lo:ʒə]
[ç]	fricativa palatal surda (<i>ich-Laut</i>)	<i>ich, Eiche, Chemie</i> [ɪç, 'aeçə, çe'mi:]
[j]	fricativa palatal sonora	<i>ja</i> [ja:]
[x]	fricativa velar surda (<i>ach-Laut</i>)	<i>Buche, auch</i> ['bu:xə, aox]
[b d g]	plosivas suaves sonoras	<i>beide, Diebe, gegen,</i> ['baedə, 'di:bə, 'ge:gən]
[p t k]	plosivas duras surdas, geralmente aspiradas	<i>Pate, Kette, Tücke, ab, weg</i> ['pa:tə, 'ketə, 'tykə, ap, vɛk]

Os dois próximos capítulos darão continuidade aos estudos bibliográficos aqui iniciados e concentram-se em questões relativas à dicção do texto cantado, tendo como principal referência escritos sobre regência coral.

Capítulo 3 — Dicção na literatura sobre regência coral

Neste e no próximo capítulo, passamos ao estudo de aspectos relativos à dicção do texto cantado, principalmente a partir de escritos sobre regência coral e das entrevistas que fizemos com regentes, mas também de manuais de dicção e de técnica vocal. Este capítulo tem dois temas centrais: as sugestões de regentes corais quanto à duração, à dinâmica e ao instante de articulação dos sons do texto e os gestos de regência associados à dicção indicados na literatura pesquisada.

Nas discussões deste e também do Capítulo 4, nossas principais referências são os escritos sobre regência e/ou preparação vocal para coros dos alemães Hans Günther Bastian e Wilfried Fischer (2006), Wilhelm Ehmann (1981), Wilhelm Ehmann e Frauke Haasemann (1990), Günter Fredrich e Gert Frischmuth (1981), Bernhard Pöhlmann (1981) e Kurt Thomas (1979a); do regente inglês (mas cuja obra é em alemão) Simon Halsey (2011); do regente estadunidense Robert Shaw, nas cartas editadas no *The Robert Shaw Reader* por Blocker (2004); do também estadunidense Robert Garretson (1998); e do regente sueco Eric Ericson (ERICSON; OHLIN; SPÅNGBERG, 1976). Além disso, são citados trechos das entrevistas feitas com os regentes Georg Christoph Biller, Timothy Brown, John Butt, Stephen Cleobury, Martin Ennis e Peter Neumann.

Antes de passarmos ao estudo dessa literatura, convém citar como alguns autores definem o termo “dicção” e também descrever a relação entre dicção e técnica vocal.

Encontramos uma definição do termo “dicção” no manual de regência de Garretson (1998). Segundo esse autor, a dicção envolve três aspectos: a pronúncia, a enunciação e a articulação, como explicado abaixo:

A dicção correta, necessária para a comunicação eficaz do pensamento central do texto, é a forma geral de emissão vocal no que se refere à transmissão de significados e ideias. Pronúncia, enunciação e articulação são, as três, aspectos essenciais da dicção [...].

A *pronúncia* é a maneira de emitir as palavras, em especial o uso de sons vocálicos e consonantais apropriados e o acento adequado de palavras e de frases. [...]

A *enunciação* refere-se à forma de emissão vocal em relação à distinção e à clareza dos vários sons vocálicos e consonantais. [...]

A *articulação* refere-se à ação física dos órgãos articuladores (língua, lábios, dentes, palato e mandíbula) ao formar e alterar os canais e ao projetar os vários sons vocais necessários para alcançar uma comunicação inteligível. Uma diferenciação adicional pode ser feita entre articulação e enunciação.

Quando um indivíduo é incapaz de falar claramente por falta de controle físico, como ocorre com crianças pequenas, pode-se dizer que ele ou ela tem uma articulação insatisfatória. Quando a emissão vocal de um indivíduo não é clara por causa de uma dicção desleixada e da falta de esforço concentrado, pode-se dizer que sua fala ou canto é enunciado insatisfatoriamente.¹ (GARRETSON, 1998, p. 90-91, itálicos do autor)

Isto é, a pronúncia está associada com os sons que formam palavras em um dado idioma e com a acentuação dessas palavras, a enunciação diz respeito à clareza ao falar ou cantar e a articulação refere-se ao movimento físico que forma vogais e consoantes. Howard Swan (1988) define a dicção de maneira semelhante, mas não idêntica a Garretson e acrescenta a questão da unanimidade:

Uma dicção satisfatória inclui três processos: o procedimento de formação ou moldagem, envolvendo o mecanismo dos órgãos vocais (articulação); um procedimento dinâmico ou energizante (enunciação); e o procedimento de integração ou combinação, no qual sons vocais são unidos em grupos rítmicos de sílabas, palavras e frases (pronúncia). Como o regente coral lida com os hábitos de fala de mais de uma pessoa, a esses três processos precisa ser adicionado um quarto [processo] essencial — a unanimidade.² (SWAN, 1988, p. 27)

Em nossa conversa com Stephen Cleobury, esse regente também menciona a unanimidade de pronúncia no canto coral, ao falar sobre sua forma de trabalhar o texto com o coro:

Um aspecto disso é a pronúncia, e isso é uma questão mesmo quando se está trabalhando em inglês com um coro inglês. Primeiramente, às vezes você precisa padronizar as coisas, porque podem existir diferentes sotaques regionais dentro do coro. Então, você precisa estar preparado para determinar a pronúncia, seja em termos de unanimidade ou de clareza de enunciação. Uma vez alguém me disse que, a não ser que você suba ao palco

¹ “Correct diction, necessary to the effective communication of the central thought of the text, is the overall manner of vocal utterance as it pertains to the conveying of meanings and ideas. Pronunciation, enunciation, and articulation are all integral aspects of diction [...]. / *Pronunciation* is the manner of uttering the words, in particular the use of appropriate vowel and consonant sounds and the proper accent of words and phrases. [...] / *Enunciation* pertains to the manner of vocal utterance as regards distinctness and clarity of the various vowel and consonant sounds. [...] / *Articulation* pertains to the physical action of the articulating organs (tongue, lips, teeth, palate, and lower jaw) in forming and altering the channels and in projecting the various vocal sounds necessary to achieve intelligible communication. A further differentiation may be made between articulation and enunciation. When an individual is unable to speak distinctly because of lack of physical control, such as occurs with young children, he or she may be said to have poor articulation. When an individual’s vocal utterance is indistinct because of slovenly diction and lack of concentrated effort, it may be said that his or her speech or singing is poorly enunciated.” (GARRETSON, 1998, p. 90-91, itálicos do autor)

² “a satisfying diction includes three processes: the formation or molding procedure, involving the mechanism of the vocal organs (articulation); a dynamic or energizing procedure (enunciation); and the integrating or combining procedure, whereby vocal sounds are united into rhythmic groupings of syllables, words and phrases (pronunciation). Because a choral conductor is concerned with the speech habits of more than one person, to these three processes must be added a fourth essential—uniformity.” (SWAN, 1988, p. 27)

ou aos assentos do coro³ com a intenção de tornar cada sílaba absolutamente nítida, você está perdendo seu tempo. (CLEOBURY, informação pessoal)⁴

Na literatura pesquisada, o termo “dicção” é usado sobretudo nas obras em língua inglesa — porém Robert Shaw usa praticamente só o termo “enunciação”. Nas obras em alemão, encontramos o uso dos termos “pronúncia” (*Aussprache*) e “articulação” (*Artikulation*) (ou ainda simplesmente do verbo “falar” (*sprechen*), aqui em geral traduzido como “pronunciar”); nessas obras, esses termos não parecem ter os significados acima descritos por Garretson ou Swan: “pronúncia” parece referir-se tanto à norma de pronúncia do idioma quanto à produção dos sons do texto de um modo geral; “articulação” pode significar tanto a ação física de produzir sons do texto como a clareza com a qual isso é feito.

Ao longo de nosso texto, damos preferência ao termo “dicção” por abranger todos os aspectos envolvidos na produção do texto. Entretanto, utilizamos o termo “articulação” notadamente ao nos referirmos ao instante em que ocorre a ação física de produzir os sons do texto, assim como à duração e à dinâmica do som que resulta dessa ação. Ao traduzir citações ou parafrasear algum autor, mantemos o termo por ele utilizado.

Dicção e técnica vocal estão intrinsecamente relacionadas. Como escreve Richard Miller (2004, p. 111), “a dicção não é algo adicionado como um adereço da técnica vocal; ela é uma de suas principais determinantes”⁵. Miller (1986, p. xx) explica que o mecanismo usado no canto é composto de quatro partes:

(1) um sistema de energia, [...] que consiste no sistema de inspiração e expiração [...]; (2) um sistema vibratório, sendo o mecanismo laríngeo em si; (3) um sistema ressonador, formado por uma série de cavidades em relações variáveis com o som laríngeo; e (4) um sistema articulatorio, ativado pelos lábios, dentes, bochechas e língua, que precisa coordenar e modificar as atividades geradas pelo resto do complexo respiratório-

³ “Choir stalls”, em inglês, são os assentos reservados ao coro nas igrejas ou capelas inglesas.

⁴ “One aspect of this is pronunciation, and this is even an issue when one is working in English with an English choir. First of all you have sometimes to standardise things, because different regional accents might exist within the choir. So you have to be ready to determine a pronunciation whether it is a matter of unanimity or clarity of enunciation. Somebody once said to me unless you go on to the platform or into the choir stalls with the intention of making every syllable crystal clear you are wasting your time.” Informação fornecida por Stephen Cleobury ao ser entrevistado pela autora em maio de 2015.

⁵ “Diction is not something that is added on as an overlay to voice technique; it is one of its chief determinants.” (MILLER, 2004, p. 111)

fonatório. Esses sistemas operam de modo interdependente [...].⁶ (MILLER, 1986, p. xx)

Em relação aos sistemas ressonador e articulatório, ele acrescenta: “Não existe uma divisão clara entre os dois últimos sistemas. A articulação, até certo ponto, controla a ressonância”⁷ (MILLER, 1986, p. 48). A interligação entre esses dois sistemas é descrita por Sundberg (2015, p. 28-29), que explica como a configuração do trato vocal, composto pelas cavidades faríngea e oral, molda o som produzido pela vibração das pregas vocais:

O fluxo de ar que atravessa a glote durante a fonação e que provoca a vibração das pregas vocais produz um som, a *fonte glótica*, que então se irradia pelo trato vocal. O trato vocal, por sua vez, transforma as características acústicas da fonte glótica, enfatizando diferenças entre seus parciais. Essa transformação é determinada pela configuração do trato vocal, e esta, por sua vez, pela *articulação*. Articulação nesse contexto significa, portanto, *configuração do trato vocal*, e é determinada pela atuação coordenada de várias estruturas fonoarticulatórias, ou articuladores: lábios, mandíbula, língua, palato mole, faringe e laringe. (SUNDBERG, 2015, p. 29, *itálicos do autor*)

Observa-se, então, que o desenvolvimento da ressonância no canto está intimamente ligado à dicção, na medida em que esta altera a configuração do trato vocal. Esse é um dos motivos pelos quais Miller (1996, p. 27) afirma: “A dicção não existe como uma entidade separada do som”⁸.

Além de ser um dos aspectos da técnica vocal, a dicção também está associada a questões específicas do canto coral como a homogeneidade das vozes, já mencionada no item 1.1. A articulação uniforme — sobretudo de vogais, mas também de consoantes — é um dos elementos que favorecem a homogeneidade do som coral, conforme explicam Brewer e Garnett (2012, p. 261), Darrow (1975, p. 48), Fernandes (2009, p. 236), Garretson (1998, p. 217), Halsey (2011, p. 214), Pfausch (1988, p. 93 e 103) e Swan (1987b, p. 100).

⁶ “(1) an energizing system [...] consisting of the inhalatory-exhalatory system [...]; (2) a vibratory system, being the laryngeal mechanism itself; (3) a resonator system, made up of a series of cavities in changing relationships with laryngeal tone; and (4) an articulatory system, activated by the lips, the teeth, the cheeks, and the tongue, which must coordinate and modify the activities engendered by the rest of the respiratory-phonatory complex. These systems operate interdependently [...].” (MILLER, 1986, p. xx)

⁷ “No clear division exists between the latter two systems. Articulation, to some extent, controls resonance.” (MILLER, 1986, p. 48)

⁸ “Diction does not exist as a separate entity from tone.” (MILLER, 1996, p. 27)

3.1. Duração, dinâmica e instante de articulação dos sons do texto

Como discutido no item 1.1.1, a notação musical ocidental não é precisa em relação à dicção do texto cantado, não especificando, por exemplo, o instante de articulação, a duração e a dinâmica dos sons do texto, em especial das consoantes iniciais ou finais de uma sílaba e da vogal átona de um ditongo. Em vista disso, reunimos as informações encontradas na literatura pesquisada que dizem respeito às formas de lidar com essas questões na performance coral.

Iniciamos, no item 3.1.1, discutindo questões específicas da língua alemã, como a conexão de palavras iniciadas em vogais e em consoantes, as vogais curtas do alemão, o encontro de plosivas em fronteiras de palavras e os ditongos do alemão. No item 3.1.2, passamos à questão do instante de articulação e da altura de consoantes iniciais. No item 3.1.3, discutimos a dinâmica das consoantes e da vogal átona de um ditongo, assim como o uso do *schwa* após consoantes finais. O item 3.1.4 tem como tema o instante de articulação de consoantes ao final de uma peça ou de uma frase musical. Por fim, no 3.1.5 fazemos um breve excursão a respeito do tratamento do texto em canções estróficas, que já se relaciona com as questões expressivas que serão tema do Capítulo 4. Nota-se que, apesar da separação em diferentes itens, essas questões por vezes se misturam, de forma que eventualmente o tema principal de um item é também mencionado em outro item.

3.1.1. Questões específicas do alemão

Dentre os autores alemães pesquisados, Ehmann (1981), Ehmann e Haasemann (1990) e Thomas (1979a) demonstram uma preocupação quanto à maneira de se conectarem as palavras no canto, citando situações em que uma conexão inadequada deturparia o sentido do texto.

Ehmann (1981, p. 56) e Thomas (1979a, p. 93) escrevem que, de forma geral — e não havendo nenhum tipo de cesura na música ou no texto —, os sons que terminam uma

palavra ou sílaba são ligados àqueles que iniciam a próxima. Especialmente no encontro de sonantes, como em *wenn wir*, Thomas sugere uma conexão muito fluida e ininterrupta: “Na sucessão de **várias sonantes** deve haver uma transição sem lacunas, suavemente ligada”⁹ (THOMAS, 1979a, p. 93, grifos do autor).

Palavras iniciadas em vogais, ao contrário, não podem ser ligadas à anterior, pois a junção, por exemplo, de uma consoante final com a vogal inicial da palavra seguinte facilmente resultaria em uma nova palavra, diferente daquela escrita. No alemão falado, Ehmann (1981) e Thomas (1979a) explicam que essas palavras são separadas da anterior com um golpe de glote, porém no canto, como já explicado no item 2.3.2, os dois autores ressaltam que isso não deve ser feito:

Quando uma palavra começa com uma vogal, a consoante precedente, no entanto, não deve ser ligada a ela [...]. Na linguagem coloquial, elas são separadas pelo golpe de glote. No canto, **pensa-se** em um *h* entre elas, através do qual se obtém sempre um novo ataque suave [...]. Se duas vogais coincidem, procede-se da mesma maneira.¹⁰ (EHMANN, 1981, p. 56, grifo do autor)

Em **vogais no início de uma nova palavra**, a vogal ou consoante precedente, não importa se dura ou suave¹¹, não pode **de modo algum** ser ligada a ela. Na linguagem falada, utiliza-se nesses casos o golpe de glote, mas este — como mencionado — deve ser evitado no canto. Um curto *h* **imaginado** produz a separação (unt(h)er(h)antwortete, e não underantwortete; die(h)Ewigkeit, e não dieEwigkeit). Este *h*, todavia, **de modo algum** pode ser **audível**, através do qual distorções terríveis aconteceriam (*Hund* [“cachorro”] ao invés de *und* [“e”], etc.). Sua imaginação serve somente para manter a abertura da laringe e da glote, evitando, assim, o golpe de glote [...].¹² (THOMAS, 1979a, p. 93, grifos do autor)

Nota-se que ambos os autores insistem que aquilo que é necessário no alemão é a separação de uma vogal inicial da consoante ou vogal que a precede — e não o golpe de glote,

⁹ “Bei Aufeinanderfolge **mehrerer Klinger** ist für einen lückenlosen, weich gebundenen Übergang zu sorgen” (THOMAS, 1979a, p. 93, grifos do autor)

¹⁰ “Wenn ein Wort mit einem Vokal beginnt, ist der vorausgehende Konsonant jedoch nicht herüberzuziehen [...]. In der Umgangssprache trennt man hier durch den Glottisschlag. Beim Singen **denkt** man sich jeweils ein *h* dazwischen, wodurch stets ein erneuter weicher Einsatz erzielt wird [...]. Stoßen zwei Vokale aufeinander, so verfährt man auf gleiche Weise” (EHMANN, 1981, p. 56, grifo do autor)

¹¹ Isto é, com pronúncia *fortis* ou *lenis*, conforme explicado no item 2.4.2.

¹² “In **Vokale auf neuem Wortbeginn** darf der vorhergehende Vokal oder Konsonant, einerlei ob hart oder weich, **keinesfalls** hineingebunden werden. Beim Sprechen pflegt man in diesen Fällen den Glottis-Schlag anzuwenden, der aber — wie gesagt — beim Singen zu vermeiden ist. Ein kurzes **vorgestelltes** *h* schafft die Trennung (unt(h)er(h)antwortete, nicht underantwortete, die(h)Ewigkeit, nicht: dieEwigkeit). Dieses *h* darf aber **keinesfalls hörbar** werden, wodurch ganz abscheuliche Verzerrungen eintreten würden (*Hund* statt *und* u. ä.). Seine Vorstellung dient lediglich dazu, das Offenhalten des Kehlkopfes und der Stimmritze zu erreichen und dadurch den Glottis-Schlag [...] zu vermeiden.” (THOMAS, 1979a, p. 93, grifos do autor)

como parece sugerir a literatura em inglês (e também em português) citada no item 2.3.2. Nas citações acima, Ehmann e Thomas indicam que um [h] seja imaginado — mas não pronunciado — para realizar essa separação e, ao mesmo tempo, evitar o golpe de glote. Outro procedimento é sugerido por Ehmann, no livro sobre preparação vocal para coros que ele escreveu com a contralto Frauke Haasemann.

Ao escrever sobre o coro “Hebt euer Haupt” do *Messias* de Händel, Ehmann e Haasemann (1990, p. 143) mencionam não ser raro que coralistas liguem a consoante final de uma palavra com a vogal inicial da seguinte, de forma que, por exemplo, “hebt euer Haupt” (“levantai vossas cabeças”) se transforme em “heb-teuer Haupt” (“levante caro cabeça”). Para evitar essa ligação — e também o golpe de glote —, eles descrevem um exercício em que o coro pronuncia a primeira palavra (por exemplo, “hebt”) e, imediatamente após sua finalização, prepara a posição da boca para a vogal seguinte (nesse caso, a vogal [ɔ] de “euer”, que se pronuncia [ˈɔøər]), imaginando essa vogal sem emití-la; em seguida, faz-se uma curta pausa e, por fim, pronuncia-se a palavra seguinte iniciada em vogal. Treina-se essa separação primeiro falando e depois cantando, como ilustrado na Figura 3.1, na qual Ehmann e Haasemann também indicam outros textos desse coro de Händel (observa-se que os autores não usam os símbolos do IPA em seu exemplo).

Figura 3.1 — Exercício para separar vogais iniciais sem fazer golpe de glote (EHMANN; HAASEMANN, 1990, p. 143)¹³

Em relação ao uso do [h], Ehmann ressalta que, ao se cantarem melismas, a consoante aspirada não deve ser usada para separar as nota: “Essa ‘tosse coral’, esse despedaçar da linha melódica não é apenas musicalmente grotesco, mas também contradiz os princípios de qualquer canto”¹⁴ (EHMANN, 1981, p. 50).

¹³ “Vokal-Einstellung” (EHMANN; HAASEMANN, 1990, p. 143)

¹⁴ “Dieses ‘chorische Husten’ und Zerhacken der Tonlinien ist nicht nur musikalische grotesk, sondern widerspricht auch den Grundlagen allen Singens.” (EHMANN, 1981, p. 50)

No caso do encontro de uma consoante surda com sua equivalente sonora, como [s] e [z], Thomas ressalta que ambas precisam ser pronunciadas nitidamente¹⁵ e exemplifica, na Figura 3.2, uma situação em que o significado do texto ficaria distorcido sem a diferenciação dessas duas consoantes: “É importante [...] a clara transição na sucessão de um *s* surdo e um sonoro. [Figura 3.2] Nesse caso, surgiria até um erro **deturpando o sentido** (*bissig!*) [“mordaz”, ao invés de *bis sich* (na Figura 3.2), que significa “até que se”]”¹⁶ (THOMAS, 1979a, p. 98, grifos do autor).

Figura 3.2 — Exemplo de encontro de [s] e [z] (THOMAS, 1979a, p. 98)

Ainda sobre a pronúncia de sibilantes, Thomas escreve que, quando o [s] ocorre no meio de palavras (como em *hassen*) ou no final de palavras (como em *bis*, *als*), ele “deve ser sempre muito curto e nítido, colocado no último momento antes da consoante ou vogal seguinte”¹⁷ (THOMAS, 1979a, p. 92). Quando sibilantes são recorrentes, ele indica que sua pronúncia seja moderada:

Sobre as **sibilantes** deve-se também mencionar que elas, quando acumuladas, não somente devem ser sempre curtas e precisas, mas também se procede com sua pronúncia um pouco discretamente, para — especialmente em passagens polifônicas nas quais elas, alternando-se nas diferentes vozes, aparecem acumuladas — evitar um efeito grosseiro. A fuga do moteto de Bach *Der Geist hilft*¹⁸ serve como um exemplo clássico.¹⁹ (THOMAS, 1979a, p. 98, grifo do autor)

¹⁵ A pronúncia desse tipo de encontro consonantal também é mencionada pelo Siebs (1969, p. 83-84), como citado no item 2.4.

¹⁶ “Wichtig ist [...] der deutliche Übergang bei der Aufeinanderfolge eines scharfen und eines klingenden s. [...] In diesem Falle würde sogar ein **sinnentstellender** Fehler entstehen (*bissig!*).” (THOMAS, 1979a, p. 98, grifos do autor)

¹⁷ “[...] ist stets ganz kurz und scharf und im letzten Augenblick vor dem folgenden Konsonanten oder Vokal zu bringen.” (THOMAS, 1979a, p. 92)

¹⁸ Ele se refere ao moteto *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* BWV 226 de J. S. Bach, a partir do compasso 146, especialmente os versos: “Der aber die Herzen forschet, der weiß, was des Geistes Sinn sei”.

¹⁹ “Über die **Zischlaute** ist noch zu bemerken, daß sie bei Häufungen nicht nur immer sehr knapp und präzise gebracht werden müssen, sondern man verfähre auch mit ihrem Aussprechen etwas zurückhaltend, um — besonders bei polyphonen Stellen, in denen sie abwechselnd in den verschiedenen Stimmen besonders gehäuft erscheinen — eine häßliche Wirkung zu vermeiden. Als Schulbeispiel dafür diene die Fuge aus Bachs Motette ‘Der Geist hilft’.” (THOMAS, 1979a, p. 98, grifo do autor)

Como detalhado no item 2.3, o alemão tem vogais curtas e vogais longas que podem determinar o significado de uma palavra. No canto, porém, sua distinção pode ser dificultada, especialmente nas situações em que se canta uma vogal curta em uma nota longa. Encontramos nas obras de Bastian e Fischer (2006), Ehmann (1981), Pöhlmann (1981) e Thomas (1979a) menções a essa questão.

Bastian e Fischer (2006, p. 259) são os únicos a escrever que, quando escritas em notas longas, as vogais curtas (incluindo [ə]) são prolongadas da mesma forma que as vogais longas, não indicando qualquer diferença de procedimento.

Ehmann (1981, p. 47-48) explica que, ao cantar vogais curtas em notas longas ou vice-versa, a melhor forma de se chegar a um timbre adequado para a vogal é imaginando claramente o significado da palavra. Ele também sugere, como indicado pelo Siebs (1969, p. 151) no item 2.3, que a diferenciação de vogais curtas ou longas seja feita por meio de sua variante aberta ou fechada. Por exemplo, em *Trotz dem alten Drachen*, 5º movimento do moteto *Jesu, meine Freude* BWV 227 de J. S. Bach, o melisma de baixo na palavra *Tobe* é cantado “impreterivelmente com um *o* fechado”²⁰ (EHMANN, 1981, p. 48). Já no coro *Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden* da *Paixão segundo São Mateus* BWV 244, Ehmann escreve que, na longa linha de baixo na palavra *Donner* (“trovão”), “os cantores precisam se empenhar [em cantar] um *o* aberto, sempre buscando um sonoro *n* duplo e mantendo ativa em si próprios a imagem vívida do trovão”²¹ (EHMANN, 1981, p. 48). Nesse último exemplo, ele aponta a função que a consoante dupla seguinte a uma vogal curta pode ter na diferenciação entre esta e a vogal longa. Essa função da consoante é descrita por Pöhlmann (1981) e, principalmente, por Thomas (1979a).

Thomas explica que, quando sonantes ocorrem depois de uma vogal curta, elas precisam ser pronunciadas com antecedência, caso contrário ter-se-á a impressão de que a vogal é longa, mudando assim o significado da palavra:

No canto, as sonantes após vogais curtas devem ser pronunciadas sempre com muita **antecedência**. Em palavras como *Sonne, können, immerdar, alle* elas já soam imediatamente após a vogal e muito forte — mas relaxadas! Quantas vezes ouvimos na 9ª Sinfonia de Beethoven “**ahle** Menschen” ao

²⁰ “unbedingt mit einem geschlossenen o” (EHMANN, 1981, p. 48)

²¹ “müssen sich die Sänger um ein offenes o bemühen, stets auf ein klingendes Doppel-n hinstreben und die lebhafteste Vorstellung des Donners in sich selbst lebendig halten.” (EHMANN, 1981, p. 48)

invés de “**alle Menschen**”²², distorcendo o sentido e comprovando a exatidão da regra. Mas mesmo em palavras como *und, am, Bild*, etc., em suma: sempre que a sonante pertence a uma vogal anterior **curta**, ela deve soar **imediatamente** após o início da vogal. Se a vogal **curta** coincidir com uma nota **longa**, então a vogal é mantida até o início do seu último tempo de duração, como se pode ouvir de todo bom cantor. **Imediatamente** após o início desse último tempo **salta-se** da vogal — como um nadador do trampolim para o mergulho — e deixa-se a consoante soar.²³ (THOMAS, 1979a, p. 90, grifos do autor)

Nota-se que os primeiros exemplos de Thomas referem-se a palavras simples com consoante dupla (*Sonne, können, immerdar, alle*), sobre as quais o *Duden* (1990, p. 50) e o *Siebs* (1969, p. 83) explicam, como citado no item 2.4, que tal escrita não indica um prolongamento da consoante. Assim, Thomas aparentemente contradiz essa indicação ao sugerir um adiantamento — e consequente prolongamento — da consoante. No entanto, o objetivo final de Thomas não é a consoante, mas a vogal. Ou seja, apesar de escrever sobre o instante de articulação da consoante, sua sugestão visa a manter curta uma vogal que na linguagem falada seria, de fato, curta. Parece-nos que ele encontra, com esse procedimento, uma possível solução para a questão da diferenciação da vogal [a] longa ou curta — que, por não ter variação aberta e fechada, como explicado no item 2.3, pode gerar distorções no significado do texto — e da vogal aberta [ε], que também pode ser longa ou curta. O foco na vogal fica claro quando ele sugere o mesmo procedimento para outras palavras sem consoante dupla, (*und, am, Bild*).

A explicação de Thomas é ilustrada nas figuras abaixo. Na Figura 3.3, a preposição *an*, cuja vogal é curta, ocupa uma nota longa; nesse caso, canta-se a vogal até a primeira semicolcheia do último tempo — isto é, até a sua última parte acentuada — e, logo em seguida, articula-se a consoante. Observa-se que a duração do [n] dependerá da duração total da sílaba. No primeiro exemplo em compasso 3/2, ele ocupa praticamente metade (7/16) da duração total, ao tempo que, no exemplo em 4/4, ele dura 3/12, isto é, um quarto da

²² *Alle* significa “todos” ou “todas”. *Ahle* significa “sovela”, que designa um instrumento utilizado para furar o couro (DUDEN on-line).

²³ “Die Klinger nach kurzen Vokalen müssen beim Singen jeweils sehr **frühzeitig** zum Klingen gebracht werden. Bei Worten, wie *Sonne, können, immerdar, alle* schon unmittelbar nach dem Vokal und sehr stark — aber locker! — klingend. Wie oft hört man in der 9. Sinfonie von Beethoven ‘**ahle Menschen**’ statt ‘**alle Menschen**’, was sinnentstellend ist und die Richtigkeit der Regel beweist. Aber auch bei Worten wie *und, am, Bild* usw., kurz: immer dann, wenn der Klinger zu einem vorhergehenden **kurzen** Vokal gehört, muß er **unmittelbar** nach Ansetzen des Vokals gebracht werden. Fällt der **kurze** Vokal mit einer **langen** Note zusammen, so wird der Vokal gehalten bis zum Beginn der letzten Hauptzählzeit, auf die er fällt, wie man es von jedem guten Sänger hören kann. **Unmittelbar** auf dem Beginn dieser letzten Zählzeit springt man vom Vokal **ab** — wie ein Springer vom Sprungbrett zum Kopfsprung — und läßt den Konsonanten klingen.” (THOMAS, 1979a, p. 90, grifos do autor)

duração total da sílaba. A Figura 3.4 exemplifica uma situação na qual a vogal curta é cantada ao longo de diversas notas; nesse caso, a consoante passa a soar logo após o início da última nota escrita para a sílaba (THOMAS, 1979a, p. 91).

Figura 3.3 — Instante de articulação e duração de sonante após vogal curta, segundo Thomas (1979a, p. 91)

Figura 3.4 — Instante de articulação e duração de sonante após vogal curta cantada em diversas notas, segundo Thomas (1979a, p. 91)

Na literatura pesquisada em inglês, encontramos nas obras de Adler (1967), Adams (2008) e Johnston (2011) menções à pronúncia para o canto das consoantes duplas do alemão.

Adler, apesar de em geral concordar com a pronúncia indicada pelo *Siebs*, escreve que, no caso de consoantes duplas, o seu prolongamento — especialmente em palavras como *Himmel* (“céu”), *Sonne* (“sol”) ou *Herr* (“senhor”) — intensifica o sentido do texto e a expressividade da palavra:

Siebs defende que consoantes duplas sejam pronunciadas exatamente como consoantes simples. [...] Isso pode ser válido para a pronúncia no teatro, mas nós veremos que isso é simples demais para ser útil para a dicção do alemão no canto. Uma coisa é certa: a vogal antes de uma consoante dupla é invariavelmente curta e aberta. [...] Em uma palavra dissílaba, a vogal da

primeira sílaba recebe o valor total do som. A consoante dupla é pronunciada e cantada no início da segunda sílaba.²⁴ (ADLER, 1967, p. 139)

[...] consoantes duplas sonoras em alemão podem tornar mais expressiva a palavra que as contém e [...], portanto, elas devem ser mais acentuadas que consoantes simples — particularmente quando situações dramáticas ou aliteraões poéticas requerem uma ênfase especial. [...] Essa é uma das várias vezes em que problemas técnicos e interpretativos se sobrepõem. Siebs tinha somente o lado técnico da dicção em mente quando concluiu que consoantes simples e duplas devem ser pronunciadas da mesma forma. É certo, contudo, que consoantes duplas não devem ser enfatizadas excessivamente, com o efeito de caricaturar o idioma.²⁵ (ADLER, 1967, p. 140)

Nota-se que, embora o próprio Adler destaque que é sempre curta a vogal que precede a consoante dupla, sua indicação para, em palavras dissílabas (como *Sonne*), pronunciar essas consoantes no início da segunda sílaba não tem o efeito de tornar curta a vogal anterior. Nesse sentido, sua orientação é oposta à de Thomas. Ademais, a articulação da consoante dupla prolongada na cabeça do tempo escrito para a segunda sílaba (parece-nos que é isso que Adler quer dizer com “início da segunda sílaba”) pode resultar na sensação de que o coro está atrasado, como será discutido no item 3.1.2. Justamente por isso é essencial ressaltar aqui que Adler exemplifica esse procedimento não com obras corais, mas somente com solos de óperas, para os quais esse instante de articulação pode vir a ser adequado.

Adams (2008, p. 114) menciona que, especialmente no caso de consoantes duplas cantadas em peças lentas e sustentadas, “o som consonantal prolongado ajuda a sugerir a vogal curta que o precede”²⁶. Johnston (2011, p. 188), por sua vez, explica: “No alemão falado rotineiramente, uma consoante dupla resulta em uma vogal encurtada. Na dicção lírica, [o cantor] baseia-se nesse princípio e na verdade também prolonga a consoante”²⁷.

²⁴ “Siebs urges that double consonants be pronounced exactly like single ones. [...] This may be valid for stage pronunciation, but we will find that it is too simple to be useful for German singing diction. One thing is certain: the vowel before a double consonant is invariably a short open one. [...] In a two-syllable word the vowel of the first syllable gets the full tonal value. The double consonant is pronounced and sung at the beginning of the second syllable.” (ADLER, 1967, p. 139)

²⁵ “[...] voiced double consonants in German can make the words containing them more expressive, and [...] they should therefore be more accented than single consonants — particularly when dramatic situations or poetic alliterations require special stress. [...] This is one of many the times when technical and interpretive problems overlap. Siebs had only the technical side of diction in mind when he concluded that single and double consonants should be pronounced alike. To be sure, double consonants must not be overstressed, with the effect of caricaturing the language.” (ADLER, 1967, p. 140)

²⁶ “the lengthened consonant sound helps to imply the short vowel sound preceding it.” (ADAMS, 2008, p. 114)

²⁷ “In everyday German speech, a double consonant results in a shortened vowel. In lyric diction, one builds upon this principle and actually elongates the double consonant as well.” (JOHNSTON, 2011, p. 188)

Nessas obras pesquisadas em inglês, apesar de a maioria dos autores mencionar que a vogal anterior à consoante dupla é curta, as discussões tendem a se concentrar no prolongamento da consoante dupla, ao contrário da sugestão de Thomas, que enfatiza a antecipação da consoante (não necessariamente dupla) visando a vogal anterior curta.

Essa antecipação é indicada por Thomas (1979a) e também por Pöhlmann (1981) mesmo no caso de plosivas surdas. Em seu capítulo sobre preparação vocal para coro, Pöhlmann (1981) ressalta a necessidade de se diferenciarem as vogais curtas e abertas das longas e fechadas, a fim de evitar alterações no significado das palavras:

A vogal *i* em *Mitte* [“meio”], na fala curta e aberta, não pode, ao ser cantada em nota longa, transformar-se em “Mie– – –te” [“aluguel”] com *i* fechado; *Füllen* [“potro”] não pode se tornar “füh– – –len” [“sentir”]. Quanto a isso, há uma regra pouco conhecida. No caso da longa sustentação de uma vogal aberta [e curta], deve-se, no canto, interpor uma curta pausa antes da consoante seguinte, por exemplo Mi– – –tte, Ga– – –sse, schla– – –pp²⁸ [...]. As consoantes nasais devem ser bem sonoras. Em “Der Winter ist verga– –ng– –en”, a mínima da segunda sílaba da palavra *vergangen* é dividida de tal forma que a vogal *a* e a sonante *ng* tenham à disposição, cada uma, a duração de uma semínima.²⁹ (PÖHLMANN, 1981, p. 127)

Em seu último exemplo — a primeira frase da canção popular *Der Winter ist vergangen*, ilustrada na Figura 3.5 —, Pöhlmann sugere que a consoante nasal [ŋ] tenha a mesma duração da vogal curta que a precede. Nota-se que, diferente de Thomas (e de Shaw, como veremos no item 3.1.2), ele não indica que a última parte acentuada da nota (por exemplo, a primeira semicolcheia do último tempo escrito para a sílaba) ainda seja ocupada pela vogal.

Figura 3.5 — *Der Winter ist vergangen* (canção popular), c. 1-4

²⁸ Infelizmente, não é muito clara a forma como Pöhlmann escreve ao exemplificar a sua regra, visto que ele usa traços para indicar tanto a vogal longa de *Miete* como a pequena pausa após a vogal curta de *Mitte*. Aqui, traduzimos e transcrevemos sua frase de forma literal e a comentaremos logo à frente.

²⁹ “Aus einem beim Sprechen kurzen, offenen i in ‘Mitte’ darf beim Singen auf einem längeren Ton keine ‘Mie– –te’ mit geschlossenem i werden, und aus ‘Füllen’ nicht ‘füh– – –len’. Hinzu kommt eine weniger bekannte Regel. Im Singen ist bei längerem Aushalten eines offenen Vokals vor dem darauffolgenden Konsonanten eine kurze Pause einzulegen, zum Beispiel Mi– – –tte, Ga– – –sse, schla– – –pp [...]. Die Nasallaute müssen gut zum Klingen gebracht werden. Bei ‘Der Winter ist verga– –ng– –en’ wird die halbe Note der zweiten Silbe von ‘vergangen’ so aufgeteilt, daß der Vokal a und der Klinger ng je die Dauer einer Viertelnote zur Verfügung haben.” (PÖHLMANN, 1981, p. 127)

Ainda sobre a explicação de Pöhlmann quanto à pronúncia de uma vogal curta que é sustentada, o exemplo da palavra *Gasse*, com a fricativa [s], assemelha-se a uma sugestão de Thomas que citaremos mais à frente. Já no caso das palavras com plosivas, como *Mitte* e *schlapp*, sua sugestão de incluir uma breve pausa entre a vogal curta e a consoante seguinte remete ao resultado da pronúncia do encontro de plosivas do mesmo tipo em palavras compostas, entre prefixo e radical ou em fronteiras de palavras, descrita no item 2.4³⁰. Nesse item, citamos a explicação do *Siebs* (1961, p. 60) de que a oclusão da primeira plosiva deve ser formada e mantida, criando assim uma pausa entre a formação da primeira e a explosão da segunda consoante (logo veremos que, para plosivas em fronteiras de palavras, Ehmann, Pöhlmann e Thomas propõem algo semelhante). Como já mencionado em relação à sugestão de Thomas (1979a, p. 90) de adiantar a sonante após uma vogal curta, Pöhlmann, com seus exemplos, a princípio contradiz a pronúncia indicada pelo *Duden* e pelo *Siebs* para consoantes duplas em palavras simples (ver item 2.4), todavia esta parece ser mais uma maneira de solucionar a questão das vogais curtas escritas em notas longas.

Com resultado possivelmente semelhante ao da regra descrita acima por Pöhlmann, Thomas (1979a, p. 94-95) ilustra, nas figuras 3.6 e 3.7, situações em que uma vogal curta é seguida de uma plosiva dura (isto é, com *fortis*), como na palavra *etliche* ou em *ob mann*. Em ambos os casos, a plosiva dura tem sua oclusão sustentada como descrito pelo *Siebs* no item 2.4.

Figura 3.6 — Instante de articulação e duração de plosiva dura após vogal curta em nota de um tempo, segundo Thomas (1979a, p. 94)

Na Figura 3.6, na qual a primeira sílaba de *etliche* dura uma colcheia pontuada, a oclusão do *t* ocorre logo após o ataque da vogal — isto é, já na segunda semicolcheia do

³⁰ Uma breve pausa entre vogal e consoante seria também o resultado do prolongamento, ao se expressar surpresa ou insatisfação na linguagem falada, de uma sílaba com vogal curta, como descrito pelo *Siebs* (1969, p. 20) no item 2.3.

tempo em questão — e sua explosão é adiada até a articulação do *l*, gerando uma pausa de uma colcheia inteira (mais da metade da duração total da nota).

Figura 3.7 — Instante de articulação e duração de plosiva dura após vogal curta em nota de dois tempos, segundo Thomas (1979a, p. 95)

A Figura 3.7 ilustra uma situação semelhante à anterior, mas com nota de duração maior. Procede-se, como no caso das sonantes, sustentando a vogal até a primeira semicolcheia do último tempo escrito para a palavra *ob*. A oclusão do [p^H] é iniciada logo em seguida e é mantida ao longo de uma colcheia pontuada (aqui, Thomas não ilustra o momento de articulação do *m* inicial da palavra seguinte).

Thomas (1979a, p. 95) ainda menciona os casos em que, no meio de uma frase, uma palavra ou sílaba termina com vogal curta, em geral um *e* não acentuado ([ə]), como em *gute Nacht, alle Engel, Ende Gut*) ou *-er*³¹ (como em *lieber Mai*), mas eventualmente também um *i* (como em *selige Gebeine*). Quando tal palavra (ou sílaba) é seguida de uma palavra (ou sílaba) iniciada por sonante, essa sonante inicial será tratada como uma terminação da sílaba anterior e, assim, antecipada, como mostra a Figura 3.8 a seguir. Dessa forma, evita-se o prolongamento da vogal curta e não acentuada ao final da palavra (ou sílaba) anterior:

Se, após uma vogal final curta, inicia-se uma nova palavra ou uma nova sílaba com uma sonante (*m, n, l, w, s*), então essa sonante já é pronunciada **no** momento em que ela apareceria se pertencesse à sílaba **anterior**, ou seja: **imediatamente após o último** tempo da nota [precedente].³² (THOMAS, 1979a, p. 95, grifos do autor)

³¹ Como mencionado no item 2.4.1, Thomas sugere que a terminação *-er* seja pronunciada como [ə]. Apesar de na linguagem falada ser comumente pronunciado como [ɐ] (DUDEN, 1990, p. 34), no canto a orientação do Siebs (1969, p. 85, segundo sua norma “pura”) e do Duden (1990, p. 34) é que o *-er* final seja pronunciado como [ər].

³² “Beginnt ein neues Wort oder eine neue Silbe nach kurzem Endvokal mit einem klingenden Konsonanten (m, n, l, w, s), so wird dieser schon in **dem** Augenblick gebracht, in dem er erscheinen müßte, wenn er zu der **vorangegangenen** Silbe gehören würde, d. h. also: **unmittelbar nach dem letzten** Schlag, der auf die betreffende Note fällt.” (THOMAS, 1979a, p. 95, grifos do autor)

Figura 3.8 — Instante de articulação de sonante após vogal final não acentuada, segundo Thomas (1979a, p. 95)

Figura 3.9— Instante de articulação de plosiva após vogal final não acentuada, segundo Thomas (1979a, p. 96)

Procedimento semelhante ocorre com consoantes plosivas, como indicado na Figura 3.9 (nota-se que aqui Thomas já não ilustra o momento de articulação do *l* da palavra *alle*). Thomas ressalta que a plosiva precisa ser “interceptada”, isto é, sua oclusão será sustentada da maneira já descrita anteriormente:

Aqui também se deve atentar com muita exatidão para a intensiva interceptação das plosivas. Só assim o efeito natural vem à tona e a lacuna sonora, realmente existente, será compensada de forma tão eficaz através da tensão originada, que ela resultará completamente natural.³³ (THOMAS, 1979a, p. 96)

Nas situações em que a vogal final não acentuada é sucedida por uma palavra que se inicia em vogal, Thomas indica que haja uma suspensão, isto é, uma cesura entre as duas vogais, de forma a evitar que a vogal não acentuada seja prolongada (ou também ligada à

³³ “Auch hier muß peinlichst auf intensivstes Abfangen der Explosivlaute geachtet werden. Nur dann kommt die natürliche Wirkung heraus und die tatsächlich vorhandene tonliche Lücke wird durch die entstehende Spannung so wirksam überbrückt, daß sie vollkommen natürlich wirkt.” (THOMAS, 1979a, p. 96)

próxima vogal). Destacamos que a separação das vogais é feita com a glote aberta, e não por meio do golpe de glote, como discutido no início desse item e no item 2.3.2. Tal procedimento é igualmente usado no caso de a palavra seguinte se iniciar com uma sibilante, remetendo à regra descrita anteriormente por Pöhlmann (1981, p. 127) para a palavra *Gasse*:

Quando a vogal final curta é seguida por um novo começo com uma vogal (*a, e, i, y, o, u* e as vogais mistas [*ä, ö, ü*]), é necessária uma breve suspensão com a glote aberta: “alleAbend”, não: “allööabend”. Essa suspensão é também necessária antes de *h, r* e todas as sibilantes (*f, sch, st, v*), pois sua articulação muito antecipada soaria desagradável.³⁴ (THOMAS, 1979a, p. 96)

A seguir, passamos a discutir a pronúncia do encontro de plosivas em fronteiras de palavras. Adler (1967), Ehmann (1981), Pöhlmann (1981) e Thomas (1979a) descrevem tal pronúncia de forma semelhante àquela indicada pelo *Siebs* (1961, p. 60) no item 2.4. Já o regente Simon Halsey (2011) sugere outras maneiras de lidar com essa questão.

Segundo Thomas, nos casos em que, na fronteira de palavras, uma plosiva dura se encontra com outra dura ou suave de mesma articulação, sua oclusão será formada no mesmo momento designado anteriormente para as sonantes e ilustrado nas Figuras 3.3 e 3.4:

Um **tratamento especial** requerem as **consoantes finais duras**, quando, no início da nova palavra ou sílaba, houver a **mesma** não sonante ou a sua correspondente suave: *t* (também *c* e *z = ts*) e *d* depois de *t; p* e *b* depois de *p; k* e *g* depois de *k*. Nesses casos — **imediatamente** após o **último** tempo prescrito para essa nota, análogo ao momento do início da consoante sonora depois de vogal curta [...], se a nota tiver somente **um** tempo, então **imediatamente** após o início da vogal — a consoante dura final deve ser [...] claramente formada, mas **não** explodida. Pronuncia-se então **diretamente** a segunda consoante.³⁵ (THOMAS, 1979a, p. 93, grifos do autor)

Thomas (1979a, p. 94) ilustra seu procedimento com algumas frases — por exemplo “Ich bitt’ dich nun”, na qual há o encontro de *t* com *d*. Aqui, explica esse autor, um primeiro “erro” seria a pronúncia sem o *t*: “Ich bi dich nun”; um segundo seria explodir separadamente o *t* e depois o *d*. Segundo Thomas, o “correto” é formar a oclusão como se ela

³⁴ “Folgt dem kurzen Schlußvokal ein neuer Beginn mit einem Vokal (a, e, i, y, o, u und Mischvokale), so ist ein kurzes Abheben mit offen-bleibender Stimmritze notwendig: ‘alleAbend’, nicht: ‘allööabend’. Ein solches Abheben ist auch vor h, r und allen Zischlauten (f, sch, st, v) notwendig, da deren zu frühes Erscheinen unschön wirken würde.” (THOMAS, 1979a, p. 96)

³⁵ “Eine **besondere Behandlung** verlangen die **harte Endkonsonanten**, wenn als neuer Wort- oder Silbenbeginn der **gleiche** oder ein ihm entsprechender weicher Nichtklinger folgt: *t* (auch *c* und *z = ts*) und *d* nach *t, p* und *b* nach *p, k* und *g* nach *k*. In diesen Fällen ist der harte Schlußkonsonant — **unmittelbar** nach dem **letzten** Schlag, der auf die betreffende Note fällt, analog dem Zeitpunkt des Ansetzen klingender Konsonant nach kurzem Vokal [...], **sofort** nach dem Ansetzen des Vokals also bereits, wenn nur **ein** Schlag auf die Note fällt — [...] zwar deutlich zu formen, aber **nicht** zu explodieren. Ausgesprochen wird dann **gleich** der zweite Konsonant.” (THOMAS, 1979a, p. 93, grifos do autor)

fosse ser explodida, prolongar essa oclusão imaginando claramente a primeira consoante, para finalmente explodir somente a segunda. Sobre isso, ele comenta:

Através da pronúncia **separada**, por exemplo, do *t* e do *d*, surgiria uma lacuna desagradável; no caso da total **omissão** do *t* final, [surgiria] uma suavidade e uma ininteligibilidade inadequadas. Sem a correta “interceptação” do *t* final, o tema da Cantata de Bach “Nun ist das Heil **und** die Kraft **und** das Reich...”³⁶ soaria cortado e grosseiro ou também demasiadamente suave.³⁷ (THOMAS, 1979a, p. 94, grifos do autor)

Ehmann (1981, p. 56), referindo-se não somente a plosivas, mas a todas as consoantes, escreve: “Quando duas consoantes iguais se encontram, então a primeira é ‘interrompida’; ela é, de fato, devidamente formada, porém não chega a explodir”³⁸.

Adler (1967, p. 143) escreve que tanto no caso de plosivas idênticas (como *t-t*) ou correspondentes (*p-b*, *t-d*, *k-g*), quanto no encontro de diferentes plosivas (por exemplo *t-k*, *k-d*) ou de plosivas com outras consoantes (por exemplo, *p-f*, *k-l*, *t-m*³⁹), “realiza-se a conexão mantendo a posição da plosiva para a consoante final e inicial, não explodindo o som final, concentrando na consoante durante a pequena pausa e explodindo bem o som inicial seguinte”⁴⁰. Nota-se que, em relação ao encontro de plosivas idênticas ou correspondentes, a orientação de Adler está de acordo com a pronúncia do alemão padrão descrita no item 2.4; entretanto, sua indicação para não se explodir uma plosiva final seguida de uma plosiva de diferente articulação ou de um outro tipo de consoante é o oposto do que o Siebs (1969, p. 105 e 109) indica para a norma “pura”, como descrito no item 2.4.2.

³⁶ Ele se refere à Cantata *Nun ist das Heil und die Kraft* BWV 50 de J. S. Bach.

³⁷ “Durch das **getrennte** Aussprechen beispielweise des *t* und *d* würde eine unangenehme Lücke entstehen, im Falle des gänzlichen **Weglassens** des Schluß-*t* eine unangebrachte Weichheit und Unverständlichkeit. Bei nicht richtig ‘wegfangenen’ Schluß-*t*’s würde das Thema der Bach-Kantaten ‘Nun ist das Heil **und** die Kraft **und** das Reich...’ abgehackt und häßlich oder aber allzu weichlich wirken.” (THOMAS, 1979a, p. 94, grifos do autor)

³⁸ “Treffen zwei gleiche Konsonanten zusammen, so wird der erste ‘abgefangen’; er wird zwar richtig gebildet, kommt aber nicht zur Explosion” (EHMANN, 1981, p. 56)

³⁹ Algumas das frases que Adler (1967, p. 143) usa para exemplificar esse tipo de encontro de plosiva final com uma consoante inicial de outro tipo sugerem uma confusão entre elementos ortográficos e elementos fonéticos. Por exemplo, na frase “Frühling lässt sein blaues Band”, Adler grifa o encontro do *g* final de *Frühling* com o *l* inicial de *lässt*; todavia, conforme explicado no item 2.4.1, esse *g* final não é pronunciado, visto que a pronúncia padrão do *ng* no final de palavras ou de sílabas é [ŋ]. Ou seja, nesse exemplo não ocorre o encontro de plosiva com outro tipo de consoante.

⁴⁰ “connection is effected by keeping the plosive position for final and initial consonant, not exploding the final sound, concentrating on the consonant during the little pause, and exploding the following initial sound well.” (ADLER, 1967, p. 143)

Pöhlmann (1981) indica procedimento similar para o encontro de plosivas; no entanto, aponta situações nas quais as duas consoantes precisam ser pronunciadas separadamente:

Quando duas oclusivas (consoantes plosivas) se encontram, a primeira — na pronúncia coral (mais frequentemente do que no canto solo) — é geralmente poupada: *Ha(t) dich, wir(d) dir, Ha(ck)klotz*. Ela é de fato formada, mas, depois de um atraso mínimo, apenas a segunda “explode”. Caso a frase precise ser especialmente clara, ou se esse poupar [da primeira consoante] distorcer o sentido, ambas as oclusivas devem ser pronunciadas, por exemplo, *und Treue* [“e fidelidade”] — não *Untreue* [“infidelidade”].⁴¹ (PÖHLMANN, 1981, p. 128)

Halsey, por sua vez, sugere que o regente escolha a forma de pronunciar tais encontros consonantais de acordo com a intenção e a sonoridade desejada. Por exemplo, ao escrever sobre sua interpretação da canção *Abschied vom Walde* op. 59 n° 3 de Felix Mendelssohn, ele explica sua opção por pronunciar separadamente as consoantes *t* e *d* em “saust die” (Figura 3.10, a seguir):

Sempre que consoantes iguais ou pares de consoantes se encontram na fronteira de palavras, eu decido se elas devem ser separadas ou unidas. Por exemplo, no compasso 11 [da Figura 3.10]: em “saust die geschäft’ge Welt” [“corre o mundo ocupado”, em tradução literal] eu não quero ouvir *saustie*, mas sim uma diferença muito clara entre o *t* e o *d*. O texto fica mais preciso, a pontuação mais clara⁴² — assim, é transmitida a brutalidade da inquieta movimentação no mundo dos homens em oposição à paz da natureza.⁴³ (HALSEY, 2011, p. 104)

Já no 5° movimento da *Sinfonia n° 2* de Gustav Mahler, sua escolha é diferente. No início da terceira frase cantada pelo coro, há o encontro dessas mesmas duas consoantes (último compasso com anacruse da Figura 3.11), porém no contexto de um *pianissimo*

⁴¹ “Treffen zwei Verschlußlaute (Explosivkonsonanten) aufeinander, wird in der chorischen Aussprache (häufiger als beim Sologesang) der erste meist eingespart: ‘Ha(t) dich’, ‘wir(d) dir’, ‘Ha(ck)klotz’. Er wird zwar gebildet, aber nach einer minimalen Verzögerung ‘explodiert’ nur der zweite. Soll die Aussage besonders deutlich sein, oder würde die Einsparung den Sinn entstellen, sind beide Explosivlaute zu sprechen, beispielsweise ‘und Treue’ — nicht: ‘Untreue’” (PÖHLMANN, 1981, p. 128)

⁴² A articulação separada de *t* e *d* em “saust die” pode resultar em um ritmo pontuado (colcheia pontuada e semicolcheia, por exemplo, com o *t* soando na semicolcheia) no lugar da semínima escrita para a palavra *saust*. O mesmo pode acontecer no terceiro tempo desse compasso, em relação à articulação das consoantes *ft* de *geschäft’ge*.

⁴³ “Wo immer gleiche oder verwandte Konsonanten an einer Wortgrenze aufeinandertreffen, entscheide ich, ob sie getrennt oder zusammengezogen werden sollen, zum Beispiel in Takt 11: Bei ‘saust die geschäft’ge Welt’ möchte ich nicht ‘saustie’ hören, sondern ganz deutlich einen Unterschied zwischen ‘t’ and ‘d’. Der Text wird prägnanter, die Punktierung deutlicher — so vermittelt sich die Brutalität des ruhelosen Treibens in der Welt der Menschen als Gegensatz zur Ruhe der Natur.” (HALSEY, 2011, p. 104)

misterioso. Nesse caso, Halsey (2011, p. 152) escreve: “Eu junto as consoantes fronteiriças de *wirst du* para que a linha permaneça bem fechada”⁴⁴.

9 *cresc.* *f* *pp*

drau - ssen, stets be - tro - gen, saust die ge - schäft' - ge Welt; schlag' und
 ha - be treu ge - le - sen, die Wor - te, schlicht und wahr, und
 mit - ten in dem Le - ben wird dei - nes Ernst's Ge - walt mich

stets be - tro - gen, saust die ge - schäft' - ge Welt; schlag'
 treu ge - le - sen, die Wor - te, schlicht und wahr, und
 in dem Le - ben wird dei - nes Ernst's Ge - walt mich

stets be - tro - gen, saust die ge - schäft' - ge Welt; schlag'
 treu ge - le - sen, die Wor - te, schlicht und wahr, und
 in dem Le - ben wird dei - nes Ernst's Ge - walt mich

cresc. *f* *pp*

Da drau - ssen, stets be - tro - gen, saust die ge - schäft' - ge Welt; schlag'
 Ich ha - be treu ge - le - sen, die Wor - te, schlicht und wahr, und
 Und mit - ten in dem Le - ben wird dei - nes Ernst's Ge - walt mich

Figura 3.10 — *Abschied vom Walde* op. 59 n° 3 de Mendelssohn, c. 9-12 (HALSEY, 2011, p. 102)

Langsam, Misterioso *ppp* (ohne im geringsten hervorzutreten) **rit.** **a tempo**

Sopr. solo *ppp* Auf - er - steh'n, ja auf - er - steh'n wirst du, mein

Sopran *ppp* Auf - er - steh'n, ja auf - er - steh'n wirst du, mein

Alt *ppp* Auf - er - steh'n, ja auf - er - steh'n wirst du, mein

1. Tenor *ppp* Auf - er - steh'n, ja auf - er - steh'n wirst du, mein

2. Tenor *ppp* Auf - er - steh'n, ja auf - er - steh'n wirst du, mein

Bass *ppp* Auf - er - steh'n, ja auf - er - steh'n wirst du, mein

Figura 3.11 — *Sinfonia n° 2* de Mahler, 5° mvto., c. 472-476 (HALSEY, 2011, p. 153)

⁴⁴ “Ich lasse die Grenzkonsonanten bei ‘wirst du’ zusammenziehen, damit die Linie ganz geschlossen bleibt.” (HALSEY, 2011, p. 152)

Nota-se que Halsey considera duas possibilidades — a pronúncia separada ou unida das consoantes —, não mencionando o prolongamento da oclusão sugerido por Adler, Ehmann, Pöhlmann, *Siebs* e Thomas.

Nas entrevistas que fizemos, perguntamos ao regente alemão Peter Neumann seu procedimento quando plosivas se encontram em fronteiras de palavras e também sua opinião sobre a pronúncia sugerida por autores como Thomas:

No caso de um andamento tranquilo e do desejo de clareza, as duas consoantes serão pronunciadas bem juntas uma depois da outra. Em andamento médio e em *legato* a opinião de Thomas pode ser válida. Em andamento muito rápido, como na turba da *Paixão segundo São João*, ter-se-á, queira ou não, que cantar “Bisdunicht seiner Jünger einer” [ao invés de “Bist du nicht seiner Jünger einer”]. (NEUMANN, informação pessoal)⁴⁵

Em relação aos ditongos do alemão, Ehmann e Thomas explicam que, como a segunda vogal é sempre átona, a primeira é sustentada por quase toda a duração da sílaba. A segunda vogal, muito curta, é articulada somente no último momento e sem acentuação: Ehmann escreve que ela deve ser “leve”⁴⁶ (EHMANN, 1981, p. 48) e Thomas que ela deve ser “quase inaudível”⁴⁷ (THOMAS, 1979a, p. 88). Ambos ressaltam que a pronúncia do ditongo, especialmente da segunda vogal, é realizada conforme explicado no item 2.3.1.

Halsey (2011, p. 152 e 208) também escreve que, em geral, a mudança para a segunda vogal do ditongo ocorre o mais tarde possível dentro da duração da sílaba, mas, em uma nota de rodapé, menciona:

Entretanto, podem-se também obter efeitos timbrísticos interessantes quando essa regra não é mantida, como eu pude observar em um ensaio de Nikolaus Harnoncourt das *Cenas de Fausto* de Schumann, que pediu para o coro experimentar e, em certo momento, também realizar a mudança de vogal mais cedo.⁴⁸ (HALSEY, 2011, p. 208, nota de rodapé 103)

⁴⁵ “Bei ruhigem Tempo und dem Wunsch nach Klarheit wird man beide Konsonanten ganz dicht hintereinander sprechen. Bei mittlerem Tempo und Legato-Vortrag mag Thomas’ Meinung gelten. Bei ganz schnellem Tempo wie in der Johannes-Passions-Turba wird man wohl oder übel ‘Bisdunicht seiner Jünger einer’ singen müssen.” Informação fornecida por Peter Neumann ao ser entrevistado pela autora em junho de 2015.

⁴⁶ “leichtes” (EHMANN, 1981, p. 48)

⁴⁷ “kaum hörbares” (THOMAS, 1979a, p. 88)

⁴⁸ “Allerdings kann man auch interessante Farbeffekte erzielen, wenn man sich nicht an diese Regel hält, wie ich in einer Probe Nikolaus Harnoncourts an Schumanns *Faust-Szenen* beobachten konnte, der den Chor bat, zu experimentieren und den Vokalwechsel auch einmal früh zu bringen.” (HALSEY, 2011, p. 208, nota de rodapé 103)

Esse seria um exemplo — talvez um pouco incomum, visto que foge à pronúncia padrão do ditongo — de situação em que o regente propositadamente manipula a dicção do texto, e especificamente das vogais, com fins expressivos.

3.1.2. Consoantes iniciais

Dentre os autores pesquisados que escreveram em língua inglesa, Robert Shaw é o que expõe com maiores detalhes a forma como trabalha a enunciação com o coro. Em várias de suas cartas, editadas por Blocker (2004), Shaw registrou explicações sobre suas opções quanto ao instante de articulação, à duração e à dinâmica dos diversos sons do texto cantado. Os dois princípios básicos de seu trabalho com o texto são: “1. Todos os sons de todas as sílabas devem ser emitidos, e 2. Cada som deve receber uma proporção métrica ou um instante”⁴⁹ (BLOCKER, 2004, p. 96). Outros aspectos do seu procedimento são resumidos da seguinte forma:

Enunciação —

- I. Vogais puras, vigorosas.
- II. Ditongos cuidadosamente divididos.
- III. Consoantes nasais longas e intensas.
- IV. Consoantes explosivas sempre explodidas como se comessem uma sílaba.
- V. Alocações rítmicas, proporcionais de consoantes nasais e vogais secundárias.⁵⁰ (BLOCKER, 2004, p. 15)

A duração de consoantes nasais e de vogais átonas de ditongos está sujeita ao contexto musical em que se inserem, mas podem chegar a ocupar metade do tempo designado para a sílaba:

Nós daremos sempre durações *proporcionais* (ou seja, rítmicas) para os diversos sons da fala que formam uma palavra. Ou seja, consoantes nasais e o som vocálico final em ditongos sempre terão uma divisão rítmica real, que

⁴⁹ “1. Every sound of every syllable must be phonated, and 2. Every sound must be allotted a metric proportion or instant.” (BLOCKER, 2004, p. 96)

⁵⁰ “Enunciation — / I. Pure, vigorous vowels. / II. Carefully broken-up diphthongs. / III. Long and intense hummed consonants. / IV. Explosive consonants always exploded as though they began a syllable. / V. Rhythmic, proportionate allocations of hummed consonants and secondary vowels.” (BLOCKER, 2004, p. 15)

pode variar até metade da duração total, dependendo do andamento e do estilo.⁵¹ (BLOCKER, 2004, p. 14, itálico do autor)

Segundo Shaw, a vogal principal de uma sílaba precisa começar a soar exatamente na cabeça do tempo para ela escrito, de forma que quaisquer consoantes iniciais sejam articuladas como uma “‘*appoggiatura*’ fonética”, isto é, antes do tempo designado para a sílaba:

Recordando a premissa de que devemos emitir *toda e qualquer som de toda e qualquer sílaba*, as regras são as seguintes⁵²:

1. O principal som vocálico de cada sílaba (“o centro de sonoridade relativamente grande”) deve soar (deve ser emitido) precisamente na extremidade dianteira do tempo ou da divisão de tempo atribuído pelo compositor, e deve continuar a soar ao longo da maior parte da duração atribuída.

[...] Qualquer consoante ou complexo de sons que *preceda* essa vogal principal deve ser emitido como uma “‘*appoggiatura*’ fonética, *antes* do tempo (ou divisão do tempo) atribuído à sílaba.”⁵³ (BLOCKER, 2004, p. 101-102, itálicos do autor)

No caso dos sons que ocorrem depois da vogal principal — como a vogal átona de um ditongo ou uma consoante —, estes serão articulados na parte final da duração total da sílaba, todavia jamais no início de um tempo, visto que, em geral, são sons não acentuados. Isso quer dizer que na cabeça desse último tempo ainda soa a vogal principal, que é, então, imediatamente seguida pela vogal ou consoante posterior:

Qualquer complexo de sons vocálicos ou consonantais que *suceda* a vogal principal de uma certa sílaba — especialmente os sons vocálicos não acentuados de ditongos e as consoantes nasais sonoras capazes de sustentar altura — deve ser colocado em uma modesta fração métrica no final do tempo total da sílaba, tendo em mente as seguintes ressalvas⁵⁴:

(1) Considerando que na fala cotidiana essas porções silábicas secundárias são relativamente *não* acentuadas, parece-me que o bom gosto e a inteligibilidade aconselham que até mesmo suas modestas frações no final

⁵¹ “We will give always *proportionate* (that is, rhythmic) time value to the various portions of speech sound that make up a word. That is to say, hummed consonants and the final vowel sounds in diphthongs will always have an actual rhythmic allotment, varying up to 1/2 of the full time value, and depending upon tempo and style.” (BLOCKER, 2004, p. 14, itálicos do autor)

⁵² Citamos aqui somente a primeira regra descrita por Shaw. A segunda diz respeito ao uso da vogal neutra *schwa* e será citada no item 3.1.3.

⁵³ “Recalling the premise that we must phonate *each and every sound of each and every syllable*, the rules are these: / 1. The principal vowel sound of each syllable (‘the center of relatively great sonority’) must be sounded (phonated) precisely on the forward edge of the beat or beat-division assigned by the composer, and it must continue to sound throughout the major portion of the assigned duration. / [...] Any consonant or complex of sounds which *precede* this principal vowel must be phonated in the fashion of a phonetic ‘*appoggiatura*,’ *ahead* of the beat (or beat division) assigned to the syllable.” (BLOCKER, 2004, p. 101-102, itálicos do autor)

⁵⁴ Shaw faz duas ressalvas: a primeira refere-se ao instante de articulação e é citada aqui; a segunda refere-se à dinâmica dos sons secundários e será explicada no item 3.1.3.

do tempo devam ser iniciadas por um instante do som vocálico *principal*.⁵⁵
(BLOCKER, 2004, p. 102, itálicos do autor)

Figura 3.12 — Instante de articulação e duração de consoante inicial e de sons finais, segundo Shaw
(BLOCKER, 2004, p. 102)

Assim, ele sugere que, se a palavra inglesa *crown*⁵⁶ for escrita em uma semibreve, ela será cantada conforme ilustrado na Figura 3.12. Articula-se a consoante inicial antes do tempo designado à sílaba, prolonga-se a vogal principal até a primeira fração do quarto tempo, após o qual se articula a vogal átona do ditongo e, logo em seguida, a consoante. Em sua ilustração, Shaw ressalta que a vogal átona não deve ocupar a cabeça do quarto tempo, assim como não deve ser articulada no terceiro tempo, com a consoante no quarto.

Nota-se que o instante de articulação sugerido por Shaw para os sons secundários na Figura 3.12 é semelhante ao ilustrado por Thomas nas Figuras 3.3 e 3.4 (e outras), especialmente em relação ao fato de que tais sons não ocupam a cabeça do tempo, mas somente a duração seguinte.

Além de Shaw, outros regentes consideram que a consoante (ou o grupo de consoantes) que inicia uma sílaba é articulada antes do tempo ao qual ela se refere.

Ehmann e Haasemann (1990, p. 69) explicam que “a vogal [...] deve começar ‘na batida’ do tempo correspondente. Isso vale como regra geral. Em casos específicos, seu uso

⁵⁵ “Any complex of vowel or consonant sounds which *follow* the principal vowel of a given syllable—especially the vanishing vowel sounds of diphthongs, and voiced nasal consonants capable of sustained pitch—are to be allotted a modest, concluding metric fraction of the total syllable time, bearing in mind the following qualifications: / (1) Since in normal speech these secondary syllable portions are relatively *unaccented*, it seems to me that good taste and comprehensibility advise that even their modest, concluding fractions of time should be initiated by an instant of the *principal* vowel sound.” (BLOCKER, 2004, p. 102, itálicos do autor)

⁵⁶ Nessa palavra, o *w* atua como uma vogal, formando um ditongo que é pronunciado como [au].

artístico depende do estilo e da interpretação”⁵⁷. Halsey (2011, p. 209) escreve que a antecipação de consoantes iniciais é importante sobretudo quando o coro é acompanhado por orquestra: “Especialmente se seu coro se apresenta predominantemente com orquestra, você precisa treiná-lo a colocar as vogais na cabeça do tempo; as consoantes, entretanto, [devem ser colocadas] antes do tempo, caso contrário elas não são ouvidas e o coro soa impreciso e atrasado”⁵⁸. Neumann pensa de forma semelhante, muito embora considere as plosivas duras uma exceção a esse procedimento; ele afirma que, quando o coro é acompanhando por orquestra, “as consoantes iniciais, via de regra, precisam ser pronunciadas antes do tempo, para que o som do coro e o da orquestra sejam ouvidos juntos; isto é, em *Gloria*, por exemplo, *gl* antes e *o* no tempo. Exceções são *t*, *p* e *k*, que são pronunciados no pulso de forma curta e firme” (NEUMANN, informação pessoal)⁵⁹.

A antecipação de consoantes iniciais também é indicada por Richard Miller (2004, p. 118), que considera que a “excelência em dicção e enunciação é em grande parte dependente do princípio das consoantes antecipadas”⁶⁰. Especialmente no alemão cantado, e em menor grau também no inglês, Miller associa a antecipação da consoante à ênfase que ela recebe no início da palavra. Ele explica que consoantes iniciais do alemão como [l], [m], [n], [z] e [v]⁶¹ “frequentemente têm uma forte ênfase dramática, requerendo duração mais longa no alemão cantado do que no falado”⁶² (MILLER, 2004, p. 117) e que consoantes iniciais surdas como [f], [h], [k^H], [p^H] e [ʃ] também ganham maior importância. Por outro lado, apesar de o italiano ter consoantes duplas que precisam ser sustentadas, ele afirma que, “em comparação com aquelas do inglês e do alemão, as consoantes iniciais do francês e do italiano

⁵⁷ “Der Vokal muß [...] mit dem entsprechenden Zähler ‘auf Schlag’ beginnen. Das gilt als Faustregel. Ihre künstlerische Anwendung ist im einzelnen Fall eine Frage des jeweiligen Stiles und der Interpretation.” (EHMANN; HAASEMANN, 1990, p. 69)

⁵⁸ “Gerade wenn Ihr Chor überwiegend mit Orchester auftritt, müssen Sie ihn darauf trainieren, die Vokale auf den Schlag, die Konsonanten aber vor den Schlag zu setzen, sonst gehen sie unter, und der Chor klingt undeutlich und zu spät.” (HALSEY, 2011, p. 209)

⁵⁹ “[...] müssen in der Regel die Ansatzkonsonanten vor dem Schlag gesprochen werden, damit Chor- und Orchesterklang zusammen gehört werden; d.h. zum Beispiel bei ‘Gloria’ ‘gl’ vor, und ‘o’ auf dem Schlag. Ausgenommen sind t, p und k, die kurz und hart auf die Zeit gesprochen werden.” Informação fornecida por Peter Neumann ao ser entrevistado pela autora em junho de 2015.

⁶⁰ “excellence in diction and enunciation are to a large extent dependent on the principle of anticipatory consonants.” (MILLER, 2004, p. 118)

⁶¹ Nota-se que Miller cita as principais sonantes do alemão, especialmente segundo a classificação de Thomas (1979a) descrita no item 2.2.

⁶² “frequently have strong dramatic emphasis, requiring longer duration in singing than in spoken German.” (MILLER, 2004, p. 117)

costumam receber uma enunciação rápida e precisa”⁶³ (MILLER, 2004, p. 117). Assim, ele exemplifica que “ao se cantar em alemão, antecipam-se as consoantes surdas de sílabas como *Stille*”⁶⁴ (MILLER, 2004, p. 117, grifo do autor).

As autoras Shirlee Emmons e Constance Chase, por sua vez, têm uma perspectiva distinta. Em sua obra, elas escrevem que a opção de regentes pela antecipação de consoantes iniciais está relacionada ao fato de cantores demorarem para passar da consoante para a vogal e que uma melhor solução para isso seria ensiná-los a executar as consoantes de forma rápida e precisa:

A instrução habitual de regentes corais para que as consoantes venham antes do tempo pode ser parcialmente explicada pelo fato de que os cantores insistentemente levam muito tempo indo da vogal para a consoante, dessa forma falhando em manter o andamento. O frequente comando de que a vogal seja emitida no tempo tem o efeito prático de acelerar a execução dos cantores, sem a vantagem de ensiná-los a fazer isso. Esse método pode preservar o andamento, mas consoantes inteligíveis e ritmicamente precisas talvez não sejam necessariamente alcançadas. Isso pode ser uma forma de economizar tempo em algumas circunstâncias. Treinar consoantes claras, curtas e energéticas é uma melhor solução para o problema.⁶⁵ (EMMONS; CHASE, 2006, p. 81)

Em nossa perspectiva, o procedimento de antecipar a consoante inicial e emitir a vogal na cabeça do tempo tem outra motivação, para além da manutenção do andamento ou da clareza de articulação — que são elementos a serem trabalhados independente da escolha por se articular a consoante inicial antecipada ou não. A vogal, como já mencionado, é geralmente o principal som de uma sílaba, sendo também o mais acentuado; de forma semelhante, na música é o início de um tempo que, em geral, recebe maior acentuação. Portanto, consideramos que esse procedimento se refere principalmente ao alinhamento da acentuação da sílaba com a acentuação do tempo, mais do que a questões de andamento ou inteligibilidade. Quando Halsey escreve, como citado acima, que o coro pode soar impreciso

⁶³ “By contrast with those of English and German, the French and Italian initial consonants usually are given quick, precise enunciation.” (MILLER, 2004, p. 117)

⁶⁴ “in singing in German, one anticipates the nonpitch consonants of syllables such as *Stille*” (MILLER, 2004, p. 117, grifo do autor). Na tradução, alteramos o *itálico* por **negrito** por já usarmos o *itálico* para identificar a palavra em alemão e também para deixar mais claro a quais sons consonantais Miller se refere.

⁶⁵ “Choral conductors’ usual instruction for consonants to come before the beat may be partially explained by the fact that singers consistently take too long moving from the vowel to the consonant, thus failing to maintain tempo. The common command for the vowel to release on the beat has the practical effect of speeding up the singers’ execution, without the benefit of teaching them how to do it. This method may preserve tempo, but intelligibility and rhythmically accurate consonants may not necessarily be achieved. It may be a time-saving device under some circumstances. Training crisp, short, and energetic consonants is a better solution to the problem.” (EMMONS; CHASE, 2006, p. 81)

se não antecipar a consoante inicial, entendemos que essa imprecisão é resultado do desalinhamento desses acentos tônicos.

Observamos, também, que Shaw e Miller ilustram essa antecipação com grupos consonantais ([kr] em *crown*, [ʃt^H] em *Stille*, respectivamente), ao tempo que Emmons e Chase referem-se quase que exclusivamente a consoantes simples como [t], [d], [n], [l] e [r] (EMMONS; CHASE, 2006, p. 75-85, especialmente p. 81), ilustrando o trabalho com consoantes iniciais com o texto italiano “Cantate Domino” (EMMONS; CHASE, 2006, p. 84)⁶⁶. Essas consoantes simples, especialmente as plosivas não aspiradas do italiano, podem de fato ser articuladas com muita rapidez e agilidade; porém, um grupo consonantal necessariamente precisará de mais tempo. Sobre essa gama de possibilidades da fala, Shaw escreve:

Enquanto a maioria dos instrumentos têm fundamentalmente um método de ‘ataque’ ao iniciar um som com altura, a voz deve dominar uma enorme variedade de sons iniciais. Qualquer um dos sons da fala, seja consoante ou vogal, está apto a ser prescrito. *Spry* obviamente vai demorar mais tempo para ser falado que *eye*, mas, no que se refere ao canto rítmico, essas palavras podem, teoricamente, ser prescritas em colcheias alternadas em andamento *prestissimo*.⁶⁷ (BLOCKER, 2004, p. 62)

Dessa forma, se considerarmos a quantidade de palavras em alemão iniciadas com grupos consonantais — que podem ter até três sons distintos⁶⁸, como *springen* —, fica clara a necessidade de antecipação das consoantes iniciais. Pensamos mesmo que, especialmente em casos como o de *springen*, a antecipação das consoantes e consequente emissão da vogal na cabeça do tempo acontecem de forma espontânea, visto que acentuar o grupo de consoantes iniciais não faz parte da pronúncia natural da palavra. Contudo, mesmo no caso de plosivas surdas acreditamos que possa ocorrer antecipação, pois, para explodir — para soar no início do tempo —, a oclusão da consoante precisa ser iniciada antes do tempo.

⁶⁶ Emmons e Chase (2006, p. 87) escrevem que as consoantes duplas do italiano precisam ser antecipadas, de forma que a vogal da sílaba em questão seja emitida exatamente no início do tempo para o qual foi escrita; com a articulação da consoante dupla na cabeça do tempo ter-se-ia a impressão de que a nota está atrasada. É curioso que as autoras fazem ressalva a esse aspecto distintivo da dicção do italiano, sem mencionar que no alemão existem tanto procedimentos semelhantes — em função da vogal curta que precede a consoante dupla, como já discutido e exemplificado — quanto grupos consonantais que exigem tempo para sua articulação, como explicaremos a seguir.

⁶⁷ “While most of the instruments have fundamentally one method of ‘attack’ of initiating a pitched sound, the voice must master an enormous variety of initial sounds. Any one of the sounds of speech, be it consonant or vowel, is apt to be prescribed. ‘Spry’ obviously will take longer to say than ‘eye,’ but so far as rhythmic singing is concerned, these words might conceivably be prescribed on alternating eighth-notes in *prestissimo* tempo.” (BLOCKER, 2004, p. 62)

⁶⁸ Destacamos que esse tipo de estrutura não existe em português, idioma no qual há no máximo duas consoantes iniciando uma palavra (CAMARGO, 1972, p. 58, 113 e 168).

Essa suposição encontra respaldo em pesquisas feitas por Sundberg (1994 e 2006) e por Sundberg e Bauer-Huppmann (2007). Em artigo sobre o trabalho com síntese do canto realizado no Department of Speech, Music and Hearing (KTH, Estocolmo), Sundberg (2006, p. 134) descreve algumas das regras aplicadas no programa MUSSE (KTH Music and Singing Synthesis Equipment); tais regras incluem o princípio de que “consoantes são consideradas parte da nota anterior e que, conseqüentemente, todas as notas começam com um ataque de vogal”⁶⁹. Em outro artigo, Sundberg (1994) explica que criou exemplos sonoros a partir do canto sintetizado; em um desses exemplos, a nota musical é atacada com a consoante da sílaba para ela escrita e, em outro, a nota é atacada com a vogal dessa mesma sílaba; ele conclui que “o ritmo musical não é reproduzido corretamente a menos que cada nota comece no ataque da vogal. Assim, no canto, o tempo necessário para as consoantes precisa ser tirado da vogal precedente”⁷⁰ (SUNDBERG, 1994, p. 120). Visando a testar essa ideia de que notas se iniciam com a vogal de uma sílaba, Sundberg e Bauer-Huppmann (2007) analisam, em gravações de três canções de Schumann realizadas por diferentes cantoras/cantores e pianistas, o intervalo de tempo entre o ataque das vogais e o ataque do piano; os resultados dessas análises “mostram que geralmente os acompanhadores sincronizaram suas notas com o ataque da vogal do cantor”⁷¹ (SUNDBERG; BAUER-HUPPMANN, 2007, p. 285).

Voltando aos escritos de Robert Shaw, esse regente acrescenta que, quando a consoante é sonora, a opção por sua antecipação implica que se escolha em qual altura cantar essa consoante, isto é, se na altura escrita para a sílaba ou naquela que a antecede:

Ao declarar que as consoantes que precedem as vogais principais em uma determinada sílaba devem ser emitidas como uma *appoggiatura* antes do tempo atribuído à sílaba, somos confrontados com o problema — no caso das consoantes capazes de sustentar altura — de *exatamente qual altura atribuir a elas*.

Se a sílaba inicia uma frase, não há dúvida: elas têm a altura *inicial* — mas uma fração de minuto antes do tempo.

Se a sílaba ocorre no meio de uma frase — como em muitos “A-men” —, a resposta irá certamente variar de pessoa para pessoa e de momento para momento, além de ser suscetível a questões como mudança harmônica, movimento melódico, andamento, estilo musical, sonoridades competitivas, estética, tradição e uma série de outros fatores. É até mesmo possível, me

⁶⁹ “consonants are considered part of the old note and that, consequently, all notes start with a vowel onset.” (SUNDBERG, 2006, p. 134)

⁷⁰ “The musical rhythm is not correctly reproduced unless each note starts at the vowel onset. Thus, in singing, the time needed for consonants must be taken from the preceding vowel.” (SUNDBERG, 1994, p. 120)

⁷¹ “show that, most commonly, the accompanists synchronized their tones with the singers’ vowel onsets.” (SUNDBERG; BAUER-HUPPMANN, 2007, p. 285)

parece, que uma consoante nasal entre duas vogais, para as quais são atribuídas diferentes alturas, pode, sob muitas circunstâncias, *ligá-las* ao ser cantada em *ambas* as alturas — uma como partida e a outra como chegada. Mas a maioria dos músicos corais sérios concordaria, acho eu, que, considerando textos e músicas de estatura e dignidade, a altura fragmentária de combinações consonantais, quando elas precedem vogais principais, é emitida de maneira mais satisfatória e refinada na altura atribuída para essa sílaba.⁷² (BLOCKER, 2004, p. 103, itálicos do autor)

Outro aspecto envolvendo escolhas do regente que é discutido na literatura pesquisada diz respeito à dinâmica das consoantes e das vogais não acentuadas de um ditongo, como veremos a seguir.

3.1.3. Dinâmica de consoantes e da vogal átona de ditongos

Ehmann (1981) e Thomas (1979a), ao escrever sobre as sonantes e as não sonantes, mencionam a questão da intensidade das consoantes do alemão. Foi explicado no item 2.2 que o Siebs (1969, p. 19), ao classificar os sons do alemão, coloca no mesmo grupo tanto as vogais quanto as sonantes (*m, n, ng, r, l*), sugerindo que ambas têm uma qualidade sonora equivalente. Ehmann e Thomas ratificam essa opinião e ressaltam que, no canto, as sonantes devem ter a mesma intensidade das vogais.

Ehmann explica que nas sonantes⁷³ está o próprio caráter da língua alemã. Ele chama a atenção para um aspecto paradoxal dessas consoantes, pois considera que elas simultaneamente suspendem e unem o fluxo do canto:

As **sonantes** são a transição de vogais para **consoantes**. [...] Elas dão à língua alemã justamente seu caráter particular [...]. As sonantes formam a

⁷² “By declaring that consonants which precede principal vowels in a given syllable should be phonated as an appoggiatura *ahead* of the beat assigned to the syllable, we are faced with the problem—in the case of consonants capable of bearing pitch—of *precisely what pitch to assign to them*. / If the syllable initiates a phrase, there can be no question: they take the *initiating* pitch—but a minute fraction ahead of the beat. / If the syllable occurs in the middle of a phrase—as in many an ‘A-men’—the answer surely will vary from person to person and time to time, and be responsive also to matters of harmonic change, melodic motion, tempo, musical style, competitive sonorities, aesthetics, tradition and a host of other factors. It is even possible, it seems to me, that a nasal consonant between two vowels which are assigned different pitches might under many circumstances *link* them by being sung on *both* pitches—one as departing from, and the next as approaching toward. / But most serious choral musicians would agree, I think, that, given texts and music of stature and dignity, the fragmentary pitch of consonantal combinations when they precede principal vowels are more satisfyingly and tastefully uttered upon the pitch assigned to that syllable.” (BLOCKER, 2004, p. 103, itálicos do autor)

⁷³ Conforme exposto no item 2.2, Ehmann classifica como sonantes a maior parte das consoantes do alemão ([ç], [x], [f], [h], [j], [l], [m], [n], [ŋ], [r], [s], [z], [ʃ], [v]), considerando não sonantes apenas as plosivas ([b], [d], [g], [p^H], [t^H], [k^H]) (EHMANN, 1981, p. 45-54).

“ponte” entre as vogais, o “rolamento” sobre o qual as palavras correm. Elas dão ao canto ao mesmo tempo a espinha dorsal e a ligação, a suspensão e o fluxo. Em sua força de retenção e continuidade vibra a discreta paixão do idioma. Por isso, deve-se produzi-las e utilizá-las com especial atenção. Não é por acaso que elas são chamadas de “sonantes”, elas realmente devem ser levadas a soar. Um após a outra, deve-se exercitá-las em conexão com cada vogal, até que elas alcancem a mesma intensidade sonora das vogais.⁷⁴ (EHMANN, 1981, p. 52, grifos do autor)

Thomas escreve algo muito semelhante, usando quase que as mesmas palavras e expressões. Assim como Ehmann, ele destaca que essas consoantes devem soar de forma tão intensa quanto as vogais:

As “**sonantes**” — que devem ser usadas como ponte de vogal para vogal, que criam as **conexões** e produzem aquela sonoridade coral **flutuante, leve, sem peso**, e que devem ser consideradas como fortes **portadoras de som** — requerem treinamento especial. Deve-se treinar cada uma dessas consoantes (*m, n, ng, l, s, w*) em notas de diferentes durações e com forte ressonância, e, em seguida, passar de cada uma delas, através de uma abertura **muito gradual**, para as diferentes vogais e, ao inverso, das vogais para as sonantes, de modo que a intensidade sonora das consoantes tenha a **mesma** força das vogais.⁷⁵ (THOMAS, 1979a, p. 89, grifos do autor)

As não sonantes⁷⁶, explica Thomas, precisam ter sua intensidade exagerada, visto que no coro elas tendem a perder sonoridade:

As “não sonantes” devem ser sempre **curtas e determinadas**, de certa forma pronunciadas como elementos **que dão ritmo**. Qualquer negligência deve ser eliminada através de um trabalho muito consciente dos órgãos de articulação. Sim, as não sonantes devem ser ligeiramente **exageradas** no canto coral, pois, através da atuação de muitas pessoas juntas, sua energia não somente não é reforçada, mas é até mesmo bastante atenuada.⁷⁷ (THOMAS, 1979a, p. 91, grifos do autor)

⁷⁴ “Die **Klinger** leiten von den Selbstlauten zu den **Mitlauten** [...]. Sie geben gerade der deutschen Sprache einen besonderen Wesenszug [...]. Die Klinger sind die “Brücke” von Selbstlaut zu Selbstlaut, die “Walzen”, auf denen sich die Worte fortrollen. Sie geben den Gesang Rückgrat und Bindung, Schwebung und Fluss zugleich. In ihrer anhaltenden und fortleitenden Kraft vibriert die verhaltene Leidenschaftlichkeit der Sprache. So soll man sie mit besonderem Bedacht ausbilden und auswerten. Nicht zufällig heißen sie “Klinger”, sie müssen auch wirklich zum Klingen gebracht werden. Nacheinander koppele man sie in Übungen mit den einzelnen Vokalen, bis sie die gleiche Klangfülle erreichen wie diese.” (EHMANN, 1981, p. 52, grifos do autor)

⁷⁵ “Die ‘**Klinger**’, die als Brücken von Vokal zu Vokal anzuwenden sind, die die **Bindungen** schaffen und jenes **leichte, schwerelose Schweben** des Chorklanges erzielen, die in hohem Maße auch als **Klangträger** anzusehen sind, bedürfen besonderer Übung. Man lasse immer wieder jeden dieser Konsonanten (*m, n, ng, l, s, w*) auf verschiedenen Tönen lange und mit starker Resonanz klingend üben, und gehe dann von jedem von ihnen durch **ganz allmähliches** Öffnen in die verschiedenen Vokale über, und von den Vokalen umgekehrt wieder in klingende Konsonanten; so, daß die Klangfülle beim Konsonanten **gleich** groß ist wie beim Vokal.” (THOMAS, 1979a, p. 89, grifos do autor)

⁷⁶ Como descrito no item 2.2, Thomas classifica como não sonantes [b], [ts], [ç], [x], [d], [f], [g], [h], [k^H], [p^H], [pf], [kv], [s], [ʃ], [t^H], [ks] (THOMAS, 1979a, p. 87-92).

⁷⁷ “Die “Nichtklinger” müssen stets **kurz** und **bestimmt**, gewissermaßen als **rhythmusgebende** Elemente gebracht werden. Jede Nachlässigkeit ist durch ganz bewußte Arbeit an den Artikulationsorganen auszumerzen. Ja, die Nichtklinger müssen im Chorgesang leicht **übertrieben** werden, da ihre Energie durch das Zusammenwirken vieler Menschen nicht nur nicht verstärkt, sondern sogar ziemlich stark abgeschwächt wird.” (THOMAS, 1979a, p. 91, grifos do autor)

Segundo Ehmman, apesar de chamadas “não sonantes”, estas são pronunciadas tão sonoramente quanto as sonantes: “Continua a ser a tarefa do treinamento da língua [ou seja, da dicção] **tornar** as ‘**não sonantes**’ tão ‘**sonantes**’ quanto possível”⁷⁸ (EHMANN, 1981, p. 54, grifos do autor). Em sua opinião, essa divisão dos tipos de consoantes não implica que haja uma diferença de intensidade de som entre elas:

As consoantes devem ser intensamente conectadas às vogais anteriores ou posteriores a elas, devem até mesmo fundir-se com elas, de modo que elas — e isso se aplica a todas as não vogais —, através de sua força fricativa, propulsora, diretiva, sejam justamente percebidas como potencializadoras do som; as consoantes precisam realmente com-soar. Os dois termos, sonante e não sonante, não devem representar uma oposição em relação à sonoridade.⁷⁹ (EHMANN, 1981, p. 55)

Dentre os autores que escrevem em inglês, encontramos nas obras de Shaw e Garretson menções à dinâmica dos sons que precedem ou sucedem uma vogal principal.

Em uma de suas cartas, Shaw explica que, como consoantes nasais ou vogais não acentuadas de um ditongo têm uma intensidade muito menor do que a vogal principal, elas precisam ser cantadas com dinâmica mais forte do que esta, especialmente se o coro for acompanhado por orquestra:

Considerando que, entre a vogal principal (de “sonoridade relativamente grande”) e a vogal não acentuada ou a consoante nasal (de “sonoridade relativamente menor”), há uma diferença tão *imensa* em intensidade, o nível de dinâmica de consoantes nasais e vogais não acentuadas (particularmente quando competindo com sonoridades orquestrais) deve ser aumentado consideravelmente para poder sequer ser ouvido.⁸⁰ (BLOCKER, 2004, p. 102, *itálicos do autor*)

Figura 3.13 — Dinâmica de sons secundários, segundo Shaw (BLOCKER, 2004, p. 102)

⁷⁸ “Es bleibt Aufgabe der Sprachschulung, auch die ‘**Nichtklinger**’ möglichst zu ‘**Klingern**’ zu **machen**” (EHMANN, 1981, p. 54, grifos do autor)

⁷⁹ “sind die Konsonanten den voraus- oder nachfolgenden Vokalen aufs innigste zu verbinden, ja, mit ihnen zu verschmelzen, so daß sie — und das gilt für alle Nicht-Vokale — durch ihre stets reibende, antreibende, richtunggebende Kraft geradezu als Klangsteigerung empfunden werden; die Mitlaute müssen wirklich mitlauten. Das Begriffspaar Klinger und Nicht-Klinger darf nicht als klanglicher Gegensatz auseinanderfallen.” (EHMANN, 1981, p. 55)

⁸⁰ “Since, between the principal vowel (of ‘relatively great sonority’) and the vanishing vowel or nasal consonant (of ‘relatively less sonority’) there is such a vast difference in loudness, the dynamic level of nasal consonants and vanishing vowels (particularly when competing with orchestral sonorities) must be appreciably increased in order to be heard at all.” (BLOCKER, 2004, p. 102, *itálicos do autor*)

A Figura 3.13 ilustra a explicação acima, indicando que, em uma frase em *piano*, tanto a vogal átona do ditongo quanto a consoante *m* que inicia a palavra seguinte são cantadas em *mezzo forte*. Nota-se que esses dois sons secundários ocupam quase metade da duração total da sílaba. Em outra carta, Shaw indica esse procedimento não somente para as consoantes nasais, mas para todas as sonoras, pedindo ao coro para “exagerar a duração e a intensidade de consoantes que têm altura, como *m, n, ng, l, b, g, d e j*”⁸¹ (BLOCKER, 2004, p. 12). Embora a Figura 3.13 já deixe isso subentendido, nesta última citação Shaw explicita que se aumente não só a dinâmica, como também a duração dessas consoantes.

Garretson escreve sobre o equilíbrio de dinâmica entre vogais e consoantes e sugere que a intensidade das consoantes seja exagerada, como ilustrado na Figura 3.14, a seguir. Porém, ao contrário de Shaw, ele ressalta que a duração da consoante não deve ser aumentada:

Para alcançar uma dicção correta e compreensível, deve-se manter um equilíbrio entre as vogais e as consoantes. Quando é dada apenas a ênfase igual, os sons das vogais geralmente predominam sobre as consoantes, por causa de sua característica sustentada. Portanto, para atingir o equilíbrio desejável, as consoantes devem ser exageradas — não em duração, mas no grau de intensidade. A ênfase deve ser colocada na articulação cuidadosa e precisa, e não na duração excessiva das consoantes.⁸² (GARRETSON, 1998, p. 104-105)

Contudo, Garretson inclui uma nota de rodapé na citação acima, explicando que peças ou trechos em *legato* são uma exceção a esse procedimento: “Muita ênfase na intensidade das consoantes tende a perturbar o fluxo *legato* da música. Nesse estilo, a ênfase deve ser colocada na suave conexão de vogais e consoantes”⁸³ (GARRETSON, 1998, p. 105, nota de rodapé 23). Essa relação entre a articulação do texto e a articulação musical será discutida no item 4.2.

⁸¹ “Exaggerate the duration and loudness of consonants having pitch: like M’s, N’s, NG’s, L’s, B’s, G’s, D’s and J’s.” (BLOCKER, 2004, p. 12)

⁸² “To achieve correct, understandable diction, a balance must be maintained between the vowels and the consonants. When given only equal stress, the vowel sounds usually predominate over the consonants because of their sustaining characteristics. Therefore, to achieve a desirable balance the consonants should be overexaggerated—not in duration, but in the degree of intensity. Emphasis should be placed on careful and precise articulation rather than on excessive duration of the consonants.” (GARRETSON, 1998, p. 104-105)

⁸³ “Too much emphasis on the intensity of the consonants is likely to disturb the legato flow of the music. In this style, emphasis should be placed on the smooth connection of vowels and consonants.” (GARRETSON, 1998, p. 105, nota de rodapé 23)

Figura 3.14 — Equilíbrio de dinâmica entre vogal e consoante, segundo Garretson (1998, p. 105)⁸⁴

Outro aspecto da dicção do texto cantado que Shaw destaca diz respeito ao uso da vogal neutra *schwa*, indicada pelo símbolo [ə]. Shaw explica que as plosivas que finalizam sílabas no inglês são, em geral, explodidas no *schwa*. Essa vogal neutra formará, com a plosiva final, uma sílaba átona adicional, que será articulada no fragmento final da duração da sílaba principal:

Consoantes de “oclusão e explosão” (aquelas formadas pelo bloqueio e pela liberação abrupta do fluxo de ar dos pulmões: principalmente *p, b; t, d; k, g*; e ocasionalmente *v*), *quando concluem uma sílaba*, quase sempre terão de ser “explodidas” na vogal *a* neutra (símbolo fonético “*schwa*”, soando como a vogal final átona em “*fath-er*”), a fim de sequer serem ouvidas. [...] Mais importante, dentro de uma frase musical contínua essa explosão vai, na verdade, *acrescentar uma sílaba fragmentária adicional* à sílaba principal anterior; e essa vogal neutra adicional deve receber a menor fração métrica possível — *mas ainda perceptível* — de sua duração principal.⁸⁵ (BLOCKER, 2004, p. 102-103, itálicos do autor)

⁸⁴ “A word sung as follows / will sound to the audience as / Therefore, to achieve a proper balance / the singers should stress the consonants as follows” (GARRETSON, 1998, p. 105, figura 57)

⁸⁵ “Consonants of ‘occlusion and release’ (those formed by the stoppage and abrupt release of the flow of air from the lungs: principally *p, b; t, d; k, g*; and occasionally *v*) *when they conclude a syllable* almost always will have to be ‘exploded’ into the neutral vowel *a* (phonetic symbol ‘*schwa*,’ sounding like the unaccented final vowel in ‘*fath-er*’) in order to be heard at all. / [...] More importantly, within a continuous musical phrase this release will in fact *add an additional fragmentary syllable* to the preceding and principal syllable; and this additional neutral vowel must be given the smallest possible—*but still perceptible*—metric fraction of its principal’s time.” (BLOCKER, 2004, p. 102-103, itálicos do autor)

A explicação acima é ilustrada pela Figura 3.15, que exemplifica a situação em que a palavra *break* é cantada em uma semínima. Nesse caso, a plosiva final acrescida do *schwa* será articulada na última fusa da duração total.

Figura 3.15 — Instante de articulação de plosiva final acrescida do *schwa*, segundo Shaw
(BLOCKER, 2004, p. 103)

A adição da vogal neutra após plosivas é descrita por Madeleine Marshall em seu manual de dicção do inglês, segundo o qual as plosivas sonoras [b], [d] e [g] devem ser seguidas do *schwa* (MARSHALL, 1953, p. 80). Ao escrever sobre essa questão, Shaw se refere à obra de Marshall e estende o uso da vogal neutra para todas as plosivas, possivelmente porque, em seu trabalho com coros sinfônicos, a questão da projeção do texto toma outras proporções:

Agora, todas as consoantes (exceto sibilantes) são em maior ou menor grau “explosivas”, em oposição às vogais. Elas não são apenas dramaticamente mais silenciosas do que as vogais na fala diária, mas substancialmente *inaudíveis* quando cantadas contra as capacidades sonoras de uma orquestra sinfônica. Ao longo dos anos, portanto, como o repertório coral sinfônico se tornou o principal espaço de minha própria experiência coral, a “vogal neutra” da Sra. Marshall ganhou uma importância cada vez maior — pois elevou a consoante, de outra forma inaudível, a um nível de dinâmica equivalente ao da vogal principal. Ela [a consoante] jamais poderia, é claro, durar tanto tempo quanto a vogal principal de uma palavra, mas poderia ser tão sonora quanto a vogal e, se dada uma proporção rítmica do tempo escrito para sua sílaba, pode até aumentar o interesse métrico e rítmico.⁸⁶
(BLOCKER, 2004, p. 117, *itálicos do autor*)

Nota-se que, para Shaw, o uso do *schwa* está diretamente relacionado com a dinâmica da consoante: é uma forma de torná-la tão audível quanto a vogal. Quando essas consoantes finalizam uma frase, Shaw escreve que sua dinâmica, duração e altura dependerão

⁸⁶ “Now, all consonants (except sibilants) are to a lesser or greater degree ‘explosive,’ as versus vowels. They are not only dramatically quieter than vowels in daily speech, but substantially *inaudible* when sung against the sonic capacities of a symphony orchestra. Through the years, therefore, as the symphonic choral repertoire became the principal venue of my own choral experience, Ms. Marshall’s ‘neutral vowel’ loomed larger and larger in importance—for it raised the otherwise inaudible consonant to a dynamic level equal to a principal vowel. It could, of course, never last as long as the principal vowel of a word, but it could be as loud as that vowel and, if given a rhythmic proportion of the time prescribed for its syllable, might even augment metric and rhythmic interest.” (BLOCKER, 2004, p. 117, *itálicos do autor*)

do contexto musical em que se encontram, no entanto é necessário que elas sejam de fato audíveis e inequívocas:

No final de uma frase musical, o nível de dinâmica, a duração e a altura característica da explosão na vogal neutra estarão sempre sujeitos a fatores como andamento, sonoridades concorrentes, estética e estilo musical, e, portanto, suscetíveis também a diferenças de opinião pessoal. Obviamente, ela deve ser sonora o suficiente para ser inconfundível e discreta o suficiente para não chamar a atenção para si mesma.⁸⁷ (BLOCKER, 2004, p. 103)

Em nossa conversa com o regente inglês Timothy Brown, ele mencionou que sempre se preocupou com os exatos instantes de se pronunciarem os sons das palavras (como a vogal não acentuada de um ditongo ou consoantes internas), adotando, muito antes de conhecer o *Robert Shaw Reader*, procedimentos semelhantes aos descritos por Shaw. Perguntamos a Brown se ele concorda com a ideia de Shaw de exagerar a dinâmica de consoantes sonoras e de acrescentar o *schwa* depois de consoantes plosivas do inglês. Ele respondeu:

Sim, eu concordo. E frequentemente digo: se você disser “I hate you” [fala quase sem energia e sem aspiração no *t*], isso não tem nenhuma força. Em particular na palavra *hate*, o *h* e o *t* precisam ter o mesmo volume, assim você tem um tipo de ferocidade da palavra transparecendo. E muito frequentemente as pessoas cantam a primeira consoante muito forte. Um bom exemplo é a palavra inglesa *honey*. Se um cantor cantasse *ho*, mas não pronunciasse o final, você não entenderia a palavra. Na verdade, o *n* curto e suave é importante, mas, se você disser *hone*y, você tem a pronúncia errada. Então, é uma questão de pronunciar o *n* mas não muito forte. Muitos cantores não pensam nisso, eles dizem: “É só uma consoante”. Eu acho importante dizer: “É uma consoante. Quão forte ela deve ser em relação a essa outra consoante? Ela deve ter o mesmo volume?” Muitas vezes o volume deve ser o mesmo, especialmente no final de uma frase. Se a consoante é muito fraca, então nós simplesmente não ouvimos o final da frase, isso não funciona. *Hand* é um bom exemplo. Se você disser *han* — que palavra é essa? Nesse caso, eu diria — e digo isso para palavras alemãs também — que existem duas consoantes: um *n* e um *d*, e elas não estão juntas. Você não pode pronunciar o *n* e o *d* juntos, eles são dois sons separados⁸⁸. Então o *d* vem depois do *n*, não depois do *a*. Não é *had*, porque isso soa como se você estivesse gripado. Em algum ponto entre o *a* e o *d* você tem que encaixar o *n*.

E a questão é: você diz *hand* [pronuncia as duas consoantes finais com o mesmo volume] ou você diz *hand* [pronuncia o *n* mais forte que o *d*]? Isso depende de sua intenção: você quer que seja mais agitado ou suave? Pode-se cantar *hannnd* [canta prolongando o *n*] ou *hand* [canta o *n* curto e forte]. Isso

⁸⁷ “At the end of a musical phrase the dynamic level, duration and pitch characteristic of the release into the neutral vowel will always be subject to factors of tempo, competing sonorities, aesthetics and musical style, and thereby susceptible also to differences of personal opinion. Obviously, it should be loud enough to be unmistakable, and quiet enough not to call attention to itself.” (BLOCKER, 2004, p. 103)

⁸⁸ Essa observação pode soar óbvia, todavia ela nos parece significativa para falantes do português brasileiro. Especialmente em alemão (por exemplo, em *Hand* ou *und*), o *n* é realmente um som distinto do *d*, diferente de alguns dialetos do português, nos quais praticamente não se pronuncia o *n* (ver discussão em Ferreira Netto (2011, p. 120-124)).

é muito mais interessante. Então, eu estimulo os cantores a pensarem bastante sobre isso: “Você quer que aquele *n* seja forte ou suave?”. Muito frequentemente eu diria, quando existem duas consoantes, como um *n* e um *d*, que a primeira é a mais importante, não o *d* final. Você pode dizer “my han” e é possível que eu entenda. Mas se você disser “my ha”, eu não vou entender. Você não necessariamente precisa dizer “my handuh”, porque isso já é uma pronúncia excessiva! (BROWN, informação pessoal)⁸⁹

Dessa longa explicação de Brown, destacamos alguns pontos. Primeiramente, ele sugere, em seu exemplo com a palavra *hate*, que a maneira de se articular uma palavra pode ajudar a ilustrar seu significado — esse será um dos temas do item 4.3. Em seguida, ao discutir as possibilidades de dinâmica das consoantes de *honey* e *hand*, ele aponta para os variados efeitos que se podem alcançar a partir de diferentes escolhas. Por fim, ele sugere que um *schwa* acentuado ao final de uma palavra seria um exagero, muito embora ele concorde com as indicações de Robert Shaw.

Ao ser questionado sobre o uso do *schwa*, o regente inglês Stephen Cleobury nos respondeu: “Na verdade eu não gosto muito disso” (informação pessoal)⁹⁰. Tomando como exemplo a palavra *blessed*, ele explica, de forma semelhante a Brown, que a pronúncia “blesseduh” seria demasiado exagerada. Ele sugere que pronunciar um *d* final sonoro é suficiente.

Na literatura pesquisada em alemão, não encontramos menção a esse tipo de procedimento. Imaginamos que, por um lado, isso possa se relacionar com o fato de que,

⁸⁹ “Yes, I do. And I often say: if you say ‘I hate you’ [says with almost no energy and no aspiration on the ‘t’], there is no strength in that. In the particular word ‘hate’, the ‘h’ and the ‘t’ have to be the same volume, then you get a sort of ferocity of that coming across. And very often people sing the first consonant very strong. There is a good example with the English word ‘honey’. If a singer would sing ‘ho’ but they wouldn’t pronounce the end, you wouldn’t understand the word. Actually the little soft ‘n’ is important, but if you say ‘honey’ it makes the wrong pronunciation. So it is a question of pronouncing the ‘n’ but not pronouncing it so loud. A lot of singers don’t think about that, they say: ‘It is just a consonant’. I think it is important to say: ‘That is a consonant. How loud should it be in relation to this other consonant? Should it be the same volume?’ Very often it should be the same, particularly at the end of a phrase. If the consonant is too weak, then we just don’t hear the end of the phrase, it doesn’t work. ‘Hand’ is a good example. If you say ‘han’ — what is that word? In that case I would also say — and I say that in German words as well — there are two consonants: there is an ‘n’ and a ‘d’, and they are not together. You can’t make the ‘n’ and the ‘d’ together, they are two separate sounds. So the ‘d’ comes after the ‘n’, not after the ‘a’. It is not ‘had’, because that sounds like if you had a cold. At some point between the ‘a’ and the ‘d’ you have to slip in the ‘n’. / And the question is: do you do ‘hand’ [speaks the two final consonants with the same volume] or do you do ‘hand’ [speaks the ‘n’ louder than the ‘d’]? And that depends on the intention you want, do you want it to be rather excited or gentle? It might be ‘hannd’ [sings, prolonging the ‘n’] or it might be ‘hand’ [sings the ‘n’ short and loud]. It is much more exciting. So I encourage singers to think a lot about that: ‘Do you want that ‘n’ to be a loud one or a soft one?’. Very often I would say, when there are two consonants, like an ‘n’ and a ‘d’, that the first one is the most important one, not the final ‘d’. You can say ‘my han’ and I might understand it. But if you say ‘my ha’, I won’t. You don’t necessarily have to say ‘my handuh’, because that is then too pronounced!” Informação fornecida por Timothy Brown ao ser entrevistado pela autora em junho de 2015.

⁹⁰ “I don’t actually like that very much.” Informação fornecida por Stephen Cleobury ao ser entrevistado pela autora em maio de 2015.

diferente do inglês, no alemão não existem plosivas sonoras ao final de palavras; por outro lado, as plosivas surdas do alemão tendem a ter uma aspiração mais intensa do que no inglês (conforme discutido no item 2.4.2), possivelmente colaborando com sua inteligibilidade. Emmons e Chase (2006, p. 85) indicam que o *schwa* seja usado não somente no inglês, mas também nas consoantes finais do alemão, argumentando que — por ser um idioma mais consonantal do que, por exemplo, o francês — se torna problemático distinguir as delimitações de palavras. Todavia, é nossa impressão que, ao contrário de dificultar, as consoantes do alemão ajudam a separar as palavras, não apenas pela intensidade da explosão das plosivas (nunca sonoras ao final de palavras, como já citado), mas também pelo fato de palavras iniciadas em vogais serem em geral rearticuladas, e não ligadas à consoante final anterior.

3.1.4. Consoantes finais

Os exemplos oferecidos até agora ilustraram o instante de articulação e a duração de consoantes que se encontram no início ou meio de uma palavra ou frase. Descreveremos agora as sugestões de regentes para a articulação de consoantes que finalizam uma frase ou peça.

Bastian e Fischer distinguem duas situações que demandam procedimentos diferentes para a articulação de consoantes finais:

- a) Consoantes finais são articuladas no primeiro tempo da pausa que as segue. b) Se, no próximo tempo, ao invés de uma pausa, começar uma nova frase (com um novo texto), a consoante final deve ser articulada o mais tarde possível, ou seja, imediatamente antes da nota seguinte (sílabas seguintes).⁹¹ (BASTIAN; FISCHER, 2006, p. 260)

Thomas diferencia as mesmas duas situações descritas por Bastian e Fischer e oferece alguns exemplos, ilustrados na Figura 3.16 a seguir:

No **final de uma frase**, consoantes finais são pronunciadas precisamente na pausa **seguinte** à nota, caso a pausa seja escrita para **todo** o coro [Figuras

⁹¹ “a) Endkonsonanten werden jeweils auf der ersten Zählzeit der nachfolgenden Pause artikuliert. b) Sollte anstelle einer Pause auf der jeweils nächsten Zählzeit eine neue Phrase (mit neuem Text) beginnen, müssen die Endkonsonanten so spät wie möglich, also unmittelbar vor der nächsten Note (der nächste Silbe) gebildet werden.” (BASTIAN; FISCHER, 2006, p. 260)

3.16a e 3.16b]; se **todas** [Figura 3.16c] ou **algumas** vozes [Figura 3.16d] entram no próximo tempo, [elas são pronunciadas] bem pouco antes.⁹² (THOMAS, 1979a, p. 96, grifos do autor)

Andante grazioso

a)

Die Lie-be sacht hat ü-ber Nacht dir Tau... sach - t Nacht-t

(Brahms)

b)

Es ist nun nichts, nichts, ni - ch-ts, ni - ch - ts

(Bach)

c)

Mein Gmüth ist mir ver - wir-ret, das macht... wir-re-t, das macht

(Häßler)

d)

von ei-nem Buh-len gut, und bis... Buh-len gu-t, und bis

vom Buh - len gut, und bis... ..len gu-t, und bis

(Brahms)

Figura 3.16 — Instante de articulação de consoantes em finais de frases, seguidas ou não de pausa, segundo Thomas (1979a, p. 97)

⁹² “Am **Ende einer Phrase** werden Schlußkonsonanten auf dem der Note **folgenden** Pausenschlag präzise gebracht in dem Falle, daß im **ganzen** Chor eine Pause folgt (a, b), wenn **alle** (c) **oder einzelne** (d) Stimmen auf den folgenden Schlag wieder einsetzen, ganz kurz vorher.” (THOMAS, 1979a, p. 96, grifos do autor)

Ainda sobre a Figura 3.16, Thomas explica: “Se duas ou mais consoantes [...] estão no final [Figuras 3.16a e 3.16b], então a primeira deve ser articulada com tal antecedência — dividi-la ritmicamente é o melhor —, que a última consoante possa soar no momento certo”⁹³ (THOMAS, 1979a, p. 98). Observa-se que o *ch* (pronunciado [x] na Figura 3.16a e [ç] na 3.16b) ocupa um quarto da duração total da sílaba, de forma que o [t^h] (na Figura 3.16a) ou o [ts] (3.16b) finais sejam articulados no início da pausa. Nota-se também que, no caso da palavra *nichts* (Figura 3.16b), Thomas parece considerar o [ts] como se fosse uma consoante, não indicando que somente o [s] final seja articulado na pausa.

Na obra de Eric Ericson, Gösta Ohlin e Lennart Spångberg (1976) encontramos alguns exemplos de instantes de articulação de consoantes finais. Na Figura 3.17, é ilustrada uma situação na qual duas consoantes finalizam uma frase que é seguida de pausa em todo o coro. A situação assemelha-se àquelas das Figuras 3.16a e 3.16b; aqui, contudo, a palavra inglesa que finaliza a frase é *spend*, isto é, tem duas consoantes sonoras. Não é possível afirmar que essa seja uma regra geral para esse tipo de situação, mas, nesse exemplo, especificamente, há uma orientação para colocar a “consoante final *d* na pausa”⁹⁴ (ERICSON; OHLIN; SPÅNGBERG, 1976, p. 25).

Figura 3.17 — Instante de articulação de consoante no final de frase seguida de pausa, segundo Ericson, Ohlin e Spångberg (1976, p. 25)

⁹³ “Stehen am Abschluß zwei oder mehr Konsonanten [...], so muß der erste bereits so frühzeitig — am besten rhythmisch eingeteilt — gebildet werden, daß der letzte Konsonant im rechten Moment erklingen kann.” (THOMAS, 1979a, p. 98)

⁹⁴ “Final consonant ‘d’ on the rest.” (ERICSON; OHLIN; SPÅNGBERG, 1976, p. 25)

A Figura 3.18 ilustra uma situação em que não existe pausa após a consoante final. Nesse caso, há a seguinte sugestão: “Na palavra final *sleeping*, o *ng* pode ser colocado dentro da duração do quarto tempo”⁹⁵ (ERICSON; OHLIN; SPÅNGBERG, 1976, p. 25). Essa colocação também remete às indicações de Thomas, dessa vez nas Figuras 3.16c e 3.16d, nas quais a consoante final ocupa uma parte da duração total da nota.

Figura 3.18 — Instante de articulação de consoante no final de frase não sucedida de pausa, segundo Ericson, Ohlin e Spångberg (1976, p. 25)

Se a frase é terminada com um *staccato*, como ilustrado na Figura 3.19, então, independente de a consoante ser seguida ou não por uma pausa coletiva, ela é articulada dentro da duração da nota: “Essas consoantes finais ocorrem imediatamente após o ponto central do tempo”⁹⁶ (ERICSON; OHLIN; SPÅNGBERG, 1976, p. 26).

Figura 3.19 — Instante de articulação de consoante final em nota com indicação de *staccato*, segundo Ericson, Ohlin e Spångberg (1976, p. 26)

Em seu manual de regência, Kaplan escreve: “Geralmente, as consoantes finais devem ser cantadas no final da nota sob a qual aparecem”⁹⁷ (KAPLAN, 1985, p. 63). Segundo

⁹⁵ “In the final word ‘sleeping’, the ‘ng’ can be put within the time range of the fourth beat.” (ERICSON; OHLIN; SPÅNGBERG, 1976, p. 25)

⁹⁶ “These final consonants occur immediately after the center point of the beat.” (ERICSON; OHLIN; SPÅNGBERG, 1976, p. 26)

⁹⁷ “Generally, final consonants should be sung at the end of the note under which they appear” (KAPLAN, 1985, p. 63)

ele, esse procedimento de articular a consoante no final da nota — quer dizer, dentro da duração da própria nota — é contrário à tendência estadunidense: “Neste país [Estados Unidos da América], nós rotineiramente colocamos consoantes finais nas pausas seguintes”⁹⁸ (KAPLAN; ZILAFRO; GINGRICH, 2009, p. 68). Ao relatar seu encontro com o regente inglês Neville Marriner, Kaplan — enfatizando sua surpresa ao saber que esse regente também usava o mesmo procedimento que ele — cita a orientação que ouviu de Marriner sobre o instante de articulação de consoantes finais: “Sempre dentro da duração da nota final”⁹⁹ (KAPLAN; ZILAFRO; GINGRICH, 2009, p. 70). Kaplan (1985, p. 64-66), contudo, cita alguns momentos do coro *He, watching over Israel* do *Elijah* de Mendelssohn, nos quais às vezes ele opta por articular a consoante final na duração da nota, às vezes na pausa seguinte. Por exemplo, quando soprano finaliza a frase “slumbers not, nor sleeps” justo antes da entrada de tenor, Kaplan coloca o *ps* final dentro da duração da nota — especificamente na última semínima escrita para *sleeps* —, pois “é claro que a linha de soprano deve terminar antes que os tenores repitam a ideia musical”¹⁰⁰ (KAPLAN, 1985, p. 64). Já no final da peça, ele prefere colocar as consoantes finais dessa mesma palavra na pausa que se segue.

Halsey (2011, p. 210) indica que a consoante final seja articulada na pausa subsequente, no entanto ele também considera situações em que essa escolha será diferente: “Eduque seu coro a colocar as consoantes finais na pausa seguinte. Se você tiver outro desejo ou se houver uma respiração, mas sem pausa escrita, faça um acordo claro”¹⁰¹. A última frase de Halsey sugere que, seja a escolha pela articulação da consoante final na duração da própria nota, seja na pausa seguinte, necessário é explicitar essa decisão para o coro. Quanto às consoantes surdas, ele escreve: “Especialmente em relação a elas, é necessário uma boa

⁹⁸ “In this country, we routinely place final consonants on the following rests.” (KAPLAN; ZILAFRO; GINGRICH, 2009, p. 68)

⁹⁹ “Always within the length of the final note” (KAPLAN; ZILAFRO; GINGRICH, 2009, p. 70)

¹⁰⁰ “it is clear that the soprano line is supposed to end before the tenors repeat the musical idea.” (KAPLAN, 1985, p. 64)

¹⁰¹ “Erziehen Sie Ihren Chor dazu, Schlusskonsonanten auf die folgende Pause zu setzen. Wenn Sie andere Wünsche haben oder geatmet wird, aber keine Pause notiert ist, treffen Sie eine klare Verabredung.” (HALSEY, 2011, p. 210)

sensação de conjunto e uma escuta atenta, pois se ouve imediatamente quando elas não estão juntas. Aqui, nunca reduza suas exigências”¹⁰² (HALSEY, 2011, p. 209).

O regente Peter Neumann a princípio também tende a colocar consoantes finais na pausa que se segue, no entanto menciona que, se a consoante for sonora, é preciso considerar eventuais mudanças na harmonia:

Quando, dentro de uma peça, a nota final de uma frase é seguida de uma pausa, via de regra eu sustentaria a nota por toda sua duração e pronunciaria a consoante final na pausa. No caso de sonantes, isso só é possível quando a harmonia não se modifica no acorde seguinte, caso contrário a sonante seria pronunciada pouco antes desse pulso. No caso de duas consoantes, a última delas é pronunciada no tempo [isto é, na pausa seguinte]. (NEUMANN, informação pessoal)¹⁰³

Observa-se que as escolhas relacionadas à dicção implicam uma cuidadosa reflexão quanto ao instante adequado para se articularem os sons do texto. Tal reflexão pode até mesmo levar o regente a optar pela supressão de uma consoante final por parte de alguns membros do coro, como exemplificam Kaplan e Halsey. Kaplan descreve uma situação em que o coro tem dificuldades em realizar um [s] final curto e sugere uma solução emergencial, visando à precisão do final da frase:

Um s final [...] irá, muito frequentemente, soar muito forte e muito longo. Se o coro tem problemas para pronunciar um s final mais curto e mais suave, uma solução alternativa é fazer com que alguns dos cantores em cada seção omitam completamente o s final. Isso pode ser necessário, visto que o s final é a única consoante que aumenta em volume e duração em relação direta com o número de cantores no coro.¹⁰⁴ (KAPLAN, 1985, p. 67)¹⁰⁵

Halsey, por sua vez, menciona um trecho do 5º movimento da *Sinfonia nº 2* de Gustav Mahler, ilustrado na Figura 3.20, no qual ele opta por suprimir o t de tenores:

¹⁰² “Gerade bei ihnen ist ein gutes Ensemblegefühl und aufmerksames Hören gefragt, denn wenn sie nicht zusammen sind, hört man das sofort. Lassen Sie hier in Ihren Forderungen niemals nach.” (HALSEY, 2011, p. 209)

¹⁰³ “Wenn innerhalb eines Stück auf die Schlussnote einer Phrase eine Pause folgt, würde ich in der Regel die Note voll aushalten und den Endkonsonanten auf den Pausenschlag sprechen. Bei Klingern geht das nur, wenn sich die Harmonie im folgenden Akkord nicht ändert, andernfalls würde man den Klinger kurz vor der Zeit sprechen. Bei Doppelkonsonanten kommt der letzte auf den Schlag.” Informação fornecida por Peter Neumann ao ser entrevistado pela autora em junho de 2015.

¹⁰⁴ “A final ‘s’ [...] will very often sound too loud and too long. If the chorus has a problem in pronouncing a shorter and softer final ‘s,’ an alternate solution is to have some of the singers in each section omit the final ‘s’ completely. This might be necessary, since the final ‘s’ is the only consonant which increases in volume and duration in direct relation to the number of singers in the chorus.” (KAPLAN, 1985, p. 67)

¹⁰⁵ Autores como Cappadonia (1962, p. 15) Decker (1977, p. 6) e Garretson (1988, p. 102-103) escrevem que, em certas situações, pode ser útil que somente uma parte do coro pronuncie o [s], mesmo quando ele não é a consoante final.

Eu sempre esclareço meticulosamente como [o texto] deve ser pronunciado. Os compassos 522 e 523 [terceiro e quarto compassos da Figura 3.20] são um bom exemplo: aqui, tenor finaliza *gesä't* três semínimas antes das outras vozes. Eu peço que o *t* seja suprimido, de forma que apenas a vogal termine no quarto tempo. No compasso seguinte, os baixos não têm pausa depois de *gesä't* e precisam finalizar [essa palavra] no tempo oportuno, para, pontualmente, continuar cantando. Soprano e contralto se orientam pelo baixo, para que a frase termine sem ruídos.¹⁰⁶ (HALSEY, 2011, p. 156)

Figura 3.20 — *Sinfonia n° 2* de Mahler, 5º mvt., c. 520-524 (HALSEY, 2011, p. 156)

Situação completamente distinta é a mera omissão de uma consoante final, seja por negligência do regente ou dos cantores. Garretson menciona:

Um dos defeitos mais incômodos no canto coral é que os grupos não terminam suas palavras. Esse cantar é desleixado e prejudicial para uma projeção efetiva da atmosfera ou do espírito da música. Cantores devem ser treinados a incluir as consoantes finais em todas as palavras e devem ter especial cuidado para incluir a consoante final junto com o corte da frase [indicado] pelo regente.¹⁰⁷ (GARRETSON, 1998, p. 227)

A exatidão ao articular consoantes finais pode auxiliar na inteligibilidade do texto e na precisão rítmica, entre outros aspectos. Sobre a compreensão do texto, Emmons e Chase

¹⁰⁶ “Ich kläre immer sorgfältig, wie abgesprochen werden muss. Die Takte 522 und 523 sind ein gutes Beispiel: Hier spricht Tenor ‘gesä’t’ drei Viertel vor den anderen Stimmen ab. Ich bitte darum, das ‘t’ wegzulassen, sodass einfach der Vokal auf der Vier aufhört. Im Takt danach haben die Bässe nach ‘gesä’t’ keine Pause und müssen rechtzeitig absprechen, um pünktlich weiter zu singen. Sopran und Alt orientieren sich am Bass, damit die Phrase ohne Klappern abschließt.” (HALSEY, 2011, p. 156)

¹⁰⁷ “One of the most troublesome faults in choral singing is that groups do not finish their words. Such singing is slovenly and detrimental to an effective projection of the mood or spirit of the music. Singers should be trained to include the final consonants on all words, and should be especially careful to include the final consonant on the release of the phrase by the conductor.” (GARRETSON, 1998, p. 227)

explicam que, “particularmente em inglês e alemão (e em menor grau nas línguas românicas), é a consoante final que carrega o significado para os ouvintes, e não a consoante inicial”¹⁰⁸ (EMMONS; CHASE, 2006, p. 78). Em alemão, especificamente, muitas palavras terminam em consoantes, incluindo aquelas distintivas dos casos (nominativo, acusativo, dativo e genitivo), assim como grande parte das conjugações verbais; além disso, existem estruturas de frases nas quais o verbo é a última palavra. Apesar disso, ressaltamos que consoantes iniciais também podem determinar o significado de uma palavra em alemão: por exemplo, se o [k^H] inicial da palavra *kein* (“nenhum”) não for claramente articulado, o resultado pode soar *ein* (“um”), invertendo completamente seu significado.

A questão da inteligibilidade é apontada por Shaw como um dos motivos para que, no coro, a articulação do texto, especialmente de consoantes finais, seja de fato simultânea:

Vogais e consoantes portadoras de altura são os únicos sons da fala que podem ser prolongados¹⁰⁹. Portanto, todos os outros sons da fala — os sons explosivos que são chamados consoantes — ocorrem *instantaneamente*, assim como o fazem na fala normal. — E no canto coletivo eles devem ser emitidos de forma absolutamente simultânea.

Nós fazemos isso por duas razões:

1. Essa é a única maneira de o texto poder ser compreendido, e
2. Isso estabelece que nós nos preocupamos com o texto, que nós nos preocupamos em sermos compreendidos e que nós nos preocupamos uns com os outros.

Consoantes finais explodidas por capricho individual, indiferença ou ignorância simplesmente massacram tudo isso.¹¹⁰ (BLOCKER, 2004, p. 97, *itálico do autor*)

Sendo a precisão rítmica uma das premissas fundamentais de seu trabalho coral — sobre a qual se apoiam afinação, enunciação e sonoridade —, Shaw afirma que a dificuldade principal do coro com a enunciação consiste justamente em alcançar essa precisão rítmica ao articular o texto:

¹⁰⁸ “Particularly in English and German (and to a lesser degree in the Romance languages), it is the final consonant that carries the meaning to the listeners, not the initial consonant.” (EMMONS; CHASE, 2006, p. 78)

¹⁰⁹ Aqui, Shaw parece se referir às consoantes que podem ser prolongadas enquanto sustentam altura. Sabe-se, contudo, que consoantes fricativas surdas (não portadoras de altura) como [s] ou [f] podem também ter seu som prolongado.

¹¹⁰ “Vowels and pitch-bearing consonants are the only sounds of speech capable of being lengthened. Therefore, all the other sounds of speech—the explosive sounds which are called consonants—occur *instantaneously*, just as they do in normal speech. — And in ensemble singing they must be phonated absolutely simultaneously. / We do this for two reasons: / 1. It’s the only way the text can be understood, and / 2. It establishes that we care about the text, that we care about being understood, and that we care about each other. / Final consonants exploded at individual caprice, indifference or ignorance simply massacre all the above.” (BLOCKER, 2004, p. 97, *itálico do autor*)

O elemento na música que é mais produtivo de equilíbrio e naturalidade e liberdade na performance musical, que de alguma forma fundamenta e relaciona os outros elementos e que chama a atenção para si somente na ausência ou imperfeição, é a segurança rítmica. [...] todos os nossos elementos musicais e técnicas corais dependem disso.

Não existe tal coisa como *boa afinação* entre vozes que não chegam ou saem de seus compromissos no momento matematicamente preciso, mas sem esforço.

O principal problema na *enunciação* não é o de adquirir um vocabulário comum de blocos de construção fonética (essa é uma aquisição necessária e relativamente simples), mas o de colocar esses blocos em seus precisos e aprovados espaços no tempo.

Igualmente, *sonoridade* e *cor* são impossíveis de se alcançar entre 70 vozes cujo progresso rítmico é casual, errático e sem propósito.¹¹¹ (BLOCKER, 2004, p. 83, itálicos do autor)

De forma semelhante, o regente Lloyd Pfautsch associa diretamente a imprecisão rítmica às imprecisões na dicção: “Problemas rítmicos são muitas vezes problemas de dicção e, como tal, estão relacionados a uma articulação insatisfatória da consoante, à duração incorreta do som vocálico e a ditongos apressados”¹¹² (PFAUTSCH, 1988, p. 102).

A articulação conjunta de consoantes finais exige, então, que o regente escolha em qual momento esse som será emitido e que ele comunique isso ao coro. Ele também pode indicar o instante de articulação por meio de gestos, conforme discutiremos no item 3.2.

3.1.5. Canções estróficas

Por terem a mesma música cantada com dois ou mais textos, as canções estróficas muitas vezes implicam que o regente faça escolhas específicas para cada estrofe. Variações de dinâmica costumam ser um dos meios mais utilizados para ilustrar o conteúdo do texto. Em

¹¹¹ “the element in music which is most productive of poise and naturalness and freedom in musical performance, which somehow bases and relates the other elements, which calls attention to itself only in absence or imperfection, is rhythmic security. [...] all our musical elements and choral techniques depend upon it. There is no such thing as *good intonation* between voice lines that do not arrive or quit their appointments upon mathematically precise, but effortless schedule. The principal problem in *enunciation* is not that of acquiring a common vocabulary of phonetic building blocks (that is a necessary and relatively simple acquisition), but of placing these blocks in their precise approved slots in time. Similarly, *sonority* and *color* are impossible to achieve among 70 voices whose rhythmic progress is casual, erratic and aimless.” (BLOCKER, 2004, p. 83, itálicos do autor)

¹¹² “Rhythmic problems are often diction problems and, as such, are related to poor consonant articulation, to incorrect duration of vowel sound, and to rushed diphthongs.” (PFAUTSCH, 1988, p. 102)

nossa conversa com o regente Peter Neumann, ele fala sobre o trabalho com esse tipo de canção:

No caso de uma canção estrófica sem indicações de dinâmica, naturalmente você está livre para fazer a dinâmica de acordo com o texto. Quando existem textos de diversas estrofes embaixo das notas, como acontece com frequência na música romântica, a dinâmica diz respeito à primeira estrofe, embora ela também diga algo sobre o caráter imaginado para a composição. Assim, em *Rosmarin* op. 62 nº 1 de Brahms, nas estrofes 2 a 4 você vai variar a dinâmica seguindo o texto, sem se afastar demasiadamente do *piano* indicado.

Eu também evito fazer cesuras no caso de vírgulas dentro da frase melódica, assim como eu também o faço nos corais de Bach: você também pode reproduzir a função de uma vírgula por meio da dinâmica ou da antecipação da consoante seguinte e, dessa forma, manter o fraseado do período. (NEUMANN, informação pessoal)¹¹³

Nessa última frase, Neumann sugere que não só a dinâmica, mas também a maneira de se tratar a dicção do texto pode ajudar a moldar a performance de cada estrofe ao conteúdo do texto. Em seu exemplo específico sobre vírgulas, Neumann inclusive aponta para uma possível forma de se conciliar essa pontuação do texto com o arco melódico, por meio de escolhas quanto ao instante de articulação de uma consoante.

Ao entrevistarmos o regente inglês Martin Ennis, também perguntamos sobre a forma como ele trabalha com canções ou corais com diversas estrofes:

Nesse caso, você certamente tem que tentar refletir as nuances que mudam no texto. Há muitas músicas na igreja inglesa — e, claro, na liturgia alemã também — em que a música é repetida com diferentes textos. [...] A respiração pode ser diferente em versos individuais, assim como forma, dinâmica, atmosfera, etc. No caso de hinos, você também tem que trabalhar com o órgão para assegurar que os vários registros façam sentido no contexto do que o texto em si está querendo dizer. Simplesmente se repetir seria muito não musical. (ENNIS, informação pessoal)¹¹⁴

¹¹³ “Bei einem Strophenlied ohne dynamische Angaben ist man natürlich ganz frei, in der Dynamik dem Text zu folgen. Wenn, wie in der Romantik häufig, mehrere Textstrophen unter den Noten stehen, gilt die Dynamik für die erste Strophe, sagt aber auch etwas über den gewünschten Charakter der Komposition aus. Man wird also in Brahms op. 62/1 ‘Rosmarin’ bei der 2.-4. Strophe dynamisch dem Text folgen, ohne sich extrem weit vom vorgegebenen piano zu entfernen. / Ich vermeide es auch, bei Kommata innerhalb der melodischen Phrasen abzusetzen, so wie ich es auch in den Bachschen Chorälen handhabe: man kann die Funktion eines Kommas auch dynamisch und durch die Antizipation des folgenden Konsonanten darstellen und dadurch die Phrasierung der Perioden erhalten.” Informação fornecida por Peter Neumann ao ser entrevistado pela autora em junho de 2015.

¹¹⁴ “In this case, you surely have to try to reflect the changing nuances in the text. There’s a lot of music in the English church — and, of course, in German liturgy as well — where the music is repeated to different words. [...] Breathing can be different in the individual verses, as well as shape, dynamic, mood, etc. In the case of hymns, you also have to work with the organ to ensure that the various registrations make sense in the context of what the text itself is trying to say. Just to repeat yourself would be very unmusical.” Informação fornecida por Martin Ennis ao ser entrevistado pela autora em julho de 2015.

Em uma de suas cartas, Robert Shaw escreve sobre o repertório de Natal que ele está preparando com seu coro e descreve duas questões técnicas que esse repertório envolve:

Substancialmente, todos esses materiais derivam de *carols*, hinos ou canções folclóricas. Como tal, eles são basicamente estróficos (têm vários versos) e homofônicos (são harmonizados de forma que as palavras ocorrem simultaneamente em todas as vozes).

Estas condições forçam duas sofisticações técnicas:

Primeiro, elas exigem disciplinas de enunciação extraordinariamente precisas: quando o texto é a substância da comunicação — mais do que sua inspiração original —, as “palavras” tornam-se mais importantes do que a “linha”.

Segundo, elas exigem um vocabulário de fraseado muito mais rico e variado. Quando a mesma melodia e harmonias devem servir dois, três ou mais versos do texto, variações sutis de acentuação e de dinâmica devem ser inventadas para manter a comunicação clara e viva. Além disso — e o que é ainda mais difícil —, o longo desfile de valores rítmicos precisa ser individual e sutilmente esticado ou comprimido para acomodar e iluminar o significado das palavras.¹¹⁵ (BLOCKER, 2004, p. 33)

Aqui, Shaw aponta para algumas questões específicas ao texto que serão também discutidas por Halsey a seguir, como a necessidade de se definir, para cada estrofe, o instante de articulação, a duração e a dinâmica dos sons do texto.

Halsey oferece um exemplo de seu trabalho com uma canção estrófica a partir da peça *Abschied vom Walde* op. 59 n° 3 de Mendelssohn. Para ele, uma das primeiras questões é decidir “se eu dou prioridade à música ou se, seguindo o texto, eu adapto minha interpretação a cada estrofe”¹¹⁶ (HALSEY, 2011, p. 97). No caso dessa canção, ele acredita que Mendelssohn se baseou sobretudo na primeira estrofe do texto, por isso Halsey opta por fazer escolhas específicas para cada uma delas, adequando ao sentido do texto o andamento, a dinâmica, o timbre e o fraseado. Tendo em vista o caráter simples e delicado da peça, ele explica que não exageraria muito a diferença entre cada estrofe, no entanto afirma: “Tudo que serve às palavras e à história é permitido, eu quero criar uma atmosfera de narrativa”¹¹⁷

¹¹⁵ “Substantially all of these materials derive from carols, hymns or folk-songs. As such, they are basically strophic (have several verses) and homophonic (are harmonized so that words occur simultaneously in all voices.) / These conditions force two technical sophistications: / First, they demand extraordinarily precise disciplines of enunciations: When text is the substance of communication—rather than its original inspiration —“words” become more important than “line.” / Second, they demand a much richer and more varied vocabulary of phrasing. When the same melody and harmonies must serve two, three or more verses of text, subtle variations of accentuation and dynamics must be contrived to keep the communication clear and fresh. Moreover—and what is even more difficult—the long procession of rhythmic values must be individually and subtly stretched or compressed to accommodate and illumine word meaning.” (BLOCKER, 2004, p. 33)

¹¹⁶ “ob ich der Musik den Vorrang gebe oder dem Text folgend meine Interpretation in jeder Strophe anpasse.” (HALSEY, 2011, p. 97)

¹¹⁷ “Alles, was den Worten und der Geschichte dient, ist erlaubt, ich möchte eine narrative Atmosphäre schaffen.” (HALSEY, 2011, p. 98)

(HALSEY, 2011, p. 98). Em relação à dicção do texto, já foi citada no item 3.1.1 a escolha que Halsey faz quanto ao encontro de plosivas que acontece na primeira estrofe dessa canção. Pensando na peça como um todo, ele escreve: “Eu examino as consoantes e reflito como posso usá-las para que o texto se torne expressivo. Pense como um ator! Quais devem ser longas ou curtas, mais fracas ou mais fortes?”¹¹⁸ (HALSEY, 2011, p. 103).

A ideia de manipular a dicção do texto e, em especial, das consoantes para moldar a expressividade de uma peça é mencionada por Halsey em diversos momentos. No item 4.3.1 citaremos um exemplo mais direto de como ele trabalha com as consoantes de um texto. Por agora, vale destacar que ele pensa nesse tipo de trabalho também como forma de diferenciar a expressividade de cada estrofe de uma canção.

3.2. Gestos de regência relacionados à dicção do texto

Um dos aspectos que diferenciam a regência coral da regência orquestral é a existência do texto. Ao ser entrevistado por Peterson e Tallmo, Eric Ericson foi questionado sobre a diferença entre o papel de um regente orquestral e de um regente coral. Quanto a isso, Ericson responde:

Geralmente eu afirmo que ambos os tipos de regentes trabalham, na maior parte do tempo, com os mesmos pressupostos. No entanto, o que é diferente é, claro, o contato com o instrumento em si. Um regente orquestral na maioria das vezes tem que coordenar um grupo muito maior de pessoas em um corpo sonoro homogêneo. O regente coral geralmente lida com menos pessoas em seu grupo, e ele tem que ter um contato contínuo, vivo, orgânico com os cantores, ele tem que saber como eles respiram, como conseguir que dê certo um ataque em um “Cruuuuucifixus” — aqui é, em grande parte, uma questão do texto. O regente tem que ser capaz de informar, todas as vezes, sobre consoantes finais, sincronizações, etc.¹¹⁹ (PETERSON; TALLMO, 1997, s/p)

¹¹⁸ “Ich schaue mir die Konsonanten an und überlege, wie ich sie nutzen kann, damit der Text ausdrucksstark wird. Denken Sie wie ein Schauspieler! Welche sollen lang, welche kurz, welche stärker, welche schwächer sein?” (HALSEY, 2011, p. 103)

¹¹⁹ “I usually claim that both kinds of conductors mostly work with the same presumptions. What is different though is, of course, the contact with the instrument itself. An orchestra conductor mostly has to coordinate a much larger group of people into a homogenous sounding body. The choir conductor generally deals with fewer people in his ensemble, and he must have a continuous, living, organic contact with the singers, he must know how they breathe, how to get the attack right in a ‘Cruuuuucifixus’ — here it is to a large extent a question of text. One must be able to inform, at all times, about ending consonants, synchronization etc.” (PETERSON; TALLMO, 1997, s/p)

Para indicar, por exemplo, o instante de articulação de uma consoante final, o regente pode optar por utilizar algum gesto específico. De modo geral, isso pode ser necessário ao realizar cortes, seja ao final de uma frase, de uma fermata ou da própria peça.

Dentre os manuais de regência que pesquisamos, foi na literatura alemã que encontramos as mais detalhadas descrições quanto à maneira de realizar um corte, incluindo gestos específicos para o caso de a obra terminar com vogal, com consoante sonora, com consoante surda ou com ambas. Nesse item, nossas explicações serão quase que totalmente baseadas nesse material. Além dos autores alemães, a obra de Ericson, Ohlin e Spångberg (1976) também indica gestos para a articulação do texto em um corte. Por fim, serão citados trechos das entrevistas feitas com os regentes Georg Christoph Biller, Timothy Brown, Stephen Cleobury e Peter Neumann.

Antes de passarmos à discussão sobre esses gestos de regência, é relevante mencionar que os procedimentos para se alcançar a precisão do texto ao final de uma frase ou obra podem variar em diferentes contextos e tradições.

Um exemplo interessante é o do regente inglês Simon Halsey, que une uma experiência tanto dentro da tradição inglesa (como coralista do coro do King's College de Cambridge e diretor do City of Birmingham Symphony Chorus, por exemplo) quanto na tradição alemã (como regente titular do Rundfunkchor de Berlim de 2001 a 2015)¹²⁰. Halsey descreve com bastante detalhe as suas escolhas quanto à dicção do texto, como já citado nos itens anteriores; ele menciona que também determina os pontos para respirações ou cesuras e afirma que tal hábito provém de sua experiência com os coros ingleses: “Eu anoto tudo isso para cada voz e também fixo exatamente onde as consoantes finais são articuladas — um desejo de precisão que eu trouxe da tradição inglesa de coros de catedrais”¹²¹ (HALSEY, 2011, p. 90).

Dentre os regentes ingleses com os quais conversamos, Martin Ennis fala sobre a questão da precisão do texto na tradição inglesa e a compara com sua experiência com coros na Alemanha:

¹²⁰ Entre outros, Halsey diz que também foi influenciado por Robert Shaw, com quem teve forte relação profissional, e por Eric Ericson (SANDBORG, 2001, p. 107).

¹²¹ “Ich trage das alles für jede Stimme ein und lege auch genau fest, wo die Endkonsonanten abgesprochen werden — ein Verlangen nach Präzision, das ich aus der Tradition der englischen Kathedralchöre mitgebracht habe.” (HALSEY, 2011, p. 90)

Bem, é um aspecto característico do canto coral no Reino Unido que o texto seja articulado com muita precisão, e eu suponho que se tenda a ser particularmente cuidadoso, não somente com os inícios de palavras, mas também com seus finais, talvez mais nesse país [Reino Unido] do que em outros países onde eu trabalhei. [...] Na verdade, as pessoas aqui às vezes são um pouco obcecadas com isso — em alguns dos *Colleges* de Cambridge, muito trabalho é dedicado para a precisão na pronúncia do texto. Regentes ingleses tendem a ser muito sistemáticos quanto à forma como eles anotam suas partituras: ao lidar com uma nota de dois tempos, às vezes eles escrevem a nota com um tempo e meio de som seguido por meio tempo de silêncio, o que naturalmente unifica a conclusão da frase. Eu pessoalmente não experienciei nada parecido na Alemanha; eu simplesmente não acho que seja feito da mesma maneira. Devo confessar que eu nunca realmente pensei sobre o motivo para esse ser o caso. Eu suponho que em parte isso tenha a ver com o fato de que os coros no Reino Unido tendem a não ensaiar tanto; geralmente eles são muito bons em leitura à primeira vista, notadamente porque têm que fazer um monte de coisas com tempo de ensaio limitado. Como resultado, muitas vezes eles precisam ter atalhos que os ajudem a controlar certos aspectos da performance. Assim, em algumas circunstâncias subentende-se que, quando há uma respiração, você simplesmente divide pela metade o último tempo de uma frase e coloca a consoante final na pausa. Obviamente, essa é uma maneira rápida de garantir que as coisas aconteçam juntas. Coros alemães, por outro lado, geralmente ensaiam muito mais, mesmo que sejam bons músicos — há razões econômicas que explicam sua capacidade de ensaiar por mais tempo — e muitas vezes eles aprendem por meio de gestos como finalizar a frase. Se você está lendo à primeira vista, por outro lado, você tende a olhar mais para a música e menos para o regente — por isso a necessidade de convenções e atalhos. (ENNIS, informação pessoal)¹²²

A questão, mencionada por Ennis, das anotações na partitura dentro da tradição inglesa é brevemente citada por John Butt. Ao escrever sobre as marcações (por exemplo, quanto a dinâmica, mudanças de andamento, etc.) que músicos geralmente fazem em suas partituras durante ensaios, ele comenta:

Essa atitude é ainda mais acentuada na performance vocal de música antiga, especialmente na Inglaterra, onde a maioria dos cantores é educada na tradição de *Colleges* e catedrais e, assim, estão acostumados a um tempo de

¹²² “Well, it’s a characteristic feature of choral singing in the UK that the text is very precisely articulated, and I suppose one tends to be particularly careful about not just the beginnings of words but also their endings, perhaps more so in this country [the UK] than in other countries I’ve worked in. [...] Actually, people here are sometimes a little obsessed about this — in some of the Cambridge colleges, a lot of work goes into precision in the delivery of the text. English conductors tend to be very systematic about the way they annotate their scores: when dealing with a two-beat note, they’ll sometimes write the note as one and a half beats of sound followed by half a beat of silence, which of course unifies the conclusion of the phrase. I haven’t personally experienced anything quite like this in Germany; I just don’t think it’s done the same way. I must confess I’ve never really thought about why this should be the case. I suppose it’s partly to do with the fact that choirs in the UK tend not to rehearse so much; they’re usually very good at sight-reading, not least because they have to do a lot of things with limited rehearsal time. As a result, they often need to have shortcuts that help them control certain aspects of the performance. So, in some circumstances it’s understood that, when there is a breath, you simply halve the last beat of a phrase and put the final consonant on the rest. Obviously, that’s a quick way to make sure things happen together. German choirs, on the other hand, typically rehearse much more, even if they are good musicians — there are economic reasons that explain their ability to rehearse longer — and they often learn by gestures how to phrase off. If you’re sight-reading, on the other hand, you tend to look more at the music and less at the conductor — hence the need for conventions and shortcuts.” Informação fornecida por Martin Ennis ao ser entrevistado pela autora em julho de 2015.

ensaio limitado, mas ao máximo de marcações na partitura.¹²³ (BUTT, 2002, p. 229, nota 2)

Nota-se, então, que na tradição inglesa a tendência é de marcar na partitura os instantes de articulação de consoantes finais (sendo tais procedimentos eventualmente subentendidos, como menciona Ennis), ao tempo que, na realidade alemã, o coro tende a responder ao gesto do regente. Nesse contexto, é curioso observar que a literatura alemã pesquisada, como explicado no início desse item, de fato é bastante detalhada em relação ao gestual de regência.

Começaremos a explanação sobre os gestos de corte com a obra de Kurt Thomas. Thomas (1979a, p. 19, grifo do autor) escreve que “a real problemática do corte começa somente com a **fermata**”¹²⁴, pois, quando não há fermata, “o corte é realizado como qualquer outra batida”¹²⁵ (imaginamos que com isso ele queria dizer que simplesmente o movimento das mãos é interrompido ao final do tempo em questão). Ele menciona que, se comparado com a regência orquestral, no coro o corte da fermata implica também a escolha de um gesto adequado para indicar a articulação de eventuais consoantes finais. Thomas (1979a, p. 19) começa ressaltando a importância de que o gesto de corte mostre com precisão o momento de parar de cantar e acrescenta: “É preciso, então, fixar um ponto final claramente visível para o movimento”¹²⁶, que, segundo ele, consiste no ponto do qual o movimento parte, com as mãos posicionadas mais ou menos na altura do peito. Na Figura 3.21 ele ilustra três tipos de gestos que, por mais que comumente usados, não seriam adequados para o corte:

Um **absurdo** é o corte para baixo **sem repique** [Figura 3.21a]; desse modo, um *t*, por exemplo, nunca será pronunciado exatamente junto. Igualmente inadequado é o corte muito praticado em forma de **círculo** ou de **arco** [Figura 3.21b e 3.21c]. Como um círculo não tem começo nem fim e, portanto, não permite prever o ponto final do movimento, esse tipo [de corte] é igualmente inútil para se obter uma terminação precisa. Tão frequente quanto são realizados esses tipos de corte, tão raro se encontram coros que

¹²³ “This attitude is even more pronounced in early music vocal performance, particularly in England, where most singers are brought up in the Collegiate/Cathedral tradition and are thus accustomed to limited rehearsal time but maximal marking of the music.” (BUTT, 2002, p. 229, nota 2)

¹²⁴ “Die eigentliche Problematik des Abschlagens beginnt erst bei der **Fermate**” (THOMAS, 1979a, p. 19, grifo do autor)

¹²⁵ “wird das Abschlagen genau so ausgeführt, wie jeder andere Schlag” (THOMAS, 1979a, p. 19)

¹²⁶ “Es muß also ein deutlich sichtbarer Schlußpunkt für die Bewegung festgelegt werden” (THOMAS, 1979a, p. 19)

realmente façam um *t* final soar como uma unidade!¹²⁷ (THOMAS, 1979a, p. 19-20, grifos do autor)

Figura 3.21 — Gestos inadequados para o corte, segundo Thomas (1979a, p. 19)¹²⁸

Thomas (1979a, p. 20) descreve, então, a maneira que considera ser a mais clara para se realizar o corte, ilustrada na Figura 3.22.

Figura 3.22 — Gesto para corte em terminação com consoante surda, segundo Thomas (1979a, p. 20)¹²⁹

O ponto A indica o início da fermata, onde as mãos se encontram mais ou menos na altura do peito. Desse ponto, Thomas (1979a, p. 20) aconselha que se faça um movimento ascendente até o final da fermata em B, evitando, assim, a queda da afinação e permitindo mais espaço para o gesto descendente do corte. Ao final da fermata, esse movimento

¹²⁷ “Ein **Unding** ist das Abschlagen nach unten **ohne Rückfederung** [...]; ein ‘t’ etwa läßt sich auf diese Weise niemals genau zusammenbringen. Ebenso unzweckmäßig ist das vielgeübte **kreis-** oder **bogenförmige** Abschlagen [...]. Da ein Kreis weder Anfang noch Ende hat, sich demnach der Endpunkt der Bewegung nicht voraussehen läßt, so ist diese Art zum Erzielen eines exakten Abschlusses gleichfalls unbrauchbar. So häufig, wie diese Arten des Abschlagens ausgeübt werden, so selten findet man Chöre, die ein Schluß-t tatsächlich als Einheit erscheinen lassen!” (THOMAS, 1979a, p. 19-20, grifos do autor)

¹²⁸ “(falsch!); x bedeutet Schlußpunkt” (THOMAS, 1979a, p. 19)

¹²⁹ “A = Fermatenbeginn; B = Fermatenschluß; C = Ziel der Bewegung und Schlußpunkt für das ‘t’.” (THOMAS, 1979a, p. 20)

ascendente é brevemente intensificado, indicando a preparação para o corte, que acontece por meio de um rápido gesto para baixo, imediatamente seguido de um repique até a posição C. Ele acrescenta que “a velocidade do corte e do seu repique, assim como o tamanho do movimento, dependem, naturalmente, [...] da intensidade do acorde final, mas também da consoante final”¹³⁰ (THOMAS, 1979a, p. 21). No caso de uma consoante como *t*, o gesto precisa ser claro e previsível, permitindo, assim, sua articulação conjunta: “Qualquer **consoante dura** no final deve ser claramente distinguível no movimento, de tal forma que o cantor possa se **preparar** para ela”¹³¹ (THOMAS, 1979a, p. 21, grifos do autor). Essa preparação é o próprio gesto descendente do corte, cujo repique ao ponto inicial pode ser facilmente previsto pelo coro. A articulação da consoante acontece, então, ao final do repique, no ponto C. Já no caso das sonantes, que precisam de tempo para soar, o corte é realizado de forma mais suave e tranquila; movimenta-se o pulso, deixando as mãos caírem e voltarem para a posição normal, de forma a permitir tempo para a emissão da sonante (THOMAS, 1979a, p. 21).

Quando a finalização contém uma sonante e também uma não sonante — como nas palavras *end*, *sanft*, *halb* — Thomas indica que se use o gesto ilustrado na Figura 3.23.

Figura 3.23 — Corte duplo em caso de terminação com duas consoantes (sonora e surda) ou de prolongamento de sonante final, segundo Thomas (1979a, p. 21)¹³²

¹³⁰ “Die Geschwindigkeit des Abschlagens und seiner Rückfederung sowie die Größe der Bewegung hängt naturgemäß [...] von der Intensität des Schlußakkordes ab, aber auch von dem Schlußkonsonanten.” (THOMAS, 1979a, p. 21)

¹³¹ “Jeder **harte Konsonant** am Ende muß in der Bewegung deutlich erkennbar sein, und zwar so, daß der Sänger sich auf ihn **vorbereiten** kann.” (THOMAS, 1979a, p. 21, grifos do autor)

¹³² “A = Fermatenbeginn; B = Fermatenende; C = Beginn des Konsonanten; D = Konsonantenschluß; Verdickung der Figur bedeutet, daß die Bewegung sich dem Körper nähert, Verdünnung = Entfernung” (THOMAS, 1979a, p. 21)

A primeira parte do gesto ilustrado na Figura 3.23 é realizada como explicado anteriormente, com o início da fermata no ponto A e sua finalização em B. O ponto C, no entanto, indica o final da vogal e o início da emissão da sonante, e D indica o instante de articulação da não sonante. Esse gesto também pode ser eventualmente usado para uma terminação *pianissimo* com uma sonante (THOMAS, 1979a, p. 22).

Nesse caso de uma terminação com sonante e não sonante — e para tornar ainda mais precisa a articulação da plosiva final —, pode-se acrescentar, ao alcançar o ponto D da Figura 3.23, um gesto com os dedos que Thomas (1979a, p. 22, 39-40) chama de *Fingerschlag* ou *Fingereinschlag* (literalmente: “golpe de dedo”), no qual se une a ponta dos dedos indicador e médio com a ponta do polegar¹³³. O *Fingerschlag* também pode ser usado para indicar, ao longo de uma peça, o momento exato de articulação de uma consoante no final de uma frase seguida de pausa (THOMAS, 1979a, p. 43-44, 48).

Esse gesto com os dedos, eventualmente com pequenas variações, é também sugerido por outros regentes. Halsey indica a junção do polegar e do dedo indicador para finalizações com consoantes finais tanto surdas como sonoras:

Fechar o polegar e o dedo indicador é um bom método para se pronunciar conjuntamente uma consoante final. No caso das consoantes surdas, você fixa, com isso, o ponto final, mas, no caso das sonoras, você pode determinar sua duração, mantendo a tensão nesse gesto e, depois, novamente abrindo os dedos para a finalização.¹³⁴ (HALSEY, 2011, p. 193-194)

Os regentes Fredrich e Frischmuth (1981), Bastian e Fischer (2006) e Timothy Brown também indicam o uso de um gesto semelhante ao *Fingerschlag*, como veremos mais à frente.

Ehmann (1981, p. 118) escreve que o corte precisa ser inequívoco e destaca que, na música coral, esse movimento deve incluir uma indicação quanto ao instante de articulação de consoantes finais como *n*, *t*, *p*, *r*, *s*, etc. De forma semelhante a Thomas, ele começa descrevendo os tipos de gesto que acredita não serem adequados:

Certamente existem diversas possibilidades sensatas de se terminar uma música por meio de um gesto claro. É preciso chegar a um acordo com seu coro quanto à forma adequada. Em todo caso, é errado um movimento para os lados, para dentro, para cima, ou também um movimento circular; o

¹³³ Thomas (1979, p. 40) sugere esse gesto para indicar não somente uma consoante final, mas também um acento; ele aconselha que se treine tanto o movimento de afastar os dedos como o de juntá-los.

¹³⁴ “Daumen und Zeigefinger zu schließen ist eine gute Methode, um einen Endkonsonanten zusammenzubringen. Bei stimmlosen Konsonanten setzen Sie damit den Schlusspunkt, aber bei einem stimmhaften können Sie seine Dauer bestimmen, indem Sie in dieser Geste noch die Spannung halten und dann als Abschluss die Finger wieder öffnen.” (HALSEY, 2011, p. 193-194)

primeiro é contraditório, o segundo impreciso. É preciso realmente cortar **para baixo**^{135, 136} (EHMANN, 1981, p. 118, grifo do autor)

Assim, ele explica que, como preparação para o corte, é preciso elevar as mãos a uma altura apropriada para a subsequente descida do corte; esse movimento ascendente, além de evitar a queda da afinação, também chamará a atenção do coro para a finalização. Em seguida, as mãos descem e repicam ligeiramente: “É importante que esse gesto do corte tenha um **alvo** preciso, para evitar um movimento impróprio; nesse alvo, deve-se fazer um leve **repique**. Eu corto verticalmente para baixo e balanço ambas as mãos levemente para **fora**”¹³⁷ (EHMANN, 1981, p. 118, grifos do autor). Se houver uma consoante final, sua emissão começa exatamente no início do repique do corte e se estende até o final desse gesto, que será mais longo no caso de uma sonante e mais rápido no caso de uma plosiva:

Parece útil o hábito de alguns regentes corais, por exemplo, de indicar um *n* final unindo o dedo indicador e o polegar ou de marcar um *t* final no ar. Porém, como esse tipo de indicação pode ser facilmente considerado artificial ou estranho ao gestual do regente, é melhor incluir, na medida do possível, o sinal para a consoante final no próprio movimento do corte. Eu, por exemplo, peço que as sonantes finais (*m*, *ng*) sejam articuladas no instante do repique após o corte; elas continuam a soar durante todo o movimento de repique (com um lento movimento ascendente das mãos) e são, depois, cortadas mais uma vez somente através de um sinal com o dedo, em um minúsculo movimento; o fonema final é, por assim dizer, “tirado” com o dedo. De forma semelhante, eu peço que as plosivas finais (*b*, *d*) sejam articuladas no início do repique; a plosiva é “pronunciada” pelo coro até o momento em que o movimento do repique tenha acabado, o que, entretanto, deve acontecer muito rápido.¹³⁸ (EHMANN, 1981, p. 118-119)

¹³⁵ Aqui, o autor faz um jogo de palavras: o verbo em alemão usado para designar o corte, no âmbito da regência, é *abschlagen*, cujo prefixo *ab* pode significar, em determinados contextos, “para baixo” (por exemplo, no advérbio *abwärts*).

¹³⁶ “Gewiss gibt es mehrere sinnvolle Möglichkeiten, eine Musik durch Zeichengebung klar zu beschließen. Man muß sich mit seinem Chor über das Zweckdienliche verständigen. Falsch ist jedenfalls eine Seitwärts-, Einwärts-, Aufwärts- oder auch eine Kreisbewegung; das erste ist sinnwidrig, das zweite ungenau. Man muß wirklich **abschlagen**.” (EHMANN, 1981, p. 118, grifo do autor)

¹³⁷ “Wichtig ist, daß diese Abschlagbewegung einen genauen **Zielpunkt** hat, um ein ‘Nachklappen’ zu vermeiden; in diesem Zielpunkt muß leicht **zurückgefedert** werden. Ich schlage gerade herunter und schwingen mit beiden Händen leicht nach **außen** ab.” (EHMANN, 1981, p. 118, grifos do autor)

¹³⁸ “Brauchbar erscheint die Gepflogenheit mancher Chorleiter, z. B. ein Schluß-n durch Zusammenlegen von Zeigefinger und Daumen anzuzeigen oder ein Schluß-t in die Luft zu zeichnen. Da eine solche Zeichengebung jedoch leicht als gekünstelt und bewegungsfremd empfunden werden muß, ist es richtiger, das Zeichen für den Schluß-Laut möglichst mit in die Abschlagbewegung hineinzunehmen. So lasse ich z. B. die Schluß-Klinger (*m*, *ng*) in dem Augenblick des Rückfederns nach dem Abschlag einsetzen, sie klingen die gesamte Rückfederungsbewegung durch (mit langsam aufwärts geführten Händen) und werden dann eigens noch einmal abgewinkt, hier dann mit kleinster Bewegung nur durch ein Fingerzeichnen; der Schluß-Laut wird mit dem Finger gleichsam ‘ausgezogen’. Ähnlich lasse ich die abschließenden Verschußlaute (*b*, *d*) im Scheitelpunkt der Rückfederung ansetzen, der Verschußlaut wird vom Chor ‘so lange gesprochen’, bis die Rückfederungsbewegung beendet ist, was allerdings blitzschnell geschehen muß” (EHMANN, 1981, p. 118-119)

Ehmann (1981, p. 119) acrescenta que esse breve prolongamento da plosiva (na verdade, o prolongamento da oclusão, segundo nosso entendimento) ao longo do movimento de repique facilita sua articulação simultânea e também evita que plosivas como *t* ou *p* soem muito incisivas.

Fredrich e Frischmuth (1981, p. 53-65) oferecem uma detalhada descrição de diferentes maneiras de se realizar um corte, incluindo diversos exemplos. Em relação aos procedimentos de Thomas e Ehmann, os gestos por eles sugeridos são um pouco distintos, por mais que haja semelhanças pontuais.

Figura 3.24 — Gesto básico para corte, segundo Fredrich e Frischmuth (1981, p. 53)¹³⁹

Esses autores explicam que a forma de se realizar um corte é determinada “pelo caráter da peça, pela dinâmica, pelo texto (consoante ou vogal final), pela duração das notas finais”¹⁴⁰ (FREDRICH; FRISCHMUTH, 1981, p. 53), entre outros aspectos. O gesto básico para o corte é composto de três fases: (a) fase de sustentação, (b) fase de preparação e (c) posição final, conforme ilustrado na Figura 3.24. A fase de sustentação começa assim que o coro ataca o último acorde (ou quando todas as vozes alcançam suas notas finais) e é prolongada de acordo com a duração escrita para essa nota (ou, se houver uma fermata, com o contexto da obra)¹⁴¹; nela, o gesto não permanece estático, mas expressa o caráter do acorde final, tendendo, por exemplo, para cima ou para baixo, para frente ou para trás. A fase (b) “é a preparação decisiva para a finalização uniforme da vogal final ou para a pronúncia uniforme

¹³⁹ “a Haltephase; b Vorbereitungsphase; c Abschlußstellung” (FREDRICH; FRISCHMUTH, 1981, p. 53)

¹⁴⁰ “bestimmt durch den Charakter des Stückes, die Dynamic, den Text (Schlußkonsonanten oder -vokale), den Zeitwert der Schlußnoten” (FREDRICH; FRISCHMUTH, 1981, p. 53)

¹⁴¹ Essa fase de sustentação deixa de existir quando a duração da última nota equivale a um pulso do compasso, ou a menos que isso (FREDRICH; FRISCHMUTH, 1981, p. 58-59).

da consoante final”¹⁴² (FREDRICH; FRISCHMUTH, 1981, p. 53). Como indicado na Figura 3.24, o movimento da fase de preparação pode ter diferentes desenhos: círculo ou semicírculo (Gesto 1), para cima e para baixo (Gesto 2), para cima e para o lado (Gesto 3). A direção, o tamanho e a intensidade do gesto serão determinados pelos aspectos indicados no início desse parágrafo: “A preparação para uma finalização com vogal em *pianissimo* requer um movimento pequeno, suave, delicadamente marcado¹⁴³; o oposto seria uma consoante surda pronunciada em *forte*”¹⁴⁴ (FREDRICH; FRISCHMUTH, 1981, p. 53). O movimento da fase de preparação termina na posição final (c); aqui, novamente, é o contexto da obra que determina a maneira de se chegar a ela:

A altura de (c), a distância do corpo e a intensidade com que a posição final foi alcançada dependem (assim como em (a) e (b)) da natureza da terminação. Portanto, se o início da posição final é provido de uma marcação mais ou menos forte, para, por exemplo, elucidar uma consoante final, ou se essa posição é alcançada sem qualquer ênfase, para evitar a pressão em uma vogal final, é uma questão do texto e da partitura.¹⁴⁵ (FREDRICH; FRISCHMUTH, 1981, p. 54)

Fredrich e Frischmuth (1981, p. 54) ainda acrescentam: “No ponto final, a terminação pode ser auxiliada fechando um pouco a mão, que antes estava levemente aberta, ou juntando, descontraidamente, os dedos indicador e médio com o polegar”¹⁴⁶. Este último gesto assemelha-se ao *Fingerschlag* sugerido por Thomas e explicado anteriormente.

Quando uma peça termina com as consoantes *m* ou *n* — e “onde isso for possível e sensato”¹⁴⁷ (FREDRICH; FRISCHMUTH, 1981, p. 54) —, o regente pode optar por prolongar ligeiramente a consoante final; nesse caso, utiliza-se uma variação da fase (c),

¹⁴² “ist die entscheidende Vorbereitung für das einheitliche Ende des Abschlußvokals oder für das einheitliche Absprechen des Abschlußkonsonanten.” (FREDRICH; FRISCHMUTH, 1981, p. 53)

¹⁴³ Os autores usam a palavra *fixierte*, que em tradução literal significa “fixado”. Optamos pelo termo “marcado” por ser o termo musical em português que nos parece equivaler a esse termo alemão.

¹⁴⁴ “Ein vorzubereitender Vokalabschluß im *Pianissimo* verlangt eine kleine, weiche, zart fixierte Bewegung, der Gegensatz wäre ein im *Forte* gesprochener stimmloser Konsonant.” (FREDRICH; FRISCHMUTH, 1981, p. 53)

¹⁴⁵ “Die Höhe von c, die Entfernung vom Körper, die Intensität, mit der die Abschlußstellung erreicht wurde, sind (genau wie a und b) von der Beschaffenheit des Abschlusses abhängig. Ob also der Beginn der Abschlußhaltung mit einer mehr oder weniger starken Fixierung versehen ist, um zum Beispiel einen entsprechenden Schlußkonsonanten zu verdeutlichen, oder ob diese Stellung ohne jegliche Betonung erreicht wird, um den Druck auf einen Schlußvokal zu vermeiden, ist eine Frage des Textes und des Notenbildes.” (FREDRICH; FRISCHMUTH, 1981, p. 54)

¹⁴⁶ “Der Abschluß kann unterstützt werden, indem die vorher leicht geöffnete Hand sich im Schlusspunkt etwas schließt, oder daß Zeige- und Mittelfinger locker mit dem Daumen zusammengeführt werden.” (FREDRICH; FRISCHMUTH, 1981, p. 54)

¹⁴⁷ “wo es möglich und sinnvoll ist” (FREDRICH; FRISCHMUTH, 1981, p. 54)

ilustrada na Figura 3.25. Aqui, a consoante final começa a soar ao se alcançar (c1) e exige um segundo corte “pequeno e sem pressão”¹⁴⁸ (FREDRICH; FRISCHMUTH, 1981, p. 54), que consiste na repetição das fases (b) e (c) com um gesto diminuído. No entanto, os autores ressaltam que “o uso frequente desse efeito final não é aconselhável”¹⁴⁹ (FREDRICH; FRISCHMUTH, 1981, p. 54).

Figura 3.25 — Corte duplo em caso de prolongamento de *m* ou *n* final, segundo Fredrich e Frischmuth (1981, p. 54)¹⁵⁰

Já os regentes Bastian e Fischer (2006, p. 206-208) sugerem uma outra forma de realizar o gesto final. Eles explicam que o corte de uma peça depende de diversos fatores — dentre eles, por exemplo, o último som do texto — e descrevem um gesto básico, a ser variado de acordo com o contexto da obra. O último tempo antes do corte é regido com um gesto um pouco maior do que o usual, chamando, assim, a atenção do coro e possibilitando a realização de uma eventual acentuação da cadência final. Ao chegar na nota final, ambas as mãos se posicionam mais ou menos na altura do ombro, com as palmas voltadas para o peito, os dois dedos indicadores na horizontal e os polegares apontando para cima, como ilustrado na Figura 3.26. Essa posição das mãos induz à manutenção da afinação da última nota e permite a indicação de um *crescendo*, por meio de um movimento ascendente que se abre, ou um *decrescendo*, com um movimento descendente que se fecha.

¹⁴⁸ “kleinen, drucklosen” (FREDRICH; FRISCHMUTH, 1981, p. 54)

¹⁴⁹ “Eine häufige Anwendung dieses Abschlußeffektes ist nicht ratsam.” (FREDRICH; FRISCHMUTH, 1981, p. 54)

¹⁵⁰ “a Haltephase; b1 erste Vorbereitungsphase; c1 Anklingen des Konsonanten (und mögliche zweite Haltephase); b2 zweite Vorbereitungsphase; c2 Abschlußstellung” (FREDRICH; FRISCHMUTH, 1981, p. 54)

Figura 3.26 — Posição das mãos ao início do corte, segundo Bastian e Fischer (2006, p. 207)

A partir dessa posição, o gesto para o corte terá diferentes desdobramentos, de acordo com o texto cantado. No caso de uma vogal final, ambas as mãos fazem um pequeno círculo em si mesmas e, em seguida, um movimento descendente com repique; ao final do repique, polegar e dedo indicador se juntam, como ilustrado na Figura 3.27 (nota-se, aqui, mais um gesto que se assemelha ao *Fingerschlag* de Thomas), indicando o final da emissão da vogal.

Figura 3.27 — Posição das mãos depois do corte, segundo Bastian e Fischer (2006, p. 208)

No caso de plosivas finais (*d*, *t*, *k*, por exemplo), o movimento descendente com repique é feito com mais intensidade, “para que todos os cantores do coro articulem a consoante final ao mesmo tempo e para que não surja uma constrangedora ‘salada de consoantes’”¹⁵¹ (BASTIAN; FISCHER, 2006, p. 208). Desejando-se prolongar um pouco a emissão de um *n* ou *m* finais, o movimento circular acima descrito não continua “diretamente em um movimento final com repique, mas em uma ‘linha’ suavemente traçada para fora, em cujo fim, então, um curto repique indica o término da consoante final”¹⁵² (BASTIAN;

¹⁵¹ “damit alle Chorsänger den abschließenden Konsonanten zu gleichen Zeit artikulieren und kein peinlicher ‘Konsonanten-Salat’ entsteht” (BASTIAN; FISCHER, 2006, p. 208)

¹⁵² “direkt in eine federnde Schließbewegung, sondern in einen nach außen führenden, weich gezogenen ‘Strich’, an dessen Ende dann eine kurze Rückfederung den Abschluss des auslautenden Konsonanten anzeigt.” (BASTIAN; FISCHER, 2006, p. 208)

FISCHER, 2006, p. 208). No caso de um *r* final, procede-se de forma semelhante ao explicado anteriormente, sustentando-se a vogal até o final do movimento circular, a partir do qual “a suave ‘linha’ traçada para fora indica a articulação do *r*, finalizando por meio da junção de polegar e dedo indicador”¹⁵³ (BASTIAN; FISCHER, 2006, p. 208).

Por fim, encontramos na obra de Ericson, Ohlin e Spångberg (1976, p. 23) algumas orientações quanto ao corte, especificamente para os casos em que há uma fermata na nota final. As mãos mantêm-se paradas na altura do peito durante a sustentação da nota final, após a qual o corte é feito com um movimento ascendente e descendente. De acordo com o tipo de terminação (vogal ou consoante), o gesto final incluirá uma das especificidades abaixo descritas:

- a) terminação com vogal: o movimento para no centro da batida.
- b) terminação com consoantes (consoantes surdas como *p, t, k*): depois de chegar ao centro da batida, um pequeno reflexo para cima.
- c) terminação com consoantes (consoantes sonoras como *m, ng, n*): depois de chegar ao centro da batida, um movimento para cima, um pouco maior do que o descrito em b).
- d) combinação de consoantes como em *court, kiln*: como acima em c). Seu movimento “corresponde” ao grupo de consoantes.¹⁵⁴ (ERICSON; OHLIN; SPÅNGBERG, 1976, p. 23)

A partir dessas explicações, observamos algumas semelhanças nos procedimentos descritos por esses regentes. Primeiramente, todos eles (BASTIAN; FISCHER, 2006; EHMANN, 1981; ERICSON; OHLIN; SPÅNGBERG, 1976; FREDRICH; FRISCHMUTH, 1981; THOMAS, 1979a) mencionam que a forma de se realizar o corte será determinada, entre outros fatores, pelo som que finaliza o texto (vogal, consoante sonora ou surda). Em relação ao gesto do corte, todos escrevem que esse gesto inclui uma preparação seguida pelo corte em si, sendo que Ehmann (1981), Ericson, Ohlin e Spångberg (1976), Fredrich e Frischmuth (1981) e Thomas (1979a) indicam que essa preparação seja feita com um gesto ascendente e Bastian e Fischer (2006) com um gesto circular. Após o gesto preparatório, Bastian e Fischer (2006), Ehmann (1981), Ericson, Ohlin e Spångberg (1976) e Thomas (1979a) realizam o corte em si com um movimento descendente seguido de repique; já

¹⁵³ “der weiche, nach außen führenden ‘Strich’ die Artikulation des ‘r’ andeutet und durch ‘Zusammenschnappen’ von Daumen und Zeigefinger beschließt.” (BASTIAN; FISCHER, 2006, p. 208)

¹⁵⁴ “a) vowel ending: the motion stops on the center of the beat. / b) consonant ending (non-resounding consonants like *p, t, k*): after you reach the center of the beat, a small reflex upwards. / c) consonant ending (resounding consonants like *m, ng, n*): after you reach the center of the beat, a movement upwards, slightly bigger than that described in b. / d) combination consonants like in *court, kiln*: as above in c). Your motion ‘corresponds’ to the group of consonants.” (ERICSON; OHLIN; SPÅNGBERG, 1976, p. 23)

Fredrich e Frischmuth (1981) escrevem que, além do movimento descendente, o corte também pode ter o formato de um círculo ou de um arco, não indicando repique após esse gesto. Especialmente no caso de haver uma consoante final, Bastian e Fischer (2006), Fredrich e Frischmuth (1981) e Thomas (1979a) unem polegar com dedo indicador e médio (ou somente o indicador) para precisar a articulação desse som (procedimento semelhante é sugerido por Halsey (2011)).

Em nossa entrevista com o Thomaskantor Georg Christoph Biller, perguntamos se ele usa algum gesto para a articulação ou interpretação do texto, por exemplo, a fim de indicar uma consoante final, ao que ele respondeu: “Sim, eu faço um corte ‘duplo’” (informação pessoal)¹⁵⁵. Já o regente Peter Neumann disse que, em geral, não utiliza nenhum gesto específico para indicar uma consoante final (informação pessoal)¹⁵⁶.

Timothy Brown usa um gesto que remete ao *Fingerschlag* descrito por Thomas, mas explica que isso acontece mais nos ensaios do que em concertos:

Às vezes eu uso meus dedos, como em *Highest* [ele faz um gesto, no qual polegar e dedo indicador estão juntos e são afastados no instante em que a consoante final é articulada]. Se eu quiser que o coro cante um nítido *t*, posso fazer isso só para lembrá-los de que [o *t*] tem que ser muito preciso. Mas em geral eu não acho que eu faça algum gesto específico [...]. Eu faço coisas no ensaio, mas depois, no concerto, estou mais preocupado em alcançar uma linha, uma forma, e suponho que os cantores irão, eles próprios, cuidar do texto. Provavelmente eu uso mais o meu rosto. Se eu quiser uma vogal clara, irei mostrar um rosto claro, ou o oposto, se eu quiser uma vogal escura; mas mais nos ensaios do que nos concertos. Depende um pouco de com quem eu estou trabalhando; se for com adolescentes ou estudantes, será bem diferente do que se eu estiver trabalhando com profissionais, que fazem (deveriam!) fazer isso de qualquer forma. (BROWN, informação pessoal)¹⁵⁷

Stephen Cleobury explica que normalmente indica uma consoante final com um pequeno gesto do dedo indicador, como se suavemente tocasse algo com esse dedo, mas comenta que “é preciso haver um claro gesto preparatório antes da consoante final, assim

¹⁵⁵ “Ja, ich mache einen ‘doppelten’ Abschlag.” Informação fornecida por Georg Christoph Biller ao ser entrevistado pela autora em junho de 2015.

¹⁵⁶ Informação fornecida por Peter Neumann ao ser entrevistado pela autora em junho de 2015.

¹⁵⁷ “Sometimes I use my fingers, as for ‘Highest’ [he makes a gesture, in which thumb and forefinger are together and then moved apart at the instant the final consonant is articulated]. If I want people to give a clear ‘t’, I might do that just to remind people that it has to be very precise. But in general I don’t think I do any particular gestures [...]. I do things in rehearsal, but then in the performance I am more concerned about achieving a line, a shape, and I assume that the singers will take care of the text themselves. I use my face more, probably. If I want to get a bright vowel, I will show a bright face, or the opposite, if I want a dark vowel; but not so much in performances as in rehearsals. It depends a little bit with whom I am working with, if I am working with teenagers or students, it will be very different from if I am working with professionals, who (should!) do it anyway.” Informação fornecida por Timothy Brown ao ser entrevistado pela autora em junho de 2015.

como há no início de uma frase”. Ele acrescenta: “Eu ainda tenho um jeito especial com um *n* [...]. Quando nós cantamos a palavra *Amen*, eu gosto que o coro feche no *n* [indica um gesto: os dedos se aproximam da palma da mão] e depois corte, isso tem um efeito bonito” (CLEOBURY, informação pessoal)¹⁵⁸.

Um último ponto a se mencionar é a questão de silabar ou não o texto, isto é, se é o caso de o regente articular, sem som, o texto que o coro tem a cantar. Na literatura pesquisada não encontramos referência a isso, todavia no DVD que acompanha o livro de Halsey (2011, DVD 1, faixa 1: Einführung), ele comenta: “Eu, por exemplo, acho que [o regente] deve silabar as palavras”¹⁵⁹. Cleobury, ao contrário, afirma:

Eu pessoalmente não silabo o texto para o coro. Eu pensaria que a maioria dos regentes faz isso, mas eu não acho que isso é uma boa ideia e eu sempre tento fazer com que meus alunos parem de silabar. Isso é aceitável em texturas homofônicas em que todos cantam as mesmas palavras no mesmo momento, mas não funciona na música polifônica. A única coisa a ser dita é que, se você não faz isso como uma regra geral, então justamente naquela uma ou duas situações em que você decide fazer, isso pode ser extremamente eficaz. (CLEOBURY, informação pessoal)¹⁶⁰

Neste capítulo, citamos e discutimos as sugestões encontradas em escritos sobre regência coral que se relacionam com a dicção do texto cantado, em especial no que diz respeito à duração, à dinâmica e ao instante de articulação dos sons do texto e também aos gestos de regência relacionados à dicção. Compreendemos que essas sugestões — que em essência são escolhas interpretativas — tendem a não ser nem certas nem erradas (remetendo-nos à discussão ao final do item 1.1.1), mas exemplificam e apontam para as possibilidades no tratamento da dicção do texto cantado. Naturalmente, escolhas diferentes terão efeitos diferentes, sendo, em última análise, essa a questão que se coloca ao regente (como já mencionado no item 1.1.1). No próximo capítulo, continuaremos discutindo as sugestões de

¹⁵⁸ “There should be a clear preparatory beat prior to the final consonant, just as there is at the beginning of a phrase. I do have a special way with an ‘n’ [...]. When we sing the word ‘Amen’ I make the choir close on the ‘n’ [indicates a gesture: fingers approaching the palm of the hand] and then stop and that is a nice effect.” Informação fornecida por Stephen Cleobury ao ser entrevistado pela autora em maio de 2015.

¹⁵⁹ “Ich zum Beispiel finde, man sollte Worte mit den Lippen formen” (HALSEY, 2011, DVD 1, faixa 1: Einführung)

¹⁶⁰ “I personally don’t mouth the words for the choir. I would think the majority of the conductors do that, but I don’t think that is a good idea and I always try to stop my pupils from doing it. It is fine in homophonic textures where everybody sings the same words at the same time, but it does not work in polyphonic music. The only thing to be said is if you don’t do it as a general rule, then on just that one or two occasions when you do decide to do it, it can be extremely effective.” Informação fornecida por Stephen Cleobury ao ser entrevistado pela autora em maio de 2015.

regentes em relação à dicção do texto, tendo como foco questões relacionadas à expressividade.

Capítulo 4 — Dicção e expressividade

Neste capítulo, damos continuidade ao estudo de questões relativas ao texto cantado, principalmente a partir da literatura pesquisada sobre regência coral e das entrevistas que fizemos com regentes, agora focando elementos expressivos. Iniciamos, no item 4.1, com uma breve reflexão sobre a sonoridade dos idiomas, especialmente do alemão; seguimos, no item 4.2, com uma discussão sobre a relação entre a articulação do texto e a articulação musical; no item 4.3, expomos a perspectiva de alguns regentes quanto às possibilidades expressivas dos sons do texto, citando, ao final do item 4.3.2, a entrevista que fizemos com John Butt, na qual ele se refere aos três principais temas deste capítulo.

4.1. A sonoridade do alemão

A sonoridade de uma língua talvez seja um dos elementos que mais evidenciam sua singularidade. Por mais que haja semelhanças na gramática, na sintaxe ou mesmo na ortografia, o conjunto de sons que constituem um idioma, junto a seu timbre, sua melodia e seu ritmo, geralmente é bastante distinto de outros idiomas.

A esfera sonora de cada língua acrescenta à música vocal uma camada expressiva que lhe é única. Simon Halsey escreve que uma composição com texto trabalha justamente com essa sonoridade: “O texto pertence à música coral exatamente tanto quanto as notas. Um compositor musical não somente o conteúdo, mas primeiramente a melodia, o ritmo e o timbre da língua. Eles colore[m] uma composição até o âmago da estrutura musical”¹ (HALSEY, 2011, p. 46). Halsey menciona o quão próximo da melodia de suas línguas maternas trabalharam compositores como J. S. Bach, Benjamin Britten ou Hector Berlioz e reconhece que a performance de uma peça em idioma estrangeiro exige bastante tempo do regente, tanto sozinho, ao estudar a obra, quanto ao ensaiar com o coro. Esse trabalho, explica ele, tem a

¹ “Zur Chormusik gehört der Text ganz genauso wie die Noten. Ein Komponist vertont nicht nur einen Inhalt, sondern zuallererst Sprachmelodie, -rhythmus und -klang. Sie färben eine Komposition bis in die innerste musikalische Struktur.” (HALSEY, 2011, p. 46)

vantagem de desenvolver nos cantores uma atenção em relação à cor das vogais e à articulação de consoantes: “Idiomas estrangeiros são, portanto, uma escola extraordinária para flexibilidade timbrística e riqueza de cores: em uma situação ideal, um coro soa, em cada língua, caracteristicamente diferente”² (HALSEY, 2011, p. 46).

Na entrevista que fizemos com Stephen Cleobury, ele fala sobre a necessidade de o regente conhecer (ou buscar ajuda profissional para conhecer) o significado e a pronúncia de um texto em idioma estrangeiro e de estar preparado para ensinar o coro a cantar nesse idioma. Ele também menciona como a sonoridade do coro pode variar de acordo com a língua em que se canta:

Certamente o resultado final é que, quando você está cantando bem em uma língua estrangeira, é possível que o timbre e o som da entonação que você está produzindo mudem por causa da natureza da língua. Eu observei isso, por exemplo, fazendo música de Poulenc. Os seus *Quatro motetos para a época de Natal*, neste país [Reino Unido] a maioria dos coros litúrgicos normalmente cantaria esses motetos naquilo que nós chamamos de latim italiano, com o que queremos dizer latim italiano litúrgico. Essa é a posição padrão. Mas se você disser, vamos tentar pronunciar o latim como os franceses poderiam ter pronunciado no tempo de Poulenc, digamos em Paris em 1933 ou quando quer que tenha sido, então, ao invés de ter “O magnum mysterium”, você tem “O magnum mysterium” [Cleobury pronuncia a vogal *u* como [y] e acentua a última sílaba de cada palavra]. Então você obtém vogais diferentes e uma acentuação diferente, porque a língua francesa sempre coloca o acento na sílaba final. E, na minha experiência, ter feito isso de fato muda o som.

Então para mim esse é um argumento para cantar a música em sua língua original, porque o mundo sonoro da língua está intimamente ligado à música. Especialmente no russo eu acho que é assim. Há alguns anos nós gravamos dois CDs com músicas de Rachmaninov no original em eslavônico litúrgico. É possível cantar essas músicas em uma tradução para o inglês, mas elas soam como peças completamente diferentes. (CLEOBURY, informação pessoal)³

² “Fremdsprachen sind also eine ungeheuer gute Schule für klangliche Flexibilität und Farbreichtum: Im Idealfall klingt ein Chor in jeder Sprache charakteristisch anders.” (HALSEY, 2011, p. 46)

³ “Certainly the end result is that, when you are singing well in a foreign language, it may be that the timbre and the sound of the tone that you are producing changes because of the nature of that language. I have noticed this, for example, in doing music by Poulenc. If you take his Four Christmas Motets, normally in this country most liturgical choirs would sing those in what we call Italian Latin, by which we mean liturgical Italian Latin. That is the default position. But if you say, let us try to pronounce the Latin as the French might have pronounced it in the time of Poulenc, say in Paris in 1933 or whenever it might have been, so instead of having “O magnum mysterium”, you have “O magnum mysterium”. So you get different vowels, and different accentuation because the French language always throws the stress on to the final syllable. And, in my experience, having done that, it does change the sound. / So for me that is an argument for singing music in its original language, because the sound world of the language is intimately bound up with the music. Particularly, I find this in Russian. We recorded some years ago two CDs of music by Rachmaninov in the original Church Slavonic. It is possible to sing this music in an English translation, but they sound like completely different pieces.” Informação fornecida por Stephen Cleobury ao ser entrevistado pela autora em maio de 2015.

John Eliot Gardiner também destaca o papel da língua cantada na sonoridade coral. Em entrevista concedida a Jeffrey Sandborg, este pergunta a Gardiner qual seria seu conceito de qualidade sonora e se isso seria diferente para cada período da história da música. A resposta de Gardiner ignora a questão dos períodos históricos e sugere que, para ele, a língua é o elemento decisivo:

A qualidade sonora varia enormemente de acordo com o idioma e a língua de um dado compositor. No Monteverdi Choir, nós sempre demos a maior ênfase possível à língua da música que está sendo cantada, não meramente em termos de sua compreensão pelos cantores e sua inteligibilidade pelo ouvinte, mas também em termos da eufonia e da coloração particulares da língua em questão e de como isso afeta a expressão da música.⁴ (SANDBORG, 2001, p. 99)

Wilhelm Ehmann escreve que as características de cada idioma exigem um tipo de trabalho específico e cita uma anedota de Carlos V que sugere algo sobre a sonoridade do alemão:

As diversas línguas muitas vezes se diferenciam amplamente em sua estrutura e alma, de modo que elas possuem uma característica distinta e, acima de tudo, precisam de um tratamento único. Quando Carlos V disse: “Eu falo espanhol com Deus, italiano com as mulheres, francês com os diplomatas, latim com os estudiosos, alemão com os cavaleiros”, nós, como professores de música e da língua alemã, podemos, em todo caso, refletir sobre.⁵ (EHMANN, 1981, p. 45)

Essa frase atribuída a Carlos V é conhecida em diversas versões: a mais antiga conta que o imperador falava espanhol com Deus, italiano com a corte, francês com as mulheres e alemão com seu cavalo; em outras variantes, ele falava francês com seus amigos, inglês com os pássaros e alemão com seus inimigos ou com seus soldados (BURKE, 2004, p. 28). Aparentemente, ele não considerava a língua alemã adequada para tratamentos amistosos!

O alemão é um idioma que, para muitas pessoas, soa duro e complicado, provavelmente por ser bastante consonantal se comparado ao português brasileiro e a outras línguas latinas, por exemplo. O acúmulo de consoantes em palavras como *Strumpf*, a finalização aspirada das plosivas surdas e o frequente uso do golpe de glote na linguagem

⁴ “Tone quality varies enormously according to the idiom and language of a given composer. In the Monteverdi Choir, we have always given the greatest possible emphasis to the language of the music that is being sung, not merely in terms of its comprehension by singers and its comprehensibility by the listener, but also in terms of the particular euphony and coloration of the language in question, and how that affects the expression of the music.” (SANDBORG, 2001, p. 99)

⁵ “Die einzelnen Sprachen unterscheiden sich nach Sprach-Leib und -Seele oft weit voneinander, so dass sie eine verschiedene Eignung haben und vor allem einer recht unterschiedlichen Behandlung bedürfen. Wenn Karl V. gesagt hat: ‘Spanisch rede ich mit Gott, Italienisch mit den Frauen, Französisch mit den Diplomaten, Lateinisch mit den Gelehrten, Deutsch mit den Pferdeknecchten’, so mögen wir als deutsche Sprach- und Musikerzieher darüber immerhin nachdenken.” (EHMANN, 1981, p. 45)

falada são alguns dos elementos que podem contribuir para essa sensação de dureza (SZEWCZYK, 2013). Além disso, consoantes como o “*r*-uvular” [R] e a *ach-Laut* [x] podem soar ásperas ou ríspidas, e a *ich-Laut* [ç] costuma ser considerada difícil de se pronunciar⁶.

Apesar de causarem essa impressão de certa forma negativa nos falantes de outras línguas, as consoantes do alemão lhe são muito características e mesmo consideradas expressivas pelos nativos: “As consoantes dão ao idioma alguns de seus momentos **expressivos** mais essenciais”⁷ (THOMAS, 1979a, p. 89, grifo do autor), menciona o regente Kurt Thomas, que cita algumas frases em alemão para exemplificar o “quão forte [as consoantes] criam a atmosfera da língua e o quanto elas tornam a língua alemã apta a modulações e rica em expressividade”⁸ (THOMAS, 1979a, p. 89). Por exemplo, em vista das várias sonantes, Thomas (1979a, p. 89, grifos dos autor) comenta como soa suave a seguinte frase: “Und sie gebar ihren ersten Sohn und wickelte ihn in Windeln” (“e ela deu à luz seu primeiro filho e o envolveu em fraldas”). No item 3.1.3, citamos uma explicação de Ehmann (1981, p. 52) na qual ele também menciona que as sonantes “dão à língua alemã justamente seu caráter particular”⁹. Além das consoantes, as vogais longas e curtas igualmente colaboram com o ritmo peculiar ao idioma. No item 4.3 discutiremos com mais detalhes o potencial expressivo dos sons do texto e, em especial, do alemão.

A frequência com que as consoantes ocorrem parece ser um dos motivos para que, de modo geral, a língua alemã não seja considerada a melhor para se cantar. Richard Miller (1997, p. 180) escreve que, “quando se trata da facilidade de canto, mesmo cantores nativos dão notas baixas ao alemão”¹⁰, exemplificando que “a elevada ocorrência de agrupamentos consonantais cumulativos [...] complica o fluxo do som vocal (como, por exemplo, *ein*

⁶ Ver item 2.3.2 sobre o uso do golpe de glote no alemão falado e cantado, item 2.4.1 sobre as diferentes pronúncias do *r* e item 2.4.2 sobre a pronúncia de plosivas surdas e aspiradas, da *ich-Laut* e da *ach-Laut*.

⁷ “Die Konsonanten sind eins der wesentlichst **ausdruckgebenden** Momente der Sprache.” (THOMAS, 1979a, p. 89, grifo do autor)

⁸ “Wie stark sie den Stimmungsgehalt der Sprache entstehen lassen und wie modulationsfähig und ausdrucksreich sie die deutsche Sprache machen” (THOMAS, 1979a, p. 89)

⁹ “geben gerade der deutschen Sprache einen besonderen Wesenszug” (EHMANN, 1981, p. 52)

¹⁰ “When it comes to singability, German is generally given low marks even by native singers.” (MILLER, 1997, p. 180)

Lichtstrahl, zum Streite, Ach! flüstern, Ich steche dich, Er lacht und schnaubt Wut!) quando tratados sem habilidade pelo cantor”¹¹.

Ao que parece, as características sonoras do idioma tampouco contribuíram para uma imagem positiva dos cantores alemães em outras épocas. O músico, professor e pesquisador John Butt, em uma conversa com Bernard Sherman sobre o estilo de canto no Barroco alemão e sobre suas diferenças em relação ao canto italiano, comenta:

Hoje, o canto na ópera italiana e o canto alemão wagneriano estão de alguma forma mesclados; pode ser um tanto difícil diferenciá-los. Mas está bastante claro que, até boa parte do século XIX, havia uma diferença entre o canto alemão e o canto italiano. Os alemães sempre foram criticados ao longo da história da música por serem cantores incrivelmente ‘vulgares’, não sendo capazes de ligar palavras, declamando, cuspiendo e silvando e guturalizando, ao invés de realmente cantar.¹² (SHERMAN, 1997, p. 285)

Sherman e Butt comentam que, no Barroco, uma das diferenças do estilo alemão, em relação ao italiano, é uma separação maior das palavras e das figuras. Sherman então pergunta: “A diferença nos estilos de canto também reflete a diferença entre as línguas — o italiano melodioso e rico em vogais e o alemão mais gutural, rico em consoantes?”¹³ (SHERMAN, 1997, p. 287), ao que Butt responde:

Sim, e, por extensão, essas línguas específicas muitas vezes também refletem a cultura, o modo de pensar. Não é apenas uma questão da língua, mas também do temperamento que cria a comunidade linguística que vai usar um determinado tipo de linguagem, tanto em termos de sua gramática como de sua sonoridade. Existem muitas questões culturais diferentes interligadas, mas, certamente, se você pegar apenas os sons crus do italiano e do alemão, eles produzem efeitos muito diferentes no canto.¹⁴ (SHERMAN, 1997, p. 287)

Com essas observações em mente, podemos retomar as ideias mencionadas no início desse item com uma perspectiva mais ampla. A camada expressiva que a esfera sonora

¹¹ “The high occurrence of cumulative consonant clusters [...] complicates the flow of vocal tone (as for example, *ein Lichtstrahl, zum Streite, Ach! flüstern, Ich steche dich, Er lacht und schnaubt Wut!*) when unskilfully handled by the singer.” (MILLER, 1997, p. 180)

¹² “Today, Italian opera singing and Wagnerian German singing are somewhat blended; it can be rather hard to tell the difference. But it’s quite clear that well into the nineteenth century there was a difference between German singing and Italian singing. The Germans were always criticized throughout music history as being incredibly ‘vulgar’ singers, not being able to tie words together, declaiming, spitting and hissing and gutturalizing, rather than actually singing.” (SHERMAN, 1997, p. 285)

¹³ “Does the difference in singing styles also reflect the difference between the languages—the melodious, vowel-rich Italian and the more guttural, consonant-rich German?” (SHERMAN, 1997, p. 287)

¹⁴ “Yes, and by extension, those particular languages quite often reflect the culture, the way of thinking, as well. It’s not a question just of the language, but also of the temperament that creates the linguistic community that will use language of a particular kind, both in terms of its grammar and of its sound. There are many different cultural issues intertwined, but certainly if you just take the raw sounds of Italian and German they produce very different effects in singing.” (SHERMAN, 1997, p. 287)

de uma língua acrescenta à música vocal não precisa se referir somente à melodia, ritmo, timbre ou sons da língua, mas pode também envolver elementos do temperamento e da cultura dessa comunidade linguística. Um estudo aprofundado dessa questão naturalmente extrapolaria os âmbitos desta pesquisa; contudo, pode-se imaginar, por exemplo, que o repertório coral alemão reflita, entre outras coisas, uma mistura de todos esses elementos associados ao idioma.

O tema do próximo item está relacionado com os comentários acima de Sherman e Butt sobre os estilos de canto italiano e alemão: a relação entre a articulação do texto e a articulação musical.

4.2. Articulação do texto e articulação musical

Ao longo do item 3.1, discutimos sugestões de regentes corais quanto ao instante de articulação, à duração e à dinâmica dos sons do texto cantado, elementos que, como explicado no Capítulo 1, estão entre aqueles não especificados pela notação musical. Por não precisar esses elementos — deixando de indicar, por exemplo, a duração de vogais e de consoantes como nas Figuras 3.3 ou 3.12 (que ilustram, respectivamente, algumas das escolhas de Kurt Thomas e Robert Shaw quanto a isso) —, a notação torna potencialmente invisível a relação entre a articulação do texto e a articulação musical. Essa relação também não é evidenciada por definições da palavra “articulação” em seu sentido textual ou musical como a descrita abaixo por Bastian e Fischer:

No uso idiomático geral, **articulação** significa a maneira de se produzirem os fonemas. O regente coral também precisará lidar com o termo nesse sentido quando, por exemplo, quiser trabalhar uma “nítida articulação do texto” (isto é, uma pronúncia clara visando à compreensão do texto ou aos fonemas corretos no trabalho de técnica vocal). No sentido especificamente musical, contudo, articulação significa a distinta conexão de cada nota, isto é, a ligação ou separação, ou também acentuação, de notas isoladas ou de

uma sequência de notas.¹⁵ (BASTIAN; FISCHER, 2006, p. 266, grifo dos autores)

Embora de forma alguma equivocada, essa definição não explicita o elemento de duração que a articulação envolve, seja ela textual ou musical. No sentido musical, esse elemento é mencionado por Robert Shaw, que escreve sobre a articulação musical em termos de “variações de *duração* (sempre dentro da notação prescrita)”¹⁶ (BLOCKER, 2004, p. 80, *itálico do autor*), assim como por John Butt (1990, p. ix), que, em seu estudo sobre articulação nas obras de J. S. Bach, explica a articulação como “a relação no tempo de uma nota com sua vizinha”¹⁷. Especificamente sobre a música barroca, Butt (1990, p. 123 e *passim*) destaca as “implicações acentuais de ligaduras”¹⁸, apontando para a relação entre articulação e acentuação citada por Bastian e Fischer. Partindo dos sons do texto para a articulação e acentuação musical, Kurt Thomas (1979b, p. 7, *grifos do autor*) menciona a relação entre a duração e a acentuação das vogais do texto cantado e as acentuações instrumentais feitas por meio de um prolongamento ou de um aumento da dinâmica: “A vogal **longa** da linha cantada corresponde, nos instrumentos, ao acento **agógico**, de **prolongamento**; a vogal **curta** ao acento **dinâmico**, de **ênfase**”¹⁹.

Essas perspectivas sugerem que as possibilidades compreendidas entre um *legatissimo* e um *staccatissimo* se referem à duração e também à dinâmica das notas, que, por sua vez, determinam — ou, no mínimo, influenciam — o tipo de conexão entre as notas. No canto, a articulação do texto — a ação física de produzir sons vocálicos e consonantais — igualmente envolve questões de duração e dinâmica e algumas dessas questões foram tema do item 3.1. Ali, nosso foco esteve nas escolhas em si. A partir de agora, discutiremos possíveis efeitos dessas escolhas para a articulação musical.

¹⁵ “**Artikulation** meint im allgemeinen Sprachgebrauch die Art und Weise der Lautbildung. Auch in diesem Sinne wird der Chorleiter mit dem Begriff umgehen müssen, wenn er z. B. an der ‘deutlichen Artikulation der Textes’ (d. h. an der deutlichen Aussprache zum Zwecke der Textverständlichkeit bzw. der stimmbildnerisch richtigen Lautierung) arbeiten möchte. Im speziellen musikalischen Sinne meint Artikulation jedoch die differenzierte Verbindung von Einzeltönen, d.h. die Bindung oder Trennung bzw. Betonung von einzelnen Tönen oder Tonfolgen.” (BASTIAN; FISCHER, 2006, p. 266, grifo dos autores)

¹⁶ “Variations in *duration* (always within the prescribed notation)” (BLOCKER, 2004, p. 80, *itálico do autor*)

¹⁷ “the relation in time of each note to its neighbour” (BUTT, 1990, p. ix)

¹⁸ “accentual implications of slurs” (BUTT, 1990, p. 123). Harnoncourt (1988, p. 60) igualmente escreve que, no Barroco, a dinâmica de sílabas e notas individuais pertenciam ao âmbito da articulação.

¹⁹ “Der **lange** Vokal der gesungenen Linie entspricht im instrumentalen dem **agogischen**, dem **Dehnungs**akzent, der **kurze** Vokal dem **dynamischen**, dem **Betonungs**akzent.” (THOMAS, 1979b, p. 7, *grifos do autor*)

Na bibliografia pesquisada, alguns autores escrevem que, em geral, o coro precisa exagerar a articulação do texto para poder ser compreendido. Bastian e Fischer (2006, p. 261) chamam a atenção para que “cantoras e cantores não somente pronunciem corretamente o texto a ser cantado, mas também articulem [...] intensamente”²⁰. Halsey (2011, p. 209) menciona que, “quando os cantores têm a impressão de estar exagerando, o texto talvez ainda seja incompreensível para o público!”²¹. Neumann comenta que, em comparação com o coro *a cappella*, “ao se acrescentar a orquestra [...] a clareza das consoantes ainda precisa ser reforçada, pois justamente os harmônicos das cordas absorvem muito dos ruídos articulatórios” (informação pessoal)²². De forma semelhante, Robert Shaw, em suas cartas editadas no *The Robert Shaw Reader* (BLOCKER, 2004), escreve sobre os “problemas criados pelo fato de coros serem obrigados a cantar palavras tanto quanto notas”²³ (BLOCKER, 2004, p. 115) e menciona a necessidade de se exagerar a articulação, especialmente no caso de grandes coros acompanhados por orquestra:

Embora os instrumentos possam de fato partilhar das excitações emocionais, psicológicas e fisiológicas induzidas pela música, no que concerne ao *texto*, a orquestra sinfônica o obscurece e o consome. Isto é particularmente verdadeiro quando os instrumentos dobram as linhas vocais [...]. O coro sinfônico (ou coro de festival) de 150 a 300 vozes é um imenso instrumento viscoso, túrgido, restrito pela inércia. Sua articulação — tanto musical quanto textual — requer prodígios de habilidade e vontade, assim como graus de exagero que beiram a caricatura.²⁴ (BLOCKER, 2004, p. 115, *itálico do autor*)

²⁰ “Sängerinnen und Sänger den zu singenden Text nicht nur richtig aussprechen, sondern auch [...] intensiv artikulieren” (BASTIAN; FISCHER, 2006, p. 261)

²¹ “Wenn die Sänger das Gefühl haben zu übertreiben, ist der text für das Publikum vielleicht immer noch undeutlich!” (HALSEY, 2011, p. 209)

²² “Wenn das Orchester dazu kommt [...] muss man die Deutlichkeit der Konsonanten noch verstärken, weil gerade die Obertöne der Streicher viel von den Artikulationsgeräuschen schlucken.” Informação fornecida por Peter Neumann ao ser entrevistado pela autora em junho de 2015.

²³ “[...] problems created by the fact that choruses are obliged to sing words as well as notes.” (BLOCKER, 2004, p. 115)

²⁴ “[...] though instruments may indeed share in the emotional, psychological and physiological excitations induced by music, insofar as *text* is concerned, the symphony orchestra obscures and consumes it. This is particularly true when instruments double vocal lines. [...] the symphony chorus (or festival chorus) of 150 to 300 voices is a humongous, glutinous, turgid, inertia-bound instrument. Its articulation—both musical and textual—requires prodigies of skill and will, as also degrees of exaggeration to the point of caricature.” (BLOCKER, 2004, p. 115, *itálico do autor*)

Ehmann também escreve que a pronúncia do texto precisa ser exagerada para que possa chegar ao ouvinte com intensidade natural; entretanto, ele não recomenda uma articulação demasiado incisiva²⁵:

No canto coral, cada cantor deve **exagerar a clareza da pronúncia**. Para o ouvinte, o exagero será então diminuído à naturalidade através da massa do coro e do tamanho da sala. Evita-se, contudo, uma **articulação muito incisiva** que transforme nossas ferramentas da fala em ferramentas de corte; ela retalha as palavras e interrompe constantemente o fluxo do som. Especialmente as plosivas não podem ser muito incisivas (*p*, *t*).²⁶ (EHMANN, 1981, p. 56, grifos do autor)

Ehmann aponta para o conflito, mencionado a seguir por Stephen Cleobury, entre uma dicção clara e uma linha *legato*. Como explica Cleobury, conciliar esses dois elementos é justamente um dos desafios técnicos do cantor:

Evidentemente, há sempre a dicotomia entre, por um lado, alcançar clareza de enunciação, clareza de elocução do texto em contraste ao desejo do cantor de produzir uma linha *cantabile*, *legato*. E, na verdade, essas duas coisas estão de alguma forma em oposição. Então, o cantor realmente hábil tem que achar uma maneira de lidar com elas. (CLEOBURY, informação pessoal)²⁷

Em essência, o que Ehmann e Cleobury estão dizendo é que há uma influência da articulação do texto sobre o *legato*, ou seja, sobre a articulação musical: articular consoantes de forma muito incisiva poderia resultar em um tipo de articulação musical que não o *legato*. Como escreve Richard Miller, “a forma como consoantes sonoras e surdas são tratadas tem um efeito direto no *legato*, na inflexão de palavras, no contorno das frases, na intensidade e no controle da dinâmica e, mais importante, na interpretação”²⁸ (MILLER, 2004, p. 116). Observa-se que Miller também aponta para a relação entre o modo de produzir as consoantes e a expressividade na performance musical, tema que será discutido no item 4.3.2.

²⁵ Aqui é preciso considerar que Ehmann escreve sobre uma articulação muito incisiva do ponto de vista de um alemão. Ver item 4.1 sobre os sons da língua alemã e sua relação com o canto.

²⁶ “Beim Chorsingen muß jeder Einzelsänger die **Deutlichkeit der Aussprache übertreiben**. Die Übertriebenheit wird dann durch die Masse des Chores und die Größe des Raumes für die Hörer zur normalen Natürlichkeit abgeschwächt. Man hüte sich jedoch vor einer **zu scharfen Artikulation**, die unsere Sprachwerkzeuge zu Schneidewerkzeugen macht; sie zerschneipelt die Worte und unterbricht ständig den Tonstrom. Besonders die Verschlusslaute dürfen nicht zu scharf genommen werden (*p*, *t*).” (EHMANN, 1981, p. 56, grifos do autor).

²⁷ “of course, there is always the dichotomy between, on the one hand, achieving clarity of enunciation, clarity of the delivery of the text over against the desire of the singer to produce a cantabile, legato line. And those two things actually stand to some degree in opposition. So the really skilful singer has to find a way to deal with them.” Informação fornecida por Stephen Cleobury ao ser entrevistado pela autora em maio de 2015.

²⁸ “How voiced and unvoiced consonants are handled has a direct effect on legato, word inflection, phrase shape, dynamic intensity and control, and, most important, interpretation.” (MILLER, 2004, p. 116)

Além da maneira como as consoantes são articuladas, os próprios sons do texto podem facilitar uma articulação mais ligada ou mais separada. Na citação a seguir, Halsey recomenda que o regente use o potencial de cada tipo de consoante como uma ferramenta para obter diferentes articulações musicais:

No caso das [consoantes] sonoras, isto é, todas aquelas que de alguma forma podem ressoar, trabalhe para que elas realmente o façam. Elas podem ajudar a sustentar o *legato* e não precisam interromper o fluxo vocal. Insista para que essas consoantes sejam cantadas na altura e chame a atenção dos cantores para o fato de que elas precisam de tempo para poder soar, portanto devem ser pronunciadas com antecedência suficiente. As consoantes surdas, ao contrário, podem ser usadas como fonte de impulso, elas energizam a próxima vogal.²⁹ (HALSEY, 2011, p. 209)

Swan escreve que o estudo das consoantes pode auxiliar o regente a escolher o tipo de articulação musical de um trecho, sugerindo que mesmo as ideias do compositor podem se relacionar com tais sons:

Examine as consoantes no texto para determinar os conceitos do compositor para a articulação de uma frase específica. Considere como as consoantes portadores de altura (*m, n, l*, etc.) influenciam um fraseado mais *legato* e como as consoantes plosivas (*p, t, k*, etc.) contribuem para uma articulação *non legato*.³⁰ (SWAN, 1988, p. 62)

Apesar desse potencial para colaborar com uma ou outra articulação musical, consoantes nasais também podem produzir um *staccato*, como veremos mais à frente e também no item 4.2.1; por outro lado, plosivas não necessariamente impedem o *legato*, como discutiremos abaixo. Isso novamente aponta para a questão mencionada anteriormente: o modo de se articular o texto — e não somente o texto em si — pode influenciar a articulação musical. A seguir, veremos que essa questão é tratada por variados autores, porém os pontos de vista e os procedimentos sugeridos são também bastante distintos.

²⁹ “Bei den stimmhaften, also all denjenigen, die in irgendeiner Form resonieren können, arbeiten Sie daran, dass sie das auch tun. Sie können helfen, das Legato zu tragen, und müssen den Vokalfluss nicht unterbrechen. Bestehen Sie darauf, dass diese Konsonanten auf der Tonhöhe gesungen werden, und machen Sie die Sänger darauf aufmerksam, dass sie Zeit brauchen, um klingen zu können, also früh genug gesprochen werden müssen. Die stimmlosen Konsonanten dagegen können als Impulsgeber genutzt werden, sie energetisieren den nächsten Vokal.” (HALSEY, 2011, p. 209)

³⁰ “Examine the consonants in the text to determine the composer’s concepts of articulation of a specific phrase. Consider how consonants carrying pitch (*m, n, l*, etc.) influence a more legato phrasing, and how explosive consonants (*p, t, k*, etc.) contribute to a nonlegato articulation.” (SWAN, 1988, p. 62)

Garretson (1998, p. 99) diferencia “três estilos básicos de dicção coral”³¹: *legato*, *staccato* e *marcato*. No estilo *legato*, ele explica que a dicção “é suave e conectada”³²; nele, as consoantes *m*, *n* e *l* podem, excepcionalmente, ter sua duração prolongada:

Embora a maioria das consoantes tenha uma duração relativamente curta, as consoantes **m**, **n** e **l** são exceções particulares e têm um certo grau de poder de sustentação. Como tal, elas podem ser efetivamente usadas, especialmente no *legato*, para preencher, de forma mais suave, a lacuna entre os vários sons vocálicos. Por exemplo, quando o grupo canta a palavra *amen*, a pronúncia **ah—mehn** pouco contribui para a suavidade da frase *legato*. Um procedimento mais eficaz é cantar a palavra como **ah—m—mehn**. Dessa maneira, a consoante **m** serve para preencher a lacuna entre as vogais **ah** e **eh**, criando, assim, um melhor efeito *legato*.³³ (GARRETSON, 1998, p. 103, grifos do autor)

A Figura 4.1 a seguir ilustra a explicação de Garretson, sendo (a) a forma escrita e (b) a forma de se executar.

Figura 4.1 — Duração da consoante [m] na palavra *Amen* em *legato*, segundo Garretson (1998, p. 103)

O cantor Russell Hammar (1984, p. 99, 190 e 214) também indica que se use consoantes sonoras como *m*, *n* e *l* para alcançar o *legato* e sugere, como Garretson, que o *m* da palavra *amen* seja prolongado. Hammar (1984, p. 214) destaca a importância de se “manter o cerne do som da vogal durante toda a duração da nota até a consoante ou ‘subvogal’”³⁴, de forma a evitar a interrupção da intensidade e do fluxo sonoro. Essa é também uma das indicações de Miller (1996, p. 22-23) para se chegar ao *legato*: “A vogal deve seguir adiante com o mesmo grau de intensidade até que ela alcance a consoante, a menos que o compositor

³¹ “three basic styles of choral diction” (GARRETSON, 1998, p. 99).

³² “is smooth and connected” (GARRETSON, 1998, p. 99)

³³ “Although most of the consonants have a comparatively short duration, the consonants **m**, **n**, and **l** are particular exceptions and have a certain degree of sustaining power. As such they may be effectively used, especially in legato singing, to bridge more smoothly the gap between the various vowel sounds. For example, when the group sings the word *amen*, the pronunciation **ah—mehn** contributes little to the smoothness of the legato phrase. A more effective procedure is to sing the word as **ah—m—mehn**. In this manner the consonant **m** serves to bridge the gap between the vowels **ah** and **eh**, thus creating an improved legato effect.” (GARRETSON, 1998, p. 103, grifos do autor)

³⁴ “maintaining the core of the vowel sound through the entire length of the note and into the consonant or ‘sub-vowel’” (HAMMAR, 1984, p. 214). Hammar (1984, p. 97-98) chama de “sub-vogais” as consoantes sonoras do inglês escritas *m*, *n*, *ng*, *l*, *r*, *v*, *z*.

tenha indicado uma nuance de dinâmica ou que o contorno geral da frase exija uma mudança de dinâmica”³⁵.

Ao contrário das consoantes anteriormente citadas, Garretson e Hammar afirmam que outras consoantes, em especial as plosivas, precisam ser articuladas de forma mais suave. Hammar (1984, p. 190) escreve que “vogais longas e consoantes³⁶ suavizadas (mas nítidas) criam uma suave linha *legato*”³⁷ e acrescenta que “para atingir o verdadeiro *legato* é especialmente necessário uma cuidadosa atenção à dicção. As consoantes plosivas devem ser amaciadas para não interferir no fluxo suave da música”³⁸ (HAMMAR, 1984, p. 214). Garretson (1998, p. 99) explica que “as qualidades explosivas das consoantes devem ser minimizadas para que elas se misturem suavemente com os sons vocálicos”³⁹. Embora ambos não explicitem como isso é realizado, imaginamos que “amaciar” uma consoante possa significar que, ao invés de dura e aspirada, ela seja pronunciada com *lenis* e sem aspiração⁴⁰.

Johnston (2011), por sua vez, tem uma opinião oposta. Ao discutir o *legato* em peças cantadas em inglês ou em alemão, primeiramente essa autora destaca, assim como Hammar e Miller, o papel da dinâmica das vogais: “Todas as vogais precisam manter o mesmo grau de intensidade até que o próximo fonema tome lugar”⁴¹ (JOHNSTON, 2011, p. 225). No entanto, em relação às consoantes plosivas (e aspiradas) do inglês e do alemão, Johnston considera que elas não impedem, e sim auxiliam o *legato*:

É um medo comum, mas infundado, que a terminação aspirada de uma consoante final resulte em um distúrbio da linha *legato*. Isso não poderia estar mais distante da verdade. Na realidade, uma consoante aspirada preenche a lacuna entre as palavras, resultando em maior *legato* [...]. A linha vocal seria quebrada somente se houvesse um espaço inserido ou uma

³⁵ “The vowel should continue onward at the same degree of intensity until it reaches the consonant, unless the composer has indicated a dynamic shading, or unless the overall phrase shape requires dynamic change.” (MILLER, 1996, p. 22-23)

³⁶ Aqui, ele faz referência sobretudo às plosivas e às fricativas.

³⁷ “Long vowels and softened (but clean) consonants will engender a smooth legato line.” (HAMMAR, 1984, p. 190)

³⁸ “especially careful attention to diction is necessary to achieve the true legato. The hard consonants must be softened so as not to interfere with the smooth flow of the music.” (HAMMAR, 1984, p. 214)

³⁹ “the explosive qualities of the consonants should be minimized if they are to be smoothly blended with the vowel sounds.” (GARRETSON, 1998, p. 99)

⁴⁰ Ver explicação no item 2.4.2 sobre pronúncia de plosivas com *fortis* ou *lenis*, aspirada ou não aspirada.

⁴¹ “All vowels must maintain the same degree of intensity until the next phoneme takes over.” (JOHNSTON, 2011, p. 225)

pausa⁴². Além disso, é preciso lembrar que não apenas as vogais carregam o som. O som de uma consoante ainda continua a linha, seja ela sonora ou surda.⁴³ (JOHNSTON, 2011, p. 227)

Johnston (2011, p. 228) explica que, quando essas consoantes são explodidas ritmicamente, sua aspiração ajuda na rearticulação de uma palavra seguinte iniciada em vogal, evitando tanto a junção da consoante com a vogal quanto um espaço vazio entre elas. Na canção *Wie Melodien zieht es mir* op. 105 n° 1 de Brahms, por exemplo, nas palavras *zieht es*, o [t^H] final de *zieht* ocuparia uma pequena fração da duração da vogal [i:] que o precede; isso permitiria tempo suficiente para aspirar a consoante final e separá-la do [ε] seguinte. Essa autora ressalta que a separação, frequente tanto no alemão como no inglês, de uma palavra iniciada em vogais daquela que a precede (evitando, por exemplo, que se forme uma outra palavra, como discutido no item 3.1.1) não contradiz o *legato* e lembra que “nem o inglês nem o alemão são pensados para soar como francês”⁴⁴ (JOHNSTON, 2011, p. 226).

Em seu livro sobre preparação vocal para coros, o regente Wilhelm Ehmann e a contralto Frauke Haasemann escrevem algo semelhante a essa explicação de Johnston. Como citado no item 3.1.1, ao discutir trechos do *Messias* de Händel, Ehmann e Haasemann (1990, p. 143) sugerem um exercício para treinar a separação de uma consoante final da vogal inicial da palavra seguinte sem que ocorra um golpe de glote. Para isso, eles explicam que “consoantes finais bem pronunciadas também colaboram com a separação desejada da vogal seguinte”⁴⁵ (EHMANN; HAASEMANN, 1990, p. 144).

Ehmann e Haasemann (1990, p. 64) discutem a questão do *legato* tendo como referência, naturalmente, o canto em alemão. Eles introduzem esse tema contrastando definições de *legato* na música instrumental e na música vocal:

⁴² Especificamente quanto à dicção do inglês, Madeleine Marshall (1953, p. 31) escreve algo semelhante: “Alguns cantores são relutantes em pronunciar uma consoante surda bem aspirada por medo de ‘quebrar a linha’. [...] ‘A linha’ é quebrada sempre que nela houver uma lacuna; e a negligência ou omissão de uma consoante surda deixa um vácuo sem sentido no fluxo da música, assim como no das palavras” (“Some singers are reluctant to pronounce a well-aspirated voiceless consonant for fear of ‘breaking the line.’ [...] ‘The line’ is broken whenever there is a gap in it; and the neglect or omission of a voiceless consonant leaves a meaningless vacuum in the flow of the music as well as of the words”).

⁴³ “It is a common but unfounded fear that the aspirated release of a final consonant results in a disturbance of the legato line. This could not be further from the truth. In reality, an aspirated consonant fills the gap between the words, resulting in greater legato [...]. The vocal line would be broken only if there were an inserted space or rest. Further, one must remember that not only the vowels carries the tone. The sound of a consonant still continues the line, be it voiced or voiceless.” (JOHNSTON, 2011, p. 227)

⁴⁴ “neither English nor German is intended to be sung like French.” (JOHNSTON, 2011, p. 226)

⁴⁵ “Gut gesprochene End-Konsonanten dienen außerdem der gewünschten Trennung von den folgenden Vokalen” (EHMANN; HAASEMANN, 1990, p. 144)

Legato significa “ligação” e é representado por meio de uma ligadura. Nos instrumentos de arco, isso quer dizer que todas as notas que estão sob uma ligadura devem ser tocadas em uma arcada; nos instrumentos de sopro, isso quer dizer que todas as notas que estão sob uma ligadura não devem ser rearticuladas com a língua. Consequentemente, no canto a palavra *legato* e a ligadura deveriam ser utilizadas em sentido estrito somente quando diversas notas devem ser cantadas em uma sílaba (*vocalise*⁴⁶). No entanto, em geral no canto utiliza-se a palavra *legato* com sua ligadura também quando as notas precisam ser sustentadas por toda sua duração e diversas sílabas precisam ser estreita e suavemente conectadas umas com as outras — ou mesmo dentro das outras. A indicação *cantabile* também quer dizer isso. Aqui, a princípio nós utilizamos o termo *legato* em sentido estrito (sem articulação da língua, *vocalise*) e, quando ele aparece no sentido expandido do canto, nós acrescentamos a palavra *cantabile*.⁴⁷ (EHMANN; HAASEMANN, 1990, p. 64)

Observa-se, então, que esses autores colocam em foco a relação entre a articulação do texto e a articulação musical: a rigor, o *legato* acontece somente quando se canta sobre vogais. A seguir, eles listam alguns desafios para se alcançar o *legato* (*cantabile*) com o coro:

Um bom canto *legato* (*cantabile*) causa dificuldades a qualquer coro. Diversas negligências destroem a cadeia vocálica: consoantes volumosas ou longas ou muito inertes, heterogeneidade na cor das vogais, sílabas finais muito abertas, notas longas sem tônus que sempre finalizam com um *decrecendo* antes que elas alcancem a próxima nota, etc. Aqui, a imaginação do oposto pode ajudar: cada vogal ainda tem que soar quando a próxima começa.⁴⁸ (EHMANN; HAASEMANN, 1990, p. 64)

Dessas duas citações de Ehmman e Haasemann, destacamos que esses autores fazem referência a uma estreita conexão entre as notas para que o *legato* seja alcançado, assim como à duração e à dinâmica de vogais e consoantes. Ehmman e Haasemann (1990, p. 61) descrevem um exercício vocal para trabalhar o *legato*, para o qual indicam que se usem

⁴⁶ Aqui usamos a palavra francesa *vocalise*, designando uma melodia ou um exercício vocal somente com vogais.

⁴⁷ “*Legato* heißt Bindung und wird durch einen Bogen dargestellt. Dies meint beim Streichinstrument, daß alle unter einem Bogen stehenden Noten auf einen Bogenstrich zu spielen sind; es meint beim Blasinstrument, daß alle unter einem Bogen stehenden Noten nicht erneut mit der Zunge angestoßen werden sollen. Folgerichtig müßten das Wort *legato* und der *legato*-Bogen im engeren Sinne beim Singen dann angewendet werden, wenn mehrere Töne auf eine Silbe zu singen sind (*Vokalise*). Im allgemeinen sängerischen Sprachgebrauch benutzt man aber das Wort *legato* mit seinem Bogen auch dann, wenn die Töne ganz ausgehalten und mehrere Silben eng und weich aneinander — oder gar ineinander — gehängt werden müssen. Das meint auch schon die Anweisung *cantabile*. Wir gebrauchen hier den Terminus *legato* zunächst im engeren Sinne (ohne Zungenstoß, *Vokalise*), und wenn er im sängerisch erweiterten Sinn erscheint, setzen wir *cantabile* hinzu.” (EHMANN; HAASEMANN, 1990, p. 64)

⁴⁸ “Gutes *legato* (*cantabile*)-Singen bereitet jedem Chor Schwierigkeiten. Viele Nachlässigkeiten zerstören die Vokal-Kette: dicke und lange oder zu lasche Konsonanten, uneinheitliche Vokalfärbung, zu offene Endsilben, spannungslose lange Töne, die stets in einem *decresc.* enden, ehe sie die nächste Note erreichen u. a. m. Hier sollte im Gegenteil die Hilfs-Vorstellung dienen: der eine Vokal muß noch klingen, wenn der nächste schon beginnt.” (EHMANN; HAASEMANN, 1990, p. 64)

vogais longas e consoantes curtas. Ao definir o termo *legato* no glossário ao final de sua obra, há a seguinte orientação: “Consoantes pronunciadas de forma curta e sonora, vogais cantadas de forma longa”⁴⁹ (EHMANN; HAASEMANN, 1990, p. 183).

Em relação às sonantes *l, m, n, ng, w, s*, Ehmann e Haasemann (1990, p. 67 e 69) explicam que, quando articuladas com antecipação (isto é, antes do tempo para elas escrito, como discutido no item 3.1.2), elas não interrompem, e sim continuam a desenvolver a linha vocálica; essas consoantes podem ser mais longas, ocupando cerca de 1/4 da duração da nota que as precede. Já em relação a outras consoantes e a sua frequente ocorrência no idioma alemão, eles escrevem:

As chamadas fricativas [surdas] e plosivas [surdas e sonoras] são difíceis de integrar na linha *legato* (*cantabile*). Pensamento generalizado: a língua alemã é ruim para cantar porque ela tem muitas consoantes. Frequentemente ela é até mesmo determinada por consoantes agrupadas. Assim, o uso das consoantes requer atenção especial. Enquanto esqueleto da língua, elas lhe dão ritmo. Em seu agrupamento, elas criam imagens textuais marcantes. Ambos aumentam sua capacidade expressiva. Em conexão com as vogais, as consoantes iluminam e colore o conteúdo do texto. Seu vigor reforça o contato com o ouvinte. Em termos de técnica vocal, elas ainda ativam o diafragma e “jogam” as vogais para seu “lugar” apropriado. Aqui isso quer dizer: quanto mais rápido, preciso e flexível o cantor pronunciar as consoantes em uma respiração elástica⁵⁰, tanto mais denso será o *legato* (*cantabile*).⁵¹ (EHMANN; HAASEMANN, 1990, p. 70)

Nota-se que esses autores indicam que no *legato* as consoantes sejam curtas — mas não suavizadas — e destacam o papel expressivo das consoantes do alemão, questão mencionada no item 4.1 e que será discutida no item 4.3.

Ehmann e Haasemann também descreverem exercícios vocais para se trabalhar o *martellato* com o coro. Ao contrário dos exercícios para o *legato* (*cantabile*), nos quais as consoantes são gradualmente introduzidas após o treino com vogais (primeiro sonantes e, só depois, fricativas, plosivas e grupos consonantais), para facilitar a realização do *martellato*

⁴⁹ “kurz und klingend abgesprochene Konsonanten, lang ausgesungene Vokale” (EHMANN; HAASEMANN, 1990, p. 183)

⁵⁰ Com esse termo, os autores aparentemente se referem à atividade do diafragma.

⁵¹ “Die sogenannten Reibe- und Explosivlaute sind der legato-(cantabile)-Linie schwer einzuordnen. Verbreitete Meinung: Die deutsche Sprache läßt sich schlecht singen, weil sie zu viele Konsonanten hat. Oft wird sie gar durch gebündelte Konsonanten bestimmt. So verlangt die Verwendung der Konsonanten besondere Aufmerksamkeit. Als Skelett der Sprache geben sie ihr den Rhythmus. In der Bündelung schaffen sie einprägsame Textbilder. Beides steigert ihre Ausdrucksfähigkeit. In der Verbindung mit den Vokalen lassen sie den Text-Inhalt farbig aufleuchten. Ihre Eindringlichkeit verstärkt den Kontakt zum Hörer. Singtechnisch aktivieren sie zusätzlich die Zwerchfell-Tätigkeit und ‘schießen’ die Vokale in ihren angemessenen ‘Sitz’. / Hier heißt das: je schneller, genauer, beweglicher der Sänger die Konsonanten auf einem federnden Atem abspricht, je dichter wird das legato (cantabile).” (EHMANN; HAASEMANN, 1990, p. 70)

Ehmann e Haasemann (1990, p. 82-84) indicam o uso de variadas consoantes — plosivas e fricativas surdas ou sonoras ao lado de nasais — que são gradualmente abandonadas até que se cante o *martellato* somente com vogais. Tais exercícios sugerem que, embora consoantes possam dificultar o *legato*, elas também podem facilitar articulações *non legato*, ou, dito de outra forma, embora vogais possam facilitar o *legato*⁵², elas também podem dificultar articulações *non legato*.

Em relação ao *staccato*, Garretson (1998, p. 101) escreve: “Uma boa dicção *staccato* depende da articulação distinta e precisa das consoantes. Os lábios devem ser flexíveis e livres de tensão excessiva e os movimentos dos lábios devem ser exagerados”⁵³. A produção de vogais também é citada: “As vogais devem ser ligeiramente modificadas e formadas mais perto da parte frontal da boca”⁵⁴ (GARRETSON, 1998, p. 101). Nota-se que — diferentemente de sua explicação sobre o *legato*, na qual é mencionada a duração de algumas consoantes sonoras — Garretson escreve sobre esse estilo de dicção em termos da ação física para produzir vogais e consoantes, não se referindo à duração desses sons vocálicos e consonantais.

Ericson, Ohlin e Spångberg, por outro lado, distinguem alguns tipos de articulação musical justamente em termos da duração dos sons do texto. Eles explicam que, em comparação com o estilo *legato* propriamente dito, no *legato* em estilos mais leves “a diferença de caráter [...] encontra-se principalmente no tratamento do texto, mais especificamente utilizando-se vogais mais curtas e consoantes mais vigorosas”⁵⁵ (ERICSON; OHLIN; SPÅNGBERG, 1976, p. 35). Quanto à articulação do texto em peças ou trechos em *staccato*, eles indicam: “Use vogais curtas e consoantes rápidas para o canto ágil”⁵⁶ (ERICSON; OHLIN; SPÅNGBERG, 1976, p. 47).

⁵² Miller (1996, p. 20), no entanto, escreve que “uma das dificuldades em cantar longos *vocalises* como os de Rachmaninoff e Ravel é a falta de assistência das consoantes” (“One of the difficulties in singing extended vocalises of the Rachmaninoff and Ravel sort is the lack of consonant assistance.”)

⁵³ “Good staccato diction depends on distinct and precise articulation of the consonants. The lips should be flexible and devoid of excessive tension, and the lip movements should be exaggerated.” (GARRETSON, 1998, p. 101)

⁵⁴ “The vowels should be modified slightly and formed closer to the front of the mouth” (GARRETSON, 1998, p. 101)

⁵⁵ “The difference in character [...] lies primarily in the treatment of the text, specifically, using shorter vowels and more vigorous consonants.” (ERICSON; OHLIN; SPÅNGBERG, 1976, p. 35)

⁵⁶ “Use short vowels and fast consonants for agile singing.” (ERICSON; OHLIN; SPÅNGBERG, 1976, p. 47)

Em nossa conversa com Stephen Cleobury, ele menciona que, “se você está cantando *marcato*, [por exemplo, na palavra] *mighty*, o *m* tem de ser feito muito rapidamente”. Ao ser questionado sobre o uso de diferentes maneiras de articular o texto em um *legato* ou em um *staccato*, ele afirma que “isso é realmente um elemento importante para determinar a articulação da linha, eu acredito” (CLEOBURY, informação pessoal)⁵⁷.

Bastian e Fischer (2006, p. 259) escrevem que nas situações “em que o coro imita tipos de articulação instrumental, por exemplo, ao cantar uma frase ou palavras isoladas em *portato* ou *staccato*”⁵⁸, as vogais são encurtadas, rapidamente dando lugar à consoante:

No movimento *Komm, holder Lenz* das *Jahreszeiten* de Haydn [...], por exemplo, no trecho em *portato* do coro feminino “Bald lebet alles wieder auf” ou eventualmente também no trecho do coro masculino “Frohlocket ja nicht allzu früh”, que também é cantado de forma saltitante, as consoantes duplas *ll* e *kk*, respectivamente, são divididas em duas sílabas: “al-les”, “Frohlok-ket”, respectivamente. Da mesma forma, nas vocalizações onomatopaicas que ocorrem com frequência nas canções populares antigas ou em madrigais (“don-don-don”, “din-ge-ding-e-don”, etc.), as respectivas consoantes finais também são cantadas imediatamente após as vogais, mesmo em notas longas.⁵⁹ (BASTIAN; FISCHER, 2006, p. 259)

A partir dessas sugestões, podemos retornar à relação, mencionada no início deste item, entre articulação, duração e dinâmica e entre articulação do texto e articulação musical: na música vocal, as várias articulações, de um *legatissimo* a um *staccatissimo*, referem-se, de alguma forma, à duração e à dinâmica de vogais e de consoantes. Resumindo a literatura aqui citada, podemos dizer que, de modo geral, vogais mais longas resultam em uma articulação mais *legato* e que vogais mais curtas tendem a soar mais *staccato*. Uma dinâmica estável ao longo da duração da vogal ajudará a manter o *legato*. Já a duração da consoante relaciona-se com sua capacidade de sustentar altura ou não. Consoantes sonoras — em especial as nasais [m], [n] e [ŋ] e a lateral [l], mas também as fricativas [v] e [z] — podem ser prolongadas para auxiliar no *legato*. Em relação às consoantes plosivas, sobretudo as surdas e aspiradas, alguns

⁵⁷ “if you are singing *marcato*, “mighty” the ‘m’ has got to be done quite quickly”, “it is a really important element in determining articulation of line, I believe.” Informação fornecida por Stephen Cleobury ao ser entrevistado pela autora em maio de 2015.

⁵⁸ “in denen der Chor instrumentaler Artikulationsarten nachahmen, z. B. eine Phrase oder einzelne Wörter im *portato* oder *staccato* singen soll.” (BASTIAN; FISCHER, 2006, p. 259)

⁵⁹ “In dem Chorsatz *Komm, holder Lenz* aus Haydns *Jahreszeiten* [...] etwa werden an der *portato*-Stelle des Frauenchores: *Bald lebet alles wieder auf* oder evtl. auch an der ebenfalls federnd zu singenden Stelle des Männerchores: *Frohlocket ja nicht allzu früh* die Doppelkonsonanten ‘ll’ bzw. ‘kk’ auf zwei Silben verteilt: ‘al-les’ bzw. ‘Frohlok-ket’. Ebenso werden auch bei den in alten Volkslied- oder Madrigalsätzen vielfach vorkommenden lautmalerschen Vokalisieren (‘don-don-don’ ‘din-ge-ding-e-don’ o.ä.) die jeweiligen auslautenden Konsonanten unmittelbar nach den Vokalen gesungen, und zwar auch bei langen Notenwerten.” (BASTIAN; FISCHER, 2006, p. 259)

autores indicam que elas sejam suavizadas no *legato*; outros consideram que elas não necessariamente interrompem o fluxo do *legato* e sugerem que elas sejam articuladas rapidamente. As consoantes podem colaborar com uma articulação *non legato*, sendo eventualmente prolongadas com esse fim, como será exemplificado no próximo item.

A seguir, veremos que a manipulação das durações de vogais e consoantes para criar uma articulação mais destacada pode ser particularmente proveitosa em peças do Barroco, período no qual a articulação “é o principal meio de expressão”⁶⁰ (BUTT, 1990, p. ix). Especificamente em obras de Bach, encontramos, na literatura pesquisada, alguns exemplos de como a articulação do texto pode ser usada não somente para criar uma articulação musical, mas também para expressar o caráter da peça.

4.2.1. Articulação na música de J. S. Bach

Ao ser entrevistado por Jeffrey Sandborg, o regente inglês Richard Marlow menciona que um elemento que ele enfatiza na música de Bach é a dança, e que a articulação do texto pode colaborar para realçar esse estilo. No início do moteto *Singet dem Herrn ein neues Lied* BWV 225 de Bach, por exemplo, ele encurta a vogal *i* ([ɪ]) da palavra *singet* para que o *ng* ([ŋ]) possa de fato soar e criar uma articulação mais leve:

Quanto ao estilo da música, se eu estou fazendo Bach, eu quero que meu Bach dance. Muitas músicas do século XVIII são feitas para dançar. [...] As palavras podem ser muito importantes para ajudar a criar o estilo. Elas, obviamente, ajudam a colorir a coisa, mas eu trabalho muito duro nas consoantes sonoras — como *l* e *n*. Muito frequentemente, nós só ouvimos a vogal. Mas se é uma vogal seguida por um *l* ou um *n*, ou algo assim, muitas vezes você pode obter uma ressonância maravilhosa — não somente tornando o texto audível, mas fazendo um fraseado maravilhoso. Em, digamos, *Singet dem Herrn*, para torná-lo mais saltitante, você não tem que separar cantando “Sing-et”; mas, se você cantar o *ng* — “SiNG-et” —, você realmente tem uma articulação que pula. [...] As palavras podem dar uma

⁶⁰ “is the principal means of expression.” (BUTT, 1990, p. ix)

sutil sensação de saltitar e de dança, por exemplo, para [a música de] Bach.⁶¹ (SANDBORG, 2001, p. 128)

O efeito sonoro dessa sugestão de Marlow pode ser escutado na gravação do moteto *Singet dem Herrn* feita por John Eliot Gardiner e lançada em 2012. Gardiner (2014, p. 3) também enfatiza o elemento da dança na música de Bach e, nessa gravação, explora a sonoridade das consoantes como forma de ilustrar a vivacidade do texto: na figura cantada pelo Coro 2 no início da peça, a vogal *i* ([ɪ]) de *singet* é bastante curta e o *ng* ([ŋ]) é longo e sonoro; além disso o *s* ([z]) inicial é articulado de maneira rápida, precisa e muito sonora. No item 4.3.2 citaremos uma frase de Gardiner na qual ele descreve seu ponto de vista sobre o papel das consoantes nesse moteto.

Em nossa conversa com o regente inglês Martin Ennis, ele ressalta que sua maneira de trabalhar o texto com o coro depende, naturalmente, do repertório realizado. A música de Bach pede uma articulação mais separada e, nela, o texto pode ser usado para criar essa articulação:

O que eu faria em uma peça de Brahms é muito diferente do que eu faria em uma peça de Bach. Em Bach, eu estou muito mais atento à necessidade de articulação. Por exemplo, ao cantar a palavra *Wachet*, eu geralmente diria ao coro para realizá-la como *três* eventos, “Wa-che-t”, de forma que a segunda sílaba da palavra, “-chet”, consistiria de “che” seguido de um silêncio articulatório e depois do “t” no tempo. Às vezes, isso requer instruções bastante exatas, porque se você disser simplesmente “Encurte a segunda sílaba”, provavelmente terá “Wachet-t-t-t-t”, uma forma muito caótica de cantar. Com a música barroca, eu estou sempre muito mais inclinado a brincar com a duração das notas. (ENNIS, informação pessoal, itálico do autor)⁶²

Ao escrever sobre articulação musical em obras vocais do Barroco tardio, a soprano Martha Elliott (2006, p. 58-61) concentra boa parte de sua discussão em questões relacionadas ao texto cantado. Segundo ela, “cantores têm uma situação mais fácil ao tomar

⁶¹ “As far as style of music, if I’m doing Bach, I like my Bach to dance. So much eighteenth-century music is modeled to dance. [...] Words can be very important in helping create the style. They obviously help color the thing but I work very hard on the soft consonants — the ‘l’s’ and the ‘n’s.’ So often we just hear the vowel going through. But if it’s a vowel followed by an ‘l’ or an ‘n’ or something, you can very often get a wonderful resonance — not just making the text audible but a wonderful phrasing. In, say, *Singet dem Herrn*, to make it rather bouncy, you don’t have to detach it by singing ‘Sing-et’ but if you sing the ‘ng,’ — ‘SiNG-et’ — you actually have an articulation that springs. [...] Words can get a nice spring and dance-like feel into, for example, Bach.” (SANDBORG, 2001, p. 128)

⁶² “what I’d do in a piece of Brahms is very different from what I’d do in a piece of Bach. In Bach I’m much more aware of the need for articulation. For example, if you sing the word ‘Wachet’, I would often tell the choir to perform it as *three* events, ‘Wa-che-t’, so that the second syllable of the word, ‘-chet’, would consist of ‘che’ followed by an articulatory silence and then by the ‘t’ on the beat. Sometimes this requires quite precise instructions, because if you just say ‘Shorten the second syllable’, you’re likely to get ‘Wachet-t-t-t-t’, a very haphazard way of performing. With Baroque music I’m always much more willing to play around with the durations of notes.” Informação fornecida por Martin Ennis ao ser entrevistado pela autora em julho de 2015.

decisões sobre articulação, porque nós temos um texto com acentuação silábica e gramática inerentes. Nós também temos consoantes que servem para separar as vogais em cada sílaba”⁶³ (ELLIOTT, 2006, p. 58). Com o início do movimento *Wenn kömmst du, mein Heil*, da cantata *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 140 de Bach, ela oferece um exemplo de situação em que a articulação do texto pode ser usada para se alcançar uma articulação musical mais destacada: na palavra *kömmst*, primeiramente ela escreve que o ataque percussivo da consoante inicial *k* pode produzir uma leve separação da nota anterior; em seguida, ela sugere que se use um pouco do tempo da vogal *ö*, a rigor curta, para prolongar o *m* duplo seguinte e assim criar um contraste em relação ao tempo forte anterior. Elliott (2006, p. 61) conclui afirmando que, “ao invés de aplicar, o tempo todo, uma concepção moderna de um fluxo sonoro uniforme e constante, nós podemos conferir clareza à textura ao usar uma dicção expressiva e uma articulação variada”⁶⁴.

Essa última frase de Elliott remete ao que John Butt explica a respeito do *cantabile* na música de Bach. Butt (1990, p. 11) escreve que, apesar de Bach encorajar um estilo *cantabile*⁶⁵, este não pode ser interpretado como um “intenso estilo *legato* com uma imensa variedade de dinâmica realçada por vibrato”⁶⁶; ao contrário, ele afirma que “a importância das palavras e da acentuação ‘gramatical’ da música sugere que a *clareza* talvez seja o principal componente do estilo”⁶⁷ (BUTT, 1990, p. 15, *itálico do autor*).

Ao contextualizar a questão da articulação nas práticas de performance na época de Bach, Butt (1990, p. 12-13) escreve sobre a relação entre articulação e a métrica do texto e da música. Especialmente na escrita silábica, notas “boas” e “ruins” estão associadas a sílabas longas e curtas; tratados de canto da época ressaltam essa questão, de forma que “cantores [...] cantavam música silábica com alguma atenção à relação entre o acento das palavras e o

⁶³ “Singers have an easier time making decisions about articulation because we have a text with built-in syllabic stresses and grammar. We also have consonants, which serve to separate the vowels in each syllable.” (ELLIOTT, 2006, p. 58)

⁶⁴ “Rather than applying a modern conception of a smooth, consistent flow of tone throughout, we can bring clarity to the texture by using expressive diction and varied articulation.” (ELLIOTT, 2006, p. 61)

⁶⁵ Isso acontece na página de título das *Invenções* (BACH-DOKUMENTE, 1963, p. 220-221), conforme cita Butt (1990, p. 9).

⁶⁶ “intense legato style with a tremendous dynamic range enhanced by vibrato” (BUTT, 1990, p. 11)

⁶⁷ “The importance of words and the ‘grammatical’ accentuation of the music suggest that *clarity* is perhaps the major component of the style” (BUTT, 1990, p. 15, *itálico do autor*). Butt (1990, p. 25) ainda explica que “muitos melismas eram cantados com algum grau de articulação” (“many melismas were sung with some degree of articulation”).

acento métrico da música. Assim como na fala, a distinção entre sílabas e notas fortes e fracas é alcançada por meio tanto da dinâmica quanto da duração das notas”⁶⁸ (BUTT, 1990, p. 13). Observa-se, assim, que a acentuação implícita pela métrica do texto e da música é expressada em termos de articulação, isto é, de duração e dinâmica das notas — que, na música cantada, pode se refletir em duração e dinâmica de vogais e consoantes (como exemplificado por Elliott). Esse tipo de articulação reflete a questão acentual envolvida em uma ligadura sobre duas notas, na qual, conforme explica Butt (1990, p. 42) a primeira nota é tocada mais forte e é sustentada por mais tempo do que a segunda.

Um exemplo desse paralelo entre a articulação implícita pela acentuação de uma palavra e uma ligadura é apontado por Butt (1990, p. 122-123) no 7º movimento da cantata *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* BWV 215, no qual a melodia de soprano é dobrada por oboé d’amore (Figura 4.2).

Figura 4.2 — Compassos 26 e 30 das linhas de soprano e oboé d’amore do 7º mvt. da cantata BWV 215 de Bach, adaptado de Butt (1990, p. 122-123)

No primeiro tempo do c. 30 do manuscrito desse movimento, há duas colcheias escritas para oboé e para soprano, a primeira sendo uma *appoggiatura* que resolve na segunda; na linha de oboé essas colcheias são ligadas, ao contrário da linha de soprano, que tem como texto a palavra *Eifer* (com cada sílaba cantada em uma colcheia). Essa escrita pode parecer inconsistente, “porém, dadas as implicações acentuais de ligaduras, o efeito musical resultante é o mesmo”⁶⁹ (BUTT, 1990, p. 123): na linha de soprano, a acentuação e a resolução da *appoggiatura* acontecem em função da movimentação da sílaba forte para a fraca; na linha de oboé, isso é sugerido pela ligadura. Como Butt (1990, p. 123) observa, “o

⁶⁸ “Singers [...] sang syllabic music with some regard to the relationship between the stress of the words and the metrical stress of the music. As with speech, the differentiation of strong and weak syllables and notes is achieved both through dynamics and length of notes.” (BUTT, 1990, p. 13)

⁶⁹ “However, given the accentual implications of slurs, the resulting musical effect is similar” (BUTT, 1990, p. 123)

cantor certamente não faria uma quebra no som depois de *Ei*”⁷⁰, afinal o [f] que inicia a segunda sílaba a rigor não induz uma cesura. No c. 26 dessa peça acontece algo semelhante: na linha de oboé, as três primeiras colcheias são ligadas e a quarta solta; na linha de soprano, as duas primeiras colcheias são cantadas com a primeira sílaba de *Eifer*, a terceira colcheia com a segunda sílaba e a quarta colcheia com a primeira sílaba de *entflammeten*. Aqui, novamente, o resultado musical das duas linhas é o mesmo, sobretudo se considerarmos que a palavra *entflammeten*, iniciada em vogal, não seria ligada à palavra anterior, mas sim separada⁷¹, produzindo uma leve cesura entre a terceira e quarta colcheias, como implícito pela ligadura de oboé. Observa-se, então, que o foco na colocação das sílabas pode dar a impressão de inconsistência entre as duas linhas, porém a articulação tende a estar mais relacionada ao som da palavra do que à divisão silábica; isto é, a ligadura na linha de oboé não reflete a separação de sílabas do texto de soprano, mas sim a acentuação e a sonoridade da palavra.⁷²

Comparando, de um modo geral, alguns aspectos que podem criar articulações em instrumentos de cordas ou de sopro e no canto, Butt (1990, p. 7) menciona que “mudanças de arco e *tonguing* envolvem um elemento de percussão como a consoante de uma palavra”⁷³. Em relação aos instrumentos de sopro, Butt (1990, p. 12 e 47) explica que, muito antes da época de Bach, autores recomendavam o uso de sílabas para introduzir articulações na linha melódica. A obra de Ganassi⁷⁴, por exemplo, “especificava três pares de sílabas de articulação — te-ke, te-re, le-re — relacionados à variedade de consonâncias na fala”⁷⁵ (BUTT, 1990, p. 47). Autores do início do século XVIII recomendavam diversas sílabas para articulação (*tonguings*) e algumas dessas indicações são similares às arcadas sugeridas para instrumentos

⁷⁰ “The singer would surely not make a break in the sound after ‘Ei’” (BUTT, 1990, p. 123)

⁷¹ Ver discussão nos itens 2.3.2 e 3.1.1.

⁷² Entretanto, há situações em que a articulação instrumental é bastante diferente da colocação e da acentuação do texto cantado, como mostram outros exemplos citados por Butt (1990, p. 126-129, em especial os exemplos 57 e 61).

⁷³ “bow changes and tonguing involve an element of percussion like the consonant of a word.” (BUTT, 1990, p. 7)

⁷⁴ GANASSI, S. **Opera intitolata Fontegara** (Venice, 1535), ed. H. Peter. Berlin, 1956.

⁷⁵ “specified three pairs of articulation syllables — te-ke, te-re, le-re — related to the variety of consonances in speech” (BUTT, 1990, p. 47)

de cordas — como no caso da *figura corta*⁷⁶ com retomada de arco, na qual o arco para baixo equivaleria à sílaba *tu* e o arco para cima à sílaba *ru*, a serem usadas pelo instrumento de sopro (BUTT, 1990, p. 48). Nesse caso, as sílabas de articulação sugerem um ataque forte com uma consoante plosiva e um ataque suave com uma consoante sonora.

As possíveis relações entre consoantes iniciais e finais no canto e os ataques e finalizações em instrumentos de arco são mencionadas por Martin Ennis, na entrevista que fizemos com ele. Ao falar sobre seu trabalho com o regente alemão Peter Neumann, Ennis comenta:

Quando eu trabalhei com ele, nós sempre pensamos bastante sobre a forma como consoantes e vogais são traduzidas em elementos de instrumentos de cordas. Por exemplo: qual função uma consoante inicial em uma frase vocal deveria ter para um violinista? Ela determina o grau de ataque do arco? E como uma consoante final determina o fim de uma nota em uma melodia nas cordas? De acordo com Neumann, normalmente deveríamos buscar refletir cuidadosamente aquilo que acontece quando se canta: se você canta um *k* no meio de uma palavra, momentaneamente o som para. Assim, muitas consoantes em um texto deveriam induzir a um estilo levemente mais aerado, mais articulado? Ao lidar com a música barroca, essas considerações sempre foram muito importantes para ele e, devo dizer, para mim. (ENNIS, informação pessoal)⁷⁷

Esses comentários de Ennis e também as questões mencionadas por Butt sobre a articulação em instrumentos de sopro sugerem que os sons do texto não somente delimitam uma nota, mas também criam diferentes tipos de ataque e de finalização. Consoantes plosivas, em especial as surdas e aspiradas, tendem a resultar em um ataque ou em uma finalização mais definida ou mais incisiva. Consoantes sonoras, em especial as nasais e a lateral *l*, tendem a resultar em ataques ou finalizações mais suaves ou delicadas. Já o ataque ou finalização só com vogal tende a ser o mais sutil, eventualmente com demarcação quase que imperceptível. (Ressaltamos aqui que essas são tendências, visto que a maneira de articular os sons do texto também influenciará o tipo de ataque ou finalização.) Isso, por sua vez, indica que a

⁷⁶ Como explica Butt (1990, p. 20), “a *corta* consiste em duas notas curtas seguidas de uma longa (ou vice-versa)” (“The *corta* consists of two short notes followed by one long (or vice versa)”).

⁷⁷ “when I’ve worked with him, we’ve always thought a great deal about the way consonants and vowels translate into elements of string playing. For example: What role should an initial consonant in a vocal phrase play for a violinist? Does it determine the degree of bow attack? And how does a terminal consonant determine the end of a note in a string line? According to Neumann, we should normally aim to reflect closely what happens when you sing: if you make a “k” in the middle of a word, the sound stops momentarily. So, should lots of consonants in a text give rise to a slightly more aerated, slightly more articulated style? When dealing with Baroque music, such considerations have always been very important for him and, I must say, for me.” Informação fornecida por Martin Ennis ao ser entrevistado pela autora em julho de 2015.

articulação está associada não somente à duração e dinâmica de uma nota, mas também ao modo como ela é atacada e finalizada.

O próximo item terá como foco o potencial expressivo dos sons do texto e, principalmente, as possibilidades expressivas das consoantes na música coral.

4.3. O potencial expressivo dos sons do texto

Na literatura pesquisada sobre regência coral e nas entrevistas que fizemos com regentes, a expressividade dos sons do texto é tratada a partir de variados pontos de vista. Iniciamos, no item 4.3.1, com uma discussão sobre o potencial expressivo do som das palavras, partindo principalmente das ideias de Ehmann (1981) e Shaw (BLOCKER, 2004), mas também remetendo a algumas noções da Fonoestilística. No item 4.3.2, discutimos a expressividade das consoantes a partir do pensando de autores como Ehmann e Haasemann (1990), Garretson (1998) e Halsey (2011) e também a partir de nossas conversas com os regentes Georg Christoph Biller, John Butt, Stephen Cleobury e Peter Neumann.

4.3.1. Sonoridade das palavras e enunciação

Neste item, discutiremos as ideias de Ehmann (1981) e Shaw (BLOCKER, 2004) sobre as possibilidades expressivas do som das palavras. Antes de passarmos aos escritos de Ehmann, introduziremos sua perspectiva a partir de algumas noções da Fonoestilística.

Cavaliere (2005, p. 156) explica que “o termo Fonoestilística foi criado por Trubetzkoy para designar a ciência que, na fronteira da Fonética com a Fonologia, encarrega-se de estudar as funções expressivas dos elementos sonoros em enunciado oral”. O conceito de estilística pode ter dois sentidos: o primeiro “cuida da expressividade linguística *per se*, dos recursos que o sistema linguístico permite implementar na aplicação de maior expressividade ao texto” (CAVALIERE, 2005, p. 157); o segundo considera o estilo que

caracteriza a linguagem específica de um indivíduo e é denominado “estilística do indivíduo” (CAVALIERE, 2005, p. 157). Sobre esses diferentes sentidos, Cavaliere acrescenta:

Essa dupla feição do estilo delimita bem os campos da Estilística na língua literária e na língua não-literária. No mundo da literatura, predomina a Estilística primária, aliada da Semântica na busca de expressividade e colorido linguístico. [...] Já o estilo secundário, o do indivíduo, não implica necessário envolvimento semântico, pois consiste numa série de marcas pessoais que envolvem [...] o conjunto de caracteres linguísticos que compõem um dado idioleto. (CAVALIERE, 2005, p. 157)

Uma noção da Fonoestilística que está presente no pensamento de Ehmann é a associação entre o som e o significado de uma palavra. Cavaliere explica essa ideia contextualizando-a a partir de um princípio que, de certa forma, a contraria: o princípio da arbitrariedade do signo linguístico, defendido pelo linguista Ferdinand de Saussure. Segundo esse princípio, “não há uma ligação racional necessária entre um conceito (o **significado** do signo) e a imagem acústica que o carrega (**significante**)” (CAVALIERE, 2005, p. 159, grifos do autor), isto é, o som de uma palavra não necessariamente remete àquilo que ela significa, de modo que “a relação entre o significado e o significante é **imotivada**” (CAVALIERE, 2005, p. 159, grifo do autor). Esse princípio, contudo, não é isento de exceções e, como escreve Cavaliere, “o próprio Saussure [...] adverte que nem tudo em uma determinada língua é **absolutamente arbitrário** ou **imotivado**” (CAVALIERE, 2005, p. 160, grifos do autor). Assim, desenvolve-se a noção do significante relativamente motivado, como no caso de termos como “macieira”, que deriva de “maçã”. Os estudiosos da Fonoestilística, todavia, não estão completamente de acordo com esses princípios de Saussure e consideram que, justamente em função de sua sonoridade, o significante pode, sim, se relacionar com o significado:

No campo da Fonoestilística, entretanto, as teses saussureanas [sic] não gozam de aceitação pacífica. É comum, por exemplo, ouvirmos de uma pessoa que o verbo *arranhar* parece reproduzir o próprio ruído provocado pelo ato de passar com força as unhas sobre a pele. Igualmente, o verbo *envolver*, com essa sequência de fricativas intercaladas por uma vogal arredondada, sugere acusticamente o próprio movimento dos braços em torno de um corpo. A constituição desses significantes motivados, assim, levaria em conta o papel expressivo que têm as vogais e consoantes no sistema da língua, bem como a carga cognitiva do falante acerca desse fato, de tal sorte, que o tecido acústico das palavras, por assim dizer, teria a função de representar um estado da alma. (CAVALIERE, 2005, p. 161, itálicos do autor)

As noções de que vogais e consoantes têm um papel expressivo e de que o “tecido acústico das palavras” pode representar “um estado da alma” são aquelas que mais se aproximam das ideias de Ehmann. Esse regente considera que os sons que constituem certas palavras podem ilustrar aquilo que elas significam e explica: “A arte do canto coral não deve psicologizar ou dramatizar a linguagem. Ela deve, ao contrário, **ouvir as palavras profunda e sensivelmente** e deixar que sua sonoridade própria se revele; assim, significado e imagem irão emergir de seu cerne”⁷⁸ (EHMANN, 1981, p. 44, grifos do autor). Ele escreve que a sonoridade de alguns verbos pode, em si, expressar a ação por eles descrita, especialmente no caso de verbos que descrevem um som ou cuja ação resulta em um som. Para que esse significado se manifeste ao ouvinte, Ehmann considera que a qualidade da pronúncia é determinante:

Alguns **verbos** de certa forma capturam a ação e a revelam, então, através de uma pronúncia intensa [...]; isso é especialmente impressionante em ações que são percebidas pelo ouvido: *rauschen* [“murmurar”, “sussurrar”], *dröhnen* [“ressoar”, “ribombar”], *trappeln* [“trotar”], *sausen* [“zunir”], *schwingen* [“vibrar”], *zischen* [“sibilar”], *tönen* [“soar”], *klappern* [“bater” (os dentes, a porta)], entre outras. Essas palavras devem ser pronunciadas com grande interesse e envolvimento, buscando-se descobrir de onde cada uma delas tira sua força e seu significado próprios; decisivo, porém, é que o ouvinte deduza a ação correspondente à palavra diretamente da pronúncia, sem precisar, a princípio, refletir sobre ela.⁷⁹ (EHMANN, 1981, p. 44, grifo do autor)

Segundo Ehmann, substantivos também podem remeter, a partir de uma pronúncia cuidadosa, à imagem mental do objetivo que designam:

Substantivos pronunciados com atenção tornam visível o referido objeto; ao falar, o objeto do substantivo nos aparece como uma imagem. Falemos, por exemplo, *Hammer* [“martelo”], então o martelo se mostra a nossa frente; pronunciemos a palavra *Himmel* [“céu”] com pleno envolvimento, então o

⁷⁸ “Die chorische Singkunst darf ihre Sprache nicht psychologisieren oder dramatisieren wollen. Sie soll dagegen **in die Worte hineinhorchen**, ihren Eigenklang sich entfalten lassen, so werden Sinn und Bild aus ihrem Kern aufsteigen.” (EHMANN, 1981, p. 44, grifos do autor)

⁷⁹ “Manche **Tätigkeitswörter** haben gleichsam die Tätigkeit eingefangen und entfalten sie nun bei intensivem Sprechen [...]; das ist besonders eindrucksvoll bei Tätigkeiten, die durch das Gehör aufzunehmen sind: rauschen, dröhnen, trappeln, sausen, schwingen, zischen, tönen, klappern u. a. m. Man spreche die Wörter jeweils mit ganzer Anteilnahme aus und versuche dabei zu ergründen, woher die einzelnen Wörter jeweils ihre Eigenkraft und -bedeutung gewinnen; entscheidend ist jedoch, dass der Hörer die entsprechende Tätigkeit den Wörtern allein aus dem unmittelbaren Sprechen entnimmt, ohne darüber zunächst nachdenken zu brauchen.” (EHMANN, 1981, p. 44, grifo do autor)

céu se arqueia perante nossos olhos. No som da palavra também está contida a **essência** do objeto [...] ⁸⁰ (EHMANN, 1981, p. 44, grifo do autor)

Além de verbos e objetos, Ehmann (1981, p. 45) considera que mesmo palavras significando conceitos abstratos possuem uma forma acústica que representa sua essência, como *Liebe* (“amor”) ou *Hass* (“ódio”). Tanto no alemão como no português, a sonoridade de “amor” é suave, ao tempo que “ódio” soa mais ríspido ⁸¹.

A expressividade sonora das palavras, ressalta Ehmann, manifesta seu potencial quando a pronúncia é associada a imagens mentais do significado da palavra, ou seja, quando há um envolvimento tanto com o som quanto com o sentido da palavra. Essa pronúncia não visa a acrescentar elementos estranhos ao idioma, mas busca extrair o máximo da própria sonoridade da língua, especialmente no caso do alemão:

Essa fala que desperta os sentidos — que revela a força motriz, imagética e denotativa do idioma e que, justamente na língua alemã, expressa suas possibilidades e características próprias — é tanto mais importante na arte do canto, visto que a criação musical muitas vezes viu como sua tarefa trazer à forma a língua na imagem sonora desvelada que serve ao próprio idioma. Sob esse ponto de vista, a **pronúncia** deve esforçar-se para trazer o mínimo possível à língua e tirar o máximo dela própria [da língua]; ela deve obedecer ao idioma com fidelidade, examinando suas características detalhadamente, com grande envolvimento e atenção, e deixando cada palavra soar por si própria, como um sino. ⁸² (EHMANN, 1981, p. 45, grifo do autor)

No coro, Ehmann considera que o trabalho com a pronúncia — inclusive da língua materna — tem um papel essencial: “Sem o **cultivo extremamente detalhado da pronúncia**, nenhum canto coral pode cumprir o seu propósito” ⁸³ (EHMANN, 1981, p. 44, grifos do autor). Segundo ele, a conexão entre som e imaginação é uma das principais

⁸⁰ “**Gegenstandswörter** machen im aufmerksamen Aussprechen den gemeinten Gegenstand sichtbar; das Ding des Dingwortes wird im Sprechen vor uns als Bild errichtet. Sprechen wir z. B. ‘Hammer’ aus, so stellt sich der Hammer vor uns hin; sprechen wir das Wort ‘Himmel’ mit voller Beteiligung aus, so wölbt sich der Himmel vor unsern Augen. Zugleich ist im Wortklang das **Wesen** des Gegenstandes enthalten [...]” (EHMANN, 1981, p. 44, grifo do autor)

⁸¹ Apesar disso, nota-se claras diferenças na sonoridade dos dois idiomas, cada um possuindo qualidades específicas, como discutido no item 4.1.

⁸² “Dies ‘hinstellende’ und ‘sinnweckende’ Sprechen, das die Bewegungs-, Bild- und Bedeutungskraft der Sprache offenbart und eine besondere Eigenart und Möglichkeit gerade der deutschen Sprache darstellt, ist im Bereich der Singkunst umso wichtiger, als die musikalische Schaffen vielfach seine Aufgabe darin gesehen hat, die Sprache in dem aus ihr selbst dienend entfalteten Klangbild zur eigentlichen Gestalt zu bringen. Unter solche Grundhaltung muß die **Sprechweise** bemüht bleiben, möglichst wenig in die Sprache hineinzutragen und alles aus ihr selbst herauszuholen; sie soll die Sprache getreu befolgen, ihrer Eigenart bis ins Handwerklich-kleine hinein mit inniger Anteilnahme und Aufmerksamkeit nachgehen und jedes Wort wie eine Glocke in sich selbst zum klingen bringen.” (EHMANN, 1981, p. 45, grifo do autor)

⁸³ “Ohne **sorgfältigste Pflege der Aussprache** kann kein Chorgesang seine Aufgabe erfüllen” (EHMANN, 1981, p. 44, grifos do autor)

maneiras de se desenvolver a pronúncia do coro. Ao escrever sobre as vogais do alemão, por exemplo, ele explica que cada vogal tem um tipo de emoção ou experiência associada a ela e que a melhor estratégia para trabalhar sua pronúncia é a partir dessa associação:

A maneira mais segura e mais vibrante de dar às **vogais** seu som puro e seu significado próprio é através de uma imaginação viva. No *u* está o medo. Contam-se ao coro algumas frases de uma história de terror e todos os cantores falam, com vívida imaginação do medo, um longo *u*. Depois, pronunciam-se as palavras *Furcht*, *Uhu* [“medo”, “uhu”] e, em seguida, canta-se o *u* em uma nota. De modo semelhante, desenvolve-se o *o* da surpresa, o *a* da alegria, o *e* do choro, o *i* do nojo.⁸⁴ (EHMANN, 1981, p. 45, grifo do autor)⁸⁵

Ehmann (1981, p. 47) acrescenta que, em alemão, palavras com vogais curtas⁸⁶ com frequência designam objetos ou eventos que acontecem rapidamente, por exemplo *rasch* (“rápido”), *schnell* (“rápido”, “veloz”), *Schlag* (“batida”), *Knall* (“estrondo”, “estalo”), *Blitz* (“relâmpago”) ou *Wind* (“vento”). Palavras com vogais longas, ao contrário, muitas vezes designam objetos ou eventos com um calma inerente, como *Meer* (“mar”), *See* (“lago”, “mar”), *Strom* (“corrente”), *Ruhe* (“calma”, “paz”), *Atem* (“respiração”), *wohnen* (“morar”, “residir”). No entanto, Ehmann indica que há exceções, por exemplo *Fluss* (“rio”), com vogal curta, ou *Stoß* (“golpe”, “choque”), com vogal longa.

As ideias de Ehmann remetem-nos aos estudos feitos por Fónagy (1991, p. 57-62), que escreve sobre as metáforas comumente associadas aos sons de vogais e consoantes — como a ideia de que vogais anteriores (por exemplo, *i*, *e*) são claras ou que consoantes como *p* e *t* são mais duras que suas correspondentes sonoras *b* e *d*. Esse autor descreve os resultados de pesquisas feitas com crianças e adultos húngaros, adultos franceses e adultos ingleses, mostrando diversas similaridades nas metáforas que os sujeitos dessas três nacionalidades associam a vogais e consoantes: para a maioria desses sujeitos, o *i* é menor e mais feliz que o *u*; *t* e *k* são mais duros que *l*; *l* e *m* são mais doces que *t* e *k*; entre outros exemplos.

⁸⁴ “Die **Vokale** (Selbstlaute) lassen sich in ihrem reinen Selbstklang und ihrer sinnhaften Eigenbedeutung am sichersten und lebendigsten aus einer lebensmäßigen Vorstellung gewinnen. Im *u* steckt die Furcht. Man sagt dem Chor ein paar Sätze einer Gruselgeschichte, und alle Sänger sprechen unter lebhafter Vorstellung des Fürchtens ein langgezogenes *u*. Darauf lasse man die Wörter ‘Furcht, Uhu’ sprechen und setze dann das *u* auf einem Ton an. Ähnlich entwickle man das *o* aus dem Staunen, das *a* aus dem Freuen, das *e* aus dem Weinen, das *i* aus dem Ekeln.” (EHMANN, 1981, p. 45, grifo do autor)

⁸⁵ Além dessas associações, Ehmann sugere que o regente coral trabalhe as vogais a partir de indicações como “claro” ou “escuro” ou de explicações fisiológicas quanto à posição da língua, dos lábios, etc.

⁸⁶ Ver item 2.3 sobre as vogais curtas e longas do alemão.

Nos estudos de estilística do português, também encontramos associações entre a sonoridade de vogais e consoantes e o significado das palavras. Nilce Sant’Anna Martins (2008, p. 49-59) oferece diversos exemplos dessas associações. A sonoridade da vogal *a*, escreve ela, “presta-se à transferência para ideias de claridade, brancura, amplidão, alegria etc., o que se pode sentir em palavras como: *claro, alvo, vasto, alto, alvorada, madrugada, catarata* (cascata), *baobá* etc.” (MARTINS, 2008, p. 50). Já as vogais anteriores *i*, *e* e *é* “são próprias para exprimir sons agudos, estridentes, ajustando-se seu valor ao significado de palavras como *grito, trilo, apito, pio, riso, tímido, estrídulo, estrépito, berro*” (MARTINS, 2008, p. 51). Em relação ao *i*, suas associações remetem à pesquisa acima citada de Fónagy: “O estreitamento do conduto bucal na produção do [i] se coaduna com a expressão de pequenez, estreiteza, agudez: *mínimo, mini, estrito, fio, fino, espinho, formiga*” (MARTINS, 2008, p. 51). Já as vogais posteriores *u* e *o* têm “a possibilidade de imitar sons profundos, cheios, graves, ruídos surdos” (MARTINS, 2008, p. 52) como em *bufo, urro, estouro, rouco, estrondo*; essas vogais também sugerem “ideias de fechamento, redondeza, escuridão, tristeza, medo, morte” (MARTINS, 2008, p. 52) como em *oco, globo, gruta, dor, temor, fúnebre, luto, tumulto*, entre outros. Sobre as vogais nasais, ela comenta: “A ressonância nasal torna as vogais aptas a exprimir sons velados, prolongados (*zunzum, zumbido, [...], tanger, planger*) e a sugerir distância, lentidão, moleza, melancolia (*longe, longínquo, distante, bambo, brando, manso, langue, pranto, lamento*)” (MARTINS, 2008, p. 53).

Em relação à expressividade das consoantes, Martins (2008, p. 54) escreve que “as consoantes oclusivas, pelo seu traço explosivo, momentâneo, prestam-se a reproduzir ruídos duros, secos, de batidas, pancadas” como *estalo, trote, pancada, grito, tapa, bofetão*; ela acrescenta que as oclusivas surdas “convêm à evocação de seres, coisas, atos, qualidades e sentimentos ligados às ideias de força e intensidade: *déspota, tirano, ditador, Titã, [...], tempestade, trovão, furacão*” (MARTINS, 2008, p. 55). As consoantes labiodentais *f* e *v* “imitam sopros, podendo ter valor expressivo em vocábulos como *voz, vento, fala, fofoca*” (MARTINS, 2008, p. 55), ao tempo que “os sons sibilantes podem ser imitados também pelas labiodentais (*fium!*), mas o são sobretudo pelas alveolares [s] e [z]: *sibilo, assovio, silvo, cicio, soluço, suspiro, zunir, zumbir*” (MARTINS, 2008, p. 56). Martins (2008, p. 56) menciona que “as fricativas palatais recebem também a denominação de chiantes pela sugestão de chiado: *chuá, xixi, cochicho, esguicho, repuxo, lixa, chusma, enxame*”. Ela ainda

escreve que “a vibrante dupla [R], sozinha ou em grupo com oclusivas, se ajusta à noção de vibração, atrito, rompimento, abalo, como se pode sentir nos vocábulos *rachar, ranger, rasgar, romper, roer, ruir, arranhar, arrancar, estropiar, estraçalhar, troar* etc.” (MARTINS, 2008, p. 58). Por fim, ela menciona que as consoantes nasais “se harmonizam com as palavras e enunciados em que prevalece a ideia de suavidade, doçura, delicadeza, como: *ameno, manso, mole, mimoso, amor, meigo, murmúrio, mel, menino, ninar, harmonia, melodia, musgo, ninho, sonho* etc.” (MARTINS, 2008, p. 58).

Outra perspectiva quanto ao potencial expressivo dos sons das palavras é encontrada nas cartas escritas por Robert Shaw. Ao contrário de Ehmann, que associa som e significado, esse regente escreve sobre a sonoridade do texto independente de seu significado.

Shaw acredita que os sons que constituem um texto cantado oferecem ao coro infinitas possibilidades de variação timbrística e, em função dessa diversidade sonora, ele considera a “*fala como cor*”⁸⁷ (BLOCKER, 2004, p. 105, itálicos do autor). Para ilustrar sua perspectiva, Shaw tece uma comparação entre os sons da orquestra e os do coral e comenta que algumas pessoas podem considerar o coro “um instrumento ‘monocromático’ ou mesmo ‘sem cor’”⁸⁸ (BLOCKER, 2004, p. 86) se contraposto à extensão de altura existente na orquestra — “do contrafagote ao piccolo”⁸⁹ (BLOCKER, 2004, p. 86) —, à sua variação de dinâmica — “do diminuendo sussurrado das cordas ao *fortississimo* de metais e percussão”⁹⁰ (BLOCKER, 2004, p. 86) — ou à gama de timbres que a junção de instrumentos de cordas, sopro e percussão permite. Entretanto, Shaw comenta que essa comparação precisa incluir um outro ponto de vista:

Pois, embora a orquestra em sua totalidade e heterogeneidade possa de fato ser um pavão sônico, cada um de seus componentes está agonizantemente algemado e frustrado em relação à maioria dos elementos da expressão musical — dinâmicas, características de vibrato e variedades de cor. [...] O fato é que, tomados individualmente, os instrumentos não têm nem de perto

⁸⁷ “*speech as color*” (BLOCKER, 2004, p. 105, itálicos do autor)

⁸⁸ “a ‘mono’-chromatic or even ‘colorless’ instrument” (BLOCKER, 2004, p. 86)

⁸⁹ “from contra-bassoon to piccolo” (BLOCKER, 2004, p. 86)

⁹⁰ “from whispered string diminuendo to brass and percussion fortississimo” (BLOCKER, 2004, p. 86)

o arsenal, o inventário ou o repertório de transformações sonoras disponíveis para a voz humana.⁹¹ (BLOCKER, 2004, p. 106)

Parte do repertório timbrístico e expressivo inerente à voz, explica ele, existe justamente por causa da variedade sonora possibilitada pela fala e pelos diversos idiomas:

Embora um pouco restrita quanto à extensão de altura — se comparada com um piano (88 instrumentos) ou um violoncelo (4 instrumentos) — a voz tem tantas maneiras e timbres de iniciar ou sustentar suas alturas quanto há combinações de x consoantes, infinitas vogais e tremas concubinárias em sequências *recte et retro* de dois até o infinito. As combinações de cor disponíveis para a voz humana por meio da linguagem são literalmente infinitas.⁹² (BLOCKER, 2004, p. 106)

Com essa perspectiva, a enunciação no canto coral não se restringe à questão da compreensão do texto, pois é justamente ao ir além da inteligibilidade que ela revela as inúmeras possibilidades de coloração das línguas:

O que o coro de fato tem, além da magnífica mistura de significado, motivação e memória que a linguagem possui, é o puro audiocaleidoscópio da fala em si, livre de significado e de equivalentes de dicionário. Cada linha da paleta coral muda de cor com cada uma das dezenas de milhares de sílabas que lhe são atribuídas. A clareza da enunciação não só esclarece o “significado”; ela valoriza e enriquece a “cor” coral.⁹³ (BLOCKER, 2004, p. 86)

Em uma das cartas que Shaw escreve ao coro sobre ensaios da *Missa Solemnis* de Beethoven, ele comenta que, para além da pronúncia correta do idioma, o trabalho com o texto tem um objetivo maior, que é o de enriquecer a gama de timbres do coro:

Além de meticulosidade e mera precisão, o passo mais importante é assegurar que nosso texto seja iluminado — até “transfigurado” — por um compromisso com a língua simplesmente como *cor*. Isso não é nenhuma novidade para alguns de vocês, mas: a fabulosa distinção entre o som vocal e o som instrumental é o caleidoscópio auditivo da miríade de sons da fala. Eu não estou falando do texto como significado, ou mesmo, ainda, como atmosfera. Essas duas coisas, é claro, o texto pode gerar. O que eu estou tentando trazer à sua atenção é o milagre comunicativo na Babel da fala

⁹¹ “For while the orchestra in its entirety and heterogeneity may indeed be a sonic peacock, each of its components is agonizingly handcuffed and frustrated as regards most of the elements of musical expression—dynamics, vibrato characteristics and varieties of color. [...] The fact is that, taken individually, instruments have nowhere nearly the arsenal, inventory or repertoire of sound transformations available to the human voice.” (BLOCKER, 2004, p. 106)

⁹² “Though somewhat restricted as to pitch range—as compared to a piano (88 instruments) or a ‘cello (4 instruments)—the voice has as many ways and timbres of initiating or sustaining its pitches as there are combinations of xty consonants, umpteen vowels and common-law umlauts in sequences *recte et retro* from two to infinity. The color combinations available to the human voice through language literally are infinite.” (BLOCKER, 2004, p. 106)

⁹³ “What the chorus does have, in addition to language’s magnificent mélange of meaning, motivation and memory, is the sheer audio-kaleidoscope of speech itself, relieved of meaning and dictionary equivalents. Each line of the choral palette is changing color with each of the tens of thousands of syllables assigned to it. Clarity of enunciation not only clarifies ‘meaning’; it enhances and enriches choral ‘color’.” (BLOCKER, 2004, p. 86)

humana simplesmente como som: consoantes explosivas, sibilantes e sustentadas; vogais fechadas, abertas ou em tritongos. “Christe”, por exemplo, tem duas sílabas — e geralmente, para os instrumentos, resulta em um motivo de duas notas —, mas nós, cantores, somos responsáveis pela comunicação de *seis* sucessivos sons da fala, que diferem amplamente quanto a intensidade sonora e duração inerentes (K-Rrr-Ee-S-T-Eh); e nenhum deles pode ser descartado.⁹⁴ (BLOCKER, 2004, p. 185, *itálicos do autor*)

Tendo em vista que a própria comunicação através da linguagem acontece em função dessa variedade de sons, Shaw sugere ao coro, em uma carta bem humorada e ilustrativa, que “considere a possibilidade de que finalmente — embora misticamente — a comunicação na linguagem não reside na semântica, mas nas loukas kores kaleidoscópicas da fala em si — seus aspectos musicais e suas energias: altura, ritmo, duração, sons fundamentais e harmônicos”⁹⁵ (BLOCKER, 2004, p. 116). Pensando nesse potencial expressivo que o texto de uma obra coral possui e na variedade timbrística que ele pode representar, Shaw escreve:

A arte coral do nosso tempo⁹⁶ ainda nem começou a compreender e utilizar o texto e a enunciação como a evocação completa da cor e do timbre musicais. Nossa atenção esteve centrada ou nas “regras” ou na “mensagem” — e muito frequentemente elas levaram à asfixia do espírito. Nós esquecemos que dicionários oferecem não mais que imagens delineadas ou gravadas do significado da linguagem. A poesia nunca realmente sobrevive à análise; a dissecação termina em inquérito; e definições podem ser mais confortadoras aos surdos.⁹⁷ (BLOCKER, 2004, p. 106)

Além das perspectivas de Ehmann e de Shaw, encontramos, em alguns escritos sobre regência coral, menção às possibilidades expressivas dos sons do texto especialmente a partir do tratamento das consoantes.

⁹⁴ “Beyond punctiliousness and sheer accuracy, the more important step is to see that our text is illuminated—even ‘transfigured’—by a commitment to language simply as *colour*. This will be no news to some of you, but: the fabulous distinction that vocal sound has from instrumental sound is the aural kaleidoscope of the myriad sounds of speech. I’m not talking about text as meaning, or even, yet, as mood. Both of these things, of course, text can generate. What I’m trying to recall to your attention is the communicative miracle in the Babel of human speech simply as sound: consonants explosive, sibilant and sustained; vowels closed, open or triphthonged. ‘Christe,’ for instance, has two syllables—and usually, for instruments, issues in a two-note motif—but we singers are responsible for the communication of *six* successive sounds of speech, differing vastly as to inherent loudness and duration (K-Rrr-Ee-S-T-Eh); and none of them is disposable.” (BLOCKER, 2004, p. 185, *itálicos do autor*)

⁹⁵ “consider the possibility that finally—even though mystically—communication in language rests not on semantics but upon the crazy kaleidoscopic *kolors* of speech itself—its musical aspects and energies: pitch, rhythm, duration, fundamentals and overtones.” (BLOCKER, 2004, p. 116)

⁹⁶ Essa carta de Robert Shaw data de 1979 (BLOCKER, 2004, p. 100).

⁹⁷ “The choral art of our time has not even begun to understand and utilize text and enunciation as the consummate conjurers of musical color and timbre. Our attention has been centered upon either the ‘rules’ or the ‘message’—and too frequently these have led to the suffocation of the spirit. We have forgotten that dictionaries offer but silhouetted or graven images of language’s meaning. Poetry never quite survives analysis; dissection ends in inquest; and definitions may be most comforting to the deaf.” (BLOCKER, 2004, p. 106)

4.3.2. A expressividade das consoantes

No item 4.2.1, descrevemos brevemente como John Eliot Gardiner explora a sonoridade das consoantes em sua gravação de 2012 do moteto *Singet dem Herrn ein neues Lied* BWV 225 de Bach. Sobre o papel expressivo das consoantes nesse moteto, Gardiner escreve em seu livro:

No início, Bach designa sequências de *figura corta* instrumentais para um de seus coros, enquanto que, a partir da forma como ele musica a palavra *Singet!* no Coro 2, ele mostra que está decidido a extrair o máximo impacto percussivo e frisson do texto alemão, para além de sua função de prover o contínuo e de dar apoio harmônico ao Coro 1. Seu método de celebrar, primeiro a comunhão dos santos, depois Israel “recozija[ndo-se] naquele que o fez”, é explorar as ondas de choque de paradas glotais estrategicamente colocadas e das forças sincopadas de consoantes plosivas e fricativas. Se as vogais e mesmo as notas fossem removidas, nós ainda perceberíamos a atmosfera exuberante do texto simplesmente a partir da colisão dessas animadas consoantes.⁹⁸ (GARDINER, 2014, p. 472-473)

O regente inglês Andrew Carwood, em conversa com Jeffrey Sandborg, fala sobre os elementos que acredita serem característicos do Cardinall’s Musick, o grupo coral que ele dirige. Carwood cita a expressividade como um elemento central e a descreve basicamente em termos de dicção do texto, exemplificando sua ideia com peças de Palestrina e Byrd:

Se você está cantando uma peça forte e feliz como o *Exultate Deo* de Palestrina, que tem um *tactus* forte e é bastante rápida, por causa da maneira como Palestrina musica a palavra *exultate*, você precisa fazer coisas com as consoantes e vogais que façam a efervescência acontecer e que lhe deem a sensação daquilo que ele busca. Essa é uma forma de expressividade. O outro exemplo que eu daria é algo como o *Ad Dominum Cum Tribularer* de Byrd, que é uma peça profundamente plangente e lamuriosa a respeito do estado em que Byrd se encontra sendo um católico na Inglaterra do século XVI. Cada frase tem algo a dizer, e a expressão precisa vir da maneira como você canta as palavras [...].⁹⁹ (SANDBORG, 2001, p. 67)

⁹⁸ “At the outset Bach assigns chains of instrumental *figura corta* to one of his choirs, while from the way he sets the single word *Singet!* in Choir 2 he shows that he is out to extract the maximum percussive edge and frisson from the German text, beyond its function of providing the continuo and giving harmonic backing to Choir 1. His method of celebrating, first the community of saints, then Israel ‘rejoic[ing] in him that made him’, is to exploit the shock waves of strategically placed glottal stops and the syncopated force of plosive and fricative consonants. If the vowels and even the notes were removed, we would still get the exuberant mood of the text just from the collision of these animated consonants.” (GARDINER, 2014, p. 472-473)

⁹⁹ “If you’re doing a strong, happy piece like *Exultate Deo* by Palestrina, which has got a good, strong *tactus* and is quite fast, because of the way Palestrina set the word ‘exultate,’ you’ve got to do things with the consonants and vowels, which make the fizz happen and give you the feeling of what he is after. That’s one form of expressivity. The other example I’d use is something like *Ad Dominum Cum Tribularer* by Byrd, which is a deeply plangent, mournful piece about the state that Byrd finds himself in as a Catholic in sixteenth-century England. Every single phrase has got something to say, and the expression must come from the way you sing the words [...].” (SANDBORG, 2001, p. 67)

Garretson escreve que, apesar da importância das vogais, as consoantes têm um papel expressivo que não deve ser ignorado:

O conceito de “cantar sobre a vogal”, importante como ele é, não deve ser enfatizado às custas das consoantes. A ênfase excessiva nos sons vocálicos à negligência das consoantes pode resultar em um som coral bonito, mas geralmente o canto vai carecer de brilho e das desejáveis características expressivas.¹⁰⁰ (GARRETSON, 1998, p. 104)

Garretson (1998, p. 227) considera que projetar a atmosfera de uma peça é um elemento essencial na performance coral. Para isso, ele explica que “é proveitoso dar atenção especial às consoantes. Por exemplo, em certas palavras, como *thunder* e *glory*, o pensamento predominante é bastante dinâmico. Portanto, as consoantes iniciais devem ser acentuadas — quase explodidas”¹⁰¹. Por outro lado, Garretson (1998, p. 227) escreve que “outras consoantes iniciais, em palavras como *dreams*, *softly* e *lullaby* exigem o tratamento oposto e precisam ser tratadas mais sutilmente e cantadas em um suave estilo *legato*”¹⁰².

Em nossa conversa com o Thomaskantor Georg Christoph Biller, ele afirma que a pronúncia do texto de fato pode ser usada como uma ferramenta expressiva: “Por exemplo, na palavra *brummen* [“rosnar”, “resmungar”] pode-se acentuar o *m* para então realmente deixar claro esse afeto” (informação pessoal)¹⁰³. Biller parece usar essa estratégia em sua gravação (lançada em 1997) do moteto *Jesu, meine Freude* BWV 227 de Bach: em *brummen*, a última palavra do 5º movimento *Trotz dem alten Drachen*, ouve-se um *m* sonoro e relativamente longo. Também em *Unter deinem Schirmen*, o 3º movimento desse moteto, ouve-se que a dicção é usada para ilustrar o sentido do texto, em especial na repetição da primeira parte da melodia: são acentuados principalmente o *s* ([z]) de “Satan”, o *w* ([v]) de “wittern” e o *b* de

¹⁰⁰ “The concept of ‘singing on the vowel,’ important as it is, should not be stressed at the expense of the consonants. Overemphasis on the vowel sounds to the neglect of the consonants may result in beautiful choral tone, but the singing will generally lack luster and the desirable expressive characteristics.” (GARRETSON, 1998, p. 104)

¹⁰¹ “it is helpful to give special attention to the consonants. For example, in certain words, such as *thunder* and *glory*, the prevailing thought is quite dynamic. Therefore, the initial consonants should be stressed—almost exploded.” (GARRETSON, 1998, p. 227)

¹⁰² “other initial consonants, in such words as *dreams*, *softly*, and *lullaby*, demand the opposite treatment and must be handled more subtly and sung in a smooth, legato style.” (GARRETSON, 1998, p. 227)

¹⁰³ “Zum Beispiel, bei dem Wort ‘brummen’ kann man das ‘m’ betonen, um dann wirklich diesen Affekt zu verdeutlichen.” Informação fornecida por Georg Christoph Biller ao ser entrevistado pela autora em junho de 2015.

“erbittern”¹⁰⁴. Veremos na análise de gravações no item 7.1.1 que esse tipo de estratégia também é usado por outros regentes.

Na entrevista que fizemos com o regente Peter Neumann, ele explica que se pode “reforçar a consoante principal de uma palavra, quando a expressão o exigir” (informação pessoal)¹⁰⁵.

Ao entrevistar o regente Martin Ennis, perguntamos se ele manipularia a dicção do texto com fins expressivos — por exemplo, prolongando ou acentuando uma consoante, como mencionado por outros regentes. Sobre isso, ele disse:

Minha resposta curta seria provavelmente “não exageradamente”, mas eu acho que algumas dessas coisas acontecem inconscientemente e decorrem dos gestos. Como todo regente, eu traduzo a música em gestos e espero que o gesto ajude a criar o som que eu quero. Quando isso não acontece, basicamente eu estou fazendo algo errado. Questões como essa não precisam ser sempre faladas, elas não precisam ser sempre verbalizadas no ensaio. Conforme o tempo passa, um regente deve ser capaz de fazer praticamente tudo sem falar. Claro que isso é mais fácil de falar do que de fazer! (ENNIS, informação pessoal)¹⁰⁶

No item 4.2 citamos um trecho da entrevista que fizemos com Stephen Cleobury, na qual ele exemplifica que, ao cantar a palavra *mighty* em *marcato*, o *m* deve ser muito rápido. Contudo, em uma peça com um outro caráter, ele sugere que, “se [a música] for muito expressiva: *the mmother* [canta], de fato você pode usar a duração dessa consoante como uma ferramenta expressiva” (CLEOBURY, informação pessoal)¹⁰⁷.

Ehmann e Haasemann (1990) também indicam que as consoantes sejam usadas como meio de colaborar com a expressividade. Por exemplo, no coro *Wahrlich, er hat unsre Qual* do *Messias* de Händel, eles sugerem que as consoantes *h* da palavra *hat*, *qu* de *Qual*, *schm* de *Schmerzen* e *l* de *erlitten* sejam pronunciadas de forma energética “para aprofundar a

¹⁰⁴ A Tabela 6.2, no Capítulo 6, apresenta a transcrição e tradução do texto desse movimento.

¹⁰⁵ “den Schlüssel-Konsonanten eines Wortes, wenn es der Ausdruck erfordert, verstärken.” Informação fornecida por Peter Neumann ao ser entrevistado pela autora em junho de 2015.

¹⁰⁶ “My short answer would probably be ‘not a huge amount’, but I guess some of these things happen subconsciously and arrive out of the gestures. Like every conductor, I translate the music into gesture, and I hope the gesture helps create the sound I want. When it doesn’t, I’m basically doing something wrong. Issues such as this don’t always have to be spoken through, they don’t always have to be verbalised in rehearsal. As time goes on, a good conductor should be able to do just about everything without talking. Easier said than done, of course!” Informação fornecida por Martin Ennis ao ser entrevistado pela autora em julho de 2015.

¹⁰⁷ “if it is very expressive: ‘the mmother’ [sings], you can actually use the length of that consonant as an expressive device.” Informação fornecida por Stephen Cleobury ao ser entrevistado pela autora em maio de 2015.

expressão do texto”¹⁰⁸ (EHMANN; HAASEMANN, 1990, p. 140). Sobre o 1º movimento *Selig sind, die da Leid tragen* de *Ein deutsches Requiem* de Brahms, Ehmann e Haasemann escrevem:

Nessa composição — que tem sobredito *mit Ausdruck* [“com expressão”] e cujas partes vocais também trazem frequentes indicações de *expressivo* — cabe às consoantes uma importante tarefa, pois seu tratamento cuidadoso permite ‘pintar’ e iluminar as imagens do texto. [...] Reforçam-se, por exemplo, as consoantes *tr* ou *fr* com um impulso do diafragma, assim surge uma acumulação antes da vogal seguinte e, com isso, o aumento desejado da expressão, como sinal de um maior envolvimento interior: *tr’agen, getr’östet, Tr’änen, Fr’eude*.¹⁰⁹ (EHMANN; HAASEMANN, 1990, p. 159)

Ainda nesse movimento, consoantes como *s*, *l*, *n* e *w* nas palavras *selig*, *Leid*, *gehn* e *weinen*, respectivamente, também podem ser usadas como ferramenta expressiva por meio de sua antecipação (e consequente prolongamento) (EHMANN; HAASEMANN, 1990, p. 160). No 2º movimento *Denn alles Fleisch es ist wie Gras*, Ehmann e Haasemann (1990, p. 161) sugerem que o coro contribua com o caráter *marcato* da peça por meio de consoantes expressivas e vogais longas. Já no 4º movimento *Wie lieblich sind deine Wohnungen* eles sugerem: “Reforçar o significado expressivo das palavras *verlanget und sehnet* (c. 48 e seguintes) por meio de consoantes pronunciadas intensivamente [...]. No *expressivo* também não esquecer as consoantes intermediárias e finais”¹¹⁰ (EHMANN; HAASEMANN, 1990, p. 166). Como já citado no item 4.2, Ehmann e Haasemann (1990, p. 70) consideram que as consoantes do alemão, ao lhe dar ritmo e criar imagens textuais, aumentam a capacidade expressiva do idioma.

A importância que o regente Simon Halsey dá a uma dicção expressiva do texto já pode ter ficado evidente a partir das outras citações de seu livro ao longo deste trabalho. Ao discutir a preparação de algumas obras para coro, Halsey menciona diversos momentos nos quais ele opta por uma articulação muito clara das consoantes como forma de reforçar uma palavra importante ou de ilustrar seu significado. Por exemplo, no 5º movimento da *Sinfonia*

¹⁰⁸ “um den Ausdruck des Textes zu vertiefen” (EHMANN; HAASEMANN, 1990, p. 140)

¹⁰⁹ “Den Konsonanten fällt in dieser ‘mit Ausdruck’ überschriebenen Komposition, deren Stimmteile außerdem häufig die Aufforderung ‘expressivo’ bringen, eine wichtige Aufgabe zu, da ihre sorgfältige Behandlung die Bilder des Textes ‘malen’ und aufleuchten lassen. [...] Verstärkt man z. B. die Konsonanten *tr* oder *fr* mit einem Zwerchfell-Impuls, so entsteht eine Stauung vor dem folgenden Vokal und damit die gewünschte Steigerung des Ausdrucks, als Zeichen erhöhten inneren Beteiligtseins: *tr’agen, getr’östet, Tr’änen, Fr’eude*.” (EHMANN; HAASEMANN, 1990, p. 159)

¹¹⁰ “Die expressive Bedeutung der Worte ‘verlanget und sehnet’ (Takt 48 ff.) mit Hilfe intensiv ausgesprochener Konsonanten stärken [...]. Auch die Mittel- und End-Konsonanten beim *expressivo* nicht vergessen” (EHMANN; HAASEMANN, 1990, p. 166)

nº 2 de Mahler, a respeito do ataque da palavra *sterben* (“morrer”) no c. 696 (Figura 4.3), ele escreve: “Para conferir força expressiva à palavra *sterben*, eu peço que o *st* seja cantado de modo muito nítido antes do tempo”¹¹¹ (HALSEY, 2011, p. 158).

Figura 4.3 — *Sinfonia nº 2* de Mahler, 5º mvto., c. 695-703 (HALSEY, 2011, p. 159)

Naturalmente, Halsey manipula a dicção do texto de diferentes maneiras, em função do carácter da peça ou do trecho em questão e também do resultado que ele deseja alcançar. Com o início do 4º movimento de *Ein deutsches Requiem* de Brahms, ilustrado na Figura 4.4, Halsey exemplifica como ele molda a dicção do texto — e especificamente a articulação das consoantes, fazendo escolhas quanto a sua duração e dinâmica e também quanto ao encontro de plosivas em fronteiras de palavras¹¹² — tendo em vista o efeito expressivo que se pode criar a partir de tais escolhas:

Em relação às vogais, as portadoras do som, você pode trabalhar em diferentes cores. Mas não permita que os cantores negligenciem as consoantes, somente porque elas são mais curtas e menos ressoantes. O próximo exemplo mostra como você pode realmente transformar as consoantes em mediadoras de sua mensagem. Tomemos esta frase do 4º movimento de *Ein deutsches Requiem* de Brahms: [Figura 4.4]

Experimente com as consoantes sublinhadas.

1. Em *wie*, eu insisto em um *w* antecipado, sonoro e longo. Assim, eu tenho uma anacruse tranquila e longa, adequada para expressar admiração e beleza.

¹¹¹ “Um dem Wort ‘sterben’ Ausdruckskraft zu verleihen, lasse ich das ‘st’ sehr deutlich vor dem Schlag singen.” (HALSEY, 2011, p. 158)

¹¹² Ver itens 2.4 e 3.1.1.

2. O *l* no início de *lieblich*, ao contrário, eu não quero muito dispendioso [isto é, longo], pois agora a frase precisa ser colocada em movimento. Além disso, eu quero transmitir com esta palavra inocência e frescor, sem erotismo, pois aqui se lança o primeiro olhar a um mundo desconhecido, tudo é novo.

3. Como você quer lidar com o encontro de *sind* e *deine*? Um *d* ou dois? Você quer eliminar a fronteira de palavras para ter uma suave linha *legato*? Aqui eu prefiro separar, mas muito levemente: os primeiros, cautelosos passos nas moradas do Senhor.

4. O *w* de *Wohnungen* eu prefiro curto e leve, ele deve simplesmente dar um impulso de energia na vogal seguinte e fazê-la brilhar.

Como você pode ver, as consoantes são decisivas para a plasticidade da língua e para o drama, e em termos de expressão elas podem fazer muita coisa.¹¹³ (HALSEY, 2011, p. 210-211)

Figura 4.4 — “Brahms, *Ein deutsches Requiem*, 4º mvt., c. 4-8, consoantes como portadoras de expressão”¹¹⁴ (HALSEY, 2011, p. 210)

Nota-se que Halsey faz escolhas diferentes para uma mesma consoante (o *w* de *wie* e de *Wohnung*) de acordo com o significado do texto, com o contexto musical e com o efeito que ele quer criar. Com esse exemplo, ele demonstra que se podem tomar decisões a respeito de cada um dos sons do texto para moldar a expressividade da peça. Por outro lado, suas descrições sugerem que não somente existem diversas maneiras de se trabalhar o texto, mas também que cada momento exige uma decisão individual, ao invés de uma regra geral.

¹¹³ “Über die Vokale, die Träger des Klangs, können Sie an unterschiedlichen Farben arbeiten. Aber erlauben Sie den Sängern nicht, die Konsonanten zu vernachlässigen, nur weil sie kürzer und weniger resonant sind. Im nächsten Beispiel sehen Sie, wie Sie die Konsonanten wirklich zum Vermittler Ihrer Botschaft machen können. Nehmen wir diese Phrase aus dem vierten Satz aus Brahms’ *Ein deutsches Requiem*: [Figura 4.4] / Experimentieren Sie mit den unterstrichenen Konsonanten. / 1. Ich beharre auf einem frühen, klangvollen und langen “w” bei “wie”. Dadurch bekomme ich einen ruhigen und langen Auftakt, geeignet, Staunen und Schönheit zum Ausdruck zu bringen. / 2. Das “l” zu Beginn von “lieblich” will ich dagegen nicht zu aufwendig, denn jetzt muss die Phrase in Gang gebracht werden. Außerdem möchte ich mit diesem Wort Unschuld und Frische vermitteln, keine Erotik, denn hier wird der erste Blick in eine unbekannte Welt getan, alles ist neu. / 3. Wie wollen Sie mit dem Aufeinandertreffen von “sind” und “deine” umgehen? Ein “d” oder zwei? Wollen Sie die Wortgrenze für eine geschmeidige Legato-Linie auslösen? Ich lasse hier trennen, aber ganz leichthin: die ersten, vorsichtigen Schritte in die Wohnungen des Herrn. / 4. Das “w” von “Wohnungen” wünsche ich mir kurz und leicht, es soll lediglich einen Energieschub für den folgenden Vokal geben und ihn zum Strahlen bringen. / Sie sehen, die Konsonanten sind entscheidend für sprachliche Bildhaftigkeit und Dramatik, und sie können in Sachen Ausdruck jede Menge bewirken.” (HALSEY, 2011, p. 210-211)

¹¹⁴ “Brahms, *Ein deutsches Requiem*, 4. Satz, Takt 4-8, Konsonanten als Ausdrucksträger” (HALSEY, 2011, p. 210)

Na entrevista que realizamos com John Butt, ele fala sobre diversos aspectos relacionados ao texto nas obras de Bach e faz menção aos três principais temas discutidos nesse capítulo: a sonoridade da língua alemã, a questão da articulação e a expressividade do texto. A seguir, citamos os trechos da entrevista em que esses assuntos são tratados.

Ao ser questionado sobre sua maneira de trabalhar o texto em obras de Bach, o primeiro aspecto ao qual Butt se refere diz respeito ao afeto do texto:

Eu acho que é importante compreender qual pode ser a atmosfera geral ou o afeto de cada texto, já que isso frequentemente estaria por trás do impulso criativo de Bach para cada movimento envolvido. Isso seria algo que ele teria trabalhado no *ritornello* inicial, que frequentemente contém o principal material criativo da peça. Às vezes, o ritmo ou a forma da parte inicial do texto contribuiriam com isso. Assim, eu tomaria esse tipo de implicação do texto e sua atmosfera como o princípio básico de como um texto é apresentado. Essa é a primeira coisa. (BUTT, informação pessoal)¹¹⁵

Em seguida, Butt fala sobre as figuras motívicas da música de Bach e de como o texto pode colaborar com a música no sentido de estimular o ouvinte a buscar algo significativo naquilo que está acontecendo em tempo real. Ele menciona o caráter que o som de uma palavra pode ter (remetendo às ideias de Ehmann citadas no item 4.3.1) e, por fim, acrescenta que a língua alemã é especialmente propícia a induzir o ouvinte a refletir sobre significados:

A segunda coisa é que a forma como especificamente a música de Bach funciona é através de seus fragmentos interconectados e do modo como eles se juntam e criam um verdadeiro sentido de conversação e de coisas acontecendo ao mesmo tempo. Então, partindo desse ponto de vista, eu tendo a considerar o texto quase como um suporte físico para fazer a música falar de diferentes maneiras — não necessariamente falar sobre, mas falar no sentido de ter uma conversa e um pensamento fluído. Para mim, não é o significado que é importante para a música, mas sim “meaningfulness”, como no sentido de *sinnreich* em alemão, mais do que um sentido específico¹¹⁶. Isso me parece o ponto crítico, que isso, em outras palavras, inspire o ouvinte a intuir a possibilidade de significado e a possibilidade de algo acontecendo, um evento, mas também uma conversa que acontece em tempo real.

Então, para mim, uma questão central é que o gesto inicial de um texto até certo ponto expressa tudo, mas não tanto o significado específico do texto,

¹¹⁵ “I think it’s important to work out what the overall mood or affect of each text might be, since this would often lie behind Bach’s creative impulses for each movement concerned. This would be something that he would have worked on in the opening ritornello, which often contains the main inventive material for the piece. Sometimes the rhythm or shape of the opening piece of text would play a part in this. So I would take these sort of implications of the text and its mood as almost the primary principle of how a text is presented. That is the first thing.” Informação fornecida por John Butt ao ser entrevistado pela autora em junho de 2015.

¹¹⁶ O adjetivo inglês *meaningful* pode ser traduzido como “significativo”, com o substantivo *meaningfulness* derivando desse adjetivo. O adjetivo alemão *sinnreich* pode ter o sentido de “significativo”, mas também de algo prático, funcional. Com esses termos, Butt parece se referir a algo significativo em um sentido amplo (em oposição a um significado específico), como sugere o final de sua frase.

quanto seu sentido físico ao ser cantado — o que significa que o som real de certas palavras frequentemente pode ter um verdadeiro caráter, sendo que este caráter difere daquele dos movimentos em torno. Eu não penso em dizer “isso tem que significar isso”, porque, com Bach, muita gente faz um uso quase excessivo de uma abordagem cuidadosamente teológica, segundo a qual o significado tem que ser cuidadosamente pensado pelo ouvinte, pelo cantor, pelo performer, de forma que se supõe que tudo será transmitido de uma maneira unificada. Mas, na verdade, frequentemente nada é transmitido se você agir desse modo, pelo contrário, você tem, de fato, que criar um ambiente na qual a pessoa é inspirada a pensar sobre o significado e a senti-lo. E o alemão como língua faz isso particularmente bem, e a música alemã, eu acho, também faz isso particularmente bem, porque ela tem muitos componentes expressivos diferentes e por causa de sua complexidade, mas também seu próprio sentido de som. Sonoramente ela é mais fricativa que, digamos, o italiano, que flui muito mais livremente. Pode-se dizer que o italiano por si só tem uma qualidade musical, portanto, se você está fazendo música em italiano, precisa, de alguma forma, capturar essa qualidade musical da língua. Eu acho que o alemão é muito mais uma prosa vigorosa, ele tem uma verdadeira qualidade prosaica que é um tipo diferente de qualidade. (BUTT, informação pessoal)¹¹⁷

Ainda sobre a sonoridade da língua alemã, Butt explica o que quer dizer com a ideia de um sentido físico do texto:

Quando você ouve alguém que está articulando bem em alemão, você não ouve apenas o significado, mas um tipo de sentido corporal; você pode sentir como isso tem uma forma robusta, você pode sentir como isso tem um tipo de presença física. Enquanto o italiano representa fluxo e ausência de esforço, o alemão inclina-se mais para complexidade e extremo. Algumas palavras obviamente têm, sim, um significado imediato, mas não se trata simplesmente de resumir o significado como sensação; a sensação tem um tipo de caráter que a traz à vida. Heinrich Schütz é particularmente bom nisso, essa é uma das maneiras como a música de Schütz funciona, ela permite que você empregue o texto de tal maneira que alguém que não sabe alemão possa de fato ter noção do que está acontecendo. Muitas vezes eu fiz Schütz com pessoas que não conseguem falar nem entender alemão, mas rapidamente elas captam seu formato, porque é tão bem escrita para a língua

¹¹⁷ “The second thing is that the way Bach’s music in particular works is through its interconnected fragments and the way they come together and create a real sense of conversation and of things happening together. So, from that point of view, I tend to think of text as almost a physical aid towards making the music speak in different ways — not necessarily speaking-about, but speaking in a sense of getting a conversation and thought flowing. To my mind, it is not the meaning that is important to music but the ‘meaningfulness’, as in the German sense of *sinnreich*, more than a specific sense. That seems to me the critical thing, that it inspires the listener, in other words, to intuit the possibility of meaning and the possibility of something happening, an event, but also a conversation that happens in real time. / So a primary thing for me is that the opening gesture of a text expresses everything to a certain extent, but it is not so much the very specific meaning of the text, as its physical sense when it is performed, which means that the actual sound of certain words can often have a real character to it, its character different from that of surrounding movements. I don’t think of aiming to say: “it has to mean this”, because a lot of people in Bach take almost too much of a carefully theological approach, by which the meaning has to be carefully thought about by the listener, the singer, the performer, so that it is all assumed to come across in a unified way. But in fact, often nothing comes across if you do it that way, rather, you have to actually create an environment in which one is inspired to think about meaning and to feel it. And German as a language does this particularly well and German music, I think, likewise does it particularly well, because it has lots of different expressive components and because of its complexity, but also its very sense of sound. It is more frictive in sound than, say, Italian, which flows much more freely. You could say that Italian on its own has a musical quality, so if you are doing music in Italian you need to somehow capture that musical quality of the language. German I think is much more of a vigorous prose, it has a real prosaic quality which is a different type of quality.” Informação fornecida por John Butt ao ser entrevistado pela autora em junho de 2015.

e as repetições são tantas, que quase se praticam certos elementos da língua com a música. (BUTT, informação pessoal)¹¹⁸

Sobre essa questão das repetições — e pensando também na música de Bach, da qual citamos as repetições de “bist du nicht” no coro “Bist du nicht seiner Jünger einer” da *Paixão segundo São João* —, Butt acrescenta:

Em sua melhor forma, esse tratamento o atrai para dentro do momento, ele te faz sentir que algo está acontecendo em tempo real, exatamente agora, em oposição a algo que você só está associando do passado. Isso realmente prende sua atenção, no sentido de que, se você estiver preparado — se estiver receptivo a isso — você será trazido para dentro da experiência do presente.

Ao invés de pensar nessa música como passando por emoções ou por textos em uma sequência linear, você também poderia ter um olhar mais “litúrgico” sobre textos religiosos executados musicalmente. Você pega algo que é feito diariamente e tem um tipo de natureza cíclica, iterativa, e explora essas qualidades na música. Bach, eu penso, muitas vezes projetava a música para prender as pessoas e para reivindicá-las como ouvintes, e então intensificar a experiência de um estado particular através da repetição. É quase como se isso desse a você uma ideia ou um sentimento e, então, realizasse círculos concêntricos ao redor disso. Você tem a primeira ideia e, depois, você repete a ideia e acrescenta mais coisas a ela. Mais do que seguir uma linha, você intensifica aquela situação comum por meio da repetição cíclica. E é aí que a língua, eu penso, é particularmente forte. (BUTT, informação pessoal)¹¹⁹

Em seguida, Butt fala sobre a relação entre a dicção e os afetos e comenta, por exemplo, a importância de avaliar quais palavras convém ressaltar. Ele também fala sobre a “força elocutória” de algumas palavras e menciona que o alemão é uma língua que favorece esse tipo de reação física ao som de uma palavra:

¹¹⁸ “When you hear someone who is articulating German well, you don’t just hear the meaning, but you hear a sort of bodily sense, you can feel how it has a massed shape, you can feel how it has a sort of physical presence. While Italian stands for ease and flow, the German goes more for complexity and edge. / Some words obviously do have an immediate meaning, but it is not just to sum up the meaning as the feel, the feeling has a sort of character that brings it to life. Heinrich Schütz is particularly good at this, that is one of the ways in which Schütz’s music works, it allows you to deploy the text in such a way that somebody who doesn’t know German can actually get the sense of what is going on. I have often done Schütz with people who can’t even speak or understand German, but very soon they grab the shape of it, because it is so well written for the language and the repetitions are such that one almost practices certain elements of the language within the music.” Informação fornecida por John Butt ao ser entrevistado pela autora em junho de 2015.

¹¹⁹ “At its best, this approach draws you into the moment, it makes you feel that something is happening in real time right now, as opposed to something that you are just relating from the past. It really grabs you in the sense that if you are prepared — if you are sympathetic to it — you will be drawn into the experience of the present. / Rather than thinking of this music as going through emotions or going through texts, in a linear sequence, you could also have a more traditional ‘liturgical’ way of looking at, musically performed religious texts. You take something that is done on a daily basis and has a sort of cyclic, iterative, nature, and exploit these qualities in the music. Bach, I think, often designed the music to grab you and to claim you as a listener and then intensify your experience of a particular state through repetition, it is almost as if it gives you an idea or feeling and then performs almost concentric circles around it. You have the first idea and then you repeat the idea and you add more to it. More than going in a line you intensify that common situation through cyclic repetition. And there is where the language, I think, is particularly strong.” Informação fornecida por John Butt ao ser entrevistado pela autora em junho de 2015.

Obviamente existem muitas maneiras de olhar para isso [a relação entre a dicção e os afetos]. Uma delas é que um texto pode ter uma atmosfera que não está contida em nenhuma frase específica desse texto, mas ainda é a questão geral. Essa é a primeira coisa a pensar. No entanto, muito frequentemente existem palavras específicas que atuam como chaves para aquele texto, *Stichworte* ["palavras-chave"], esse tipo de ideia. Nem todas as palavras são palavras importantes. Então, é crucial encontrar uma palavra sobre a qual valha a pena pensar um pouco mais detalhadamente e em termos de como você a projeta. Mas, ao pensar sobre isso, é importante que não fique calculado demais, ensaiado demais. Para mim, isso precisa soar como se os cantores fossem se surpreender com o que produziram, ao invés de dizer: "Definitivamente eu vou fazer isso. Eu sei o que fazer para isso dar certo". Mesmo que você tenha desenvolvido o que pretende fazer, tem que soar como se fosse a primeira vez que pensou nisso. Isso é uma coisa na qual eu trabalho bastante, e na verdade é quase o que se poderia chamar de espontaneidade ensaiada.

Por exemplo, com a frase que você mencionou, "Bist du nicht", você pode escolher uma palavra específica, de forma que você tenha um sentido real da direção da palavra e do efeito físico que ela pode ter, o que algumas teorias literárias chamariam de força elocutória, o fato de que uma palavra não somente significa algo, mas, na verdade, ela te leva a fazer algo. Como quando você fala: "Pare!", você não pensa: "Eu tenho que parar", você imediatamente tem uma reação física a isso.

Eu acho que o alemão é particularmente bom nisso, em criar um sentido de compulsão como resultado da forma como uma palavra é falada ou cantada. E também podem existir afetos mais suaves. (BUTT, informação pessoal)¹²⁰

Butt descreve dois exemplos que se relacionam com essa reação física às palavras e também com gestos associados a elas. Primeiramente, ele cita um trecho da *Paixão segundo São Mateus*, no qual ele sugere aos cantores que façam um gesto para que tenham a sensação do efeito físico da palavra. Depois, cantando "aus Liebe" ("por amor"), ele menciona que o prolongamento da consoante *l* pode ajudar a ilustrar a emoção e o significado dessas palavras, ao mesmo tempo chamado a atenção do ouvinte para isso:

Uma coisa que eu faço com os cantores é pensar em um gesto que possa combinar com uma palavra específica, de forma que eles tenham uma sensação física que consigam incorporar quando ouvem aquele texto. Um gesto óbvio é apontar [levanta a mão, apontando o dedo indicador para

¹²⁰ "Obviously there are several ways of looking at it. One is that a text can have a mood which is not encapsulated in any particular phrase of that text, but is still the overall thing. This is the first thing to think about. But then quite often there are specific words which act as keys to that text, *Stichworte*, that sort of idea. Not all words are important words. So, it is crucial to find a word that is worth thinking about in a bit more detail and in terms of how you project it. But, when thinking about it, it is important that it does not become too calculated, too rehearsed. It needs to sound, to my mind, as if the singers would surprise themselves of what they produced rather than saying: 'I am definitely going to do this. I know what I am going to do and I will work out what I am going to do'. Even if you had worked out what you are going to do, it has got to sound as if it is the first time you thought of it. That is something I work on a lot, and is actually almost what you could call a rehearsed spontaneity. / For example, with the phrase you mentioned 'Bist du nicht', you might pick out a particular word, so that you have a real sense of the direction of the word and the physical effect a word might have, what some literature theories would call its elocutionary force, the fact that a word does not just mean something but it actually makes you do something. Like when you say: 'Stop!', you don't think: 'I've got to stop', you immediately have a physical reaction to it. / I think German is particularly good in that respect, of creating a sense of compulsion as a result of the way the word is said or sung. And there can be gentler affects as well." Informação fornecida por John Butt ao ser entrevistado pela autora em junho de 2015.

cima]. Por exemplo, naquele coro da *Paixão segundo São Mateus* “Wozu dienet dieser Unrat?”, como “Wozu” está na anacruse, é como alguém na multidão dizendo “Ei, espera!” [levanta o dedo indicador]. A forma como o início dessa frase é articulada, é como se um determinado evento tivesse acontecido e você tivesse uma objeção, que é o que os discípulos têm naquele momento. Então às vezes eu ensaiei dessa forma, eles levantam o dedo quando cantam “Wozu”, de forma que tenham uma verdadeira noção do que pode ter sido estar naquele ambiente. Assim, você apreende algo não só do sentido e significado da palavra, mas também de seu efeito físico.

Esse é um gesto muito óbvio, mas pode haver atmosferas muito mais suaves. “Aus Liebe” é um exemplo típico de onde você pode permanecer: “aus Liebe” [canta prolongando ligeiramente o *l*]. Você também pode ouvir “aus Liebe” cantado ou falado de uma forma muito neutra e também é bonito, mas isso na verdade não cria uma emoção no tempo. Você pode permanecer mais no *l*, como se estivesse entrando no significado e na emoção da palavra. Para o ouvinte, é como se você estivesse puxando levemente seus ouvidos para ouvir por um pouco mais de tempo, mesmo que isso seja ligeiramente artificial, embora não muito. Isso talvez seja uma estilização, mas é uma estilização física, não um simples maneirismo. É uma estilização que contém a sensação física de ser aproximado ou afastado, abraçado ou empurrado. (BUTT, informação pessoal)¹²¹

Por fim, Butt fala da questão da articulação na música barroca, relacionando-a também com a clareza de articulação do texto cantado:

A articulação é muito importante ali [na música barroca], pois é uma coisa que práticas de performance posteriores tendem a enfatizar um pouco menos porque, nos séculos XIX e XX, os instrumentos em particular, e as vozes também, têm uma extensão de dinâmica muito maior, então você pode usar muito mais a dinâmica como uma forma de expressão. Portanto, partindo desse ponto de vista, a articulação se torna cada vez menos importante. Mas eu acho que, quando se fala especificamente de estilos antigos de instrumentos, a forma como eles articulam é frequentemente muito, muito peculiar e muito musical em um sentido específico. E todos os diversos instrumentos têm muitas coisas em comum, como uma tendência a juntar as notas em pares, de forma que, se você estiver cantando, você tende a juntar cada duas sílabas: “Meine Seele”; ou, se você estiver tocando violino, você tem o arco para baixo e para cima; se você olha antigos *tonguings* para madeiras, elas frequentemente são em pares; se você usa dedilhados antigos

¹²¹ “One thing I do with the singers is to think of a gesture that might go with a particular word, so that they have a physical feeling that they can incorporate when they hear that text. An obvious one is pointing [points forefinger]. For example, in that chorus on the Matthew Passion “Wozu dienet dieser Unrat?”, because the “Wozu” comes in the upbeat, it is like someone in the crowd saying “Hey, wait!” [sticks forefinger up]. The way the beginning of that sentence is articulated, it is as if a certain event has happened and you have an objection, and that is what the disciples have at that point. So sometimes I rehearsed that way, they stick their finger up when they sing “Wozu”, so that they have a real sense of what it might have been like in that environment. So you catch something not just of the sense and meaning of the word, but also of its physical effect / So that is one very obvious one, but there can be other much gentler moods. “Aus Liebe”, that is a typical example where you might rest: “aus Liebe” [sings, slightly prolonging the *l*]. You can also hear “aus Liebe” sang or said in a very neutral way and it is also beautiful, but it doesn’t actually create an emotion in time. You might spend longer on the *l*, as if you were settling into the meaning and emotion of the word. / For the listener, it is as if you were slightly pulling their ear to listen a bit longer, even if it is slightly unnatural at times, although not so much. It is probably a stylisation, but it is a physical stylisation rather than just a mannerism. It is a stylisation that actually encapsulates the physical feeling of being drawn in or pushed away, embraced or poked.” Informação fornecida por John Butt ao ser entrevistado pela autora em junho de 2015.

para instrumentos de teclado, eles são 3-4, 3-4, 3-4¹²². Assim, há uma verdadeira compreensão da ideia da métrica poética ou mesmo da forma prosaica informando como cada instrumento toca. Então, em termos da duração das notas, mas também de como elas se adequam a uma hierarquia maior, a articulação é algo crucial. Quer dizer, uma das coisas que eu sempre preciso dizer aos cantores — não só em relação à língua alemã, mas especialmente em relação a ela — é que a maneira como você canta um texto deve corresponder diretamente à maneira como você o fala — você não deveria perder nenhum aspecto da clareza e da articulação só porque está cantando. (BUTT, informação pessoal)¹²³

Com este capítulo, encerramos os estudos bibliográficos e, conseqüentemente, a Parte II desta pesquisa, que tiveram como temas centrais a pronúncia do alemão para o canto, as escolhas de regentes quanto à duração, à dinâmica e ao instante de articulação dos sons do texto, os gestos de regência relacionados ao texto, a sonoridade da língua alemã, a relação entre articulação do texto e articulação musical e a expressividade dos sons do texto. A partir do próximo capítulo, passamos aos estudos de caso, nos quais analisamos partituras e gravações de obras selecionadas.

¹²² Butt refere-se à distinção entre notas (e sílabas) fortes e fracas, como discutido no item 4.2.1. Nota-se que, no exemplo “Meine Seele”, cada uma dessas palavras tem vogal longa na primeira sílaba e vogal curta na segunda.

¹²³ “Articulation is very important there, because that is one thing that later performance practices tend to emphasise slightly less, because in the 19th and 20th centuries instruments in particular and voices too have a much bigger dynamic range, so you can use dynamics a lot more as a form of expression. So articulation became less and less important from that point of view. But I think when you are talking about particular early styles of instruments, the way they articulate is often very very particular and very musical in a particular sense. And different instruments, all of them have many things in common, such as a tendency to pair notes, so that if you are singing you tend to pair syllables: “Meine Seele”, or if you are playing the violin you have the down bow and the up bow, if you look at early woodwind tonguings, they often come in pairs, if you do early keyboard fingerings, they come in 3-4, 3-4, 3-4. So there is a real sense of the notion of the poetic meter or even prosaic shape informing how instruments play, across the board. So, in terms of length of notes, but also of how they fit to larger hierarchy, articulation is a crucial thing. I mean, one of the things I often have to say to singers — this is not just in German, but particularly in German — is that the way you sing a text should correspond directly to the way you speak it — you shouldn’t lose any aspect of the clarity and articulation just because you are singing.” Informação fornecida por John Butt ao ser entrevistado pela autora em junho de 2015.

PARTE III: ESTUDOS DE CASO

Capítulo 5 — Métodos de análise

Na Introdução, explicamos que este trabalho tem duas esferas investigativas: a primeira consiste em estudos bibliográficos e a segunda em estudos de caso. Os estudos bibliográficos foram apresentados na Parte II (Capítulos 2, 3 e 4); agora, na Parte III (Capítulos 5, 6 e 7), passamos a nos ocupar dos estudos de caso.

O objetivo desses estudos de caso — nos quais analisamos partituras e gravações de obras selecionadas — é identificar escolhas de regentes quanto à dicção do texto cantado. Na Parte IV (Capítulo 8), os resultados obtidos com os estudos de caso serão confrontados com a literatura citada na Parte II e também na Parte I.

Neste capítulo, descrevemos as ferramentas e os procedimentos utilizados nas análises de partituras (descritas no Capítulo 6) e nas análises de gravações (descritas no Capítulo 7). Começamos, no item a seguir, indicando as gravações, as peças e os aspectos selecionados para os estudos de caso; em seguida, apresentamos os pressupostos e os métodos das análises de partituras e de gravações.

5.1. Estudos de caso: gravações, obras e aspectos analisados

Nos Capítulos 2, 3 e 4, apresentamos vários aspectos relativos ao alemão cantado presentes na literatura sobre a pronúncia do alemão padrão, sobre a dicção do alemão para o canto e sobre regência coral. A partir desse estudo bibliográfico, selecionamos os aspectos que deixam mais margem para discussão e/ou para escolhas do regente (e que também são passíveis de serem analisados em gravações). Tais aspectos são: duração de vogais curtas do alemão (item 2.3) com possível antecipação da consoante seguinte (item 3.1.1); pronúncia do encontro de plosivas (idênticas ou com o mesmo ponto de articulação) em fronteiras de

palavras (itens 2.4 e 3.1.1); pronúncia da consoante *r* (item 2.4.1); instante de articulação de consoantes iniciais (item 3.1.2); instante de articulação de consoantes ao final de uma frase (item 3.1.4); tratamento da dicção do texto quando a mesma música é cantada com dois ou mais textos (item 3.1.5); relação da articulação do texto (duração e dinâmica de vogais e consoantes) com a articulação musical (item 4.2); uso da dicção do texto como ferramenta expressiva, sobretudo por meio das consoantes (item 4.3). Estes serão os aspetos analisados nos estudos de caso (Capítulos 6 e 7) e, posteriormente, confrontados com a literatura (Capítulo 8).

As gravações selecionadas para os estudos de caso são dirigidas por Frieder Bernius, Marcus Creed, Wilhelm Ehmann, Eric Ericson, John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe, Peter Neumann, Helmuth Rilling, Jörg Straube, Robert Shaw e Kurt Thomas. Essa seleção privilegia regentes cujo trabalho está (ou esteve) fortemente vinculado a coros, contudo também partiu de outros critérios mais específicos, descritos a seguir.

Primeiramente, buscamos gravações de regentes que escreveram sobre regência coral ou sobre seu trabalho com coros, especialmente aqueles citados nos Capítulos 3 e 4, como Wilhelm Ehmann (1904-1989), Eric Ericson (1918-2013), Robert Shaw (1916-1999) e Kurt Thomas (1904-1973). Em contrapartida, buscamos também gravações de regentes atuantes no momento; assim chegamos a Frieder Bernius (1947-), Marcus Creed (1951-), John Eliot Gardiner (1943-), Philippe Herreweghe (1947-), Peter Neumann (1940-), Helmuth Rilling (1933-) e Jörg Straube (1953-).

Por outro lado, buscamos gravações de grupos corais com os quais os regentes trabalharam por alguns anos — como no caso de Creed, regente titular do RIAS Kammerchor de 1986 a 2001; Ericson, à frente do Swedish Radio Choir de 1952 a 1982; e Thomas, que, na função de Thomaskantor, foi regente do Thomanerchor Leipzig de 1957 a 1961 — ou, especialmente, gravações com grupos que foram fundados pelos regentes. Este é o caso de Bernius, que fundou o Kammerchor Stuttgart em 1968; Ehmann, que fundou a Westfälische Kantorei em 1948; Ericson, que em 1945 fundou o Eric Ericson Chamber Choir (até 1988 chamado Stockholm Chamber Choir); Gardiner, que fundou o Monteverdi Choir em 1964; Herreweghe, que fundou o Collegium Vocale Gent em 1970; Neumann, que fundou o Kölner Kammerchor em 1970; Rilling, que fundou a Gächinger Kantorei em 1954; e Straube, que fundou o Norddeutscher Figuralchor em 1981. Já o Robert Shaw Festival Singers, criado por

Shaw, era um grupo formado pelos participantes dos cursos de verão que Shaw dirigiu depois de deixar, em 1988, o cargo de diretor musical e regente da Atlanta Symphony Orchestra & Choruses. Esse critério relaciona-se com o fato de não ser possível atribuir ao regente todas as escolhas interpretativas de uma performance ou de uma gravação. Entretanto, ao trabalhar com um coro no longo prazo há uma maior chance de o grupo ter sido moldado pelo regente.

Cinco peças foram selecionadas para os estudos de caso: de Johann Sebastian Bach, os movimentos *Unter deinem Schirmen* e *Trotz dem alten Drachen* do moteto *Jesu, meine Freude* BWV 227; de Franz Schubert, a canção *An die Sonne* D439; e, de Johannes Brahms, as canções *Abendständchen* e *Darthulas Grabesgesang*, que são, respectivamente a primeira e a terceira peças dos *Drei Gesänge* op. 42. Essas obras se mostraram adequadas para os estudos de caso por haver, em todas elas, uma forte relação entre texto e música. Além disso, há, em cada uma delas, aspectos distintos a serem analisados, que serão descritos a seguir. A seleção dos momentos nos quais esses aspectos são analisados (isto é, qual palavra em qual compasso) foi feita, por um lado, em função de características da peça — por exemplo, a existência de encontros de plosivas em fronteiras de palavras para se analisar sua pronúncia ou a referência de um instrumento acompanhador para se analisar o instante de articulação. Por outro lado, para a análise de aspectos relacionados ao uso expressivo do texto, foram selecionados os trechos que chamam a atenção ao se ouvirem as gravações.

Unter deinem Schirmen, o 3º movimento do moteto BWV 227 de J. S. Bach, exemplifica uma situação em que a mesma música é repetida com textos de caráter distinto, possibilitando a análise da dicção do texto nessas repetições; essa peça também contém um trecho em que os sons do texto são usados como ilustração de seu sentido. Com seu caráter vigoroso, o 5º movimento *Trotz dem alten Drachen* pode exemplificar situações em que a articulação de consoantes é usada como uma ferramenta expressiva. Por ter acompanhamento instrumental nas gravações selecionadas, nessa peça também analisamos o instante de articulação de consoantes iniciais. Além disso, temos, na gravação de Herreweghe, um exemplo de performance com um cantor por voz.

Com acompanhamento de piano, *An die Sonne* D439 de Schubert é a peça mais adequada para analisar os instantes de articulação de consoantes iniciais e em finais de frases, visto que o ataque do piano é facilmente reconhecido no espectrograma e serve como uma referência para identificar em que momento do compasso a consoante foi articulada. Nessa

peça também encontramos situações em que a articulação de consoantes é usada como ferramenta expressiva.

Abendständchen de Brahms exemplifica a dicção do texto no *legato*, e *Darthulas Grabesgesang* tem situações que apontam para a relação entre a articulação do texto e a articulação musical.

Além desses aspectos, analisamos a pronúncia da consoante *r* em *Trotz dem alten Drachen* e em *An die Sonne*; a pronúncia do encontro de plosivas (idênticas ou com o mesmo ponto de articulação) em fronteiras de palavras em *Trotz dem alten Drachen*, *Abendständchen* e *Darthulas Grabesgesang*; e a duração de vogais curtas do alemão em *Trotz dem alten Drachen*.

As análises foram feitas por meio de procedimentos variados, usando tanto as partituras das peças como gravações, como será explicado a seguir.

5.2. Analisando partituras e gravações

Ao revisar a literatura sobre análise e performance em seu capítulo *Analysing Performance and Performing Analysis*, Nicholas Cook (1999a) mostra como, nessa literatura¹, a relação entre análise e performance é concebida de maneira unilateral. Primeiramente, ele nota que “a direção é sempre *da análise para a performance*”² (COOK, 1999a, p. 239, itálicos do autor), isto é, os resultados da análise são aplicados na performance, contudo um processo inverso não é considerado. Em seguida, ele observa a “concepção prescritiva da relação entre análise e performance”³ (COOK, 1999a, p. 240) e o caráter autoritário de formulações que, partindo da análise, ditam aquilo que o músico deve ou não fazer e julgam o que seja certo ou errado na performance. Identificando a teoria musical estruturalista como a base para o

¹ Cook cita obras de Wallace Berry, Eugene Narmour, Fred Lerdahl, entre outros.

² “the direction is always *from analysis to performance*” (COOK, 1999a, p. 239, itálicos do autor)

³ “prescriptive conception of the relationship between analysis and performance” (COOK, 1999a, p. 240)

argumento de autores que pensam de tal forma, Cook (1999a, p. 242) constata que “eles explicam a música sem músicos”⁴.

Observações semelhantes são feitas por autores como John Rink e Joel Lester. Rink (2002b, p. 36) menciona que, apesar de alguns autores questionarem essa relação de mão única entre análise e performance, existe “uma escola de pensamento mais doutrinária que praticamente exige que performers baseiem suas interpretações nos resultados de análises rigorosas”⁵. Lester nota uma tendência a se considerar a análise como a interpretação definitiva de uma obra e, portanto, como o parâmetro para avaliar uma performance:

Para [...] praticamente todos os analistas, análises são asserções sobre uma peça, não sobre uma interpretação específica. Performers e performances são, em grande medida, irrelevantes tanto para o processo analítico quanto para a análise em si. Se uma determinada performance articula os argumentos de uma análise, isso não valida a análise; ao contrário, a análise valida a performance [...]. Se uma dada performance deixa de articular os argumentos da análise, a performance, não a análise, é considerada de alguma forma inadequada [...].⁶ (LESTER, 1995, p. 197-198)

Rink (1995, p. 256, *itálico do autor*) questiona a necessidade de evidenciar na performance tudo aquilo que uma análise aponta e escreve que “só porque um determinado motivo é encontrado ao longo de toda uma obra ou conjunto de peças, não significa que o performer deva necessariamente *fazer* algo a respeito disso”⁷; ao contrário, enfatizar essa unidade motívica “resultaria em uma absurda distorção da música”⁸. Análise e performance, afinal, são atividades distintas e, por mais que a análise possa ser útil para a performance, a relação entre uma e outra não é direta. Como explica William Rothstein (1995, p. 238), “uma coisa é estar convencido de que algo é analiticamente verdadeiro, outra bem diferente é

⁴ “they explain music without musicians” (COOK, 1999a, p. 242)

⁵ “a more doctrinaire school of thought virtually requiring performers to base their interpretations on the findings of rigorous analysis” (RINK, 2002b, p. 36)

⁶ “For [...] virtually all analysts, analyses are assertions about a piece, not about a particular rendition. Performers and performances are largely irrelevant to both the analytical process and the analysis itself. If a given performance articulated the points made in an analysis, that would not validate the analysis; rather, the analysis would validate the performance [...]. If a given performance failed to articulate the points made in the analysis, the performance, not the analysis, would be deemed somehow inadequate [...].” (LESTER, 1995, p. 197-198)

⁷ “Just because a given motif is found throughout a work or set of pieces does not mean that the performer should necessarily *do* anything about it” (RINK, 1995, p. 256, *itálico do autor*)

⁸ “would result in an absurd distortion of the music” (RINK, 1995, p. 256)

decidir como — até mesmo se é o caso de — revelar tal informação a seus ouvintes em uma performance”⁹.

Partindo dessas observações, Lester e Rink propõem outros caminhos para a análise. Rink (1990, p. 323) escreve que “performers estão continuamente envolvidos em um processo de ‘análise’, só que [...] de um tipo diferente daquele empregado em análises publicadas”¹⁰. Essa análise feita por músicos ao preparar uma performance, e que Rink chama de “‘análise’ do performer”¹¹, “não é um procedimento independente *aplicado* ao ato da interpretação: ao contrário, ele forma uma parte integral do processo de performance”¹² (RINK, 1990, p. 323, *itálico do autor*). Rink descreve em detalhes esse tipo de análise em seu capítulo *Analysis and (or?) Performance* (RINK, 2002b).

Argumentando que um diálogo entre análise e performance pode favorecer a compreensão de questões tanto teóricas quanto práticas, Lester (1995, p. 198-199) propõe uma interação entre análise e performance, de forma que performances (ou gravações) se tornem parte da própria premissa da análise. Segundo ele, “atentar para performances como parte do processo analítico ajudará a distinguir decisões analíticas que envolvem aspectos inquestionáveis da estrutura [...] das decisões analíticas que são interpretativas”¹³ (LESTER, 1995, p. 212). Afirmações inquestionáveis seriam, por exemplo, aquelas que apontam que certa melodia começa em determinada nota musical ou que tal peça termina com uma cadência para a tônica. Já as decisões analíticas interpretativas descrevem uma concepção particular da peça e podem envolver aspectos relativos a estrutura e métrica, por exemplo. Lester (1995, p. 213-214) ainda destaca que a interação entre análise e performance pode expandir significativamente o material a partir do qual uma obra é analisada, visto que “existem muitíssimo mais performances gravadas da maioria das peças do que análises

⁹ “It is one thing to be convinced that something is true analytically, quite another to decide how — even whether — to disclose such information to one’s listeners in a performance.” (ROTHSTEIN, 1995, p. 238)

¹⁰ “performers are continually engaged in a process of ‘analysis’, only [...] of a kind different from that employed in published analyses” (RINK, 1990, p. 323)

¹¹ “performer’s ‘analysis’” (RINK, 1990, p. 323)

¹² “is not some independent procedure *applied* to the act of the interpretation: on the contrary, it forms an integral part of the performing process” (RINK, 1990, p. 323, *itálico do autor*)

¹³ “Taking note of performances as part of the analytical process will assist in distinguishing between analytical decisions involving indisputable aspects of structure [...] and those analytical decisions that are interpretative.” (LESTER, 1995, p. 212)

publicadas”¹⁴ e que “decisões de performance, por surgirem de tantas perspectivas diferentes, provavelmente refletem uma variedade muito maior de opções estruturais do que análises”¹⁵.

Com todos esses elementos em mente, a primeira parte dos estudos de caso deste trabalho consiste em uma análise de partituras (Capítulo 6) já em correlação com as gravações que serão analisadas na segunda parte dos estudos de caso (Capítulo 7). Isto é, embora a análise de gravações seja descrita separadamente, a análise de partituras não somente considerou as gravações, como também foi influenciada por essas diferentes interpretações das obras. Visto que nossas principais questões se relacionam justamente com o fato de a notação musical não ser específica quanto aos sons do texto, essa interação com as gravações evidencia que, em relação à dicção, a análise de partituras não pode ter outra função que a de apontar possibilidades. Por outro lado, essa análise também examina aspectos mais gerais que podem servir como base para as escolhas relativas à dicção do texto, incluindo divisões formais e o plano harmônico básico da peça, a transcrição e uma tradução literal do texto, a identificação de repetições de palavras e de modificações do texto original, e discussões sobre a sonoridade do texto e sua relação com o conteúdo semântico. Em nossas análises de partituras, que também incluem referências a análises feitas por outros autores, por vezes indicamos elementos que tendem a ser, como escreve Rink (2002b, p. 37), “melhor vistos que ouvidos”¹⁶, isto é, são observações que visam a aprofundar a compreensão da peça, mas que não precisam — e provavelmente não são — projetadas em gravações ou em performances. As análises contêm diversas “decisões analíticas interpretativas”, como descrito acima por Lester, que mostram a forma como nós entendemos a obra. Algumas gravações validam tais conjecturas, enquanto outras, naturalmente, apontam diferentes possibilidades de interpretação.

Ao analisar gravações, um primeiro aspecto a se considerar é até que ponto elas podem ser equiparadas a uma performance. Esta e outras questões a respeito de gravações, assim como os métodos aqui usados para analisá-las, serão discutidos no item a seguir.

¹⁴ “There are a great many more recorded performances of most pieces than there are published analyses” (LESTER, 1995, p. 213-214)

¹⁵ “performance decisions, because they arise from so many different perspectives, likely reflect a much wider range of structural options than analyses” (LESTER, 1995, p. 214)

¹⁶ “better seen than heard” (RINK, 2002b, p. 37)

5.3. Métodos de análise de gravações: um referencial

Uma gravação envolve uma série de técnicas e procedimentos específicos aos equipamentos e materiais disponíveis em sua época. A produção de gravações, desde a invenção do fonógrafo por Thomas Edison em 1877, é um tema vasto e fascinante, cujo detalhamento extrapolaria o âmbito deste trabalho; nós indicamos o livro on-line de Daniel Leech-Wilkinson (2009b, capítulo 3), que oferece uma ampla explanação sobre a história das gravações, e também os textos de Brock-Nannestad (2009), Johnson (2002) e Trezise (2009).

Para nossa pesquisa, que analisa gravações feitas a partir dos anos 1950, é importante ter em mente que uma gravação dificilmente é o resultado de uma performance contínua e que o equilíbrio entre vozes e/ou instrumentos pode ou não ser aquele que havia em estúdio, visto o desenvolvimento de técnicas de edição e de gravação multipista (em função das fitas magnéticas disponíveis a partir de cerca de 1950) que podem criar gravações de performances que nunca existiram. Gravações digitais (desenvolvidas a partir dos anos 1970) frequentemente contêm inúmeras edições e, além de modificações no equilíbrio das vozes, são passíveis de alterações no timbre, no andamento e na altura das notas. Hoje em dia, softwares complexos tornaram tais alterações e edições fáceis e acessíveis (LEECH-WILKINSON, 2009b, capítulo 3, ¶90-91). Entretanto, mesmo sem fazer uso de edições ou sistemas multipista, uma gravação não reproduz o som original de maneira transparente. Decisões, por exemplo, quanto à quantidade, ao tipo e ao posicionamento de microfones resultam em variações de timbre, dinâmica e equilíbrio entre vozes (ZAK, 2009, p. 65-68). Assim, aquilo que se ouve em um CD não é somente o resultado das escolhas interpretativas dos músicos em relação a uma obra musical, mas também das técnicas e dos equipamentos utilizados e, em geral, das escolhas do produtor e do engenheiro de som¹⁷. O regente Robert Shaw escreve, em uma carta de 1985, sobre diversos aspectos de uma sessão de gravação e sobre seus perigos, dentre os quais aqueles relacionados à busca por perfeição, à frequente interrupção e à presença e crítica constantes do produtor e do engenheiro de som (BLOCKER, 2004, p. 35-36).

¹⁷ Descrições das funções do produtor e do engenheiro de som são encontradas, respectivamente, nos textos de Blake (2009) e Zak (2009).

Na atualidade, em geral uma gravação tem como objetivo criar a ilusão de uma performance perfeita, com qualidades sonoras ideais e livre de erros, e o ouvinte igualmente deseja adquirir uma gravação com essas características (HEATON, 2009, p. 217). A experiência de escuta de uma gravação difere de uma performance ao vivo não somente pela perfeição da gravação, mas também, por exemplo, por permitir a interrupção e a repetição da música e pela ausência do elemento visual da performance (LEECH-WILKINSON, 2009b, capítulo 3, ¶93-95).

Em vista dessas questões, autores como Clarke (2002b, p. 187), Heaton (2009, p. 217) e Trezise (2009, p. 208) consideram que uma gravação não pode ser simplesmente equiparada a uma performance. Por outro lado, Leech-Wilkinson (2009b, capítulo 3, ¶94-107) argumenta que, por mais que literalmente e em termos de produção uma gravação obviamente não seja o mesmo que uma performance, do ponto de vista da percepção a relação entre gravação e performance não é assim tão distante: “Quando ouvimos uma gravação, nós não ouvimos sua construção, mas sim seu efeito. [...] Se ela não soasse como uma performance, ela não seria lançada em um disco, e, se ela soa como uma performance, então ela é uma performance”¹⁸ (LEECH-WILKINSON, 2009b, capítulo 3, ¶107). Embora esse argumento possa ser um pouco extremo, há que se considerar que a forma mais comum de se ouvir música atualmente é por meio de gravações. Como escreve Cook (2009a, p. 244), gravações são “produtos inerentemente colaborativos”¹⁹ e é assim “que elas circulam e são consumidas como elementos integrais da cultura musical contemporânea”²⁰.

O aspecto que mais nos interessa nas gravações é seu potencial para mostrar variadas perspectivas sobre uma obra musical. Nesse sentido, convém lembrar que gravações tendem a ser mais o registro de um momento específico do que um veredicto final, ou seja, uma gravação não deve ser considerada a versão final e definitiva da interpretação que um músico tem de certa obra, pois concepções e interpretações podem ser revistas (sendo essa uma das possíveis razões para um músico decidir gravar novamente uma mesma obra).

¹⁸ “when we listen to a recording we listen not to its construction but to its effect. [...] If it didn’t sound like a performance it wouldn’t be issued on disc, and if it sounds like one then it is one.” (LEECH-WILKINSON, 2009b, capítulo 3, ¶107)

¹⁹ “inherently collaborative products” (COOK, 2009a, p. 244)

²⁰ “that they circulate and are consumed as integral elements of contemporary musical culture.” (COOK, 2009a, p. 244)

Apesar disso, as gravações nos permitem identificar e comparar o resultado sonoro de diferentes escolhas ao se realizar uma mesma peça.

A análise de gravações para esta pesquisa foi feita usando métodos qualitativos e quantitativos: primeiro, a partir de uma escuta crítica e, segundo, através do programa Sonic Visualiser, que será descrito a seguir. Questões como, por exemplo, a pronúncia da consoante *r* e do encontro de plosivas em fronteiras de palavras ou a dicção do texto em *Unter deinem Schirmen*, do moteto BWV 227 de Bach foram analisadas por meio de repetidas audições. Já a medição da duração de sons do texto e a identificação do instante de articulação de consoantes iniciais e de consoantes ao final de uma frase foram feitas com o Sonic Visualiser.

Os resultados das análises são apresentados, no Capítulo 7, de forma descritiva/comparativa e também em tabelas, quando apropriado; os espectrogramas das análises feitas com o Sonic Visualiser estão disponíveis nos Apêndices e sua legenda será explicada mais à frente. Apesar de haver dados quantitativos, algumas descrições e comparações têm como ponto de partida nossa experiência subjetiva de escuta. Assim, sugerimos que o leitor ouça as gravações analisadas e as compare com nossas descrições.

Desenvolvido na Queen Mary University of London, o Sonic Visualiser é um programa que possibilita a visualização, a análise e a anotação de arquivos de áudio (CANNAM; LANDONE; SANDLER, 2010). Em seu capítulo *Methods for Analysing Recordings*, Cook (2009a) descreve algumas das ferramentas desse programa, dentre elas a visualização por meio de espectrogramas que foi usada em nossas análises:

Programas como o Sonic Visualiser [...] podem gerar uma série de visualizações diretamente do áudio, e algumas delas são também eficazes para refinar e focar a experiência de escuta. A mais flexível dessas visualizações são os espectrogramas, que representam o som em três dimensões: tempo (da esquerda para a direita), frequência (de cima para baixo) e intensidade (por meio de cores ou, em preto e branco, do sombreamento).²¹ (COOK, 2009a, p. 225)

Por meio de espectrogramas, é possível visualizar elementos relacionados ao texto cantado, como o momento de articulação de uma consoante, assim como o ataque de instrumentos. O Sonic Visualiser também permite a marcação de eventos (por exemplo, o

²¹ “Programmes like Sonic Visualiser [...] can generate a range of visualisations directly from the audio, and some of these are also effective in refining and focusing the listening experience. The most flexible of these visualisations are spectrograms, which represent sound in three dimensions: time (from left to right), frequency (from top to bottom), and intensity (by means of colour or, in black and white, shading).” (COOK, 2009a, p. 225)

início e o fim de uma consoante, ou os tempos de um compasso) e sua posterior medição em segundos ou em batidas por minuto (BPM).

Além dessas funções, o Sonic Visualiser possibilita o uso de diversos módulos de extensão, os chamados *plugins*, que ampliam as funções analíticas do programa. No nosso caso, usamos o *plugin Loudness* (BULLOCK, 2007), que cria uma silhueta de dinâmica do sinal de áudio; a questão da dinâmica, contudo, implica algumas considerações que serão discutidas mais à frente. A identificação de ataques de instrumentos, sobretudo do piano, e a medição da duração de sons do texto foram feitas com o auxílio dos *plugins Note Onset Detector* e *Onset Detection Function* desenvolvidos na Queen Mary University of London (DUXBURY et al., 2003) e na University of Alicante (PERTUSA; IÑESTA, 2009). Nota-se que esses *plugins* identificam com relativa precisão os ataques do piano²²; porém, no caso de sons do texto, eles às vezes detectam ataques que não existem e, em outras, deixam de reconhecer ataques, especialmente em dinâmica *piano*. Dessa forma, a identificação de ataques de vogais e de consoantes (e, por consequência, as durações medidas em função disso) foi feita a partir de uma combinação da escuta da gravação, da visualização do espectrograma e das informações dos *plugins*²³.

Alguns dos resultados das análises feitas com o Sonic Visualiser — por exemplo, que a duração de dada consoante é mais longa em uma gravação do que em outra — são perceptíveis a partir de uma escuta atenta das gravações. A vantagem do uso do Sonic Visualiser consiste em refinar e focar a escuta, confirmando ou complementando aquilo que se ouve.

Como mencionado no início deste capítulo, os ataques instrumentais — em especial do piano em *An die Sonne* D439 de Schubert — são usados como referência para identificar os instantes de articulação de consoantes iniciais e de consoantes ao final de uma frase. Em relação às consoantes iniciais, nosso objetivo consistiu em identificar se a consoante foi antecipada (isto é, articulada antes do tempo para ela escrito) ou não. Tendo como base a definição de Miller (2004, p. 118) de que, “na técnica de antecipação de consoante, o cantor

²² Como explica Clarke (2004, p. 78), o caráter percussivo dos instrumentos de teclas facilita a identificação de ataques, sendo essa uma das razões para a maioria das pesquisas sobre performance (ou gravações) ter utilizado peças para esses instrumentos.

²³ Em momentos em que a informação auditiva parecia não se adequar à visual, privilegiamos a audição, conforme sugerido por Cook e Leech-Wilkinson (2009, p. 7).

sincroniza a vogal seguinte com a chegada do acorde subjacente instrumental ou do piano”²⁴, consideramos antecipada a consoante emitida antes do ataque do piano (em *An die Sonne* de Schubert) ou de outros instrumentos (em *Trotz dem alten Drachen* do moteto BWV 227 de Bach). São especificadas as situações nas quais a consoante ainda soa no momento em que instrumentos atacam ou quando ela é articulada junto com eles. Em relação às consoantes ao final de uma frase, o ataque do piano em uma nota ou acorde que coincide com uma pausa do coro foi usado como referência para identificar se uma consoante foi articulada na duração da própria nota escrita para a sílaba ou na pausa seguinte a ela (isto é, junto com o piano).

A duração de consoantes foi medida a partir da percepção do início de sua fonação — no caso de fricativas, o início da fricção²⁵; no caso de plosivas, o início do ruído de explosão²⁶ — até o momento em que a consoante deixa de ser audível. A duração de vogais foi medida a partir desse término do som da consoante (e não a partir da formação completa da vogal) até início da fonação da consoante seguinte.

Aqui é preciso considerar que “a execução de notas exatamente ao mesmo tempo por um grupo de músicos está acima dos limites da habilidade e percepção humanas: sempre haverá mínimas discrepâncias no tempo — isto é, assincronismo — entre notas planejadas para serem realizadas simultaneamente”²⁷ (GOODMAN, 2002, p. 155). Apesar de tais assincronismos serem em geral imperceptíveis, encontramos, ao analisar as gravações, algumas situações nas quais um naipe ou um membro do coro parece adiantar ou atrasar um som do texto. No caso de diferenças mínimas, consideramos o som predominante, privilegiando a escuta em sua forma mais geral. Quando as diferenças são mais nítidas, elas são apontadas na descrição da análise.

²⁴ “By the technique of consonant anticipation, the singer synchronizes a forthcoming vowel with the arrival of the underlying instrumental or keyboard chord.” (MILLER, 2004, p. 118)

²⁵ Na consoante [x], em geral ainda se ouve um pouco da vogal no início do ruído de fricção, pois a posição vocal de [x] é semelhante à da vogal [ɑ] ou [o] que a precede.

²⁶ Sempre que possível — em geral por meio dos *plugins* anteriormente citados — a duração de uma plosiva foi medida a partir de sua oclusão (por exemplo, na palavra *Gras* em *An die Sonne*). No entanto, não é possível identificar a oclusão quando uma plosiva surda é precedida de pausa, assim como quando [d] ou [t] são precedidos por [n], pois sua oclusão se mescla com a própria sonorização do [n].

²⁷ “the execution of notes at exactly the same time by a group of musicians is beyond the limits of human skill and perception: there will always be minute discrepancies in timing — that is, asynchronisation — between the notes intended to be performed simultaneously.” (GOODMAN, 2002, p. 155)

A duração dos sons do texto é medida em segundos e apresentada no formato 00''000. Ao comparar essas durações, a medida em segundos — de certa forma “absoluta” — precisa ser relativizada, visto que as diferentes interpretações de uma obra dificilmente têm andamentos idênticos. Assim, para cada gravação e cada trecho analisado, calculamos a média de BPM e, nas tabelas, listamos as gravações de acordo com essa média (da mais lenta para a mais rápida), visando a facilitar a comparação. As BPM foram marcadas por meio da função *tapping* do Sonic Visualiser. Ressaltamos que as medições são aproximadas, apesar da busca por fazê-las da forma mais rigorosa possível.

Menções à dinâmica de trechos de uma peça ou de sons do texto foram motivadas primeiramente pela escuta das gravações e, depois, confirmadas com o *plugin Loudness*. Mudanças de dinâmica são comparadas dentro da própria gravação (por exemplo, comparando a dinâmica de um trecho com a de outro trecho da mesma gravação). Entre gravações, são comparadas as silhuetas de dinâmica, sem fazer uso de números absolutos (por exemplo, quantidade de decibéis). Esses procedimentos foram adotados em função, primeiramente, das diferenças de intensidade entre as gravações e, depois, da questão da percepção da dinâmica. Cook e Leech-Wilkinson (2009, p. 16) explicam que a sensibilidade do ouvido humano à intensidade varia de acordo com a frequência, sendo mais sensível na faixa de 1 a 4 kHz, sobretudo entre 2 e 3 kHz:

É verdade que parece que ouvimos a fundamental mais claramente [...]. Mas, estritamente falando, a informação de maior intensidade vem frequentemente dos harmônicos. Então, a faixa por volta de 1-4 kHz é importante pela informação que ela carrega sobre o som, e nós a percebemos como mais forte do que o computador percebe. Consequentemente, um espectrograma não colore tais frequências de forma tão viva quanto seria necessário para representar nossas percepções.²⁸ (COOK; LEECH-WILKINSON, 2009, p. 16)

Ao contrário do espectrograma, que indica separadamente os decibéis de cada faixa de frequência, o *plugin Loudness* mostra a dinâmica do sinal de áudio como um todo, sendo assim mais adequado para nossa discussão. Apesar disso, nas gravações com acompanhamento instrumental não é possível determinar a dinâmica, por exemplo, de uma consoante isolada, pois a curva de dinâmica inclui o som dos instrumentos.

²⁸ “It’s true that we seem to hear the fundamental most clearly [...]. But strictly speaking, the loudest information is often from the harmonics. So that range between about 1-4kHz is important for the information it carries about tone, and we perceive it as louder than the computer does. Consequently a spectrogram doesn’t colour those frequencies as brightly as it would need to in order to map our perceptions.” (COOK; LEECH-WILKINSON, 2009, p. 16)

Essas questões nos motivaram a optar por medir sobretudo a duração, e não a dinâmica, de sons do texto. Nota-se, porém, que a maior duração não necessariamente realça uma vogal ou consoante, visto que a dinâmica também pode ter um papel decisivo. Por outro lado, a intensidade de um som também é influenciada por sua duração: “Uma nota muito curta em *staccato* (digamos, cerca de 50 milissegundos) com a mesma intensidade física de uma nota mais longa (digamos, cerca de 500 milissegundos) soará mais suave”²⁹ (MCADAMS; DEPALLE; CLARKE, 2004, p. 190). Na descrição de nossa análise, essa relação entre duração e dinâmica será discutida sempre que, a partir da escuta, parecer significativa; por exemplo, no caso de uma consoante longa ser menos audível que uma consoante curta, a dinâmica de ambas as consoantes será discutida a partir de uma comparação com a dinâmica da vogal mais próxima ou do trecho em questão, usando o *plugin Loudness* como referência.

Os espectrogramas dos trechos analisados com o Sonic Visualiser estão incluídos nos Apêndices deste trabalho. Como mencionado anteriormente, no espectrograma o som é representado em três dimensões: o tempo é indicado da esquerda para a direita; a frequência de baixo para cima; e a intensidade por meio das cores. A essas informações básicas do espectrograma, acrescentamos anotações quanto à duração dos sons do texto e aos ataques instrumentais, indicados em linhas verticais. As linhas brancas referem-se aos sons do texto. Nas situações em que foi medida a duração de sons do texto, duas linhas verticais brancas delimitam a(s) vogal(is) ou a(s) consoante(s) em questão; junto à primeira dessas linhas brancas estão identificados, com um letreiro de fundo vermelho, a(s) vogal(is) ou a(s) consoante(s) analisada(s), o compasso em que ela(s) se encontra(m) e sua duração. Nas situações em que foi analisado o instante de articulação de uma consoante inicial (como em *An die Sonne* de Schubert), uma linha vertical branca indica o início da articulação da consoante, que é identificada com um letreiro de fundo vermelho junto a essa linha. Nesses letreiros não são usados símbolos do IPA. Os ataques instrumentais são indicados por uma linha vertical vermelha. Em alguns espectrogramas, há uma curva horizontal em cor amarela que se refere à silhueta de dinâmica feita pelo *plugin Loudness*.

Nota-se que o Sonic Visualiser possui uma linha central que é fixa. Nas séries de espectrogramas 2.1, 2.2, 2.3, 3.1, 3.3, 3.4, 3.5, 3.7, 3.11, 3.12 e 4.1, posicionamos essa linha central exatamente sobre alguma linha branca referente a um som do texto (pode-se observar

²⁹ “a very short staccato note (say around 50 ms) with the same physical intensity as a longer note (say around 500 ms) will sound softer” (MCADAMS; DEPALLE; CLARKE, 2004, p. 190)

que, nesses casos, a linha branca é pouco mais grossa). Contudo, nas séries de espectrogramas 1.1, 3.2, 3.6, 3.8, 3.9 e 3.10, não foi possível fazer esse tipo de alinhamento.

No próximo capítulo, passamos às análises de partituras.

Capítulo 6 — Análise de partituras

Este capítulo constitui a primeira parte dos estudos de caso, na qual analisamos, como descrito no Capítulo 5, as partituras das peças selecionadas, que são: os movimentos *Unter deinem Schirmen* e *Trotz dem alten Drachen* do moteto *Jesu, meine Freude* BWV 227 de J. S. Bach; *An die Sonne* D 439 de Schubert; e *Abendständchen* e *Darthulas Grabesgesang* dos *Drei Gesänge* op. 42 de Brahms.

Conforme explicado no item 5.2, a análise apresenta a transcrição e uma tradução literal do texto, identifica repetições de palavras e modificações em relação ao texto original, examina elementos mais gerais (como divisões formais e o plano harmônico básico da peça) e discute aspectos como a sonoridade do texto e sua relação com seu significado, entre outras questões. A cada item, antes de passarmos às análises em si, os compositores são brevemente introduzidos, de forma a apresentar uma contextualização das obras e alguns dados fundamentais para a leitura.

6.1. J. S. Bach

Johann Sebastian Bach nasceu em 1685 em Eisenach e faleceu em 1750 em Leipzig (Alemanha). Ele foi organista na Neue Kirche em Arnstadt (1703-07), na Blasiuskirche em Mühlhausen (1707-08) e na corte de Weimar (1708-17), onde, em 1714, foi promovido a *Konzertmeister*. Entre 1717 e 1723, ele foi *Kapellmeister* na corte de Köthen e, em 1723, assumiu o posto de *Kantor* e *Director Musices* na Thomasschule em Leipzig, onde permaneceu até o fim de sua vida.

Dentre a enorme quantidade de obras vocais que Bach escreveu e que chegou ao nosso conhecimento estão os motetos. Sobre eles, parece haver um consenso quanto à ideia de serem obras que sobressaem entre aquelas do gênero; no entanto, pesquisadores continuam discutindo questões como finalidade, cronologia, prática de performance e mesmo autoria de

alguns motetos. Aqui, fazemos um breve resumo dessas discussões e indicamos as obras de Klaus Hofmann (2006) e de Daniel Melamed (1995) para um maior aprofundamento.

Os seis motetos “clássicos”¹ de Bach — aqueles “que são incluídos em todas as mais recentes edições de partituras e que se têm em mente ao falar dos ‘motetos de Bach’”² (HOFMANN, 2006, p. 11) — são: *Singet dem Herrn ein neues Lied* BWV 225; *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* BWV 226; *Jesu, meine Freude* BWV 227; *Fürchte dich nicht, ich bin bei dir* BWV 228; *Komm, Jesu, komm* BWV 229; e *Lobet den Herrn, alle Heiden* BWV 230. Em relação a este último (BWV 230), questões de autoria continuam a ser discutidas, assim como em relação a *Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn* BWV Anh. 159 e a *Jauchzet dem Herrn, alle Welt* BWV Anh. 160³. Quase todos são escritos para dois coros a quatro vozes, sendo exceções o moteto BWV 227 (para coro a cinco vozes) e o BWV 230 (para coro a quatro vozes e baixo contínuo). Desses oito motetos, existem manuscritos de somente três: *Singet dem Herrn ein neues Lied* BWV 225; *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* BWV 226 — que conta também com partes para cordas dobrando o coro I, madeiras dobrando o coro II e duas partes de baixo contínuo, uma cifrada e outra não (HOFMANN, 2006, p. 94) —; e *Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn* BWV Anh. 159⁴ (HOFMANN, 2006, p. 10 e 17; MELAMED, 1995, p. 102; WOLF, 2002, p. 134-138).

O moteto BWV 226 é o único do qual se conhece o motivo para sua composição: no manuscrito há uma menção ao enterro de Johann Heinrich Ernesti, reitor da Thomasschule e professor da Universidade de Leipzig que faleceu em 1729⁵ (HOFMANN, 2006, p. 88; MELAMED, 1995, p. 63; WOLF, 2002, p. IV). O exato propósito para a composição dos outros motetos é desconhecido. Visto que motetos contemporâneos não eram cantados nos

¹ Essa expressão (“klassischen”) é usada por Hofmann (2006, p. 11) e por Wolf (2002, p. III).

² “die in allen neueren Notenausgaben enthalten sind und die man meint, wenn man von ‘Bach-Motetten’ spricht” (HOFMANN, 2006, p. 11)

³ Enquanto alguns autores argumentam que o moteto BWV 230 não é de J. S. Bach — um resumo dessa discussão é oferecido por Hofmann (2006, p. 176-190) —, Melamed (1995, p. 45-59) e Hofmann (2006, p. 210-236), respectivamente, atribuem a J. S. Bach a autoria dos motetos BWV Anh. 159 e BWV Anh. 160.

⁴ O manuscrito do moteto BWV Anh. 159 é só parcialmente escrito por J. S. Bach e nele não há indicação do nome do compositor (HOFMANN, 2006, p. 192-193; MELAMED, 1995, p. 45-48; WOLF, 2002, p. 138).

⁵ Hofmann (2006, p. 90) e Melamed (1995, p. 63) ressaltam, contudo, que não se sabe exatamente quando o moteto foi apresentado: se durante o enterro em si ou se durante as outras solenidades fúnebres.

serviços religiosos regulares⁶, os motetos de Bach são considerados obras ocasionais, escritas para eventos específicos (EHMANN, 1951, p. 50; HIEMKE, 2009a, p. 311; HOFMANN, 2006, p. 9-10; WOLF, 2002, p. IV). Hofmann (2006, p. 48) acredita que, além do BWV 226, os motetos BWV Anh. 159, BWV 227, BWV 228 e BWV 229 são “claramente músicas fúnebres”⁷. Já em relação ao BWV 225, Hofmann (2006, p. 66-70) resume quatro hipóteses, propostas por diversos autores: que a peça tenha sido escrita para o Ano Novo, para o aniversário de uma autoridade, para a Festa da Reforma ou para solenidades ou memoriais fúnebres⁸. Hiemke (2009b, p. 342) escreve que “a tese de que, via de regra, os motetos de Bach são composições para enterros ou ofícios fúnebres continua, em última análise, especulativa”⁹. Melamed (1995, p. 103), por sua vez, afirma que “uma avaliação honesta da evidência sobre a função dos motetos de Bach e as ocasiões nas quais eles foram apresentados deixa a maioria dos motetos sem atribuição”¹⁰.

A cronologia de composição dos motetos também permanece objeto de discussão. Melamed (1995, p. 98-102), refutando a premissa por muitos anos aceita de que os motetos foram compostos durante o período de Bach em Leipzig (1723-1750), sugere que *Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn* BWV Anh. 159 foi escrito em 1712/13 ou antes e *Fürchte dich nicht, ich bin bei dir* BWV 228 por volta de 1715 — isto é, na época em que Bach estava em Weimar. Com isso, ele propõe a noção de motetos de uma fase inicial (“earlier motets”) e motetos de uma fase final (“later motets”). Em relação a *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* BWV 226 e *Jesu, meine Freude* BWV 227, Melamed (1995, p. 63-89) argumenta que, por mais que suas versões finais provavelmente datem dos anos em Leipzig, uma parte do material de cada um deles foi escrita a partir de peças que já existiam. Assim, ele conclui que:

⁶ Apesar de motetos — como aqueles do *Florilegium Portense*, coleção organizada por Erhard Bodenschatz com motetos do século XVI e início do século XVII, majoritariamente a oito vozes e com texto em latim — serem cantados no serviço religioso, Sven Hiemke (2009a, p. 310-311) explica que a composição de novos motetos não fazia parte das obrigações do Thomaskantor.

⁷ “offensichtlich Trauermusiken” (HOFMANN, 2006, p. 48)

⁸ Martin Geck (2006, p. 457), por exemplo, apesar de confirmar não ser possível saber a situação para a qual o moteto BWV 225 foi escrito, se pergunta se não teria sido para a festa de Ano Novo. Melamed (1995, p. 103-104) conjectura que motetos como BWV 225 e BWV Anh. 160 possam estar ligados às comemorações de Natal.

⁹ “die These, dass es sich bei Bachs Motetten durchweg um Kompositionen für Begräbnisse oder Gedächtnisgottesdienste handle, bleibt letztlich spekulativ.” (HIEMKE, 2009b, p. 342)

¹⁰ “An honest assessment of the evidence concerning the function of Bach’s motets and the occasions on which they were performed leaves most of the motets unassigned.” (MELAMED, 1995, p. 103)

A cronologia e a história composicional dos motetos de Bach, embora ainda não completamente esclarecidas, acabam, sob exame minucioso, por se assemelhar às de suas outras obras: a composição de motetos abrangeu a carreira profissional de Bach, alguns dos motetos de Bach foram produto do arranjo musical de materiais já existentes, e suas obras do gênero mostram uma mudança de motetos da fase inicial, que se assemelham a modelos do século XVII, para composições da fase final, que são mais modernas e inovadoras.¹¹ (MELAMED, 1995, p. 2-3)

Apesar de Bach desenvolver seus motetos para além dos modelos e das definições da época, Hofmann (2006, p. 21-47) e Melamed (1995, p. 7-31) demonstram que essas obras em geral mantêm as características do moteto alemão da primeira metade do século XVIII. Melamed (1995, p. 7-18) compila definições do “moteto” encontradas em diversas obras em alemão do século XVIII e conclui que, por mais que haja algumas discordâncias¹², o termo refere-se, de forma geral, a composições vocais sacras em alemão que fazem uso de versos bíblicos (*Sprüche*), versos corais (canções de igreja) ou ambos, com forte presença de contraponto e fuga, e nas quais, além do baixo contínuo, instrumentos podem dobrar as linhas vocais (*colla parte*). Hofmann (2006, p. 12-15), por sua vez, prefere se basear na definição de Johann Gottfried Walther¹³, que caracteriza o moteto alemão, primeiramente, por seu estilo contrapontístico, com a presença de fugas e imitações; em seguida, por seu texto, que consiste em versos bíblicos; e, finalmente, pela formação vocal/instrumental, que, à exceção do baixo contínuo, inclui somente vozes; estas, no entanto, podem também ser reforçadas por instrumentos. A essa definição, Hofmann acrescenta que, em relação ao texto, motetos em regiões protestantes também fazem uso de canções de igreja (*Kirchenlied*).

Embora as definições adotadas por Melamed e Hofmann sejam praticamente idênticas, Melamed (1995, p. 104) conclui que, “a partir da evidência de fontes escritas, o dobrar *colla parte* deve ser considerado um elemento convencional do conceito de moteto do início do século XVIII e uma prática de performance adequada para os motetos de Bach”¹⁴.

¹¹ “The chronology and compositional history of Bach’s motets, although still not fully illuminated, turn out on close examination to resemble those of his other works: motet composition spanned Bach’s professional career, some of Bach’s motets were the product of musical reworking of extant material, and his works in the genre show a change from earlier motets that resemble seventeenth-century models to later compositions that are more modern and innovative.” (MELAMED, 1995, p. 2-3)

¹² Melamed explica que, além de variações quanto à definição do moteto alemão, na França e na Itália o termo era compreendido de forma mais ampla. Ao analisar as partituras manuscritas por Bach, Melamed (1995, p. 21-30) observa que, em algumas obras, Bach utiliza o termo “moteto” com esse sentido mais amplo.

¹³ WALTHER, Johann Gottfried. **Musikalisches Lexicon oder Musikalische Bibliothec**, Leipzig: 1732.

¹⁴ “From the evidence of written sources, *colla parte* doubling must be considered a normal part of the early eighteenth-century concept of the motet, and an appropriate performance practice of Bach’s motets.” (MELAMED, 1995, p. 104)

Hofmann (2006, p. 54), por sua vez, escreve que o uso de instrumentos *colla parte* evidenciado pelo manuscrito do moteto BWV 226 “de modo algum pode valer como regra”¹⁵. Como possibilidades para a performance atual dos motetos, Hofmann (2006, p. 48) considera as três formas existentes no século XVIII: 1) só com vozes, 2) vozes com baixo contínuo, ou 3) vozes com baixo contínuo e instrumentos *colla parte*. Porém, ambos os autores concordam que é impossível determinar exatamente as práticas usadas por Bach.

Essa questão — se os motetos de Bach devem ser acompanhados ou não — vem sendo discutida por pesquisadores há mais de um século. Hofmann (2006, p. 50) cita, por exemplo, o trabalho de Alfred Heuß¹⁶, que em 1904 já se perguntava isso. Em 1950, o regente coral Wilhelm Ehmann apresentou, em um congresso, sua perspectiva sobre o assunto, que foi publicada como artigo no ano seguinte. Deter-nos-emos brevemente nesse trabalho de Ehmann (1951) não somente porque sua gravação do moteto *Jesu, meine Freude* é uma das que analisaremos no Capítulo 7, mas também porque, como regente, além de evidências históricas e conjecturas, em seu artigo ele oferece sugestões práticas para a performance a partir, também, de suas experiências e experimentos. Nesse sentido, as sugestões de Ehmann nos remetem à citação de Gardiner (2014, p. xxxiii) no Capítulo 1, em que ele menciona que na performance não é possível manter-se indeciso, sendo preciso optar por um ponto de vista. As escolhas específicas de Ehmann para sua gravação de *Jesu, meine Freude* serão descritas no Capítulo 7.

Ehmann (1951, p. 52) escreve que, com a “restauração *a cappella*”¹⁷ na Alemanha do século XIX, toda peça denominada “moteto”, independente da época e do local em que fora escrita, passou a ser realizada unicamente com vozes desacompanhadas, tendo como modelo os motetos de Palestrina. Associava-se um ideal de pureza e de redenção às obras *a cappella*, que eram consideradas uma “arte ‘limpa’ de todos os ‘bacilos instrumentais’”¹⁸ (EHMANN, 1951, p. 52). Esse “dogma do canto”¹⁹ (EHMANN, 1951, p. 52) foi também

¹⁵ “keineswegs als Regelfall gelten kann” (HOFMANN, 2006, p. 54)

¹⁶ HEUß, Alfred. Bach’s Motetten, begleitet oder unbegleitet? In: **Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft** 6, 1904. p. 107-113.

¹⁷ “a cappella-Restoration” (EHMANN, 1951, p. 52)

¹⁸ “von allen ‘instrumentalen Bazillen gereinigten’ Kunst” (EHMANN, 1951, p. 52). Ehmann refere-se sobretudo ao círculo de Anton Friedrich Justus Thibaut e Wilhelm Jakob Behaghel, sobre o qual ele escreveu um trabalho em 1938, reimpresso na compilação *Voce et Tuba* (ver EHMANN, 1976, p. 217-315).

¹⁹ “Gesangsdogma” (EHMANN, 1951, p. 52)

aplicado aos motetos de Bach, que, à época do artigo de Ehmann, continuavam a ser realizados sem instrumentos²⁰. Ehmann explica que a performance *a cappella* dos motetos de Bach — “no âmbito dos motetos [...] o mais difícil do difícil”²¹ (EHMANN, 1951, p. 53) — havia se tornado uma maneira de demonstrar a habilidade técnica de um grupo coral e que o uso de instrumentos significava, mesmo na metade do século XX, que o coro não era bom o suficiente para fazer os motetos desacompanhados.

Assim, Ehmann examina fontes da época de Bach, menciona, entre outros aspectos, que em alguns lugares e situações o uso de instrumentos era proibido²² e afirma que “nos tempos mais antigos, uma performance puramente vocal era naturalmente concebível; disso, todavia, não era feita uma lei”²³ (EHMANN, 1951, p. 53). Dessa forma, ao se voltar para a questão do uso de instrumentos em performances contemporâneas dos motetos de Bach, Ehmann (1951, p. 61) primeiramente alerta que não se deve “erigir um novo dogma”²⁴ e lembra que, na época de Bach, a formação podia variar de acordo com diversos fatores. Ele sugere, então, três possibilidades para a performance desses motetos — as mesmas três indicadas acima por Hofmann (2006, p. 48). Ehmann (1951, p. 61) explica que “certamente os antigos coros de igreja, dependendo da situação, também cantavam sem instrumento, de forma puramente vocal; frequentemente o baixo contínuo era tratado *ad libitum*. Isso também vale hoje como primeira possibilidade”²⁵. A segunda possibilidade é acompanhar o coro com baixo contínuo e a terceira possibilidade é acrescentar instrumentos *colla parte*, com grupos de diferentes timbres — por exemplo, cordas e madeiras — no caso de motetos com coro duplo.

²⁰ Kurt Thomas escreve, também em 1951, que nessa época os motetos de Bach eram quase sempre feitos *a cappella* (THOMAS, 1979c, p. 38; o capítulo sobre práticas de performance de obras de Bach foi incluído nessa obra em sua 3ª edição de 1951).

²¹ “im motettischen Bereich [...] das Schwierigste vom Schwierigen” (EHMANN, 1951, p. 53)

²² Hofmann (2006, p. 90) escreve que “na Thomaskirche e na Nikolaikirche o uso de instrumentos em solenidades e memoriais fúnebres era proibido ou, ao menos, incomum” (“war in der Thomas- und der Nikolaikirche die Verwendung von Instrumenten bei Trauer- und Gedächtnisfeiern unstatthaft oder zumindest unüblich”).

²³ “Natürlich war auch in der älteren Zeit eine reine Vokalausführung denkbar; man machte daraus aber kein Gesetz.” (EHMANN, 1951, p. 53)

²⁴ “ein neues Dogma aufzurichten” (EHMANN, 1951, p. 61)

²⁵ “Gewiß haben die alten Kantoreien von Fall zu Fall auch ohne Instrumente, rein vokaliter musiziert; oft ist der Generalbaß *ad libitum* behandelt worden. Das gilt auch heute als erste Möglichkeit.” (EHMANN, 1951, p. 61)

Portanto, ao se opor ao ideal romântico de performances exclusivamente vocais dos motetos, Ehmann tem uma preocupação de esclarecer que não há uma regra única e definitiva para a questão do acompanhamento ou não dos motetos e ressalta que na época de Bach havia uma flexibilidade em relação a isso. Essa mesma observação é encontrada em obras recentes, como as de Hiemke (2009a, p. 321) e Hofmann (2006, p. 48), que concluem que a performance dos motetos não era fixada a uma única formação.

Além do acompanhamento instrumental, outra questão discutida pelos estudiosos é a quantidade de cantores que Bach teria tido em seus coros. Uma das principais fontes para as hipóteses sobre esse tema é o amplamente debatido *Entwurf einer wohl bestallten Kirchen Music*²⁶ (BACH-DOKUMENTE, 1963, p. 60-64). A partir desse documento, Ehmann (1951, p. 59), por exemplo, explica que, para cantar uma peça a quatro vozes, Bach poderia ter três cantores em cada naipe; no caso de um moteto para coro duplo, Bach contava com um cantor por voz, restando um de reserva. No entanto, na época de Ehmann, como ele próprio menciona, não eram raras performances de obras vocais de Bach com grandes coros de massa²⁷. Ehmann (1951, p. 59) comenta ter feito os motetos tanto com um seleto grupo de dois ou três cantores por naipe como com coros de 40 ou mesmo de 70 vozes; ele, todavia, não hesita em afirmar que, com um grupo pequeno, qualidades como a transparência entre as vozes são mais bem alcançadas.

No início da década de 1980, Joshua Rifkin apresentou uma polêmica teoria a respeito da formação dos coros de Bach, que foi recebida com bastante ceticismo e crítica. Apesar disso, John Butt (1999, p. 188) escreve que “a teoria de Rifkin representa um divisor de águas na performance de Bach, o mais extremo desafio à tradição”²⁸. Rifkin (1982) examina minuciosamente as partes individuais manuscritas usadas por Bach em performances de suas cantatas e paixões e conclui que Bach geralmente tinha somente um único cantor em cada voz do coro, isto é, que suas peças eram cantadas por um grupo de solistas. Quanto

²⁶ Trata-se de um requerimento enviado por Bach às autoridades de Leipzig em 23 de agosto de 1730. Andrew Parrott (2000) oferece explicações detalhadas quanto ao conteúdo desse documento, assim como uma tradução completa para o inglês.

²⁷ Passada mais de uma década desse artigo de Ehmann, aparentemente o uso de coros grandes em obras de Bach continuava comum. Parrott (2000, p. 147) explica que, “no final dos anos 1960, [...] a ideia de que as obras sacras de Leipzig tinham sido destinadas para um coro de somente 12 ou 16 vozes ainda parecia bastante radical” (“in the late 1960s, [...] the idea that the Leipzig church works had been intended for a chorus of as few as 12 or 16 voices still seemed quite radical”).

²⁸ “the Rifkin theory represents a watershed in Bach performance, the most extreme challenge to tradition” (BUTT, 1999, p. 188)

àquilo que Bach escreveu em seu *Entwurf*, Rifkin (1982, p. 751) afirma que, “independente do que seus comentários significam ou não [...], eles certamente não nos permitem deduzir firmes conclusões sobre suas performances em si”²⁹. Especificamente em relação aos motetos de Bach, ao que tudo indica o *Entwurf* não pode ser considerado uma evidência definitiva: por mais que nele Bach mencione o canto de motetos, Melamed (1995, p. 20) acredita que ele se refira a motetos como os do *Florilegium Portense* de Erhard Bodenschatz, regularmente cantados nos serviços religiosos.

Observa-se, então, que, assim como em relação à formação instrumental, não é possível saber exatamente quantos cantores participavam das performances dos motetos de Bach. Entretanto, os pesquisadores não deixam de fazer suas conjecturas. Hofmann (2006, p. 59), por exemplo, considera plausível que, para a performance do moteto com coro duplo *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* BWV 226, Bach tivesse um coro de 24 pessoas, ou seja, três cantores por naipe; porém, esse autor não desconsidera a possibilidade de haver menos cantores ou mesmo de que a performance fosse realizada com solistas. Hiemke (2009a, p. 325) supõe que, frente às exigências técnicas dos motetos, Bach poderia ter escolhido 16 cantores dentre os 17 que, no *Entwurf*, ele classifica como “usáveis” (*brauchbaren*).

Por muitos anos, considerou-se fato que o moteto *Jesu, meine Freude* BWV 227 fora composto para o serviço religioso em memória a Johanna Maria Kees, realizado em 18 de julho 1723 na Nikolaikirche em Leipzig. Hofmann (2006, p. 117-120) e Melamed (1995, p. 85-86) explicam que tais suposições, feitas por Bernhard Friedrich Richter em 1912³⁰, foram questionadas somente em 1982, quando Martin Petzoldt encontrou indícios de que esse moteto não foi cantado nesse serviço religioso³¹; apesar disso, em trabalho posterior esse autor ainda relaciona o moteto BWV 227 com as solenidades fúnebres para Kees³². Essa segunda hipótese de Petzoldt, contudo, não foi aceita de forma irrestrita: segundo Melamed

²⁹ “Whatever his remarks do or do not mean [...], they surely do not allow us to draw firm conclusions about his actual performances.” (RIFKIN, 1982, p. 751, nota 34)

³⁰ RICHTER, Bernhard Friedrich. Über die Motetten Seb. Bachs. **Bach-Jahrbuch**, v. 9, p. 1-32, 1912.

³¹ PETZOLDT, Martin. Überlegungen zur theologischen und geistigen Integration Bachs in Leipzig 1723. **Beiträge zur Bachforschung**, v. 1, p. 46-52, 1982.

³² PETZOLDT, Martin. J. S. Bach's Bearbeitungen des Liedes 'Jesu, meine Freude' von Johann Franck. **Musik und Kirche**, v. 55, n. 5, p. 213-225, 1985.

(1995, p. 86), “a data de 1723 e a conexão com Kees devem ser consideradas especulativas”³³. Embora Hofmann (2006, p. 117) e Melamed (1995, p. 102) escrevam que o moteto deva ter sido composto entre 1723 e 1735, Melamed (1995, p. 86), como já mencionado, acredita que “a obra contém material provavelmente dos anos de Bach em Weimar, alguns de data indeterminada e outros do período de Leipzig, recém-compostos ou reciclados de composições já existentes”³⁴. Hofmann (2006, p. 122), por sua vez, concorda com a ideia de que Bach tenha reutilizado materiais mais antigos, todavia acha mais plausível que fosse algo da época em Leipzig, de forma que a versão final do moteto dataria não de 1723, mas dos anos seguintes.

Como texto para o moteto BWV 227, Bach alterna as seis estrofes da canção do poeta Johann Franck com cinco versos do oitavo capítulo da *Carta aos Romanos* do Apóstolo São Paulo. O uso de versos bíblicos e de canções de igreja, como já explicado, é uma das características do moteto alemão do século XVIII, no entanto a apresentação alternada — ao invés de simultânea ou consecutiva — desses textos não era usual (MELAMED, 1995, p. 9 e 41). Essa alternância — com a qual se desenvolve “um diálogo entre a congregação (canção de igreja) e o Apóstolo (*Carta aos Romanos*)”³⁵ (HIEMKE, 2009c, p. 372) — cria uma série de contrastes a partir do conteúdo distinto dos textos. Por um lado, como escreve Hofmann (2006, p. 116), os versos da *Carta aos Romanos*, “afirmações centrais da dogmática cristã”³⁶, ensinam e profetizam que aquele que está em Cristo, que segue o Espírito e não a carne, está livre da lei do pecado e da morte, pois o corpo morre, mas o Espírito de Deus, que nele habita, dará vida ao corpo mortal. As estrofes da canção de Franck, ao contrário, “entoam um hino de amor a Jesus, livre de dogmática e de dialética [...]. São tons de fervor, manifestações de confiança ilimitada, ao mesmo tempo de renúncia a tudo que seja ‘mundano’”³⁷ (HOFMANN, 2006, p. 116). É nesse aspecto de renúncia àquilo que pertence ao mundo e à carne que os dois textos se conectam.

³³ “the 1723 date and connection with Kees must be considered speculative” (MELAMED, 1995, p. 86)

³⁴ “The work contains material probably from Bach’s Weimar years, some of indeterminate age, and some from the Leipzig period either newly composed or recycled from extant compositions.” (MELAMED, 1995, p. 86)

³⁵ “ein Dialog zwischen Gemeinde (Kirchenlied) und Apostel (Römerbrief)” (HIEMKE, 2009c, p. 372)

³⁶ “zentrale Aussagen christlicher Dogmatik” (HOFMANN, 2006, p. 116)

³⁷ “frei von Dogmatik und Dialektik, einen Hymnus der Jesusliebe anstimmen [...]. Es sind Töne der Inbrunst, Bekundungen unbegrenzten Vertrauens, Absagen zugleich an alles ‘Welthafte’” (HOFMANN, 2006, p. 116)

A Tabela 6.1 lista os 11 movimentos de *Jesu, meine Freude* BWV 227, indicando o texto, a formação vocal, a tonalidade e o estilo composicional (tipo) de cada um. As estrofes de Franck são baseadas na melodia de Johann Crüger, que é harmonizada, ornamentada ou livremente arranjada; já os versos bíblicos aparecem em movimentos compostos com o estilo contrapontístico do moteto ou como uma fuga.

Tabela 6.1 — J. S. Bach, *Jesu, meine Freude* BWV 227

Movimento	Texto	Formação	Tonalidade	Tipo
1. Jesu, meine Freude	Franck	SATB	Mi Menor	coral harmonizado
2. Es ist nun nichts Verdammliches	Rom. 8,1	SSATB	Mi Menor	moteto
3. Unter deinem Schirmen	Franck	SSATB	Mi Menor	coral ornamentado
4. Denn das Gesetz des Geistes	Rom. 8,2	SSA	Mi Menor	moteto
5. Trotz dem alten Drachen	Franck	SSATB	Mi Menor	coral arranjo livre
6. Ihr aber seid nicht fleischlich	Rom. 8,9	SSATB	Sol Maior	fuga
7. Weg mit allen Schätzen	Franck	SATB	Mi Menor	coral ornamentado
8. So aber Christus in euch ist	Rom. 8,10	ATB	Dó Maior	moteto
9. Gute Nacht, o Wesen	Franck	SSAT	Lá Menor	coral arranjo livre
10. So nun der Geist	Rom. 8,11	SSATB	Mi Menor	moteto
11. Weicht, ihr Trauergeister	Franck	SATB	Mi Menor	coral harmonizado

A posição central da fuga (6º movimento), precedida e sucedida pela alternância de corais com texto de Franck e de motetos com versos bíblicos, aponta para a estrutura simétrica da obra, que é mais claramente perceptível em função tanto do uso do mesmo material no 2º e no 10º movimentos quanto do retorno do primeiro coral ao final. As relações simétricas nessa peça, contudo, não se resumem a isso, como ilustra a Figura 6.1. O 6º movimento assume a posição de eixo não somente por seu estilo composicional, mas também em vista da quantidade quase idêntica de compassos que o precedem e sucedem: 209 e 208 compassos, respectivamente. Entre o 3º e 5º movimentos e o 7º e 9º movimentos também existem simetrias, todavia não espelhadas. Primeiramente, os dois versos bíblicos são cantados a três vozes: no 4º movimento com as três vozes mais agudas, no 8º com as três mais

graves. Já entre os corais, o 3º e 7º movimentos são análogos, assim como o 5º e o 9º (HOFMANN, 2006, p. 124-126).

Figura 6.1 — Estrutura simétrica do moteto BWV 227, segundo Hofmann (2006, p. 125)

Hofmann (2006, p. 125) e Melamed (1995, p. 86) mencionam que a estrutura simétrica do moteto BWV 227 foi discutida pela primeira vez em 1928 por Friedrich Smend³⁸, que também observou simetrias na *Paixão segundo São João* BWV 245 e na *Paixão segundo São Mateus* BWV 244. Robin Leaver (1997, p. 101) considera compreensível o uso dessa estrutura nas paixões, visto que “o termo para essa simetria é *chiasmus*, derivado da letra grega *chi*, X, o ‘símbolo da cruz’. [...] Mas como *chi* é também a primeira letra de *Christos*, ela é também usada para significar Cristo”³⁹. Quanto ao sentido e à intenção da simetria em *Jesu, meine Freude*, Hofmann (2006, p. 126-127) resume algumas especulações feitas por pesquisadores — por exemplo, que ela possa ter um significado tanto simbólico quanto pragmático, visando à junção dos movimentos em um todo — e conjectura que essa estrutura possa se relacionar com a própria organização da canção de Franck, que começa e termina com o verso “Jesu, meine Freude”.

³⁸ SMEND, Friedrich. Bachs Matthäus-Passion. **Bach-Jahrbuch**, v. 25, p. 1-95, 1928.

³⁹ “the term for such symmetry is *chiasmus*, derived from the Greek letter *chi*, X, the ‘sign of the cross’. [...] But since *chi* is also the first letter of *Christos* it is also used to signify Christ” (LEAVER, 1997, p. 101)

Nos dois próximos itens concentrar-nos-emos no 3º e no 5º movimentos do moteto BWV 227, que farão parte da análise de gravações do Capítulo 7.

6.1.1. *Unter deinem Schirmen* BWV 227/3

Com a segunda estrofe do texto de Franck, transcrita e traduzida abaixo na Tabela 6.2, *Unter deinem Schirmen* é um coral ornamentado a cinco vozes (SSATB) baseado na melodia de Crüger. Apesar de essa melodia, cantada por soprano 1, aparecer aqui praticamente da mesma forma que é apresentada no 1º movimento do moteto, as outras vozes em geral se movimentam mais rapidamente, havendo entre elas quase sempre alguma que canta colcheias. Essa movimentação aponta para a mudança de conteúdo do texto, se comparado com o 1º movimento: enquanto a primeira estrofe do texto de Franck fala do amor e da união com Jesus, aqui começa a se mostrar o conflito entre a tentação do pecado e a firme convicção na proteção de Jesus.

Tabela 6.2 — J. S. Bach, *Unter deinem Schirmen*, 3º mvt. do moteto BWV 227: texto e tradução

<i>Unter deinem Schirmen bin ich vor den Stürmen aller Feinde frei. Laß den Satan wittern, laß den Feind erbittern, mir steht Jesus bei. Ob es itzt gleich kracht und blitzt, ob gleich Sünd und Hölle schrecken: Jesus will mich decken.</i>	Sob Tua proteção eu estou livre dos ataques de todos os inimigos. Deixe que o Satanás esbraveje, deixe que o inimigo enfureça, Jesus está ao meu lado. Mesmo que agora troveja e relampeje, mesmo que pecado e inferno amedrontem: Jesus irá me amparar.
---	--

Na música de Bach, os nove versos dessa estrofe são divididos em três partes (AAB) com três versos cada, sendo a segunda parte uma repetição musical da primeira, como ilustrado na Tabela 6.3. Nota-se que cada frase musical corresponde a um verso do texto, e que cada parte musical (A, B) corresponde a uma frase completa do texto.

Tabela 6.3 — Estrutura de *Unter deinem Schirmen*⁴⁰

A (c. 104-109 / c. 110-115)				B (c. 116-122)		
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>		<i>d</i>	<i>b'</i>	<i>a'</i>
c. 104-105 c. 110-111	c. 106-107 c. 112-113	c. 108-109 c. 114-115		c. 116-117	c. 118-120	c. 120-122

Na parte *A*, o trecho *a* está em Mi Menor, *b* cadencia na dominante Si Maior e o trecho *c* retorna à tônica Mi Menor. Na parte *B*, o trecho *d* cadencia na relativa Sol Maior, *b'* finaliza na dominante Si Maior e *a'* encerra o movimento em Mi Maior, com uma cadência de picardia.

Na primeira vez em que a parte *A* é cantada, o texto começa falando da proteção de Jesus em *a* (verso 1, c. 104-105), voltando-se para a ira dos inimigos em *b* e *c* (verso 2, c. 106-107, e verso 3, c. 108-109). Na repetição de *A* acontece o inverso: inicia-se com o esbravejar de Satanás e dos inimigos em *a* e *b* (verso 4, c. 110-111, e verso 5, c. 112-113), voltando-se ao apoio de Jesus em *c* (verso 6, c. 114-115). Apesar dessa inversão, em alguns momentos a música elucida os dois textos cantados com a parte *A*: nos c. 107 e 113, por exemplo, o melisma de contralto (sobre o salto descendente de quinta diminuta de tenor) ilustra tanto “Stürmen” (“ataques”⁴¹) quanto “erbittern” (“enfurecer”); o trecho *c* tem um sentido afirmativo de fé, embora fale primeiro dos inimigos e depois de Jesus. Por outro lado, o trecho *a* parece tender mais à atmosfera de proteção e apoio, predominante também em *a'*. Aqui, variações na performance (por exemplo, na dinâmica ou na dicção do texto, como sugerido no item 3.1.5) podem colaborar para ilustrar a diferença de conteúdo entre o texto cantado na primeira e na segunda vez.

A parte *B* (c. 116-122) novamente contrasta as ameaças do pecado e do inferno (em *d* e *b'*) com a confiança em Jesus (em *a'*). Aqui, porém, sem as eventuais restrições impostas por uma repetição musical, o caráter impetuoso do texto é ilustrado de forma mais incisiva.

⁴⁰ Consideramos aqui a numeração de compassos desde o início do moteto BWV 227.

⁴¹ O significado mais corrente de *Sturm* (no dativo plural *Stürmen*) é “tempestade”, entretanto essa palavra também se refere a uma reação forte e descontrolada.

No trecho *d* (c. 116-117), o verso “ob es itzt gleich kracht und blitzt” (“mesmo que agora troveje e relampeje”), por si só já ruidoso⁴², tem seus sons consonantais ainda mais destacados. Isso acontece não somente pelo fato de soprano 2 repetir “gleich kracht” e contralto e tenor repetirem “kracht und blitzt” — as únicas repetições em todo esse movimento —, mas especialmente pela forma como Bach distribui o texto entre as vozes. Enquanto a melodia, predominantemente em semínimas, continua a ser cantada por soprano 1, as outras vozes têm movimentações distintas — sobretudo em colcheias —, quebrando a pronúncia homofônica que prevalece ao longo de todo o movimento. Essa variedade rítmica entre as vozes resulta tanto em uma pronúncia simultânea de diferentes palavras — como no início do 4º tempo do c. 116, em que “gleich”, “kracht” e “itzt” são cantadas ao mesmo tempo — quanto em uma sequência de sons consonantais em que, por exemplo, da metade do c. 116 até a metade do c. 117, a cada colcheia (com exceção da primeira do c. 117) pelo menos uma voz articula um [t^H] final. Isto é, na duração equivalente a um compasso (quatro semínimas), ouvem-se não somente sete [t^H]s finais, mas também outras dez consoantes ([s], [g], [l], [ç], [k^H], [r], [x], [n], [b], [l]), articuladas simultânea, consecutiva ou alternadamente. Esse acúmulo de sons consonantais ilustra bem a ideia do texto, especialmente se considerarmos o sentido mais amplo do verbo *krachen*, que, embora nessa peça seja geralmente traduzido como “trovejar”, refere-se também a um estrondo ou a um forte ruído causado pelo atrito de objetos — ou, nesse caso, de consoantes.

Apesar de tal mistura de sons, as duas palavras centrais dessa frase — os verbos “kracht” e “blitzt”⁴³ — podem ser ouvidas de forma distinta. No c. 116, soprano 2, contralto e tenor atacam “kracht” homofonicamente; na melodia de soprano 1 no c. 117, essa palavra é reforçada por baixo e, logo em seguida, cantada de forma homofônica pelas vozes internas. Já a palavra “blitzt” é cantada primeiramente por contralto e tenor no início do c. 117 e, ao final dessa frase, pelas cinco vozes em homofonia.

No trecho seguinte (*b'*, c. 118-120), as palavras “Hölle” (“inferno”) e “schrecken” (“amedrontem”) (c. 119) são enfatizadas por acordes dissonantes. No 3º tempo do c. 119, o intervalo de segunda maior entre soprano 1 e 2 e de trítone entre soprano 1 e contralto —

⁴² Embora formado por sete monossílabos somando oito sons vocálicos (incluindo a vogal átona do ditongo de “gleich”), esse verso tem uma sequência de 19 sons consonantais, dentre os quais 13 são surdos.

⁴³ Esses verbos exemplificam duas ideias de Ehmann descritas no item 4.3.1: a de que verbos que descrevem um som (ou cuja ação resulta em um som) têm uma sonoridade que ilustra tal som (EHMANN, 1981, p. 44) e a de que palavras com vogais curtas podem designar eventos que acontecem rapidamente (EHMANN, 1981, p. 47).

também presente nos pontos análogos do 1º, 7º e 11º movimentos — ganha aqui uma sonoridade mais áspera, em função das consoantes iniciais de “schrecken” — nos outros movimentos, essa dissonância é cantada ou com um início vocálico (“Erden”, no 1º movimento) ou com a consoante sonora [l] (“leiden” e “Leide”, no 7º e 11º movimentos, respectivamente).

O trecho *a'* (c. 120-122) finaliza a peça em uma atmosfera mais tranquila, reafirmando a convicção na proteção de Jesus.

Hofmann (2006, p. 128) observa que, nesse movimento, a linha do baixo é quase um *ostinato*: em sete dos nove versos dessa estrofe, o baixo canta um motivo de dois compassos (com pequenas variações no segundo compasso) que sempre se inicia com uma mínima ligada em uma colcheia, seguida de três colcheias, como exemplificado na Figura 6.2. Embora as vozes internas tenham movimentações variadas, especialmente no trecho *d* (c. 116-117), o ritmo do baixo se destaca tanto delas quanto da melodia de soprano 1. Nesse sentido, Hofmann faz uma perspicaz associação entre o motivo do baixo e o sentido do texto:

A palavra-chave decisiva é evidentemente *ostinato*, “obstinado”: o percurso do baixo expressa exatamente essa característica; a voz *ostinato* não se importa com aquilo que acontece ao seu redor — nas outras vozes. O baixo continua seu caminho — incontestável, salvo, protegido, “livre dos ataques de todos os inimigos”.⁴⁴ (HOFMANN, 2006, p. 128)

Figura 6.2 — Motivo de dois compassos cantado por baixo (c. 104-105) (HOFMANN, 2006, p. 128)

Apesar de manter a forma da melodia de Crüger, nesse movimento Bach não apenas ilustra o significado do texto, mas também cria associações, como essa indicada por Hofmann. Vale ressaltar que, ao fazer isso, por vezes Bach utiliza o próprio som das palavras, como no trecho *d* (c. 116-117), remetendo-nos às questões discutidas no item 4.3.1. No 5º movimento, que analisaremos a seguir, Bach, mesmo se afastando da forma dessa melodia e explorando inúmeras figuras retóricas a serviço do significado do texto, não chega a empregar os sons das palavras de forma tão ilustrativa quanto nos c. 116-117. O tratamento do texto

⁴⁴ “Das entscheidende Stichwort ist offenbar *ostinato*, ‘eigensinnig’: Der Bassverlauf drückt genau diese Eigenschaft aus, die Ostinatostimme schert sich nicht darum, was um sie her — in den übrigen Stimmen — vor sich geht. Der Bass zieht seine Bahn — unangefochten, geborgen, beschirmt, ‘vor den Stürmen aller Feinde frei’.” (HOFMANN, 2006, p. 128)

nesses dois compassos, em especial, nos faz pensar que Bach deveria conhecer muito bem a sonoridade do alemão, a ponto de poder utilizar os sons desse idioma não somente a favor de sua ideia musical, mas também como parte dela.

6.1.2. *Trotz dem alten Drachen* BWV 227/5

O 5º movimento de *Jesu, meine Freude* BWV 227 é um arranjo livre a cinco vozes (SSATB) da melodia de Crüger, que tem como texto a terceira estrofe da canção de Franck, transcrita e traduzida abaixo na Tabela 6.4. Aqui, como explica Hofmann (2006, p. 128), “as forças que se insinuam na segunda estrofe coral [isto é, no 3º movimento] são desacorrentadas”⁴⁵. Aquele que confia em Cristo resiste ao perigo da morte, ao medo dela e à fúria do mundo e afirma sua fé e serenidade.

Tabela 6.4 — J. S. Bach, *Trotz dem alten Drachen*, 5º mvt. do moteto BWV 227: texto e tradução

<i>Trotz dem alten Drachen, trotz des Todes Rachen, trotz der Furcht darzu! Tobe, Welt, und springe, ich steh hier und singe in gar sichrer Ruh. Gottes Macht hält mich in Acht; Erd und Abgrund muss verstummen, ob sie noch so brummen.</i>	Resiste ao velho dragão, resiste ao perigo da morte, resiste ao medo disso! Enfurece, mundo, e rebenta, eu fico aqui e canto em plena tranquilidade. O poder de Deus me mantém atento; terra e abismo devem silenciar, por mais que eles ainda rossem.
---	--

Os três primeiros versos dessa estrofe iniciam-se com a palavra “trotz”, que pode se referir tanto à preposição *trotz*, que significa “apesar de”, quanto ao substantivo *Trotz*, significando “resistência” ou “teimosia”, ou ainda ao imperativo do verbo *trotzen*, que pode ser traduzido como “resistir” ou “opor-se”. No texto de Franck, “trotz” é possivelmente empregada no sentido da preposição, porém a música de Bach tende a ilustrar muito mais um imperativo, especialmente nos momentos em que “trotz” é seguido de pausa. Assim, nós optamos por traduzir essa palavra como o verbo no imperativo, que nos parece refletir melhor a convicção e o ímpeto expressos pela música.

⁴⁵ “Die Kräfte, die sich in der zweiten Choralstrophe andeuten, werden entfesselt” (HOFMANN, 2006, p. 128)

Diferente do 3º movimento, no qual a melodia de Crüger é cantada sem interrupções por soprano 1, aqui, como já mencionado, essa melodia é livremente arranjada e intercalada com outros materiais. Hofmann (2006, p. 126) escreve que *Trotz dem alten Drachen* é “uma paráfrase à maneira de uma fantasia, na qual a melodia coral não mais aparece como tal, mas somente como um ponto de referência latente do curso da variação”⁴⁶. Na Figura 6.3, ele indica com um asterisco os pontos, na voz de soprano 1, em que se pode reconhecer o contorno das três primeiras frases da melodia de Crüger⁴⁷. Smith (2012, p. 115) aponta os outros momentos em que essa melodia aparece: nos c. 167-170 a segunda frase é novamente retrabalhada, nos c. 165-166 (com anacruse) e c. 171-175 a terceira, e nos c. 180-181 (com anacruse) a primeira frase; a quarta frase da melodia aparece (em soprano 2) nos c. 188-190 (com anacruse) e a quinta e sexta frases nos c. 190-200 e c. 203-209, respectivamente. Além desses pontos, ouve-se o motivo da segunda e quinta frases da melodia, que é cantado em uníssono nos c. 150-151, c. 154-155, c. 166-167 e c. 170-171 e também variado nos c. 183, 185 e 187 (soprano 1 e 2) e c. 184 e 186 (tenor e baixo).

Figura 6.3 — Distribuição da melodia de Crüger (indicada com asteriscos) no início de *Trotz dem alten Drachen*, segundo Hofmann (2006, p. 129)

⁴⁶ “eine fantasieartige Paraphrase, bei der die Chormelodie gar nicht mehr als solche, sondern nur noch als latenter Bezugspunkt des Variationsgeschehens erscheint” (HOFMANN, 2006, p. 126)

uníssono). Geck (2006, p. 465) comenta que “Johannes Brahms se orgulhava de ser o primeiro a ter ‘descoberto’ o seu *cantus firmus* ‘unificador’”⁴⁸.

Por mais que Bach não conserve a forma *AAB* dessa melodia, sua composição ainda se organiza em função dela e dos versos e frases do texto. Assim, optamos por dividir a peça em três partes (*A*, *B* e *C*), cada qual correspondendo a uma parte da melodia de Crüger e a uma frase completa do texto; essas partes, por sua vez, são subdivididas em trechos que correspondem a cada verso. Nota-se que a estrutura por nós sugerida privilegia a relação da música de Bach com a melodia de Crüger, e não a textura composicional desse movimento. Com essa perspectiva, os versos 6 e 7 estão incluídos nas partes *B* e *C*, respectivamente, ao invés de constituírem partes distintas na estrutura musical⁴⁹. Apesar disso, esses versos contrastam com aquilo que os precede e sucede nas partes *B* e *C* tanto em termos de textura quanto do significado do texto, sendo tal contraste claramente audível em uma performance da peça. Em função disso, na estrutura ilustrada na Tabela 6.5 esses versos estão separados por um tracejado, indicando o contraste em relação aos versos adjacentes.

Tabela 6.5 — Estrutura de *Trotz dem alten Drachen*⁵⁰

A (c. 147-162)			B (c. 162-183)			C (c. 183-209)		
<i>verso 1</i>	<i>verso 2</i>	<i>verso 3</i>	<i>verso 4</i>	<i>verso 5</i>	<i>verso 6</i>	<i>verso 7</i>	<i>verso 8</i>	<i>verso 9</i>
c.	c.	c.	c.	c.	c.	c.	c.	c.
147-151	151-155	155-162	162-167	167-171	171-183	183-190	190-200	201-209

Contrapondo-se aos movimentos anteriores, que começam diretamente em Mi Menor, essa peça abre com um acorde dissonante de Mi Maior com sétima (dominante da subdominante Lá Menor) na palavra “trotz” (“resiste”). No final do compasso seguinte (c. 148), chega-se à tônica Mi Menor, tonalidade na qual, de modo geral, as partes *A* e *B* se mantêm. Os versos 1 e 2 são cantados de forma majoritariamente homofônica e têm seu texto

⁴⁸ “Johannes Brahms was proud of being the first to have ‘discovered’ its cantus firmus ‘binding’.” (GECK, 2006, p. 465)

⁴⁹ Parece-nos que uma divisão desses dois versos em uma ou duas partes distintas, além de separar as frases do texto, também contradiria o material musical neles usado: como exposto acima, o verso 6 utiliza material da terceira e da primeira frases musicais da melodia de Crüger e o verso 7 da quarta frase; isto é, são materiais que pertencem a diferentes partes na estrutura dessa melodia, como ilustrado na Tabela 6.3.

⁵⁰ Como mencionando em relação ao 3º movimento, a numeração de compassos considera o moteto BWV 227 desde seu início.

repetido com o motivo em uníssono tirado da segunda e quinta frases da melodia de Crüger (c. 150-151 e c. 154-155). No 3º verso, há um contraste de dinâmica entre o *forte* de “trotz” e o *piano* de “der Furcht” (“ao medo”), cantados três vezes sobre o pedal de baixo na nota Mi (c. 157-160) antes de todo o verso ser repetido em *forte*.

O verso 4 abre a parte *B* com o vigoroso melisma de baixo em “tobe” (“enfurece”, c. 162-163), segue contrapondo baixo com as outras quatro vozes (c. 164-165) e finaliza repetindo seu texto com o motivo uníssono (c. 166-167). A afirmação do verso 5 (“eu fico aqui e canto”) é cantada praticamente em homofonia e é logo repetida com o motivo uníssono. Já o verso 6 contrasta com os anteriores por sua movimentação polifônica e pelo uso de figuras de duração em geral mais longas, ilustrando a “plena tranquilidade” mencionada no texto; ele inicia com um tipo de imitação sob a melodia de soprano 1 (c. 171-174), segue contrapondo sopranos 1 e 2 a contralto e tenor sobre o pedal de baixo (c. 175-179), volta a uma articulação quase homofônica do texto e passa por uma cadência de engano (c. 179-181) antes de finalizar, com um movimento de vozes graves, em Mi Maior.

A parte *C* conserva esse caráter tranquilo ao afirmar a proteção de Deus no 7º verso. Ouve-se novamente o motivo da segunda e quinta frases da melodia de Crüger, dessa vez cantado em terças por sopranos 1 e 2, alternados por tenor e baixo. A partir desse motivo, chega-se a Sol Maior, tonalidade da quarta frase da melodia de Crüger, cujo contorno melódico pode ser observado — parafraseando John Rink (2002b, p. 37), de fato mais facilmente observado do que escutado, conforme discutido acima — na voz de soprano 2 (c. 188-190 com anacruse). Como nos versos anteriores, o texto é repetido antes de se seguir para o próximo trecho, no qual se retoma o caráter impetuoso do início da peça. O verso 8 começa alternando momentos homofônicos com outros cantados apenas por baixo (c. 190-195); esse contraste é logo reforçado pela dinâmica *piano* com a qual sopranos, contralto e tenor cantam a palavra “verstummen” (“silenciar”), em oposição ao *forte* de baixo, em sua retomada do texto (c. 196 com anacruse); cadenciando em Si Menor, “verstummen” é cantada novamente em *piano*, antes de, finalmente, dar lugar ao silêncio. Com um ataque em *forte*, o verso 9 segue com um longo melisma sobre a palavra “brummen” (“rosnem”) e finaliza a peça com uma cadência de picardia em Mi Maior.

Autores como Geck (2006, p. 465), Hiemke (2009c, p. 374) e Hofmann (2006, p. 129-130) destacam que essa peça é rica em figuras retóricas e em madrigalismos. Alguns dos

momentos mais característicos encontram-se em palavras como “trotz” (“resiste”, como uma exclamação), “Furcht” (“medo”, com movimento de retardo, como um suspiro), “tobe” (“enfurece”, com melisma no baixo), “Ruh” (“tranquilidade”, com as vozes movimentando-se mais lentamente ao longo de todo o verso), “hält” (“mantém”, com nota sustentada), “Abgrund” (“abismo”, com salto descendente), “verstummen” (“silenciar”, seguida de três tempos de pausa) e “brummen” (“rosnem”, com melisma).

As palavras evidenciadas por figuras retóricas também estão entre as mais repetidas ao longo da peça. “Trotz” é cantada onze vezes: três vezes no 1º verso, três vezes no 2º e cinco vezes no 3º. Dentre essas repetições, oito delas são seguidas de pausa, reforçando o caráter imperativo dessa palavra. No 3º verso, “trotz” é sempre seguida de “der Furcht”, portanto também repetida cinco vezes (de alguma forma, parece mesmo significativo que o resistir ao medo do diabo e da morte, no verso 3, seja mais enfatizado do que o resistir ao próprio diabo e à morte, nos versos 1 e 2). “Tobe”, outro verbo no modo imperativo, é cantado quatro vezes; nas duas vezes em que é cantado por sopranos, contralto e tenor sobre o melisma de baixo (c. 162 e 163), esse verbo soa quase como uma ameaça, desafiando o mundo a enfurecer-se. Contrastando-se ao ímpeto que o precede e salientando a tranquilidade daquele que confia em Deus, o 6º verso — “in gar sichrer Ruh” — é o que tem mais repetições, sendo cantado diversas vezes ao longo de doze compassos. “Erd und Abgrund” é cantado quatro vezes e “verstummen” seis vezes. “Brummen”, por outro lado, não tem tantas repetições, mas é cantado com um melisma que chega a durar quatro compassos.

Ao longo de boa parte desse movimento, nota-se um deslocamento da acentuação do compasso 3/4. Além das hemiólias nos versos 1 (c. 148-149) e 2 (c. 152-153), motivos e trechos por vezes quase inteiros têm seu acento no segundo tempo, como no 3º e no 4º versos (c. 155-165), no 5º verso (c. 167 e 169) e no início do 8º e do 9º versos. Nos momentos em que não há esse deslocamento de acentos, o ataque no primeiro tempo do compasso pode ter um efeito resolutivo. No verso 5, por exemplo, o verbo “steh” (“fico”, c. 168) é enfatizado não somente por durar uma mínima, mas sobretudo por estar na cabeça do compasso. Ainda nesse verso, o pronome “ich” (“eu”), no segundo tempo do c. 167, ganha um caráter convicto em função da pausa que o sucede, como quando se suspende o discurso após ressaltar uma palavra decisiva.

Como menciona Hofmann (2006, p. 128), esse movimento é “um tipo de cena de ímpeto e fúria que dificilmente encontra um paralelo na literatura de motetos”⁵¹. Na performance, esse furor pode ser ilustrado não apenas com variações de dinâmica e de andamento, mas também com uma dicção expressiva do texto.

6.2. Schubert

Franz Schubert nasceu em 1797 e faleceu em 1828 em Viena (Áustria). Entre 1808 e 1813, ele foi menino cantor da Capela da Corte Imperial de Viena e estudou no colégio interno de Konvikt, onde, entre outras atividades, teve aulas de contraponto e baixo contínuo com o mestre de capela Antonio Salieri (MICHELS, 2000, p. 469). Nesse período, Schubert começou a se ocupar com a escrita coral, musicando, para as aulas com Salieri, textos em italiano e em alemão para três ou quatro vozes variadas (HOORICKX, 1982, p. 306; NOTLEY, 1997, p. 149). Em 1814, com performances de sua *Missa em Fá Maior* D105 sob a regência do próprio Schubert, sua obra foi apresentada ao público pela primeira vez (STANLEY, 1997, p. 209). Nesse mesmo ano, ele compôs *Gretchen am Spinnrade* D118 e, em 1815, *Erkönig* D383. Em 1816, foi composta *An die Sonne* D439, com texto de Johann Peter Uz, para quarteto de vozes mistas (SATB) e piano, que será analisada no próximo item.

Schubert escreveu diversas canções para grupos de vozes mistas, vozes femininas e, acima de tudo, vozes masculinas. Essas peças tornaram-se, ainda no fim do século XIX, parte do repertório coral, todavia muitas delas não foram compostas para coros, mas sim para conjuntos de vozes solistas — quartetos, por exemplo — que se apresentavam em eventos sociais como as Schubertiaden — encontros privados do círculo de amigos de Schubert — e as Abendunterhaltungen — concertos semipúblicos da Sociedade dos Amigos da Música de Viena (Gesellschaft der Musikfreunde) (GRAMIT, 1997, p. 64-65; NOTLEY, 1997, p. 138-139, 148). Obras corais, de fato, faziam parte dos programas das Abendunterhaltungen (BÖHM, 1908, p. 28), entretanto isso não significava que Schubert contasse com uma cultura coral estimulada por associações de canto (*Singverein*, *Gesangverein*), como vinha

⁵¹ “eine Art Sturm- und Furienszene, die in der Motettenliteratur wohl nicht leicht ihresgleichen findet” (HOFMANN, 2006, p. 128)

acontecendo na Alemanha (BEUERLE, 1987, p. 92; SCHÄFER-LEMBECK, 1997, p. 2-3). Beuerle (1987, p. 83-98) faz uma retrospectiva do movimento coral na Alemanha no século XIX — mencionando, entre outros aspectos, o surgimento da Singakademie e da Liedertafel de Berlim — e escreve sobre os ideais de patriotismo e democracia dos coros masculinos, que se espalhavam por diversas cidades e universidades alemãs.

Em Viena, a situação era diferente. Na época de Schubert, a cidade estava sob o regime repressivo do chanceler Clemens von Metternich. Botstein (1997) descreve a vida em Viena entre 1815 e 1830 e detalha não somente o declínio do padrão de vida, com precárias condições sanitárias e o aumento da população e da pobreza, mas principalmente a repressão policial, a censura e a espionagem, intensificadas a partir de 1820. Dittrich (2004, p. 97) menciona que qualquer atividade intelectual era considerada suspeita e que “mesmo os *Lieder* estavam sujeitos a rigorosa censura”⁵². Associações de canto — sobretudo as de coros masculinos (*Männergesangverein*), devido a sua orientação política — eram consideradas inimigas do império, que temia revoluções populares (BRAMER, 2008, p. 22-23; HARRANDT, 1997, p. 187; JOHNSON, G., 1999, p. 6; TEUBNER, 2006, p. 2). Bramer (2008, p. 23) explica que a criação de associações era dificultada ao máximo pelas autoridades, que se exaltavam com a mera junção das palavras “homens” e “associação”.

Esse controle policial criou um “vácuo coral”⁵³ (BRAMER, 2008, p. 23) que só começou a ser preenchido a partir da fundação da Wiener Männergesangverein em 1843, quinze anos após a morte de Schubert. Assim, por mais que suas canções para diversas vozes tenham sido escritas para situações de convívio social, com muitas delas sendo para grupos masculinos, relacioná-las de forma irrestrita ao movimento coral que vinha se desenvolvendo na Alemanha⁵⁴ pode induzir a uma imagem parcial ou mesmo deturpada do momento em que Schubert viveu.

As circunstâncias da época também podem explicar o fato de Schubert ter escrito poucas canções para vozes mistas, se comparadas com as numerosas canções para vozes masculinas: mulheres não tinham tanta liberdade para se misturar com homens, principalmente em eventos públicos e semipúblicos, tampouco eram incentivadas a participar

⁵² “even *Lieder* were subjected to stringent censorship.” (DITTRICH, 2004, p. 97)

⁵³ “chorisches Vakuum” (BRAMER, 2008, p. 23)

⁵⁴ Os trabalhos de Perkins (1982) e Quantz (1992) fazem tal associação.

de círculos culturais, de forma que esses encontros eram uma atividade majoritariamente masculina (GRAMIT, 1997, p. 68-69; JOHNSON, G., 1999, p. 31).

As canções que Schubert escreveu para a interação social em eventos privados ou semipúblicos fazem parte, junto com suas danças para piano solo e peças para piano a quatro mãos, de uma “música social”⁵⁵ (NOTLEY, 1997, p. 138) que na época, embora popular, era considerada um gênero musical menor. Schubert, porém, tinha interesse em compor bem tal tipo de música, visto que era a partir desse círculo social que ele construía sua carreira (NOTLEY, 1997, p. 138). Especialmente em relação a suas canções para grupos de vozes, que chegaram à esfera dos concertos públicos, Notley (1997, p. 149) explica que elas “se mostraram aptas a transpor a disparidade, de fato às vezes obscura, entre a performance doméstica e a de concerto”⁵⁶. Mesmo geralmente respeitando a simplicidade que constituía a norma para a canção, Schubert experimentou “novas possibilidades composicionais que forçavam os limites do gênero”⁵⁷ (NOTLEY, 1997, p. 149).

Talvez o exemplo mais marcante seja a última versão de *Gesang der Geister über den Wassern* D714 sobre texto de Goethe, composta para octeto masculino (4 tenores e 4 baixos) acompanhado de cordas graves (2 violas, 2 violoncelos e 1 contrabaixo). Essa versão da peça teve sua estreia no mesmo concerto, no Kärntnertor Theater em 7 de março de 1821, em que *Erlkönig* foi apresentada e, apesar do sucesso desta última, *Gesang der Geister über den Wassern* não foi bem recebida (NOTLEY, 1997, p. 150). Sobre essa peça, Hoorickx (1982, p. 318) escreve: “Ela é sem dúvida uma das maiores obras vocais de Schubert, e, se a primeira performance foi um fracasso, isso aconteceu certamente porque os cantores tinham subestimado sua dificuldade”⁵⁸. Outros dois exemplos de canções que se destacam são *Nachthelle* D892, composta em 1826, com texto de Johann Gabriel Seidl, para tenor solo, quarteto masculino e piano, e *Ständchen* D920, composta em 1827, com texto de Franz

⁵⁵ “social music” (NOTLEY, 1997, p. 138)

⁵⁶ “proved able to bridge the gap, admittedly sometimes blurred, between domestic and concert performance.” (NOTLEY, 1997, p. 149)

⁵⁷ “new compositional possibilities that pushed at the limits of the genre” (NOTLEY, 1997, p. 149)

⁵⁸ “It is without doubt one of Schubert’s greatest vocal works, and if the first performance was a failure, it was certainly because the singers had underestimated its difficulty.” (HOORICKX, 1982, p. 318)

Grillparzer, para contralto solo, piano e coro masculino (1ª versão) ou coro feminino (2ª versão)⁵⁹.

Alguns autores mencionam pontos em comum entre as canções para grupos de vozes de Schubert e seus *Lieder*. Minor (2013, p. 119) escreve que “a maior parte da música coral de Schubert compartilha com seus *Lieder* o mesmo lirismo inconfundível e, em termos tanto dos poetas quanto dos temas, muitos dos textos são intercambiáveis com aqueles de suas canções solistas”⁶⁰. Synofzik (1997, p. 3), ao comentar a canção *Hymne an den Unendlichen* D232, afirma que, “através de sua arte de declamação única e da harmonia típica, marcada por relações de terças, Schubert mantém-se fiel ao seu estilo de *Lied* também nas canções para diversas vozes”⁶¹. Teubner (2006, p. 2), por sua vez, menciona que essas canções de Schubert “têm um conteúdo expressivo semelhante ao dos *Lieder*”⁶².

6.2.1. *An die Sonne* D439

Em 1816, Schubert compôs algumas canções com textos do poeta alemão Johann Peter Uz (1720-1796): além de *An die Sonne* D439, para quarteto de vozes mistas (SATB) com acompanhamento de piano, cinco *Lieder* foram escritos sobre seus poemas. Uz também é o autor dos textos de outras duas peças para quarteto misto e piano: *Gott im Ungewitter* D985 e *Gott der Weltschöpfer* D986, cujas datas de composição, são, todavia, desconhecidas⁶³. *An die Sonne* D439 foi publicada apenas em 1872; nessa primeira edição, a indicação é que a

⁵⁹ Branscombe (1997, p. 6-7) e Notley (1997, p. 153-154) oferecem breves análises dessas peças.

⁶⁰ “Most of Schubert’s choral music shares with his *Lieder* the same unmistakable lyricism, and in terms of both poets and subject matter many of the texts are interchangeable with those of his solo songs.” (MINOR, 2013, p. 119)

⁶¹ “Durch seine einzigartige Deklamationskunst und die typische, von Terzverwandschaften geprägte Harmonik bleibt Schubert seinem Liedstil jedoch auch im mehrstimmigen Lied treu.” (SYNOFZIK, 1997, p. 3)

⁶² “haben einen ähnlichen Ausdrucksgehalt wie die Kunstlieder.” (TEUBNER, 2006, p. 2)

⁶³ Os manuscritos dessas duas peças estão desaparecidos (DEUTSCH, 1978, p. 639-640). Alguns autores acreditam que, por terem texto de Uz, elas foram compostas em 1816 (JOHNSON, G., 1999, p. 56-58; SCHÄFER-LEMBECK, 1997, p. 3; STANLEY, 1997, p. 211; SYNOFZIK, 1997, p. 3-4; TEUBNER, 2006, p. 4); outros, contudo, cogitam que *Gott im Ungewitter* date de 1827 ou 1828 (JOHNSON, G., 1999, p. 56; QUANTZ, 1992, p. 124-125).

peça seja para coro misto, e não para quarteto, como consta no manuscrito (DEUTSCH, 1978, p. 261).

No poema *An die Sonne*, que em sua forma original tem 12 estrofes, Uz começa exaltando a grandiosidade do sol e da natureza, em seguida escreve sobre a morte e a vida eterna e conclui afirmando sua devoção cristã (UZ, 1768, p. 292-295). Schubert, no entanto, musica somente as três primeiras estrofes, transcritas e traduzidas na Tabela 6.6, que têm como tema o sol, a natureza e a morte. Cada estrofe é formada por seis versos, tendo quatro jambos⁶⁴ o primeiro, segundo, quarto e quinto versos, e três jambos o terceiro e o sexto versos; essa organização métrica é refletida nas rimas agudas⁶⁵, com distribuição aabccb. As estrofes são, portanto, como que subdivididas em seus três primeiros e três últimos versos, estrutura que é realçada pela composição de Schubert.

Tabela 6.6 — Schubert, *An die Sonne* D439: texto e tradução

<i>An die Sonne</i>	<i>Ao sol</i>
<i>O Sonne, Königin der Welt, [die unser dunkles Leben erhellt] die unser dunkles Rund erhellt, in lichter Majestät; erhab'nes Wunder einer Hand, die jene Himmel ausgespannt und Sterne hingsät!</i>	Ó sol, rei do mundo, [que ilumina a nossa vida escura] que ilumina o nosso globo escuro em brilhante majestade; nobre milagre de uma mão que alastrou os céus e semeou as estrelas!
<i>Noch heute seh' ich deinen Glanz, mir lacht in ihrem Blumenkranz noch heute die Natur. Der Vögel buntgefiedert Heer singt morgen mir vielleicht nicht mehr im Wald und auf der Flur.</i>	Ainda hoje eu vejo o teu brilho, sorri para mim com sua guirlanda de flores ainda hoje a natureza. Os inúmeros pássaros de penas coloridas amanhã talvez não cantem mais para mim nos bosques e nos campos.
<i>Ich fühle, daß ich sterblich bin, mein Leben welkt wie Gras dahin, wie ein verschmachtet Laub. Wer weiß, wie unerwartet bald des Höchsten Wort an mich erschallt: Komm wieder in den Staub!</i>	Eu sinto que eu sou mortal, minha vida murcha como capim, como uma folhagem ressecando. Quem sabe quão inesperadamente e breve a palavra do Altíssimo ressoará em mim: Retorna ao pó!

⁶⁴ O jambo é composto de uma sílaba breve e uma longa (MOISÉS, 2004, p. 345).

⁶⁵ A rima aguda ocorre entre palavras oxítonas, com acento na última sílaba (CAVALIERE, 2005, p. 171).

Schubert repete versos da primeira e segunda estrofes, assim como toda a terceira estrofe, e finaliza a canção com uma reprise da primeira. No 2º verso do poema, quando cantado por vozes femininas, o compositor troca a palavra “Rund” (“globo”) por “Leben” (“vida”), como indicado entre colchetes na Tabela 6.6, mantendo o texto original apenas para vozes masculinas. Além da sutileza na modificação do sentido do verso, a palavra “Leben”, por ter duas sílabas, se adapta melhor à melodia de soprano, ao tempo que, na melodia de vozes masculinas, o monossílabo “Rund” se encaixa perfeitamente. Contudo não somente isso, mas também a sonoridade do [e] parece condizer melhor com o trecho cantado por mulheres.

Em dois momentos em que versos são repetidos, Schubert altera o texto original (anteriormente cantado), sem que isso provoque mudanças no sentido do texto ou na música. Nos c. 93-94, canta-se “des Höchsten *Stimme mir* erschallt” (“a voz do Altíssimo ressoará para mim”), ao invés de “des Höchsten *Wort an mich* erschallt”, como escrito no 5º verso da terceira estrofe. No retorno à primeira estrofe, canta-se, no c. 106, “mit lichter Majestät” (“com brilhante majestade”), e não “in lichter Majestät”⁶⁶.

Tabela 6.7 — Estrutura de *An die Sonne*⁶⁷

A (c. 1-24)				B (c. 25*-56)				
<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>a''</i>	<i>b</i>	<i>a'''</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>c'</i>
c. 1-5	c. 6*-10	c. 10-16	c. 17*-24	c. 25*-30	c. 31*-36	c. 36-41	c. 41-48	c. 49-56

C (c. 57*-99)				A (c. 100*- fim)			
<i>f</i>	<i>g</i>	<i>f'</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>a''</i>	<i>b</i>
c. 57*-69	c. 70*-78	c. 79*-90	c. 91*-99	c. 100*-103	c. 104*-108	c. 108-114	c. 115*-fim

Como ilustrado na Tabela 6.7, *An die Sonne* pode ser dividida em quatro partes, A, B, C e A, cada qual correspondendo a uma das três estrofes do poema que Schubert

⁶⁶ Essas alterações no texto estão de acordo com o manuscrito que faz parte da coleção da Wienbibliothek im Rathaus, disponível em: <http://www.schubert-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=484&herkunft=gattung_einzelansicht>. Acesso em 11/04/2016.

⁶⁷ O asterisco indica que o trecho começa na anacruse do compasso indicado.

selecionou, com o retorno da primeira estrofe ao final, repetida sem alterações. A indicação de andamento é *Adagio moto*, não havendo mudança ao longo da peça.

A parte *A* inicia-se com um compasso de introdução do piano que, estabelecendo a tonalidade de Fá Maior, apresenta, em uma “solene invocação ao sol”⁶⁸ (JOHNSON, G., 1999, p. 32), o motivo com ritmo pontuado que permeia toda a peça. Partindo desse motivo e o desenvolvendo, o 1º verso do poema é cantado quatro vezes, com vozes femininas e masculinas se alternando em uma progressão de quintas (Fá Maior, Dó Maior, Sol Menor, Ré Menor). No trecho *a'* (c. 6-10 com anacruse), com o 2º e 3º versos do poema, o motivo pontuado é de novo desenvolvido, começando com mulheres seguidas de homens, passando por uma alternância de vozes agudas e graves (na palavra “erhell’t”, “ilumina”) e cadenciando de forma homofônica — exatamente ao se falar da “brilhante majestade” — em Dó Maior. O 4º e 5º versos são cantados em *a''* (c. 10-16), mais uma vez desenvolvendo o motivo pontuado, agora com baixo se contrapondo às outras vozes. O trecho *b* (c. 17-24 com anacruse), com o 6º verso da primeira estrofe e sua menção às estrelas, cria um contraste em relação aos anteriores. Em oposição à dinâmica *forte* até então predominante, passa-se para *piano* ao longo do primeiro momento polifônico da peça, com baixo iniciando a frase que é, em seguida, imitada por tenor, soprano e contralto; o motivo pontuado é abandonado e, ao se juntarem as quatro vozes na repetição desse verso, a dinâmica recua para *pianissimo*, com o trecho terminando homofonicamente em Fá Maior. Aqui, a parte do piano também muda de caráter, com colcheias sincopadas se alternando entre as duas mãos, que, segundo Graham Johnson (1999, p. 32), são “uma antiga tentativa de retratar a energia elétrica das estrelas nos céus”⁶⁹.

A segunda estrofe do poema corresponde à parte *B*, que começa, ao se cantar o brilho da natureza na primeira metade da estrofe, de forma homofônica com uma retomada do motivo pontuado e da dinâmica *forte*, dessa vez em Si Bemol Maior (*a'''*, c. 25-30 com anacruse). Com o vislumbre da finitude no 4º e 5º versos, o trecho *c* (c. 31-36 com anacruse) traz um novo contraste. Além da redução da dinâmica para *piano*, o intervalo de trítono com o qual a frase de baixo se inicia aponta para a atmosfera dissonante da entrada das outras vozes, marcada por acordes diminutos e reforçada pelo intervalo de sétima diminuta no início da

⁶⁸ “solemn invocation to the sun” (JOHNSON, G., 1999, p. 32)

⁶⁹ “an early attempt to depict the electrical energy of the stars in the heavens.” (JOHNSON, G., 1999, p. 32)

próxima frase de baixo. No último verso dessa estrofe (*d*, c. 36-41), as harmonias maiores são retomadas, com o piano respondendo em tercinas às frases homofônicas do coro. Antes de seguir para a terceira estrofe, Schubert repete o 1º, 4º e 5º versos, como que em uma transição para a parte *C*. O 1º verso é cantado polifonicamente em *e* (c. 41-48), com soprano sendo imitada por tenor, contralto e baixo. O 4º e 5º versos, novamente com a noção de finitude, reapresentam, no início de *c'* (c. 49-56), a atmosfera de *c*; aqui, porém, há apenas um acorde diminuto, sendo o intervalo de semitom no início da frase de baixo uma preparação para se modular para Sol Bemol Maior. A parte *B* encerra-se nessa nova tonalidade, com um tratamento homofônico que antecipa a atmosfera do trecho seguinte.

A parte *C*, correspondendo à terceira estrofe do poema, retrata a perspectiva da morte com serenidade, por um lado, e com júbilo, por outro. Ela é iniciada, em *f* (c. 57-69 com anacruse), com uma introdução do piano que apresenta a melodia em Sol Bemol Maior a ser cantada ao longo do 1º verso. Apesar do movimento em colcheias que se segue no piano, aqui predominam figuras de maior duração, em comparação com as partes anteriores, que, junto com as vozes cantando em *pianissimo* e de forma homofônica, conferem a esse trecho um ambiente de serenidade. O reconhecimento da finitude da vida, expresso na primeira metade dessa estrofe, é cantado, no 1º verso, com harmonias maiores em torno de Sol Bemol Maior; no 2º e 3º versos, passa-se por acordes de sétima de dominante que — sem romper com a tranquilidade dessa passagem — levam, primeiro, a Si Bemol Menor e, depois, a Fá Menor. A essa atmosfera, o trecho *g* (c. 70-78 com anacruse) primeiramente se contrasta — com soprano se contrapondo às outras vozes, figuras pontuadas prevalecendo e a dinâmica *forte* com *crescendo* —, contudo, após o ápice em *fortissimo* do chamado final, são retomadas a dinâmica suave, as figuras de maior duração e a tendência à homofonia, em uma cadência de Ré Bemol Maior.

Toda a terceira estrofe do poema é repetida nos trechos seguintes. Sem a introdução do piano, em *f'* (c. 79-90 com anacruse) a melodia do início de *C* é cantada novamente, dessa vez na tonalidade de Ré Bemol Maior. A linha do piano, ao invés da sequência de colcheias, praticamente dobra as vozes, reforçando a sensação de serenidade já sugerida anteriormente. Porém, o 2º e 3º versos, afastando-se dessa atmosfera, ganham agora um caráter dramático. Não mais em homofonia, o verso “mein Leben welkt wie Gras dahin” (“minha vida murcha como capim”) começa a ser cantado por soprano, contralto e

tenor e já aponta, com o retardo na melodia de soprano na primeira sílaba da palavra “Leben” (“vida”, c. 83), para a tensão harmônica que se seguirá. Logo depois da entrada de baixo, forma-se, com novo retardo na linha de soprano no início do c. 84, um acorde de Si Bemol Maior com nona menor, cuja dissonância, junto com o *crescendo* desde a anacruse desse compasso, enfatiza a palavra “Gras” (“capim”), que tem duração um pouco mais longa do que no c. 66. Finaliza-se esse verso e inicia-se o próximo com um solo de baixo acompanhado por oitavas graves no piano em uma sucessão de semitons que conduzem a um acorde de Si Maior com sétima. Em seguida, nova tensão harmônica é formada ao se cantar a palavra “verschmachtend” (“ressecando”, c. 88-89 com anacruse), que aqui ganha em dramaticidade não somente por sua duração triplicada, mas sobretudo pelas dissonâncias — a primeira delas atacada com um *crescendo* — formadas pela sequência de retardos na linha de soprano ao longo da cadência que levará a Mi Menor. O verso é finalizado com um *diminuendo* que corresponde à noção de definhar expressa em “verschmachtend” (que, literalmente, significa morrer de fome e de sede).

A segunda metade dessa terceira estrofe (g, c. 91-99 com anacruse) é repetida meio tom mais grave, sem sofrer outras alterações. Terminando em uma cadência de Dó Maior, esse trecho prepara o retorno à primeira estrofe do poema, em Fá Maior, que também é repetida sem modificações.

6.3. Brahms

Johannes Brahms nasceu em 1833 em Hamburgo (Alemanha) e faleceu em 1897 em Viena (Áustria). Sua primeira atuação como regente e compositor coral aconteceu em 1847 durante uma estadia em Winsen an der Luhe (próximo a Hamburgo), quando, aos 14 anos, ele regeu o coro masculino da sociedade de canto local e compôs canções a quatro vozes para esse grupo. Ele voltou a Winsen em 1848 e 1851 e escreveu outras obras para coro masculino, que, anos depois, foram destruídas pelo próprio compositor (HOFMANN, 1999, p. 15-16). No ano de 2010, todavia, um grupo de pesquisadores do RISM (Répertoire International des Sources Musicales) descobriu duas peças para coro masculino escritas por

Brahms em sua juventude: *Postillons Morgenlied*, com texto de Wilhelm Müller, provavelmente composta ao longo do anos em Winsen (1847-51), e *Goldne Brücken seien alle Lieder mir*, com texto de Emanuel Geibel, composta em 1853⁷⁰. Essas são consideradas as primeiras obras que Brahms escreveu para coro (HANCOCK, 2013, p. 189).

Impulsionado pelo desejo de aperfeiçoar sua técnica composicional, Brahms passou a realmente se ocupar com a escrita coral depois de conhecer Schumann em 1853. Por influência do movimento coral do século XIX, a escrita coral *a cappella* havia se tornado o critério para medir a habilidade de um compositor, noção à qual Brahms se manteve ligado ao longo de toda sua vida (BEUERLE, 1987, p. 121). A partir de 1856, Brahms iniciou uma troca de exercícios contrapontísticos com o violinista e compositor Joseph Joachim, na qual ambos avaliavam e discutiam, por correspondência, suas composições (HANCOCK, 1983, p. 2). Tendo fugas para teclado do século XVIII e músicas vocais *a cappella* dos séculos XVI a XVIII como modelo para seus estudos, Brahms naturalmente escreveu para órgão e para coro; dentre suas obras corais, sabe-se, por exemplo, que a *Missa Canonica* WoO 18 e o *Geistliches Lied* op. 30 derivam de tais exercícios (BELLER-MCKENNA, 1999, p. 173).

Nos anos seguintes, Brahms atuou como regente do coro misto da corte de Detmold (1857-59), do coro feminino de Hamburgo (1859-62) e da Singakademie de Viena (1863-64). Seu último cargo estável como regente foi na Associação de Música da Sociedade dos Amigos da Música de Viena (Musikverein der Gesellschaft der Musikfreunde) (1872-75), na qual era responsável pela direção do coro e da orquestra (HANCOCK, 1984, p. 125-128 e 141). Durante os anos em Detmold, Hamburgo e na Singakademie de Viena, ele escreveu músicas corais principalmente para os coros que regia; no entanto, a partir da composição de *Ein deutsches Requiem* (finalizado em 1868-69), “ele parece ter produzido obras corais não por encomenda ou para seu próprio coro, mas por ter sido estimulado por um texto ou um evento”⁷¹ (HANCOCK, 2013, p. 189).

As datas que dividem suas composições em distintos períodos variam de acordo com os diferentes estudiosos de Brahms. Para nosso trabalho, optamos pela divisão das obras corais em três períodos proposta por Virginia Hancock (1983, p. 103-108): uma fase inicial

⁷⁰ Há, no website do RISM, uma nota sobre essa descoberta, disponível em: <<http://www.rism.info/de/startseite/newsdetails/article/47/two-previously-unknown-works-by-johannes-brahms-discovered.html>>. Acesso em 13/03/2016.

⁷¹ “he appears to have produced choral works not on commission or for a choir of his own, but because he was stimulated by a text or an event.” (HANCOCK, 2013, p. 189)

que se estende até 1863-64, período em que Brahms foi regente da Singakademie de Viena; uma fase intermediária até 1885, época em que ele terminou de compor sua 4ª Sinfonia; e uma fase final⁷². A fase inicial inclui obras como *Begräbnisgesang* op. 13, *Zwei Motetten* op. 29 e *Drei Gesänge* op. 42, da qual analisaremos aqui os números 1 (*Abendständchen*) e 3 (*Darthulas Grabesgesang*). Fazem parte da segunda fase as grandes obras para coro e orquestra, como *Ein deutsches Requiem* op. 45 e *Gesang der Parzen* op. 89, assim como os conjuntos de peças para coro *a cappella* op. 62 e op. 93a. A fase final inclui, por exemplo, *Fünf Gesänge* op. 104 e *Drei Motetten* op. 110.

Brahms compôs obras para coro misto, coro feminino e coro masculino, com diferentes acompanhamentos e *a cappella*, com textos sacros e seculares, além de ter feito diversos arranjos de canções folclóricas e populares. John Butt (2001a, p. 533) comenta que “ele escreveu uma variedade de música coral surpreendentemente ampla”⁷³ e Hancock (1983, p. 147) afirma que “o simples fato de Brahms ter escrito uma quantidade tão grande de música coral, particularmente obras *a cappella*, é por si só notável. Nenhum outro compositor do século XIX escreveu tanto com tão alta qualidade e de tantos tipos diferentes”⁷⁴. Sobretudo, chama a atenção a qualidade de seus *Chorlieder*, isto é, de suas canções seculares para coro *a cappella*:

Uma razão pela qual Brahms se destaca entre os compositores de música coral do século XIX é que suas obras seculares para coro não acompanhado equivalem totalmente em qualidade a suas peças com textos sacros — ou seja, muitas se distinguem por harmonias variadas e frequentemente ousadas, pelo contraponto intrigante e por uma estreita relação entre texto e música. (Elas também são igualmente difíceis.) Apesar de algumas terem sido compostas para coros específicos, em geral as razões para Brahms escrevê-las parecem ter sido similares às que o inspiraram a escrever *Lieder*: um poema o atraía e não o deixava descansar até ele o tivesse musicado.⁷⁵ (HANCOCK, 2013, p. 192)

⁷² Hancock (1983, p. 103) esclarece que não é possível fazer uma rígida divisão de datas para esses períodos, pois algumas peças da fase intermediária, por exemplo, começaram a ser escritas na fase inicial e foram terminadas anos depois.

⁷³ “He wrote an astonishingly wide range of choral music” (BUTT, 2001a, p. 533)

⁷⁴ “the mere fact that Brahms wrote such a large amount of choral music, particularly a cappella works, is in itself remarkable. No other composer of the nineteenth century wrote so much of such high quality and of such different kinds.” (HANCOCK, 1983, p. 147)

⁷⁵ “One reason Brahms stands out among nineteenth-century composers of choral music is that his secular works for unaccompanied choir are fully equal in quality to his settings of sacred texts—that is, many are distinguished by varied and often adventurous harmonies, intriguing counterpoint, and a close relationship between text and music. (They are also equally difficult.) Although a few were composed for specific choirs, in general his reasons for writing them seem to have been similar to those that inspired him to write *Lieder*: a poem appealed to him and would not let him rest until he had set it to music.” (HANCOCK, 2013, p. 192)

As comparações tecidas por Hancock correspondem às observações de Hans Michael Beuerle (1987), que em suas análises não somente menciona a relação entre as peças corais sacras e seculares de Brahms, mas principalmente descreve como o *Chorlied* se desenvolveu com esse compositor.

Beuerle (1987, p. 124, 129, 130) explica que, embora suas composições corais seculares pouco tenham influído nas sacras, a influência das obras sacras sobre as seculares já é encontrada em peças de sua primeira fase, como em alguns números dos *Zwölf Lieder und Romanzen* op. 44 e em *Drei Gesänge* op. 42. Particularmente no op. 42, Brahms mostra claros indícios de distanciamento do ideal de simplicidade que era considerado norma para a composição do *Chorlied*. Com os anos, seu estilo composicional se afastou ainda mais desse ideal, de tal forma que suas últimas obras seculares atingiram uma complexidade que era habitual em motetos, mas que divergia da tradição do *Chorlied*.

Na época de Brahms, o *Chorlied* era considerado uma “variante fortuita da canção solista”⁷⁶ (BEUERLE, 1987, p. 235): mantinha-se a melodia predominante, mas com tratamento harmônico em diversas vozes. Essa noção, entretanto, conflitava com dois princípios estéticos cada vez mais dissociados ao longo da primeira metade do século XIX: por um lado, o caráter coletivo e impessoal da música coral e, por outro, o cunho subjetivo e individual da canção solista (*Sololied*) (BEUERLE, 1987, p. 235). Brahms desenvolve seus *Chorlieder* tendo como ponto de partida o *Volkslied* (canção popular folclórica), gênero no qual “natureza e arte, coletivo e individual ainda se encontravam em unidade”⁷⁷ (BEUERLE, 1987, p. 236). Contudo, ele também é influenciado pelo *Kunstlied*, a canção artística do século XIX — Beuerle (1987, p. 378) menciona que, além do *Volkslied*, Brahms indicou, repetidas vezes, o *Lied* de Schubert como modelo para a composição de suas canções. Segundo Beuerle (1987, p. 242-243), ao unir essas distintas referências, Brahms acaba por conciliar não apenas elementos do *Lied* e do *Chorlied*, mas também do *Kunstlied* e do *Volkslied* e, com isso, expande o gênero do *Chorlied* com composições que partem “de

⁷⁶ “akzidenteller Variante des Sololieds” (BEUERLE, 1987, p. 235)

⁷⁷ “Natur und Kunst, Kollektives und Individuelles noch in ungeteilter Einheit sich befanden.” (BEUERLE, 1987, p. 236)

inusitadas harmonizações de melodias de tom popular [e chegam] a complexas peças corais líricas”⁷⁸ (BEUERLE, 1987, p. 243)⁷⁹.

O op. 44 e o op. 42, Beuerle (1987, p. 243) explica, “representam o primeiro importante passo desse desenvolvimento”⁸⁰. Além de uma intensa relação entre texto e música já presente no op. 44, no op. 42 Brahms “emprega sistematicamente, ao musicar poesias seculares, procedimentos, modelos e materiais observados e testados nos motetos e, assim, amplia significativamente os limites do *Chorlied*”⁸¹ (BEUERLE, 1987, p. 270). Beuerle destaca que, com a própria denominação *Gesänge* (cantos) para o op. 42, Brahms indica “que, com essas composições, ele abandona o terreno do singelo *Chorlied*”⁸² (BEUERLE, 1987, p. 270).

Compostos entre 1859 e 1861, os *Drei Gesänge* op. 42 foram publicados somente anos depois⁸³, possivelmente em função de seu estilo que foge ao tradicional (BEUERLE, 1987, p. 243). Sua primeira peça é *Abendständchen*, com texto de Clemens Brentano, seguida de *Vineta*, com texto de Wilhelm Müller e, por fim, *Darthulas Grabesgesang*, com texto de Johann Gottfried Herder. As três peças são escritas para coro misto *a cappella*⁸⁴ a seis vozes, divididas em soprano, contralto 1, contralto 2, tenor, baixo 1 e baixo 2. Sobre elas, Hancock (2013, p. 192) escreve que “cada uma expressa perfeitamente a atmosfera de seu poema e já mostra Brahms em seu melhor como compositor para coros”⁸⁵. Especialmente em

⁷⁸ “von apart ausharmonisierten Volkstonmelodien zu komplexer Chorlyrik” (BEUERLE, 1987, p. 243)

⁷⁹ Segundo Beuerle (1987, p. 379), Brahms, com seus *Chorlieder*, recupera em pouco tempo um desenvolvimento que, no caso da canção solista, ocorreu lentamente ao longo de quase um século. Em relação a compositores anteriores a Brahms, Beuerle (1987, p. 92-93) escreve que Schubert, sob influência da canção solista, expandiu as possibilidades expressivas da canção para vozes masculinas — como citado no item 6.2, *Gesang der Geister über den Wassern* D714 é um exemplo —, mas não menciona suas peças para vozes mistas. Quanto às canções corais de Mendelssohn e Schumann, Beuerle (1987, p. 103-104) explica que elas de fato são superiores à produção de outros compositores contemporâneos, todavia ainda inferiores se comparadas às peças instrumentais ou canções solistas dos próprios Mendelssohn e Schumann.

⁸⁰ “repräsentieren die erste wichtige Stufe dieser Entwicklung.” (BEUERLE, 1987, p. 243)

⁸¹ “systematisch die in motettischen Werken beobachteten und erprobten Verfahren, Modelle und Materialien auf die Vertonung weltlicher Lyrik anwendet und so den Rahmen des Chorliedes erheblich erweitert.” (BEUERLE, 1987, p. 270)

⁸² “daß er mit diesen Kompositionen das Terrain des schlichten Chorliedes verläßt.” (BEUERLE, 1987, p. 270)

⁸³ O *Cambridge companion to Brahms* indica 1869 como ano da primeira publicação do op. 42 (MUSGRAVE, 1999, p. 308).

⁸⁴ Apesar dessa indicação, em “*Vineta*” a parte *ab libitum* do piano não é simplesmente uma redução das partes vocais, como acontece com as outras duas peças.

⁸⁵ “Each perfectly conveys the atmosphere of its poem and shows Brahms already at his best as a composer for choirs.” (HANCOCK, 2013, p. 192)

Abendständchen e em *Darthulas Grabesgesang*, nota-se a presença de elementos composicionais da música antiga — a relação das obras corais de Brahms com as composições da Renascença e do Barroco que ele conhecia foi discutida em profundidade por Hancock (1983). Nesse sentido, Musgrave (1985, p. 72) afirma que, nessa primeira e terceira peças do op. 42, “Brahms alcança suas mais sutis fusões do arcaico e do Romântico”⁸⁶. Em *Abendständchen*, observa-se, por exemplo, quintas vazias e acordes repetidos em antifonia sobre a poesia romântica de Brentano; *Darthulas Grabesgesang* conta com escalas modais e também com quintas vazias e técnicas antifonais, mas tem, em sua parte central, trechos homofônicos que remetem ao estilo tradicional da canção secular (HANCOCK, 1983, p. 116-117; HANCOCK, 2013, p. 192; MUSGRAVE, 1985, p. 72-73; STRIMPLE, 2008, p. 56).

Como mencionado anteriormente, há uma forte relação entre texto e música no op. 42, e em suas três peças encontramos madrigalismos ilustrando o texto (HANCOCK, 1983, p. 116). Hancock comenta que na música vocal de Brahms não apenas o significado, mas também a sonoridade do texto influenciava sua composição: “Para Brahms, assim como para os compositores da Renascença e do Barroco cujas obras ele estudou e apresentou, as ideias e os sons do texto determinavam em grande parte a construção de uma peça vocal”⁸⁷ (HANCOCK, 1983, p. 166).

Apesar disso, algumas composições de Brahms partiram de uma ideia musical que, depois, foi adaptada ao texto; em nossa conversa com Martin Ennis, ele fala sobre a relação entre texto e música na música coral de Brahms e explica:

Eu acho que existem alguns casos muito particulares em Brahms — no *Requiem*, por exemplo — em que é claro para mim que ele começou com uma concepção instrumental e depois a retrabalhou para vozes. O caso que eu tenho em mente é a chamada “Marcha Fúnebre”, o segundo movimento do *Requiem*, que sabemos valer-se de materiais pré-existentes. Devo acrescentar brevemente que, apesar de [esse movimento] ser hoje comumente descrito como uma marcha fúnebre, essa designação é um pouco estranha, visto que [ele] é em três tempos, não em dois. Sabemos que originalmente a música foi usada em um tipo de um *scherzo* lento. Ela teve sua velocidade diminuída, devemos presumir; depois, de uma maneira bachiana, Brahms sobrepôs um tipo de melodia coral. Também sabemos que, surpreendentemente, ele mudou o texto de Luther naquele ponto, para fazer o casamento funcionar. Esse parece ser um caso em que Brahms claramente começou com uma concepção musical e depois repensou as coisas para combinar com o texto.

⁸⁶ “Brahms achieves his most subtle fusions of the archaic and the Romantic.” (MUSGRAVE, 1985, p. 72)

⁸⁷ “For Brahms as for the Renaissance and Baroque composers whose works he studied and performed, the ideas and sounds of the text to a large extent determined the construction of a piece of vocal music.” (HANCOCK, 1983, p. 166)

Também sabemos que ele foi bastante criticado durante sua vida por falhas na declamação; isso era considerado uma característica comum de suas canções e também de sua música coral. De fato, uma das obras mais frequentemente criticadas é *Begräbnisgesang* op. 13, uma das peças corais do início de sua carreira, em que a colocação do texto é realmente bastante chocante em alguns pontos. (ENNIS, informação pessoal)⁸⁸

Nesse contexto, vale mencionar que, embora tenha tentado aprender idiomas estrangeiros, Brahms “sentia-se à vontade e confiante somente em alemão”⁸⁹ (HANCOCK, 1983, p. 108); suas únicas obras em língua estrangeira publicadas em vida são o op. 12 e o op. 37, e sua *Missa Canonica* (composta em 1856, mas publicada apenas em 1984) recebeu críticas de Joachim por falhas na acentuação do texto (HANCOCK, 1983, p. 108).

Nos próximos dois itens, apresentaremos nossas análises de *Abendständchen* e de *Darthulas Grabesgesang*.

6.3.1. *Abendständchen* op. 42 nº 1

A primeira peça do op. 42 de Brahms é *Abendständchen*, composta sobre poema do escritor alemão Clemens Brentano (1778-1842). Originalmente, esse texto foi concebido como parte do libreto da opereta *Die lustigen Musikanten*, escrito por Brentano em 1802 e musicado por Peter Ritter e por E. T. A. Hoffmann. No libreto, os versos de *Abendständchen* aparecem no início do 4º Ato, na forma de uma canção que dois músicos entoam: Fabiola e o ancião cego Piast. Fabiola começa com os dois primeiros versos, Piast continua com os dois seguintes, ela retoma com mais dois versos e ele encerra com os dois últimos. Posteriormente

⁸⁸ “I think there are some very particular instances in Brahms — in the *Requiem*, for example — where it’s clear to me that he started with an instrumental concept and then reworked it for voices. The case I have in mind is the so-called ‘Funeral March’, the second movement of the *Requiem*, where we know that this movement draws on a pre-existing source. I might add in passing that although it is now commonly described as a funeral march, this is a slightly strange label, as it’s in triple, not duple time. We know that the music was originally used in a sort of a slow scherzo. This was slowed down, we must presume; then, in a Bachian manner, Brahms superimposed a sort of choral melody. We also know that, rather remarkably, he changed Luther’s text at that point, in order to make the marriage work. That seems to be a case where Brahms clearly started with a musical concept and then rethought things to suit the text. / We also know that he was criticised a lot during his lifetime for faulty declamation; it was thought to be a common feature of his songs and also of his choral music. In fact, one of the most frequently criticised works is the *Begräbnisgesang*, Op. 13, one of his early choral pieces, where the text setting is really quite shocking in places.” Informação fornecida por Martin Ennis ao ser entrevistado pela autora em julho de 2015.

⁸⁹ “was comfortable and confident only in German” (HANCOCK, 1983, p. 108).

o texto foi publicado como poema, perdendo, entre outros aspectos, a relação com esses dois personagens e deixando incerto tanto quem fala quanto quem ouve (SCHÖNE, 1957, p. 11-13).

Tabela 6.8 — Brahms, *Abendständchen* op. 42 n° 1: texto e tradução

<i>Abendständchen</i>	Serenata noturna
<i>Hör', es klagt die Flöte wieder, und die kühlen Brunnen rauschen, golden weh'n die Töne nieder, stille, stille, laß uns lauschen!</i>	Ouve, a flauta lamenta-se de novo, e as frescas fontes murmuram, dourados os sons sopram baixo, silêncio, silêncio, ouçamos atentos!
<i>Holdes Bitten, mild Verlangen, wie es süß zum Herzen spricht! Durch die Nacht, die mich umfängen, blickt zu mir der Töne Licht.</i>	Afável pedido, suave desejo, quão doce fala ao coração! Através da noite que me envolve, olha-me a luz dos sons.

O poema de Brentano, transcrito e traduzido na Tabela 6.8, tem duas estrofes de quatro versos, cada um com quatro troqueus⁹⁰. Suas rimas são alternadas e graves⁹¹ e os versos encerram-se com consoantes sonoras em um diminuendo; exceção formam, na segunda estrofe, o 2° e 4° versos, finalizados com acento na última sílaba e com consoantes surdas. A figura rítmica do troqueu aparece mais claramente no verso “golden weh’n die Töne nieder”, que sugere uma acentuação uniforme; em outros versos, algumas palavras ou sílabas tendem a prevalecer, por exemplo “Hör” (1° verso, 1ª estrofe) e “süß” (2° verso, 2ª estrofe). A métrica aproxima-se da acentuação natural das frases; no entanto, alguns momentos pediriam, na fala, uma pausa não existente no poema, como entre “Hör” e “es klagt” e entre “Nacht” e “die mich” (SCHÖNE, 1957, p. 15-16).

Musicalidade e sinestesia são características marcantes do poema de Brentano. Elementos musicais mostram-se não somente na organização rítmica e acentual, mas de forma especial na sonoridade do texto, principalmente no som das vogais. O poema é rico em assonâncias, e em quase todos os versos ouve-se duas vezes uma mesma vogal acentuada. Na primeira estrofe, a repetição da vogal *ö* em “Hör”, “Flöte” e “Töne” cria uma associação com os sons da flauta que reaparece no último verso do poema, novamente na palavra “Töne”. O 1° e 3° versos dessa estrofe têm em comum mais da metade de suas vogais (“die Flöte

⁹⁰ O troqueu é composto de uma sílaba longa e uma breve (MOISÉS, 2004, p. 345).

⁹¹ A rima grave ocorre entre palavras paroxítonas, com acento na penúltima sílaba (CAVALIERE, 2005, p. 171).

wieder”, “die Töne nieder”). Na segunda estrofe, a repetição da vogal *a* no 3º verso não apenas conecta as palavras “Nacht” e “umfängen”, como remete a “klagt” e “Verlangen”. No último verso, “blickt” e “Licht” são interligados pela repetição do *i*. As consoantes, por sua vez, não têm um papel tão proeminente. Um ponto que chama a atenção é o 4º verso da primeira estrofe, onde as consoantes *st* ([ʃt^H]) de “stille, stille” formam o som da interjeição usada para pedir silêncio (SCHÖNE, 1957, p. 16-18). Esse verso também apresenta duas nítidas aliterações: primeiro o próprio *st* de “stille, stille”, depois o *l* de “laß uns lauschen”.

A sinestesia permeia o poema, ao longo do qual quatro dos cinco sentidos são mencionados. A audição é o sentido mais presente e aparece em quase todos os versos: logo no início há o pedido para se ouvirem o lamento da flauta e o murmurar das fontes, com os dois versos seguintes novamente citando os sons e o ouvir; na segunda estrofe, há alusões a esse sentido ao pedir (1º verso) e falar (2º verso) e, mais diretamente, no sons que finalizam o poema. Refere-se à visão com o adjetivo “dourado” (3º verso, 1ª estrofe) e com a luz que olha (4º verso, 2ª estrofe); ao tato com a temperatura fresca (2º verso, 1ª estrofe), com o soprar (3º verso, 1ª estrofe) e com a noite que envolve (3º verso, 2ª estrofe); indiretamente, também o paladar é citado (“doce”, 2º verso, 2ª estrofe). Todavia, os sentidos não aparecem somente isolados, mas também se combinam e se misturam: tato e audição se relacionam em “as frescas fontes murmuram”; visão, audição e tato em “dourados os sons sopram baixo”; paladar, audição e a noção de sentimento com “quão doce fala ao coração”; visão e audição em “olha-me a luz dos sons” (BEUERLE, 1987, p. 282; SCHÖNE, 1957, p. 17-18).

Voltando-nos para a composição de Brahms, nela não há — afora as repetições no último verso de cada estrofe e outras poucas repetições de palavras — alterações em relação ao poema original. A peça tem a indicação de andamento *Langsam* (“lento”) e sua forma é de uma canção estrófica modificada. As frases musicais correspondem aos versos do poema, por mais que elas não tenham uma duração regular (a 1ª e 3ª frases da peça têm três compassos, a 2ª tem quatro e a 4ª frase conta com dez compassos)⁹². Apesar dessa correspondência, logo no primeiro compasso Brahms altera discretamente a métrica do poema, incluindo uma pausa justamente no ponto, já mencionado, em que a fala natural tenderia a fazê-lo: entre “Hör” e “es klagt”. A pausa reforça a ideia imperativa de “Hör” e chama a atenção para o ouvir. Esse motivo inicial — mínima seguida de pausa — é repetido em todas as frases da peça,

⁹² Em virtude da correspondência de frases com versos, ao longo da análise musical usaremos esses dois termos como sinônimos.

geralmente de forma literal (c. 4, 24 e 28) ou também variada (c. 11-12 e 31-32⁹³), com exceção dos dois versos que começam com palavras dissílabas (c. 8 e 21). Nas repetições literais, a pausa não corresponde ao ritmo natural dessas frases; já nas variações, sobretudo na segunda estrofe (c. 31-32), a pausa intensifica a ideia de texto e, ao mesmo tempo, denota a interpretação de Brahms para esse verso, como será discutido mais à frente.

Em todos os inícios de frases, grupos de vozes são alternados, como em uma antífona (MUSGRAVE, 1985, p. 72) ou em um coro duplo (BEUERLE, 1987, p. 283). No 1º e no 2º versos da primeira estrofe, essa alternância começa com vozes femininas, imitadas, meio compasso depois, por vozes masculinas. Apesar da armadura de clave em Sol Maior, Brahms mantém essas duas frases no âmbito de Sol Menor, correspondendo à atmosfera melancólica do início do poema, e as encerra com quintas vazias (Ré-Lá) na dominante. Beuerle (1987, p. 283) escreve que o ponto de partida para essa composição são associações com o texto “desencadeadas por meio do complexo de cores, timbres e movimentos [...]”. Assim, no 1º verso a recitação monotônica de soprano não tenta imitar uma melodia de flauta, mas sim despertar a impressão de lamentação⁹⁴. No 2º verso, o madrigalismo nas palavras “rauschen” (“murmurar”) e “Brunnen” (“fontes”, c. 6-7) remete ao movimento das águas — e não a seu som —, mostrando, segundo Beuerle (1987, p. 284), como a relação de Brahms com o texto “é menos analítico-interpretativa do que associativa”⁹⁵. Por ser composto de elementos que derivam do 1º verso — como o melisma em tercinas desenvolvido a partir da recitação monotônica das vozes agudas e a cadência plagal finalizada em quintas vazias —, esse madrigalismo não chega a contrastar com o verso que o antecede (BEUERLE, 1987, p. 284-285).

O 3º verso da primeira estrofe (c. 8-10) difere dos anteriores ao usar o modo maior e também um registro mais grave, começando com vozes de contraltos e tenor e mantendo esse registro com a entrada de soprano e baixos; contudo, ele tem estrutura análoga à do 1º verso, dada a semelhança tanto sonora quanto semântica de seus textos (“die Flöte wieder” e “die Töne nieder”). Ao longo desse verso, explica Beuerle (1987, p. 285-286), a

⁹³ Nos c. 31-32 o motivo aparece literal em “blickt” e variado em “zu mir”.

⁹⁴ “durch den Komplex der Farben, Klänge und Bewegungen ausgelöst [...]. So versucht die eintönige Sopran-Rezitation der 1. Zeile nicht etwa, eine Flötenmelodie nachzuahmen, sondern den Eindruck der Klage zu erwecken” (BEUERLE, 1987, p. 283)

⁹⁵ “weniger analytisch-interpretierend als assoziativ ist” (BEUERLE, 1987, p. 284)

música assimila o texto e sua sonoridade. Logo na palavra “golden” (“dourado”) — cuja vogal aberta [ɔ] já remete à noção de luminosidade —, um contraste é criado por meio da mudança do âmbito de Sol Menor para o da dominante Ré Maior em um registro mais grave, de forma que “a sonoridade é escurecida e ganha, ao mesmo tempo, em intensidade luminosa”⁹⁶ (BEUERLE, 1987, p. 285). A frase é finalizada com uma quinta vazia — que não tem o mesmo equilíbrio do 1º verso, pois nela só contralto 1 canta Mi, enquanto todas as outras vozes cantam Lá —, reduzindo a sonoridade e materializando a noção de que os sons dourados se enfraquecem.

Na segunda estrofe, o 1º verso (c. 21-23) é repetido como no início da peça, havendo modificação apenas em sua nota inicial (tanto de vozes femininas quanto masculinas), cuja figura é uma mínima pontuada (e não mínima seguida de pausa) por corresponder a uma palavra dissílaba, como já mencionado. O 2º verso (c. 24-27) mantém o melisma que caracterizava, na primeira estrofe, o murmurar das águas; entretanto ele sofre, em função da atmosfera do texto, mudanças melódico-harmônicas que fazem prevalecer os modos maiores. Assim, no lugar da dissonância Dó-Ré (c. 5, soprano e contralto 1) do acorde de sétima de dominante sem terça no adjetivo “kühlen” (“fresco”)⁹⁷, há na palavra “süß” (“doce”, c. 25) um acorde de Mi Bemol Maior; ao invés de Ré Menor (c. 5-6), há um acorde de Fá Maior ao se mencionar o coração (“Herzen”, c. 25-26). Essas mudanças melódico-harmônicas preparam um novo contraste com a frase seguinte: nessa segunda estrofe, o 3º verso (c. 28-30) começa em Ré Menor⁹⁸, no único momento em que somente vozes masculinas iniciam uma frase. A repetição da vogal *u* (“durch”, “umfängen”) também escurece o timbre, remetendo ao ambiente noturno explicitado nesse verso (BEUERLE, 1987, p. 287-288).

O 4º verso começa, tanto na primeira (c. 11-20) quanto na segunda estrofes (c. 31-fim), com contraltos e tenor, seguidos de soprano e baixos, em um acorde de Ré Maior. Essa é a mais longa frase da peça, equivalendo em duração à soma de todos os compassos das frases anteriores. Beuerle (1987, p. 286) acredita que a melodia desse verso tenha sido criada a partir

⁹⁶ “wird der Klang abgedunkelt und gewinnt zugleich an Leuchtkraft” (BEUERLE, 1987, p. 285)

⁹⁷ Hancock (1983, p. 153) afirma que, em diversas de suas peças corais, Brahms emprega dissonâncias para expressar o sentido ou a atmosfera do texto, à maneira usada na música antiga.

⁹⁸ Aqui, Beuerle (1987, p. 288) destaca que o contraste de modos maior e menor é intensificado pela relação de mediante entre o início dessa frase (Ré Menor) e a segunda metade da frase anterior (Fá Maior).

do texto da segunda estrofe: seu desenvolvimento ascendente e a repetição com aumentação rítmica remetem ao romper da noite pela luz, não correspondendo ao pedido de silêncio da primeira estrofe. Na segunda estrofe, o contraste noite/luz é ainda reforçado pela mudança timbrística em relação ao verso anterior, que se dá não apenas pela mudança de modo (menor/maior) e de agrupamento de vozes (homens-mulheres/vozes internas-externas), mas também pelas vogais do texto: deixam-se as vogais escuras do 3º verso e passa-se a uma sequência de repetições da vogal *i* (“blickt”, “mir”, “Licht”).

A atmosfera bastante distinta do 4ª verso na primeira e na segunda estrofes é diferenciada por meio de sutis modificações no ritmo, na melodia, na sonoridade e na dinâmica. Observam-se variações rítmico-melódicas no início da frase (c. 11-13, c. 31-33), a reorganização das vozes na repetição do verso (c. 15-16, c. 35-36), a mudança para tercinas no melisma de contralto 2 (c. 18-19, c. 38-39) e, na segunda estrofe, a única finalização de frase sem quintas vazias na peça, visto que, na primeira estrofe, contralto 2 canta a terça do acorde de Sol Maior, mas logo muda para a quinta (BEUERLE, 1987, p. 286-288). Em relação à dinâmica, nota-se que, na primeira estrofe, prevalecem as indicações de *piano*, apesar dos *crescendi* e *descrescendi*; na segunda, apenas o início e o final da frase têm dinâmica *piano*, chegando mesmo a *forte* com *crescendo* (c. 35-36).

Além desses aspectos, há, em função da sonoridade do texto, uma diferença entre o início do 4º verso da primeira e da segunda estrofes que nos remete ao motivo inicial da peça (mínima seguida de pausa). “Stille”, na primeira estrofe (c. 11-12), tem duas sílabas e, assim, requer uma variação do motivo inicial; com isso, a entrada de soprano e baixos em *crescendo* coincide com a nota da última sílaba de contraltos e tenor e enfraquece a pausa que se segue, criando uma fluida ligação entre as repetições dessa palavra. Na segunda estrofe, o monossílabo “blickt” (c. 31) permite a repetição literal do motivo inicial, no qual a pausa pode ser percebida ainda mais claramente em função da aspiração final da plosiva dura⁹⁹ de “blickt”; a destacada articulação desse verbo logo no início da frase aponta para a interpretação desse verso que Brahms tornará nítida nos compassos seguintes: a de que a luz dos sons olha *para mim*.

⁹⁹ Ver item 2.4.2.

6.3.2. *Darthulas Grabesgesang* op. 42 n° 3

A terceira peça do op. 42 é *Darthulas Grabesgesang*. O texto é do poeta alemão Johann Gottfried Herder (1744-1803), escrito a partir da suposta tradução de poemas de Ossian feita pelo escritor escocês James Macpherson (1736-1796)¹⁰⁰. O poema é um canto fúnebre para Darthula, filha de Kola e irmã de Thruthil¹⁰¹, morta na batalha contra Cairbar. Lamenta-se a morte de Darthula ao longo das duas primeiras estrofes; na terceira estrofe, primeiramente o sol e depois a primavera são evocados, como uma possibilidade de acordar Darthula; no entanto, a quarta e última estrofe confirma sua morte. O poema segue uma estrutura de quatro versos livres por estrofe, com exceção da terceira estrofe, com sete versos.

A Tabela 6.9 apresenta a transcrição do poema conforme a obra de Brahms, assim como uma tradução para o português. Em comparação com o poema de Herder (1779, p. 130), Brahms modificou algumas palavras: no 2º verso da segunda estrofe, Herder escreveu “Schönste der Mädchen” (“mais bela das donzelas”), que Brahms alterou para “Schönste der Schönen” (“mais bela das belas”); no 1º verso da terceira estrofe, lê-se no original “nimmer kommet mehr” (nunca mais virá”) e não “nimmer kommt dir” (“nunca a ti virá”). Além dessas alterações, no 5º verso da terceira estrofe Brahms acrescentou, somente para tenores na repetição desse verso (c. 63), o adjetivo *lau* (“morno”, “suave”), de forma que esse naipe canta “die lauen Lüfte säuseln” (“as brisas mornas sussurram”). Essas trocas de palavras modificam a sonoridade do texto e seus efeitos serão discutidos mais à frente.

¹⁰⁰ A autenticidade da tradução do gaélico para o inglês feita por Macpherson foi questionada ainda na época de sua publicação. A maior parte dos poemas é considerada uma criação de Macpherson, sem ligação com a tradição gaélica (WICKMAN, 2013). Isso, contudo, não impediu o sucesso dos poemas de Ossian/Macpherson e sua influência sobre o romantismo alemão, como observado, por exemplo, na obra de Herder (FISKE, 1968).

¹⁰¹ Na obra de Macpherson (1807, p. 40 e passim), esses nomes têm a ortografia Dar-thula (por vezes também Darthula), Colla e Truthil. Segundo Fiske (1968, p. 1106), a história de Darthula é uma invenção de Macpherson sobre Deirdre, heroína da mitologia irlandesa.

Tabela 6.9 — Brahms, *Darthulas Grabesgesang* op. 42 n° 3: texto e tradução

<i>Darthulas Grabesgesang</i>	Canto fúnebre de Darthula
<i>Mädchen von Kola, du schläfst! Um dich schweigen die blauen Ströme Selmas! Sie trauren um dich, den letzten Zweig von Thruthils Stamm.</i>	Donzela de Kola, tu dormes! Ao teu redor silenciam os rios azuis de Selma! Eles choram por ti, o último ramo da linhagem de Thruthil.
<i>Wann erstehst du wieder in deiner Schöne? Schönste der Schönen in Erin! Du schläfst im Grabe langen Schlaf, dein Morgenrot ist ferne!</i>	Quando tu ressurgirás em tua beleza? Mais bela das belas de Erin! Tu dormes na sepultura um longo sono, tua alvorada está longe!
<i>Nimmer, o nimmer kommt dir die Sonne weckend an deine Ruhestätte: “Wach auf, wach auf, Darthula! Frühling ist draußen! Die Lüfte säuseln, auf grünen Hügeln, holdseliges Mädchen, weben die Blumen! Im Hain wallt sprießendes Laub!”</i>	Nunca, ó nunca a ti virá o sol despertando-te em teu lugar de repouso: “Acorda, acorda, Darthula! A primavera está lá fora! As brisas sussurram, sobre as colinas verdes, graciosa donzela, balançam as flores! No bosque ondulam folhas brotando!”
<i>Auf immer, auf immer, so weiche denn, Sonne! Dem Mädchen von Kola, sie schläft! Nie erstet sie wieder in ihrer Schöne! Nie siehst du sie lieblich wandeln mehr.</i>	Para sempre, para sempre, então dê lugar, sol! À donzela de Kola, ela dorme! Nunca mais ela ressurgirá em sua beleza! Nunca mais tu a verás passeando graciosamente.

Brahms repete diversas palavras e alguns versos do poema. Na primeira estrofe, o 3º verso é cantado duas vezes. Primeiramente, vozes femininas cantam o início “Sie trauren um dich” (c. 8-10 com anacruse) e repetem “um dich!” (com uma exclamação acrescentada por Brahms), reforçando que é por Darthula que se chora; em seguida, vozes masculinas cantam esse verso inteiro (c. 11-14), repetindo a parte final “den letzten Zweig”. O 1º verso da segunda estrofe, “Wann erstehst du wieder in deiner Schöne?”, é cantado duas vezes: primeiro, de forma contrapontística (c. 17-22), depois a quatro vozes (c. 23-26). Na primeira vez, a pergunta soa vaga, hesitante; já na segunda vez, com as vozes quase homofônicas, ela soa enfática.

A terceira estrofe é repetida quase que inteiramente, em diferentes momentos. Seu início, “Nimmer, o nimmer”, é cantado duas vezes em alternância entre as vozes (c. 36-39), sendo a palavra “nimmer” repetida ainda uma quinta vez por baixos (c. 40). Nos compassos seguintes, mulheres cantam duas vezes “kommt dir die Sonne” (c. 39-42); vozes masculinas cantam essa frase uma vez e tenor e baixo 1 repetem “die Sonne” (c. 42). O trecho central da estrofe é repetido nos c. 60-71. Palavras isoladas, como “holdselig” (c. 55-57, vozes

femininas e tenor) e “sprießendes” (c. 63, soprano e contralto 1), são cantadas duas vezes. O verso “wach auf, Dathula” é repetido mais 5 vezes, alternadamente entre vozes femininas e masculinas (c. 71-76 com anacruse) e “wach auf” outras 8 vezes (c. 76-80 com anacruse).

Do 1º verso da quarta estrofe, “weiche, Sonne” é repetido por vozes femininas e tenor (c. 84-85). O 3º verso, “Nie ersteht sie wieder in ihrer Schöne!”, é cantado duas vezes, da mesma maneira como o 1º verso da segunda estrofe: primeiro em contraponto (c. 89-94), depois a quatro vozes (c. 95-97 com anacruse), todavia omitindo verbo e sujeito. Ao final, Brahms acrescenta o verso “Mädchen von Kola, sie schläft!” (“Donzela de Kola, ela dorme!”), repetido alternadamente entre as vozes.

De modo geral estruturada como uma forma ternária (*ABA*), a composição de Brahms não é organizada rigorosamente de acordo com a divisão de estrofes do poema, desenvolvendo-se mais a partir do significado do texto. Como mencionado, ela apresenta diferentes estilos composicionais que, no entanto, não soam divergentes: Hans Gál¹⁰² (1963, p. 124 apud HANCOCK, 1983, p. 116-117) comenta que a peça “começa e termina como um coro antifonal¹⁰³ do século XVI, mas tem uma seção intermediária no estilo dos *Lieder* românticos. Porém, como a construção musical flui tão naturalmente das palavras e de sua expressão, nunca se tem qualquer sensação de discrepância”¹⁰⁴. Também foi citado que essa peça faz parte das obras com as quais Brahms iniciou uma expansão do gênero do *Chorlied*; nesse desenvolvimento, a importância de *Darthulas Grabesgesang*, explica Beuerle (1987, p. 280), consiste “na consequente transferência da disposição sonora do moteto para o *Chorlied*”¹⁰⁵, por meio, por exemplo, do uso do princípio responsorial e de procedimentos polifônicos, como será descrito a seguir.

Nessa peça, as mudanças de andamento e tonalidade coincidem, apontando para a estrutura ilustrada na Tabela 6.10, baseada na análise de Beuerle (1987, p. 275). No início, a indicação de andamento é *Moderato, ma non troppo* e a tonalidade é Sol Menor; na parte *B*, a

¹⁰² GÁL, Hans. **Johannes Brahms: His Work and Personality**. Translated by Joseph Stein. New York: Knopf, 1963. p. 124

¹⁰³ Beuerle (1987, p. 280) descreve esse trecho como responsorial, como veremos a seguir.

¹⁰⁴ “begins and ends like an antiphonal chorus of the sixteenth century but has a middle section in the romantic lieder style. And yet, because the musical construction flows so naturally from the words and their expression, one never has any sensation of discrepancy.” (GÁL, 1963, p. 124 apud HANCOCK, 1983, p. 116-117).

¹⁰⁵ “in der konsequenten Übertragung einer motettischen Klangdisposition aufs Chorlied.” (BEUERLE, 1987, p. 280)

indicação de andamento é *Poco animato*, com tonalidade Sol Maior; em A'', volta-se ao andamento e à tonalidade iniciais. Observa-se uma estreita relação entre essas mudanças de tonalidade e andamento e o significado do texto. Nas partes em modo menor, o coro canta as estrofes do poema em que se lamenta a morte de Darthula. Na parte B, em modo maior e andamento mais rápido, evoca-se a primavera para tentar acordar Darthula.

Tabela 6.10 — Estrutura de *Darthulas Grabesgesang*, segundo Beuerle (1987, p. 275)¹⁰⁶

A (c. 1-16)				A' (c. 17-35)				Transição
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>a'</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>a''</i>
c. 1-3	c. 4-7	c. 8*-10	c. 11*-17	c. 17-22	c. 23-26	c. 27-29	c. 30*-35	c. 36-47

B (c. 48-79)					A'' (c. 80-99)				Coda
<i>d</i>	<i>e</i>	<i>d'</i>	<i>e</i>	<i>d''</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a'</i>	<i>c</i>	<i>a'''</i>
c. 48-53	c. 54-58	c. 59-64	c. 65-69	c. 70-79	c. 80-83	c. 84-88	c. 89-94	c. 95*-99	c. 100-fim

Ao longo de quase toda a composição as seis vozes são divididas em grupos, frequentemente com vozes femininas se opondo a vozes masculinas. A parte A (c. 1-16) tem como ponto de partida o princípio responsorial¹⁰⁷ de alternância entre trechos a uma e a várias vozes. A' começa com um movimento imitativo em *a'* (c. 17-22), segue a quatro vozes em *b* (c. 23-26), volta ao tema inicial *a* com baixos (c. 27-29) e finaliza a quatro vozes em *c* (c. 30-35 com anacruse). A transição *a''* (c. 36-47) inicia-se com baixos cantando uma variação de *a* e segue a seis vozes, com tenor e baixo 1 fazendo uma imitação livre das vozes femininas, tendo a linha cromática de baixo 2 como base; o trecho termina homofônico. A parte B começa com uma homofonia a 5 vozes em *d* (c. 48-53, baixos 1 e 2 cantam uníssono); em *e* (c. 54-58) passa a seis vozes e segue em *d'* (c. 59-64) com blocos de vozes femininas e masculinas; a repetição de *e* (c. 65-69) acontece somente com vozes masculinas, finalizando de forma contrapontística em *d''* (c. 70-79) (BEUERLE, 1987, p. 280-281).

¹⁰⁶ O asterisco, como já mencionado, indica que o trecho começa na anacruse do compasso indicado.

¹⁰⁷ Como mencionado, Gál (1963, p. 124 apud HANCOCK, 1983, p. 116-117) caracteriza esse trecho como antifonal (alternando duas partes). Entretanto, a descrição de Beuerle (1987, p. 280) como responsorial nos parece mais adequada.

A melodia em modo frígio¹⁰⁸ que abre a peça (trecho *a*) tem períodos assimétricos e é formada por dois elementos motivicos: uma oscilação de intervalos de segunda e de terça (c. 1-2) e um movimento de semitom, como em um suspiro (c. 3 com anacruse). Essa frase inicial — que, com seu melancólico movimento oscilante e o suspiro lamentoso, “parece inventada unicamente com o objetivo de expor, da forma mais precisa possível, o caráter fundamental da composição”¹⁰⁹ (BEUERLE, 1987, p. 276) — apresenta o material motivico a partir do qual quase todas as melodias seguintes serão desenvolvidas (tanto no início de *b*, por exemplo, como nos c. 49-51 da parte *B* em modo maior). Ainda nessa melodia, a segunda voz, no c. 3 com anacruse, repete as notas das extremidades do movimento oscilante dos compassos anteriores e forma, com a primeira voz, um movimento de quintas de trompa (*Hornquinten*) (BEUERLE, 1987, p. 275-277). Especialmente na segunda vez em que a melodia *a* aparece (c. 8-10 com anacruse), o movimento de suspiro ressalta as palavras “um dich”, cuja repetição foi acrescentada por Brahms. Observa-se também que sempre que o movimento de suspiro aparece na forma apresentada no início da peça (c. 3, 10, 29, 83, todos com anacruse) há uma exclamação no texto, sendo que no c. 10 a exclamação não faz parte do poema original, mas foi incluída por Brahms. Em última análise, o semitom de suspiro pode ser entendido como a própria ilustração musical dessa exclamação.

A transição *a*” (c. 36-47) forma um arco, como denomina Beuerle (1987, p. 278), que se inicia com o movimento cromático de baixos sob a alternância de blocos de vozes variando o movimento de suspiro da primeira frase e desenvolve-se com acordes diminutos sobre esse cromatismo até chegar, ao final desse trecho, à homofonia. Contrasta-se a esse arco de *a*” o início da parte *B*, com uma melodia pentatônica sobre o bordão de baixos. Mais à frente, contudo, a menção a Darthula (“holdseliges Mädchen”) volta a trazer tensão, com um movimento de suspiro na melodia (c. 56 e 67 com anacruse) e um acorde diminuto (c. 57 e 68). Esses contrastes musicais, escreve Beuerle, estão diretamente relacionados com o sentido do texto:

O arco cromático-expressivo, desenvolvido a partir de gestos plangentes, desenha um retrato do sol nascente que não consegue penetrar na sepultura de Darthula, não consegue acordá-la. Sons pentatônicos, por assim dizer naturais, ao contrário, simbolizam o despertar da primavera que deve acordar

¹⁰⁸ Beuerle (1987, p. 138) afirma que um dos elementos da polifonia vocal do século XVI que mais interessava a Brahms era a ambivalência modal-tonal.

¹⁰⁹ “nur mit dem Ziel erfunden scheint, den Grundcharakter der Komposition möglichst genau zu exponieren” (BEUERLE, 1987, p. 276)

Darthula, no entanto voltam ao lamento expressivo assim que ela é lembrada (c. 54-58 e c. 65-69).¹¹⁰ (BEUERLE, 1987, p. 278)

No final da parte *B*, o motivo pentatônico é transformado e volta a apresentar os elementos motivicos da melodia inicial, até alcançar a reprise *A*". A coda é igualmente desenvolvida a partir desse material: o acorde de Sol Maior no c. 100 remete à sonoridade da parte *B*, todavia logo se retorna à atmosfera do início, com a oscilação de segundas e terças e com o movimento de semitom do suspiro e a quinta de trompa (BEUERLE, 1987, p. 278-279).

O ápice do arco da transição *a*" (c. 42-43), no qual o coro canta "die Sonne weckend", é o único momento em que se chega à dinâmica *forte*; no restante da canção predomina a indicação *piano*. Esse ápice representa também o clímax da peça não somente pela dinâmica, mas principalmente pela tensão harmônica criada pelo cromatismo de baixos e pelo acorde diminuto em "weckend" (c. 43), reforçando a imagem do sol que não consegue despertar Darthula. No que se refere ao texto, essa imagem já vinha sendo construída, nos c. 39-41, por meio das repetições da palavra "nimmer" e, em seguida, pelo texto que Brahms modificou: como mencionado, ele trocou a palavra "mehr" por "dir", salientando, assim, que não simplesmente o sol não vem *mais*, mas que o sol não vem *para ti*, isto é, para Darthula.

Além de relacionar melodia e harmonia com o significado do texto, Brahms parece usar a sonoridade do texto tanto para manter uma unidade timbrística em algumas frases como para expressar, de forma quase onomatopaica, o sentido do texto.

Conforme mencionado anteriormente, Brahms modifica o verso "Schönste der Mädchen in Erin!" por "Schönste der Schönen in Erin!" (c. 27-29). Essa troca de "Mädchen" por "Schönen" não altera o significado geral do verso, mantendo a noção de que Darthula era a mais bela de Erin, tampouco muda sua acentuação, visto que ambas as palavras têm duas sílabas, sendo a primeira tônica com vogal longa e a segunda não acentuada com a finalização [ən]. No entanto, por se iniciarem com diferentes vogais, essas palavras têm sonoridades bastante distintas: "Mädchen" tem a vogal semiaberta¹¹¹ [ɛ:] e soa mais brilhante, ao tempo

¹¹⁰ "Der expressiv-chromatische, aus klagenden Gesten entwickelte Bogen zeichnet das Bild der aufgehenden Sonne, die bis in Darthulas Grab nicht vorzudringen, die Beklagte nicht zu wecken vermag. Pentatonische, gleichsam naturbelassene Klänge dagegen versinnbildlichen den erwachenden Frühling, der Darthula wecken soll, fallen allerdings ins Expressivo der Klage zurück, sobald man sich ihrer erinnert (T. 54-58 und 65-69)." (BEUERLE, 1987, p. 278)

¹¹¹ Consideramos, ao longo de toda essa explanação, a classificação segundo o IPA (2005), que é diferente da classificação de vogais abertas e fechadas do alemão descrita no item 2.3.

que “Schönen”, com a vogal semifechada [ø:], soa mais escura. Com essa alteração, Brahms mantém uma unidade de cor, primeiro pela semelhança entre “Schönste” e “Schönen”, depois pelo fato de as três principais vogais do verso — aquelas que coincidem com o primeiro tempo de cada compasso, a saber [ø:], [ø:] e [e:]¹¹² — serem todas vogais semifechadas. Aceitando-se a ideia de que essa troca de palavras foi consciente¹¹³, ela pode ter sido motivada pela busca por tal unidade na sonoridade da frase.

Analisando os textos das outras três vezes em que a frase *a* é repetida, também encontramos relações de cor entre as vogais que ocupam o primeiro tempo do compasso, havendo sempre uma que é repetida. Nos c. 1-3, a vogal semiaberta [ɛ:] é cantada em “Mädchen” e “schläfst”, sendo intercalada pela vogal semifechada [o:] (“Kola”), em uma alternância de vogais abertas e fechadas. Nos c. 8-10, Brahms repete “um dich”, criando uma frase iniciada pela vogal aberta [a] (“trauren”) e seguida da repetição da vogal fechada [ɪ] (“dich”). Nos c. 80-84, baixos cantam duas vezes “auf immer”, formando dois compassos com [ɪ] fechado no início; em seguida, na repetição do semitom de suspiro, temos, ao contrário, as vogais abertas e semiabertas [a] (“weiche”) e [ɔ] (“Sonne”), conectadas pelo [ɛ] da anacruse “denn”.

No trecho *Poco animato*, particularmente em *d* e *d'*, algumas consoantes do texto parecem sugerir o caráter da primavera, com sua natureza brotando. No c. 48, por exemplo, os sons de “wach auf” (“acorda”), quando articulados com consoantes mais sonoras e vogais mais curtas, podem ajudar a produzir uma articulação musical leve, ilustrando tanto o anseio por acordar Darthula como a leveza da primavera¹¹⁴.

Na frase “Im Hain wallt sprießendes Laub!” (“No bosque ondulam folhas brotando!”, c. 62-64) acontece algo semelhante. A palavra “sprießendes” (“brotando”), cantada duas vezes por soprano e contralto 1 (c. 63), tem indicação de articulação *portato*, porém a realização de uma separação entre suas sílabas/notas parece não ser tão simples,

¹¹² Nas gravações que analisamos, a palavra “Erin” (nome poético da Irlanda) é pronunciada tendo como primeira vogal um *e* fechado ([e]). O dicionário on-line inglês-alemão *Duden* indica a pronúncia [ˈerɪn] (com *e* fechado) e também [ˈɪərɪn]. O *Siebs* (1961, p. 274) indica a pronúncia [ˈɪərɪn]. O dicionário *Oxford* on-line (inglês britânico) indica [ˈerɪn] (*e* aberto) e [ˈɪərɪn]. O dicionário on-line *Merriam-Webster* (inglês americano) indica [ˈer-ən] (*e* fechado).

¹¹³ Não se pode ignorar a possibilidade de Brahms ter trocado “Mädchen” por “Schönen” involuntariamente, por esquecimento ou confusão, por exemplo. Isso, porém, não altera o efeito que essa mudança tem na sonoridade da frase.

¹¹⁴ Em *d'*, ao contrário, essas mesmas consoantes de “wach auf” dificilmente produziriam uma articulação destacada, visto que as notas têm durações maiores e que há um *rit. poco a poco* a partir do c. 75.

possivelmente em função da vogal longa [i:] e do som contínuo de [s] (veremos no item 7.3.2 que em nenhuma das gravações analisadas essa palavra soa realmente destacada). Por outro lado, as consoantes de “sprießendes”, se articuladas de forma nítida e sonora, podem ilustrar o brotar, o rebentar das folhas, principalmente por meio do ímpeto da junção de fricativa, plosiva e *r*-rolado em [ʃpr] e do timbre brilhante de [s]. Nesse compasso, as outras vozes não têm indicação de *portato* e cantam textos diferentes¹¹⁵, todos com menos consoantes do que soprano e contralto 1 e em notas de duração mais longa. Somente tenor canta seis semínimas, como soprano e contralto 1, mas com o texto “lauen Lüfte” — cuja palavra “lauen” foi acrescentada por Brahms¹¹⁶ —, bem mais vocálico e com menos sílabas. Considerando a quantidade de consoantes da palavra “sprießendes” (e pensando que, em última análise, o compositor poderia ter modificado o texto, como o fez na voz de tenor), nós nos questionamos se Brahms a teria escrito duas vezes, a segunda ainda com um *crescendo*, se ele se incomodasse com (ou até mesmo se não desejasse) a sonoridade consonantal criada por essa repetição.

Além desse momento, encontramos, no trecho *Poco animato*, indicações de *portato* em “Frühling ist” (c. 50 e 61) e “die Lüfte” (c. 52, contralto 2 e baixos); aqui, novamente, os sons vocálicos e consonantais dessas palavras parecem não facilitar o *portato*. Em “Frühling”, a vogal longa [y:] (ü) e a consoante [l] não induzem a uma separação espontânea dessas duas sílabas, assim como não o faz a consoante final [ŋ] (ng) em relação à palavra “ist” que se segue. Somente entre “ist” e “draußen” que o encontro de plosivas nas fronteiras dessas palavras poderia ocasionar uma separação, dependendo do tipo de pronúncia escolhida¹¹⁷. (Poder-se-ia cogitar que, com esse *portato*, Brahms quisesse indicar que a frase não deveria soar tão *legato* quanto os sons das palavras sugeririam.) Em “die Lüfte”, a vogal longa [i:] seguida de [l] novamente não induz a uma separação; já a junção [ft^H], com fricativa surda e plosiva dura¹¹⁸, pode produzir uma leve cesura entre essas sílabas.

¹¹⁵ Se todas as vozes repetissem “sprießendes”, as fricativas tenderiam a ganhar um volume excessivo.

¹¹⁶ Que Brahms tenha acrescentado essa palavra involuntariamente nos parece pouco provável, visto que, no mesmo compasso, baixos cantam o texto de acordo com o poema original. Ao contrário, poder-se-ia conjecturar que, tendo previamente imaginado a melodia de tenor, Brahms incluiu “lauen” para adaptar o texto a tal melodia.

¹¹⁷ Ver itens 2.4 e 3.1.1.

¹¹⁸ Ver item 2.4.2.

No trecho *b* (c. 84-88) da parte *A*”, encontramos a última indicação de *portato* da peça. Devido à acentuação do texto, aqui essa frase aparece sem a mudança para a fórmula de compasso 3/2, como acontece nos c. 4-7 e 23-26, de forma que suas duas últimas mínimas são anacruse e primeiro tempo, isto é, a penúltima mínima conduz à última. Além dessa mudança, há o sutil acréscimo de uma indicação de *portato* nessas duas mínimas, com texto “sie schläft” (“ela dorme”). Nesse momento, em que o tema e a atmosfera iniciais são retomados após a tentativa de acordar Darthula, pede-se, no poema, que o sol se afaste, pois a donzela de Kola não mais se levantará. Com esse contexto em mente, a indicação de *portato* sobre “sie schläft” pode encontrar seu sentido. Essa articulação levemente destacada imita a entoação da fala de alguém que, quase resignadamente, explica a situação: o sol deve ceder à donzela, pois ela dorme.

Um último aspecto a ser destacado quanto à sonoridade do texto é a superposição de vogais que Brahms escreve ao final da peça. Nos compassos 105-106, contraltos, tenor e baixo 2 cantam “schläft” ao mesmo tempo em que baixo 1 canta a primeira sílaba de “Kola”, superpondo, ao longo de dois compassos, as vogais [ɛ:] e [o:]. No último compasso, todos cantam “schläft”, exceto baixo 1 que canta a última sílaba de “Kola”, superpondo [ɛ:] e [a]. Especialmente nos c. 105-106, em função de sua duração, a superposição de vogais pode ser nitidamente perceptível — assumindo que haja um cuidado com o equilíbrio das vozes no coro¹¹⁹ — expandindo, assim, a qualidade timbrística desse trecho final.

¹¹⁹ Através da escrita de Brahms, fica claro que o texto de baixo 1 não deve prevalecer. Todavia, se fosse o caso de não deixar essa superposição soar, o compositor poderia ter escrito o mesmo texto para todas as vozes.

Capítulo 7 — Análise de gravações

Este capítulo apresenta a segunda parte dos estudos de caso, na qual, conforme detalhado no Capítulo 5, analisamos o tratamento do texto em gravações selecionadas. Essas análises têm como foco aspectos discutidos nos Capítulos 2, 3 e 4, a saber: a duração de vogais curtas do alemão (item 2.3) com possível antecipação da consoante seguinte (item 3.1.1); a pronúncia do encontro de plosivas (idênticas ou com o mesmo ponto de articulação) em fronteiras de palavras (itens 2.4 e 3.1.1); a pronúncia da consoante *r*, sobretudo ao final de palavras ou de prefixos (item 2.4.1); o instante de articulação de consoantes iniciais (item 3.1.2) e de consoantes ao final de uma frase (item 3.1.4); o tratamento da dicção do texto quando a mesma música é cantada com dois ou mais textos (item 3.1.5); a relação entre a articulação do texto (duração e dinâmica de vogais e consoantes) e a articulação musical (item 4.2); o uso da dicção do texto como ferramenta expressiva, em especial por meio das consoantes (item 4.3).

Ao início de cada análise, listamos as principais informações sobre as gravações escolhidas; os dados completos das gravações estão na discografia junto às referências deste trabalho. Os espectrogramas das análises encontram-se nos Apêndices 1 a 4, e sua numeração exata é indicada ao longo do texto. Os sons do texto são indicados entre colchetes com símbolos do IPA; quando o símbolo é distinto da letra que se refere a esse som, tal letra é indicada entre parênteses, em *itálico*, sobretudo na primeira utilização do símbolo. Veremos que consoantes iniciais são, de modo geral, antecipadas (isto é, articuladas no tempo anterior àquele para o qual foram escritas), no entanto, ao longo das análises, essas consoantes são localizadas pelo número do compasso no qual está escrita a sílaba à qual pertencem.

7.1. J. S. Bach

Do moteto *Jesu, meine Freude* BWV 227 de J. S. Bach, analisamos o 3º e o 5º movimentos — *Unter deinem Schirmen* e *Trotz dem alten Drachen*, respectivamente — em gravações dirigidas por Kurt Thomas, Wilhelm Ehmann, Helmuth Rilling, Eric Ericson, Philippe Herreweghe e John Eliot Gardiner, como indicado na Tabela 7.1¹.

Tabela 7.1 — *Jesu, meine Freude* BWV 227: gravações analisadas

Regente	Coro	Grupo instrumental	Data de gravação
Kurt Thomas	Thomanerchor Leipzig	Gewandhaus-Orchester Leipzig	mai/1958
Wilhelm Ehmann	Westfälische Kantorei	não informado	nov/1958
Helmuth Rilling	Gächinger Kantorei	Bach-Collegium Stuttgart	set-out/1990
Eric Ericson	Eric Ericson Chamber Choir	Drottningholm Baroque Ensemble	mai/1991
Philippe Herreweghe	Collegium Vocale Gent	Contínuo: cello, contrabaixo, órgão	jan/2011
John Eliot Gardiner	Monteverdi Choir	Contínuo: cello, contrabaixo, fagote, órgão	out/2011 (gravado ao vivo)

Nas gravações de Thomas e Rilling, as vozes são acompanhadas por instrumentos *colla parte* e por baixo contínuo; já nas de Ericson, Herreweghe e Gardiner o acompanhamento é feito somente por baixo contínuo. Em relação à gravação de Ehmann, não temos informações exatas quanto ao grupo instrumental, visto que não há indicação sobre isso no encarte que faz parte de seu relançamento em mídia digital; todavia, ouve-se que ao menos baixo contínuo (cello, contrabaixo, órgão) é usado.

Ainda sobre a gravação de Ehmann, nota-se que não há informação sobre a data de gravação no encarte de seu relançamento; na Tabela 7.1 incluímos a data indicada na discografia de Ehmann ao final da compilação *Voce et Tuba* (EHMANN, 1976, p. 622). Nesse

¹ Nessa tabela, as informações sobre os coros e os grupos instrumentais estão listadas de acordo com os dados disponíveis no encarte de cada gravação. Infelizmente, não há informações mais detalhadas sobre os grupos instrumentais que participaram das gravações de Thomas, Ehmann, Rilling e Ericson.

livro, Ehmann (1976, p. 165) explica que, em sua gravação de *Jesu, meine Freude*, os trechos *forte* são cantados por todo o coro, já os momentos em *piano* são cantados por solistas — por exemplo nos c. 158-160 (sopranos 1 e 2), c. 175-178, c. 196 (sopranos 1 e 2, contralto e tenor) e c. 199-200 (idem) de *Trotz dem alten Drachen*.

A gravação de Herreweghe é a única, dentre as aqui analisadas, na qual *Jesu, meine Freude* é realizado com um cantor por voz. No encarte de seu CD, Herreweghe (2011, p. 6) escreve que não concorda com a teoria de um cantor por voz defendida por Rifkin (1982)², no entanto considera que “um pequeno grupo é capaz de fazer justiça à eloquência expressiva de motetos como *Jesu, meine Freude*”³.

Lembramos que as gravações de Thomas e Ehmann são as mais antigas dentre as selecionadas, portanto nelas a qualidade do áudio é bastante distinta das outras quatro gravações. Ao longo do texto, serão mencionados os trechos em que a qualidade do áudio parece influenciar a análise.

No movimento *Unter deinem Schirmen*, discutido no próximo item, nossa análise descreverá, a partir da escuta das seis gravações, variações na dicção que se relacionam com o significado do texto. Depois, no movimento *Trotz dem alten Drachen* (item 7.1.2), começaremos descrevendo a pronúncia da consoante *r*, sobretudo ao final de palavras ou prefixos; seguimos com uma situação que exemplifica escolhas quanto à pronúncia do encontro de plosivas (idênticas ou com o mesmo ponto de articulação) em fronteiras de palavras; por fim, analisaremos a duração de sons do texto em palavras escolhidas, também descrevendo o instante de articulação de consoantes iniciais e finais.

7.1.1. *Unter deinem Schirmen* BWV 227/3

O 3º movimento do moteto *Jesu, meine Freude* BWV 227, como explicado no item 6.1.1, segue a estrutura da melodia de Johann Crüger, com os nove versos do texto divididos em três partes (AAB), sendo a segunda parte uma repetição musical da primeira. Nas

² Ver item 6.1.

³ “a small grouping is able to do justice to the expressive eloquence of motets such as *Jesu, meine Freude*” (HERREWEGHE, 2011, p. 6)

partes A, os versos 1 e 4, cantados ao longo da primeira frase musical (c. 104-105 e c. 110-111), têm temas bastante distintos: o primeiro fala da proteção de Jesus, enquanto o quarto afronta a ira de Satanás. Nos versos 2 e 5 (c. 106-107 e c. 112-113) o texto já é menos contrastante: o verso 2 fala dos ataques dos inimigos, o quinto desafia os inimigos. Os versos 3 e 6 (c. 108-109 e c. 114-115) voltam a ter temas diferentes, por mais que ambos tenham um sentido de fé: no terceiro fala-se dos inimigos, no sexto de Jesus.

Ao analisar as gravações selecionadas, buscamos identificar, na parte A, eventuais diferenças entre a primeira e a segunda vez em que essa parte é cantada, sobretudo na dicção do texto nos dois primeiros versos da repetição de A.

Comum às seis gravações é um aumento de dinâmica ao se repetirem as duas primeiras frases musicais da parte A, como mostram os espectrogramas do Apêndice 1. O verso 4 (c. 110-111) é mais forte que o verso 1 (c. 104-105) em todas as gravações, embora na de Thomas ambos os versos tenham dinâmica muito próxima, sendo somente o início do verso 4 mais forte que o do verso 1. O verso 5 (c. 112-113) é mais forte que o verso 2 (c. 106-107) nas seis gravações. Já o verso 6 (c. 114-115) tem dinâmica mais suave que o verso 3 (c. 108-109) nas gravações de Rilling (embora só um pouco), Herreweghe e Gardiner. Na gravação de Ericson, o verso 6 é um pouco mais forte que o verso 3. Nas de Ehmann e Thomas ambos os versos têm praticamente a mesma dinâmica.

Entre os versos da primeira e da segunda parte A, há uma diferença quanto à presença de vírgulas no texto: os versos 1 a 3 constituem uma frase gramatical contínua, não havendo vírgulas ao final dos versos 1 e 2; já os versos 4 e 5 são separados por vírgula, assim como os versos 5 e 6. Em quase todas as gravações analisadas essa diferença não é mostrada, havendo uma respiração ao final de cada verso tanto na primeira quanto na segunda vez em que se canta A, provavelmente em função da fermata na última nota de cada frase musical. Entretanto, a gravação de Gardiner se aproxima mais da pontuação do texto: nela, os versos 1 e 2 são conectados, havendo uma respiração somente entre os versos 2 e 3 (e também, claro, ao repetir A e entre os versos 4 a 6).

Em relação à dicção, na gravação de Ehmann parece não haver modificações na maneira de se articular o texto entre a primeira e a segunda vez em que se canta A. Na de Thomas, o [v] (w) de “wittern” (“esbraveje”, c. 111) e o [b] de “erbittern” (“enfureça”, c. 113) parecem ser cantados com um pouco mais de impulso, se comparados com as consoantes em

geral na primeira parte A. Nas gravações de Ericson e de Herreweghe ouvem-se nitidamente as consoantes [l] e [s] de “lass” (“deixe”, c. 110 e 112), assim como o [v] de “wittern” na de Herreweghe; porém, em função do aumento geral na dinâmica na repetição de A, é difícil distinguir até que ponto essas consoantes foram de fato enfatizadas ou não. Já na gravação de Rilling, ao se repetir a parte A o texto é articulado de forma energética: nas palavras “lass den” (“deixe que o”, c. 110 e 112), a vogal é curta e logo dá lugar às consoantes, que são relativamente longas; o [v] de “wittern” e o [b] de “erbittern” são vigorosos. A gravação de Gardiner, contudo, é a que mais faz uso da dicção do texto ao diferenciar a repetição da parte A: ouve-se uma articulação incisiva de consoantes como o [l] e o [s] de “lass”, o [z] de “Satan” (“Satanás”, c. 110), o [v] e o [t^H] de “wittern” e o [b] e o [t^H] de “erbittern”. Além disso, a vogal [ɑ] de “lass” é cantada por baixo com um timbre aberto e ríspido (que é reforçado pelo fagote) e com vibrato, de forma que a sonoridade desses versos se contrasta fortemente àquela dos versos cantados nas mesmas frases musicais na primeira parte A.

Na parte B, a primeira frase musical é cantada com o verso “ob es itzt gleich kracht und blitzt” (“mesmo que agora troveje e relampeje”, c. 116-117), que, como descrito no item 6.1.1, é distribuído entre as vozes de tal forma que suas consoantes ilustram claramente os estrondos dos quais o texto fala. Nas gravações analisadas, o jogo com essas palavras, especialmente com “kracht und blitzt”, é em geral mais proeminente que a própria melodia de soprano 1. No início do c. 116, a melodia de tenor tende a predominar, porém, a partir do momento em que se canta “itzt gleich kracht und blitzt”, tanto vozes internas quanto baixo passam a soar mais e ganham destaque. Nas gravações de Thomas e Ehmman, feitas no ano de 1958, as consoantes soam um pouco opacas, provavelmente em função da qualidade do áudio, porém o trecho não perde sua sonoridade ruidosa. Na gravação de Ehmman o texto é mais nítido que na de Thomas, talvez por ter um andamento mais lento e um grupo instrumental menor. Na gravação de Rilling, as consoantes têm bastante brilho, ao tempo que na de Ericson elas são mais aveludadas. A gravação de Herreweghe, cantada por solistas, tem uma sonoridade mais transparente, no entanto se ouvem pouco as vozes de soprano 2 e contralto, frente à proeminência sobretudo de tenor; as consoantes, embora nítidas, têm menos impacto do que quando cantadas por mais vozes. A gravação de Gardiner, como no trecho anterior, é a que mais explora as qualidades consonantais desse texto: soam incisivos os atritos de diferentes palavras pronunciadas simultaneamente, assim como as diversas

consoantes iniciais e finais de “itzt gleich kracht und blitzt”. Além disso, nessa gravação o início desse verso é atacado com vigor não somente pelas vozes (e em especial por tenor), mas também pelas cordas (cello e contrabaixo), de forma que, mesmo começando com uma vogal, o verso ganha um ataque fricativo. Na gravação de Gardiner, também chama a atenção a frase seguinte, na qual se ouve novamente uma variação de timbre vocálico para ilustrar o sentido texto: o [ɛ] de “schrecken” (c. 119), que significa “amedrontar” ou “causar temor”, tem um timbre bastante aberto, se comparado com o som aveludado do [ɛ] de “decken” (c. 121), que significa “proteger” ou “amparar”.

A análise dessas seis gravações mostra diferentes estratégias interpretativas, especialmente no que diz respeito à parte A — que, por repetir a mesma música com textos diferentes, nos remete à discussão sobre canções estróficas do item 3.1.5. Ali, mencionamos ser comum as variações de dinâmica como forma de ilustrar o significado do texto; aqui, como já explicado, de fato notamos que, em todas as gravações analisadas, há uma variação de dinâmica ao se repetir a parte A. No item 3.1.5, também citamos que o regente Simon Halsey trabalha a dicção como meio de moldar as repetições musicais ao texto, usando principalmente as consoantes como ferramenta expressiva; dentre as gravações analisadas, ouve-se esse tipo de tratamento sobretudo nas de Rilling e de Gardiner. Na gravação de Gardiner ouve-se, ainda, que os versos 1 e 2 são conectados, refletindo a ausência de vírgula entre esses versos. Além desses aspectos, as gravações naturalmente trabalham com outros elementos, por exemplo variações no andamento relacionadas com o conteúdo do texto; esses elementos, contudo, não são o foco desta pesquisa e não foram analisados.

Nessas seis gravações, o efeito sonoro que, para nós, o conjunto dessas escolhas cria se relaciona com diferentes perspectivas sobre a tensão, expressa pelo texto, entre Jesus e o diabo, entre confiança e tentação. As gravações em que as duas partes A são diferenciadas principalmente por meio da dinâmica — em especial as gravações de Thomas e Ehmann, nas quais não há um grande contraste de dinâmica — tendem a ressaltar a força da proteção de Jesus. Desafiar o diabo não causa inquietude, o pecado e o inferno não chegam realmente a aterrorizar. A confiança em Jesus permite falar disso com um certo distanciamento, como se já se estivesse longe das tentações mundanas. A fé em Jesus parece ser mostrada de uma forma um pouco ingênua, quase como se aquele que fala não conhecesse o pecado.

As gravações de Rilling e, especialmente, de Gardiner, ao utilizar a expressividade dos sons do texto junto com a dinâmica (e com outros elementos não analisados aqui), acabam por enfatizar o conflito entre a confiança em Jesus e a tentação mundana. Aqui, desafiar o diabo leva os ânimos à exaltação, e os trovões e os relâmpagos realmente intimidam. Além disso, o terror do inferno e do pecado, como ilustrado na gravação de Gardiner, soa real e próximo, e aquele que fala parece ser mostrado como um humano, com sua fraqueza e sua força. A esse furor se contrasta a serenidade com a qual a fé em Jesus é afirmada tanto no primeiro como no último verso desse movimento.

Em suma, as gravações em que se ouve um forte contraste entre a primeira e a segunda parte A e entre os trechos em que se fala de Jesus e do diabo tendem a ilustrar a força de ambos os lados desse embate. Já as gravações nas quais há pouco contraste entre esses trechos tendem a mostrar força de Jesus e de sua proteção.

7.1.2. *Trotz dem alten Drachen* BWV 227/5

Nesse movimento, um primeiro aspecto analisado diz respeito à pronúncia da consoante *r*, especialmente ao final de palavras ou prefixos. Em palavras como “trotz”, “Drachen”, “Rachen”, “springe” e “brummen”, o *r* é sempre pronunciado como [r]⁴. Já em “der Furcht”, “hier”, “gar”, “sichrer”, “Erd” ou “verstummen” as pronúncias são variadas, mesmo dentro de uma única gravação. O *r* final do artigo “der” (em “der Furcht”) parece ser pronunciado sobretudo como [r], salvo na gravação de Herreweghe, na qual tende a prevalecer a pronúncia do *r* como [ʀ]; no entanto, em todas as gravações tem-se a impressão de ouvir os dois tipos de pronúncia. O *r* de “Furcht” parece não ser rolado na maioria das gravações — com exceção das de Thomas e Ehmman, nas quais se ouve [r] na maioria das vezes. Ao final de “hier” ouve-se principalmente [ʀ], contudo nas gravações de Thomas, Ehmman, Rilling e Ericson também se ouve [r]. O *r* final de “gar” soa quase sempre rolado, mas em todas as gravações ouve-se também um prolongamento da vogal ao invés de [r]. O *-er*

⁴ Ao longo de todas as análises de gravações neste capítulo, utilizamos o símbolo [r] para representar o *r*-rolado em oposição ao *r*-fricativo ([ʁ]), ao *r*-uvular ([ʀ]) e às pronúncias com [ʁ] ou [ʀ]. Não fazemos distinção entre o *r* com várias vibrações ([r]) e o *r* com uma vibração ([ʀ]) em vista da dificuldade de determinar a quantidade de vibrações do *r*.

final de “sichrer” parece ser pronunciado como [ʁ], entretanto é difícil afirmar qual seja a pronúncia escolhida, visto que essa palavra é sucedida por outra que se inicia com *r* (“Ruh”); em “sichrer”, por vezes não se ouve o primeiro *r*. “Erd” é, de modo geral, pronunciada com [r]. O prefixo *ver-* de “verstummen” parece soar como [fɛʁ] nas gravações de Thomas, Herreweghe e Gardiner, porém nas de Ehmann, Rilling e Ericson ouve-se, na maioria das vezes, [fɛr].

Nos c. 156 e 161, analisamos a pronúncia do encontro das plosivas *t* e *d* que ocorre na fronteira das palavras “Furcht darzu”: em todas as gravações, o *t* final de “Furcht” parece ser suprimido, ouvindo-se “Furchdarzu”.

Nos c. 158, 159 e 160, há o encontro da plosiva *t* entre “Furcht” e “trotz”. Nas gravações de Thomas e Ehmann, o *t* final de “Furcht” é pronunciado de forma muito sutil e não aspirada antes do ataque de “trotz”; aqui vale lembrar que, na gravação de Ehmann, a palavra “Furcht” é cantada por solistas, com o coro todo entrando em “trotz”. Já nas de Ericson, Rilling, Herreweghe e Gardiner, ouve-se somente o [ç] (*ch*) ao final de “Furcht”. Em alguns momentos, há uma leve diminuição do andamento ao se cantar “Furcht”, ajudando a acomodar suas consoantes finais. Nas gravações de Thomas e Ehmann, por exemplo, o andamento é ligeiramente mais lento no primeiro tempo dos c. 158 e 159, assim como no primeiro tempo do c. 158 da gravação de Ericson. Entretanto, Rilling, Herreweghe e Gardiner não diminuem o andamento, tendendo até a acelerar um pouco a velocidade, como no primeiro tempo do c. 160 das gravações de Rilling e Herreweghe ou do c. 159 da de Gardiner.

Voltando-nos à duração dos sons do texto, os primeiros pontos selecionados referem-se à palavra “trotz” nos c. 147 e 148. Como mencionado no item 6.1.2, essa palavra — que optamos por traduzir como o imperativo do verbo “resistir” — abre a peça com uma exclamação que estabelece o caráter vigoroso e energético da música de Bach. Visando a observar escolhas relativas à dicção dessa palavra, analisamos, nos dois primeiros compassos desse movimento, a duração e o instante de articulação da junção consonantal [t^Hr] (*tr*). A Tabela 7.2 apresenta as durações de [t^Hr], assim como a média de BPM desse trecho⁵. No Apêndice 2, os espectrogramas 2.1a a 2.1f ilustram essas análises e estão ordenados de acordo com a Tabela 7.2.

⁵ As BPM indicadas nas Tabelas 7.2, 7.3 e 7.4 referem-se à média do início do c. 147 até a última semínima do c. 154.

Tabela 7.2 — Duração de [t^Hr] (“trotz”) nos c. 147 e 148

Regente	BPM	[t ^H r] c. 147	[t ^H r] c. 148
Kurt Thomas	80	00’’158	00’’176
Eric Ericson	88	00’’259	00’’245
Wilhelm Ehmann	93	00’’242	00’’277
Helmuth Rilling	94	00’’272	00’’233
Philippe Herreweghe	99	00’’148	00’’226
John Eliot Gardiner	101	00’’307	00’’273

No c. 147, a junção consonantal [t^Hr] tem as menores durações nas gravações de Thomas e Herreweghe e a maior na de Gardiner. Apesar de terem andamentos semelhantes, na gravação de Gardiner o [t^Hr] dura mais que o dobro do [t^Hr] na de Herreweghe. Na gravação de Thomas, essa junção consonantal tem duração muito próxima da de Herreweghe, por mais que aquela seja a mais lenta e esta a segunda mais rápida. Nas gravações de Ericson, Ehmann e Rilling, tanto as durações de [t^Hr] quanto os andamentos são intermediários aos já mencionados.

Na repetição da palavra “trotz” no c. 148, as maiores durações de [t^Hr] são observadas nas gravações de Ehmann e Gardiner e a mais curta na de Thomas. Em todas as gravações, há uma variação na duração de [t^Hr], se comparado com o c. 147: em três delas a duração aumenta e em três ela diminui. Nota-se um aumento de duração nas gravações de Herreweghe e Thomas, que tinham o [t^Hr] mais curto, e uma diminuição na de Gardiner, que tinha o mais longo, de forma que, nesse compasso, se torna menor a diferença de duração entre as seis gravações. Praticamente imperceptíveis são as variações encontradas nas gravações de Thomas e Ericson, que têm, respectivamente, o [t^Hr] ligeiramente mais longo e mais curto que no c. 147. Variações um pouco maiores, mas ainda pouco perceptíveis, são observadas nas gravações de Rilling e Gardiner, nas quais a duração de [t^Hr] diminui, e de Ehmann, na qual ela aumenta. A maior diferença de duração é observada na gravação de Herreweghe, com o [t^Hr] do c. 148 durando cerca de 50% a mais que no c. 147.

A partir da escuta desse trecho, temos a impressão de que na gravação de Gardiner a palavra “trotz” é enfatizada. Na de Herreweghe, percebe-se uma ênfase no “trotz” do c. 148 em relação ao do c. 147. Nas outras gravações, essa palavra não parece se destacar de seu contexto.

Ainda nos c. 147 e 148, analisamos o instante de articulação das consoantes iniciais de “trotz”. Em todas as gravações, o ataque de [t^hr] é antecipado, como mostram os espectrogramas 2.1a a 2.1f no Apêndice 2 deste trabalho, nos quais a duração de [t^hr] é delimitada por duas linhas verticais brancas e o ataque dos instrumentos é indicado por uma linha vermelha. Na gravação de Thomas, os instrumentos atacam depois do início da vogal cantada pelo coro. Na de Ehmann, no c. 147 alguns instrumentos atacam ao longo da duração do [r] (indicado no espectrograma por meio da primeira linha vermelha), no entanto a maioria entra no final do [r] (segunda linha vermelha no espectrograma), pouco antes da vogal do coro; já no c. 148, os instrumentos atacam mais ou menos no meio do [r]. Nas gravações de Ericson e Rilling, no c. 147 os instrumentos entram no final do [r] e, no c. 148, eles entram pouco depois do início da vogal. Na de Herreweghe, os instrumentos atacam junto com a vogal no c. 147, mas no final do [r] no c. 148. Na gravação de Gardiner, os instrumentos entram ao longo do [r] em ambos os compassos.

O próximo ponto analisado refere-se às durações das consoantes iniciais [dr] e do [x] (*ch*) da palavra “Drachen” (“dragão”) nos c. 149-150, que estão expostas na Tabela 7.3. Os espectrogramas 2.1a a 2.1f, no Apêndice 2, ilustram esse trecho.

Tabela 7.3 — Duração de [dr] e [x] (“Drachen”) nos c. 149-150

Regente	BPM	[dr] c. 149	[x] c. 150
Kurt Thomas	80	00’’137	00’’162
Eric Ericson	88	00’’224	00’’206
Wilhelm Ehmann	93	00’’171	00’’152
Helmuth Rilling	94	00’’141	00’’134
Philippe Herreweghe	99	00’’176	00’’173
John Eliot Gardiner	101	00’’216	00’’317

A junção consonantal [dr] no c. 149 tem as durações mais curtas nas gravações de Thomas e Rilling, durações intermediárias nas de Ehmann e Herreweghe e as durações mais longas nas de Ericson e Gardiner. Apesar da pequena diferença dentre os pares de gravações com durações mais curtas ou mais longas, seus andamentos não são tão próximos. Nas gravações de Thomas e Rilling, por exemplo, o [dr] tem praticamente a mesma duração, contudo o andamento de Rilling é mais rápido que o de Thomas. As gravações de Ericson e Gardiner têm quase as maiores durações de [dr], porém a de Ericson é a segunda mais lenta e a de Gardiner a mais rápida.

As medições da consoante [x] (*ch*) no c. 150 mostram uma desconexão ainda maior entre andamento e duração: na gravação de Thomas, por exemplo, o [x] tem duração muito próxima da de Herreweghe, por mais que aquela seja a gravação mais lenta e esta uma das mais rápidas. No entanto, a gravação que chama mais a atenção é sem dúvida a de Gardiner: embora tenha o andamento mais rápido, nela o [x] dura mais que o dobro da média dos quatro [x] mais curtos (nas gravações de Rilling, Ehmann, Thomas e Herreweghe). Além de mais longa, na gravação de Gardiner ouve-se nitidamente a fricção dessa consoante, tanto nesse compasso quanto no seguinte.

Tabela 7.4 — Duração de [dr], [a] e [x] (“Drachen”) no c. 151

Regente	BPM	[dr]	[a]	[x]
Kurt Thomas	80	00’’165	00’’199	00’’136
Eric Ericson	88	00’’182	00’’176	00’’091
Wilhelm Ehmann	93	00’’122	00’’156	00’’128
Helmuth Rilling	94	00’’164	00’’161	00’’069
Philippe Herreweghe	99	00’’144	00’’165	00’’119
John Eliot Gardiner	101	00’’224	00’’107	00’’175

No c. 151, analisamos novamente o [dr] e o [x] da palavra “Drachen”, dessa vez incluindo a duração da vogal [a]. Nesse compasso, essa palavra é repetida com figuras de duração menores do que no trecho anterior: ao invés da duração total de mínima e semínima

para as sílabas “Dra” e “chen”, respectivamente, aqui cada uma é cantada em uma colcheia. Apesar disso, a junção consonantal [dr] não é necessariamente mais curta: em relação ao c. 149, a duração de [dr] no c. 151 é menor nas gravações de Ericson, Ehmann e Herreweghe, porém um pouco mais longa nas de Thomas, Rilling e Gardiner. Já a consoante [x] é mais curta em todas as gravações, embora pouco nas de Thomas e Ehmann, como mostra a Tabela 7.4 (ver espectrogramas 2.1a a 2.1f, no Apêndice 2).

Comparando as durações de [dr] e [x] no c. 151, o [x] é em geral mais curto que [dr]; exceção é encontrada na gravação de Ehmann, na qual o [x] tem duração praticamente idêntica à de [dr]. A vogal [ɑ] dura mais que as consoantes [dr] e [x] nas gravações de Thomas, Ehmann e Herreweghe; nas de Ericson e Rilling, a vogal dura praticamente o mesmo que [dr], mas tem cerca do dobro da duração de [x]. Já a gravação de Gardiner, além de ter a menor duração da vogal, é a única na qual o [ɑ] é mais curto que ambas as consoantes, durando menos da metade de [dr] e menos de 2/3 de [x].

Ao ouvir esses dois trechos em que se canta “Drachen”, parece-nos haver, na gravação de Ericson, uma ênfase na sílaba “Dra” do c. 149. Na gravação de Gardiner, temos a impressão de que “Drachen” é enfatizada nos c. 149-150 e 151 sobretudo por meio da duração da consoante [x], embora também em função da duração de [dr]. Nas outras gravações, essa palavra não parece ser especialmente realçada.

Examinando as durações apresentadas até agora, nota-se que um andamento mais lento — no qual, em teoria, haveria mais tempo para cada um dos sons do texto — não resulta, necessariamente, em consoantes mais longas, assim como um andamento mais rápido não impede o prolongamento delas. A duração das consoantes parece estar associada às escolhas do regente em relação ao texto. Na gravação de Gardiner, por exemplo, fica claro que há uma opção por enfatizar palavras importantes com consoantes longas e incisivas, que reforçam o caráter impetuoso e energético desse movimento.

Os próximos pontos estudados referem-se às palavras “ich” (“eu”, c. 167) e “steh” (“fico”, c. 168). Delas, analisamos o instante de articulação da consoante final [ç] (*ch*) de “ich” e das iniciais [ʃt^H] (*st*) de “steh”, assim como as durações de [ɪ], [ç] e [ʃt^H] e as dinâmicas das vogais [ɪ] e [e:]. No Apêndice 2, os espectrogramas 2.2a a 2.2f ilustram esse trecho, que tem as gravações ordenadas de acordo com a Tabela 7.5.

Na pronúncia padrão, a vogal [ɪ] de “ich” é curta. Analisamos, no c. 167, o instante de articulação da consoante [ç] que a sucede, visando a observar se ela ocorre na pausa seguinte ou dentro da duração escrita para essa palavra, o que resultaria em um encurtamento da vogal. Aqui, não é possível saber exatamente em que momento o regente planejou articular essa consoante final, todavia a partir da média de BPM desse trecho podemos deduzir o início da pausa do 3º tempo do c. 167 (indicado, nos espectrogramas, por meio de uma linha vertical roxa) e, assim, conjecturar se o [ç] foi articulado dentro da duração de “ich” (no 2º tempo) ou na pausa. Seguindo esse raciocínio, [ç] parece ser articulado dentro da duração de “ich” nas gravações de Thomas, Ehmann, Ericson, Herreweghe e Gardiner (nas gravações de Thomas, Ericson, Herreweghe e Gardiner, o [ç] parece também ocupar um pouco da duração da pausa). Já na gravação de Rilling, o [ç] começa a ser articulado no 2º tempo do compasso, porém a maior parte de sua duração parece estar na pausa. Observa-se, então, que a consoante [ç] é em geral articulada dentro da duração da nota para a qual foi escrita, por mais que haja uma pausa para todo o coro após a palavra “ich”. Esse instante de articulação da consoante acaba por encurtar, mesmo que pouco, a vogal anterior.

Em relação às consoantes iniciais [ʃ^H] (*st*) de “steh” (c. 168), observamos que, nas seis gravações, ao menos o [ʃ] é articulado antes do tempo para o qual essa palavra foi escrita. Nas gravações de Thomas e Ericson, a articulação de toda a junção consonantal [ʃ^H] é antecipada, com os instrumentos entrando em seguida (na gravação de Thomas, o espectrograma não mostra a exata entrada dos instrumentos, que atacam *piano* e tornam-se audíveis ao longo da vogal de “steh”; na de Ericson, o [t^H] ainda soa minimamente quando os instrumentos entram). Nas gravações de Ehmann, Rilling, Herreweghe e Gardiner, o [ʃ] é antecipado e os instrumentos atacam junto com o [t^H].

A seguir discutiremos as durações de [ɪ], [ç] e [ʃ^H] das palavras “ich” e “steh” nos c. 167 e 168, indicadas na Tabela 7.5. Nessa tabela, a sequência de gravações está reordenada em função da diminuição no andamento que acontece nas seis gravações, em comparação com o início do movimento⁶.

⁶ As BPM indicadas na Tabela 7.5 referem-se à média da segunda semínima do c. 166 até a última semínima do c. 169.

Tabela 7.5 — Duração de [ɪ] e [ç] (“ich”) no c. 167 e de [ʃtʰ] (“steh”) no c. 168

Regente	BPM	[ɪ]	[ç]	[ʃtʰ]
Kurt Thomas	76	00’’676	00’’231	00’’286
Wilhelm Ehmann	83	00’’417	00’’207	00’’222
Eric Ericson	84	00’’581	00’’155	00’’333
Helmuth Rilling	88	00’’634	00’’238	00’’252
Philippe Herreweghe	90	00’’463	00’’220	00’’396
John Eliot Gardiner	95	00’’452	00’’244	00’’372

No pronome “ich”, as gravações de Thomas e Rilling têm as vogais mais longas, com a consoante [ç] (*ch*) durando cerca de 1/3 da vogal. As gravações de Ehmann e Ericson têm andamentos praticamente idênticos, contudo a de Ehmann tem o [ɪ] mais curto, com a consoante durando metade da vogal; já a de Ericson tem a terceira vogal mais longa e, nela, a consoante dura pouco mais de 1/4 de [ɪ]. Na gravação de Herreweghe, [ç] dura pouco menos da metade da vogal, ao tempo que, na de Gardiner, essa consoante dura mais da metade da vogal. Apesar de terem as vogais mais curtas, nas gravações de Ehmann e Gardiner, e em menor grau na de Herreweghe, o [ɪ] é atacado *forte* (embora na de Ehmann não chegue à dinâmica do compasso anterior). Já nas gravações de Thomas, Ericson e Rilling, a vogal começa suave e, ao longo de sua duração, praticamente mantém essa dinâmica na de Ericson, cresce um pouco na de Rilling e chega ao *forte* do compasso anterior somente na de Thomas.

A junção consonantal [ʃtʰ] (*st*) de “steh” no c. 168 é bastante longa em algumas gravações: nas de Herreweghe e Gardiner, que têm as maiores durações, o [ʃtʰ] equivale a mais de 3/4 da duração da vogal [ɪ] do compasso anterior, aproximando-se, na gravação de Gardiner, à duração de uma colcheia. A sonoridade dessas consoantes está, de modo geral, associada à dinâmica do trecho: nas gravações em que “ich steh” é cantado com dinâmica mais forte, essas consoantes são também fortes; naquelas em que “ich steh” é cantado em *piano* com *crescendo*, a dinâmica da consoante é semelhante.

Ao compararmos a dinâmica do [e:] de “steh” (c. 168) com a da vogal [ɪ] de “ich” (c. 167) e com o contorno geral de dinâmica da frase anterior (“tobe, Welt, und springe”,

c. 166-167), observamos que, na gravação de Ericson, há um *crescendo* no [e:] em relação ao [ɪ] de “ich”, todavia sem chegar à dinâmica mais forte da frase anterior. Nas gravações de Thomas, Rilling e Ehmann, a dinâmica da vogal [e:] é mais forte que a de [ɪ] e alcança, sem muita demora, a dinâmica da frase anterior. Na gravação de Herreweghe, a dinâmica da vogal [e:] cresce lentamente e termina mais forte que a dinâmica geral da frase anterior. Na de Gardiner, a vogal [e:] é de imediato atacada em dinâmica um pouco mais forte do que nos dois compassos precedentes.

Nesse trecho, as gravações que parecem ter estratégias mais distintas são as de Ericson e Gardiner. Na gravação de Ericson, o verso 5 “ich steh hier und singe” (“eu fico aqui e canto”) é cantado nos c. 167-169 com uma dinâmica mais suave que aquela que o antecede e o sucede (por mais que haja um *crescendo*). Especialmente o pronome “ich”, cantado com uma longa vogal quase que em *piano*, cria um contraste em relação ao trecho anterior e antecipa a atmosfera de tranquilidade do verso seguinte, “in gar sichrer Ruh” (“em plena tranquilidade”). Na gravação de Gardiner, com suas consoantes longas e a dinâmica forte, a afirmação do verso 5 soa categórica. Ao invés de se contrastar àquilo que o antecede, esse verso dá continuidade ao desafio — quase uma ameaça — feito no verso anterior: o mundo pode enfurecer que eu definitivamente ficarei aqui cantando. O contraste surge com o verso seguinte: aqui, ouve-se uma nítida respiração — uma leve cesura que soa afirmativa e, ao mesmo tempo, quase como um suspiro de alívio — entre o primeiro e o segundo tempos do c. 175 (ao iniciar a repetição de “in gar sichrer Ruh”) e, em seguida, um [z] (s) sonoro que enfatiza a primeira sílaba de “sichrer” (“pleno”, “seguro”) no início do c. 176.

O efeito que essas escolhas nos parecem ter aponta, como mencionado no item 7.1.1, para diferentes perspectivas quanto ao tema apresentado nesse e também no 3º movimento: a confiança em Jesus e a resistência àquilo que é mundano. Na gravação de Ericson, a frase “ich steh hier und singe in gar sichrer Ruh” (“eu fico aqui e canto em plena tranquilidade”) soa tranquila desde seu início (apesar do motivo uníssono em dinâmica mais forte no c. 170), de forma que se tem a impressão de alguém que canta como que em uma prece, em uma situação protegida e segura, longe dos perigos do mundo e do diabo⁷. Na gravação de Gardiner, essa mesma frase mostra alguém que está em posição de resistir ao

⁷ Voltando à estrutura proposta para essa peça na Tabela 6.5 do item 6.1.2, o tracejado ali posicionado entre os versos 5 e 6 talvez devesse, com a gravação de Ericson em mente, ser reposicionado entre os versos 4 e 5, visto que nessa gravação há um contraste entre esses dois versos que nos soa quase mais evidente do que o contraste entre os versos 5 e 6.

ataque enquanto ele acontece (ataque este que é ilustrado desde o início da peça, por exemplo, por meio das longas consoantes de “Drachen”); o verso “in gar sichrer Ruh” mostra, logicamente, uma tranquilidade, no entanto essa tranquilidade soa mais como alguém confiante que vai vencer a batalha do que como alguém que está tranquilo longe da batalha.

Continuando nossa análise, nós medimos, no c. 191, a duração da vogal [a] e da consoante [p^H] (*b*) do prefixo *ab-* de “Abgrund” (“abismo”), com o intuito de observar se essa vogal é encurtada por meio do adiantamento da plosiva. Para melhor compreender essas durações, a Tabela 7.6 indica, ao lado das durações de [a] e [p^H], a BPM da primeira semínima do c. 191 e também uma duração aproximada dessa semínima, que é o resultado da conversão da BPM em frações de segundo. Os espectrogramas 2.3a a 2.3f, no Apêndice 2, ilustram esse trecho e estão ordenados de acordo com a Tabela 7.6.

Tabela 7.6 — Duração de [a] e [p^H] (“Abgrund”) no c. 191

Regente	BPM	semínima	[a] c. 191	[p ^H] c. 191
Kurt Thomas	76	00’’789	00’’346	00’’304
Eric Ericson	80	00’’750	00’’409	00’’171
Wilhelm Ehmann	80	00’’750	00’’345	00’’271
Helmuth Rilling	86	00’’698	00’’346	00’’243
Philippe Herreweghe	90	00’’667	00’’248	00’’238
John Eliot Gardiner	92	00’’652	00’’355	00’’199

Nota-se que em nenhuma gravação a vogal [a] aproxima-se de ter a duração da semínima, sendo sempre mais curta. Nas gravações de Ericson e Gardiner essa vogal ocupa pouco mais da metade da duração semínima, isto é, ela vale um pouco mais que uma colcheia⁸. Nas gravações de Thomas, Ehmann e Rilling, o [a] dura pouco menos da metade da semínima, ou seja, menos que uma colcheia. A gravação de Herreweghe é a que tem a vogal mais curta, valendo aproximadamente uma semicolcheia pontuada.

⁸ Essas comparações com as figuras de duração (colcheia, semicolcheia) são conjecturas feitas a partir das durações de [a] e [p^H] e da duração aproximada da primeira semínima do c. 191.

A duração da consoante [p^H] refere-se principalmente ao tempo de sua oclusão até o instante em que o [g] seguinte começa a soar. Nas gravações de Ehmann e Gardiner o [p^H] é aspirado, já nas de Thomas, Ericson, Rilling e Herreweghe praticamente não se ouve a aspiração, ou mesmo a explosão, dessa consoante⁹. As maiores durações são observadas na gravação de Thomas, na qual o [p^H] vale pouco mais que uma semicolcheia pontuada, e nas de Ehmann, Rilling e Herreweghe, nas quais ela dura pouco menos que uma semicolcheia pontuada. Nas de Ericson e Gardiner, o [p^H] dura, respectivamente, um pouco menos e um pouco mais do que uma semicolcheia. Nas gravações de Thomas e Ehmann, o [p^H] ocasiona uma nítida cesura, que também é feita pelos instrumentos. Na de Rilling, por mais que a oclusão do [p^H] crie uma separação, não há uma cesura tão clara, visto que os instrumentos continuam soando bastante ao longo dessa plosiva. Algo semelhante acontece nas gravações de Herreweghe e Gardiner, nas quais os instrumentos não parecem fazer cesura. A gravação de Ericson tem o [p^H] mais curto, que soa talvez mais como um *decrescendo* do que como uma separação, por mais que os instrumentos também encurtem a nota. O restante da duração da primeira semínima do c. 191 é ocupado pela junção consonantal [gr], que é atacada com antecipação em todas as gravações.

Um último ponto observado nessas gravações de *Trotz dem alten Drachen* é que um número reduzido de cantores não necessariamente colabora com uma unidade na pronúncia e nos instantes de articulação do texto. A gravação de Herreweghe, por exemplo, é a única, dentre as analisadas, a realizar esse moteto com um cantor por voz. No entanto, os cinco cantores nem sempre articulam vogais e consoantes de maneira similar ou conjunta, de forma que, às vezes, suas diferenças parecem ser ainda mais nítidas.

7.2. Schubert: *An die Sonne* D439

Da canção *An die Sonne* D439 de Schubert analisamos gravações dirigidas por Frieder Bernius, John Eliot Gardiner, Peter Neumann e Jörg Straube, como exposto na Tabela 7.7.

⁹ Apesar disso, optamos por manter o símbolo [p^H] com o diacrítico de aspiração, visto que essa é a pronúncia padrão dessa plosiva nesse prefixo (SIEBS, 1969, p. 105 e 109).

Tabela 7.7 — *An die Sonne* D439: gravações analisadas

Regente	Coro	Pianista	Data de gravação
Frieder Bernius	Kammerchor Stuttgart	Andreas Rothkopf	1987
John Eliot Gardiner	Monteverdi Choir	Malcolm Bilson	dez/1994
Peter Neumann	Kölner Kammerchor	Eric Schneider	fev-mar/1996
Jörg Straube	Norddeutscher Figuralchor	Andreas Staier	fev/1997

Por ser acompanhada de piano, essa peça mostrou-se favorável para analisar o momento de articulação de consoantes iniciais e finais. Conforme descrito no Capítulo 5, usamos o programa Sonic Visualiser para identificar, em trechos escolhidos, os ataques do piano e o início da emissão de consoantes. Com isso, pudemos observar, no caso de uma consoante inicial, se ela foi articulada antes do ataque do piano ou junto com ele; no caso de uma consoante final seguida de pausa, observamos se ela foi articulada dentro da duração da nota para a qual foi escrita ou junto com a nota seguinte do piano, isto é, na pausa do coro. Analisamos também a forma como a consoante *r* é pronunciada, especialmente ao final de palavras com terminação *-er*. Por fim, discutimos variações na dicção entre a primeira e a segunda vez em que as palavras “Gras” e “verschmachtet” são cantadas.

Nas gravações indicadas acima, analisamos 18 situações com consoante(s) em início de palavra e cinco situações com consoante(s) em início de sílaba no meio de palavra, contendo os sons [m], [n], [v], [z], [f], [h], [d], [t^H], [k^H], [gl], [gr], [ʃt^H], [ʃm] e [xt^H], cantados em dinâmica *pianissimo*, *piano* ou *forte*¹⁰. Nessas situações, observamos que a consoante inicial em geral começa a ser articulada antes do ataque do piano (mesmo que pouco) e em muitos casos ainda soa quando o piano ataca, porém há exceções no caso de [k^H]. Nas junções [gl], [gr], [ʃt^H], [ʃm] e [xt^H], há gravações em que a segunda consoante ([l], [r], [t^H], [m]) é articulada junto com o piano, como detalharemos a seguir. Também analisamos seis situações com consoante no final de palavra seguida de pausa, com os sons [t^H] e [ts]; nessas situações, a consoante é em geral articulada na pausa, porém há exceções que serão descritas mais à frente. No Apêndice 3, os espectrogramas 3.1 a 3.11 ilustram esses trechos, conforme será especificado nas descrições a seguir.

¹⁰ A dinâmica à qual nos referimos aqui é aquela indicada na partitura da peça.

Em relação às situações com consoante no início de palavra, observamos que, no c. 2, a fricativa sonora [z] (*s*) da palavra “Sonne”, cantada em dinâmica *forte* por vozes femininas, começa a ser articulada antes do ataque do piano nas quatro gravações (por mais que com pouca antecedência nas de Bernius e Straube) e ainda soa quando o piano ataca (Espectrogramas 3.1a-3.1d). Destaca-se que a consoante é antecipada apesar de a nota à qual ela se refere ser precedida de uma semicolcheia.

Na palavra “Wunder”, cantada no c. 11 por baixo em dinâmica *forte*, a fricativa sonora [v] (*w*) é articulada com antecipação em todas as gravações, ainda soando brevemente no momento do ataque do piano, à exceção da gravação de Bernius (Espectrogramas 3.2a-3.2d). A fricativa surda [h] em “Himmel”, cantada no c. 14 pelo mesmo naipe com mesma dinâmica, é também antecipada nas gravações (por mais que pouco na de Straube) e ainda soa quando o piano ataca nas gravações de Bernius, Neumann e Straube (Espectrogramas 3.2a-3.2d).

A junção [ʃ^H] (*st*) de “Sterne” é cantada, em dinâmica *pianissimo*, por baixo no c. 17 e por todas as vozes no c. 22. Em todas as gravações, a fricativa surda [ʃ] é antecipada; nas gravações de Bernius e Gardiner ela ainda soa minimamente no momento do ataque do piano, quando a plosiva surda [t^H] é articulada; na de Straube ouve-se o [ʃ] antecipado e o [t^H] com o piano; já na de Neumann, o [t^H] também é antecipado, mas ainda soa quando o piano ataca (Espectrogramas 3.3a-3.3d). Vale lembrar que a palavra “Sterne” é precedida de “und”, de forma que há uma sequência de quatro consoantes ([n], [t^H], [ʃ], [t^H]) a serem articuladas. Esse pode ser um motivo para que, na maioria das gravações, o [t^H] de “Sterne” seja articulado junto com o piano.

Iniciando uma frase em dinâmica *forte*, a consoante nasal [n] da palavra “noch” no c. 24 é cantada antecipada em todas as gravações (embora na de Bernius se ouçam apenas algumas vozes antecipadas) e, salvo na gravação de Straube, ainda soa quando o piano ataca (Espectrogramas 3.4a-3.4d). Nessa mesma frase, a junção [gl] de “Glanz” no c. 26 tem, em todas as gravações, o [g] antecipado (mesmo que pouco) e o [l] articulado junto com piano (Espectrogramas 3.4a-3.4d). Aqui, embora a nota à qual o [gl] se refere seja precedida de uma semicolcheia cantada com uma sílaba terminada em *n* (da palavra “deinen”) — havendo então três consoantes a serem articuladas ([n], [g], [l]) —, a plosiva sonora [g] é, no mínimo, um pouco antecipada.

No final do c. 30, baixo inicia sua frase, em dinâmica *piano*, com a palavra “der”, cuja plosiva sonora [d] é antecipada nas quatro gravações (ainda que pouco nas de Neumann e Straube). Em seguida, no c. 31 a fricativa surda [f] (v) da palavra “Vögel” também é antecipada em todas as gravações (Espectrogramas 3.a-3.5d).

Com dinâmica *forte*, a palavra “Wald”, cantada nos c. 36 e 39, tem seu [v] antecipado nas quatro gravações (mesmo que pouco na de Straube) e ainda soa quando o piano ataca (Espectrogramas 3.6a-3.6d). A consoante nasal [m] de “mehr” (c. 56), apesar de finalizar uma frase em *piano*, também é antecipada e, salvo na gravação de Bernius, ainda soa quando o piano ataca (Espectrogramas 3.7a-3.7d); nota-se que essa palavra é precedida de “nicht”, de forma que existem três consoantes ([ç], [t^H], [m]) a serem articuladas.

A palavra “Gras” é cantada com dinâmica *pianissimo* no c. 66 e em *piano* com *crescendo* no c. 84. No c. 66, toda a junção [gr] é antecipada, com o [r] ainda soando no ataque do piano; exceção é a gravação de Straube, na qual o [r] é articulado junto com o piano (Espectrogramas 3.8a-3.8d). No c. 84, a junção [gr] é de novo antecipada, mas aqui, em todas as gravações, o [r] é mais sonoro e, salvo na de Straube, ainda soa quando o piano ataca (Espectrogramas 3.11a-3.11d).

Cantada em *piano* nos c. 75 e 96, a palavra “Komm” tem seu [k^H] articulado junto com o piano na gravação de Bernius, contudo se ouve um pouco do ruído da consoante antes do ataque instrumental, especialmente no c. 75 (Espectrogramas 3.9a e 3.10a). Na gravação de Straube acontece o mesmo no c. 75: a consoante é articulada com o piano, todavia um pouco do seu ruído é ouvido antes do piano; já no c. 96 o [k^H] é de fato articulado antes do piano (Espectrogramas 3.9d e 3.10d). Na gravação de Gardiner o [k^H] é articulado antes do piano em ambos os compassos, mas no c. 75 ainda soa quando o piano ataca (Espectrogramas 3.9b e 3.10b). Na gravação de Neumann o [k^H] é antecipado no c. 75, mas no c. 96 ele soa junto com o piano (Espectrogramas 3.9c e 3.10c).

A junção [ʃt^H] (st) de “Staub”, cantada em dinâmica *piano* nos c. 78 e 99, é em geral antecipada. No entanto, na gravação de Neumann o [t^H] é articulado junto com o piano; na de Straube, o [t^H] do c. 78 é articulado antes e ainda soa quando o piano ataca, já no c. 99 ele é articulado junto com o piano (Espectrogramas 3.9a-3.9d e 3.10a-3.10d). Nota-se que “Staub” é precedido de “den”, havendo, então, uma sequência de três consoantes ([n], [ʃ], [t^H]) a serem articuladas.

Nas situações com consoante em início de sílaba no meio de palavra, observamos, no c. 2, que o [n] da palavra “Sonne” é antecipado em todas as gravações (mesmo que pouco na de Straube) e ainda soa quando o piano ataca (Espectrogramas 3.1a-3.1d). No c. 29, o [t^H] de “heute” é, nas gravações de Bernius, Neumann e Straube, somente um pouco antecipado e ainda soa quando o piano ataca; já na de Gardiner, o [t^H] é de fato antecipado e não soa no ataque do piano (Espectrogramas 3.5a-3.5d). No c. 30, o [t^H] de “Natur” é antecipado em todas as gravações; na de Gardiner o [t^H] ainda soa quando o piano ataca (Espectrogramas 3.5a-3.5d).

No c. 68, foram analisadas as junções consonantais [ʃm] (*schm*) e [xt^H] (*cht*) da palavra “verschmachtet” (Espectrogramas 3.8a-3.8d). Em [ʃm], o [ʃ] é antecipado em todas as gravações; o [m] é articulado junto com piano nas gravações de Gardiner e Straube, nas de Bernius e Neumann o [m] começa a ser articulado antes e na de Bernius ainda soa quando o piano ataca. Observa-se que aqui há três consoantes ([r]¹¹, [ʃ], [m]) a serem articuladas. Em [xt^H], ambos os sons são antecipados nas gravações de Bernius, Gardiner e Neumann, porém nas de Bernius e Gardiner o [t^H] ainda soa quando o piano ataca. Na gravação de Straube, o [x] é antecipado e o [t^H] é articulado junto com o piano.

As Tabelas 7.8 e 7.9 apresentam os resultados dessas análises, agora divididos de acordo com a quantidade de consoantes iniciais.

Na Tabela 7.8 são listadas as situações com uma única consoante no início de uma palavra ou sílaba. As três colunas centrais indicam em quantas das quatro gravações analisadas essa consoante: 1) foi articulada antes do ataque do piano; 2) foi articulada antes do ataque do piano, mas ainda soa quando o piano entra; ou 3) foi articulada junto com o ataque do piano. A última coluna à direita indica se a consoante é precedida de uma pausa ou respiração, de uma nota de curta duração (por exemplo, uma semicolcheia) ou de uma sílaba finalizada em vogal ou em consoante.

¹¹ Aqui, o *r* do prefixo *ver-* é pronunciado como [ʁ] em algumas gravações, como discutiremos a seguir.

Tabela 7.8 — Instante de articulação de uma consoante inicial

Consoante analisada	Antes do ataque do piano	Antes mas ainda soa no ataque do piano	Articulada junto com ataque do piano	Precedida de
[z] “Sonne” c. 2	0	4	0	semicolcheia, vogal
[n] “Sonne” c. 2	0	4	0	vogal
[v] “Wunder” c. 11	1	3	0	[s]
[h] “Himmel” c. 14	1	3	0	vogal
[n] “noch” c. 24	1	3	0	respiração
[t ^H] “heute” c. 29	1	3	0	ditongo
[t ^H] “Natur” c. 30	3	1	0	vogal
[d] “der” c. 30	4	0	0	pausa
[f] “Vögel” c. 31	4	0	0	[r]
[v] “Wald” c. 36	0	4	0	[m]
[v] “Wald” c. 39	0	4	0	[m]
[m] “mehr” c. 56	1	3	0	[çt ^H]
[k ^H] “komm” c. 75	1	1	2	respiração
[k ^H] “komm” c. 96	2	0	2	respiração
TOTAL	19	33	4	

Na Tabela 7.9 são listadas as situações com duas consoantes no início de uma palavra ou sílaba. As três colunas centrais indicam em quantas das quatro gravações analisadas: 1) ambas as consoantes foram articuladas antes do ataque do piano; 2) ambas as consoantes foram articuladas antes do ataque do piano, mas a segunda consoante ainda soa quando o piano entra; ou 3) a primeira consoante foi antecipada, mas a segunda foi articulada junto com o ataque do piano. A última coluna à direita indica se a consoante é precedida de uma nota de curta duração (por exemplo, uma semicolcheia) ou de uma sílaba finalizada em vogal ou em consoante.

Tabela 7.9 — Instante de articulação de duas consoantes iniciais

Consoantes analisadas	Ambas antes do ataque do piano	Ambas antecipadas mas segunda ainda soa no ataque do piano	Primeira consoante antecipada, segunda com piano	Precedida de
[ʃt ^H] “Sterne” c. 17	0	1	3	[nt ^H]
[ʃt ^H] “Sterne” c. 22	0	1	3	[nt ^H]
[gl] “Glanz” c. 26	0	0	4	semicolcheia, [n]
[gr] “Gras” c. 66	0	3	1	vogal
[gr] “Gras” c. 84	1	3	0	vogal
[ʃm] “verschmachtetend” c. 68	1	1	2	[r]
[xt ^H] “verschmachtetend” c. 68	1	2	1	vogal
[ʃt ^H] “Staub” c. 78	2	1	1	[n]
[ʃt ^H] “Staub” c. 99	2	0	2	[n]
TOTAL	7	12	17	

Em relação às situações com consoante no final de palavra seguida de pausa, observamos, nas quatro gravações analisadas, que o [t^H] da palavra “Welt”, cantada nos c. 3, 4 e 5, é articulado na pausa (embora nem sempre com rigorosa precisão). Mais à frente, soprano, contralto e tenor articulam na pausa tanto o [t^H] de “Majestät” no c. 10 quanto o [t^H] de “Hand” no c. 13. Já no c. 26, o [ts] (z) de “Glanz” é articulado na pausa nas gravações de Bernius e Gardiner; nas de Neumann e Straube, o [ts] começa a soar na duração da nota — na de Neumann entre a semicolcheia e a mínima do piano, e na de Straube exatamente com a semicolcheia do piano — e dura justamente até a pausa, isto é, até o momento em que o piano ataca sua mínima.

Outro aspecto analisado nessas gravações diz respeito à consoante *r*. Em todas elas, o *r* é, de modo geral, pronunciado como [r], inclusive no *er-* das palavras “erhell’t”, “erhab’nes”, “unerwartet” ou “erschallt” e ao final de palavras como “lichter”, “wieder” ou “mir”. Já o prefixo *ver-* de “verschmachtetend” (c. 68 e 87) tende a ser pronunciado como [fɛʁ],

embora nas gravações de Bernius e Neumann também se ouça [fɛr]. O *r* final do artigo “der” em “der Welt” (c. 2-6 e 100-104) parece ser pronunciado como [ɐ], no entanto é difícil distinguir a pronúncia visto que outro texto é cantado simultaneamente. Esse mesmo artigo, quando cantado em “der Vögel” (c. 30, 31, 49 e 51) e “der Flur” (c. 38 e 40), é em geral pronunciado com [r] ao final, mas nas gravações de Bernius e Straube às vezes se ouve [ɐ].

Voltando-nos para aspectos que remetem à expressividade do texto, observamos que as palavras “Gras” (“capim”, c. 66 e 84) e “verschmachtet” (“ressecando”, c. 68 e 88-89 com anacruse) são articuladas de forma diferente na primeira e na segunda vez em que são cantadas. Quando repetidas, as junções consonantais [gr] e [fm] (*schm*) dessas palavras são, nas quatro gravações analisadas, mais longas que na primeira vez. Nota-se também que, entre esses dois trechos, há uma diminuição no andamento, sendo a segunda vez mais lenta que a primeira. A Tabela 7.10 apresenta as durações do [gr] de “Gras” e a média de BPM dos dois trechos em que essa palavra é cantada¹². Os espectrogramas 3.8a a 3.8d referem-se ao c. 66; os espectrogramas 3.11a a 3.11d ilustram o c. 84.

Tabela 7.10 — Duração de [gr] (“Gras”) nos c. 66 e 84

Regente	BPM	[gr] c. 66	BPM	[gr] c. 84
Jörg Straube	88	00’’100	79	00’’197
Peter Neumann	92	00’’216	78	00’’325
John Eliot Gardiner	94	00’’243	87	00’’359
Frieder Bernius	108	00’’127	84	00’’278

Ouvindo as gravações, percebe-se que o aumento da duração do [gr] no c. 84 acontece sobretudo em função do [r], que é vibrado por mais tempo. Nesses dois trechos, a maior diferença na duração da junção inicial de “Gras” é observada na gravação de Bernius, na qual o [gr] do c. 84 dura mais que o dobro do [gr] no c. 66; aqui há também a maior redução de BPM entre a primeira e a segunda vez em que essa palavra é cantada. Apesar

¹² As BPM indicadas para o c. 66 referem-se à média dos c. 65 e 66. As BPM indicadas para o c. 84 referem-se à média da última semínima do c. 82 até a terceira semínima do c. 84. Usamos esses recortes para nos aproximar da média de BPM do contexto em que a palavra está inserida, evitando qualquer *ritardando* que não se refira à palavra analisada.

dessa diminuição na média de BPM, não podemos afirmar que o aumento na duração de [gr] no c. 84 dessa gravação seja obrigatoriamente resultado da variação de andamento. No c. 84, por exemplo, a gravação de Gardiner passa a ter o andamento mais rápido e o [gr] mais longo, a de Neumann o andamento mais lento e o segundo [gr] mais longo, enquanto a de Straube, com praticamente a mesma média de BPM de Neumann, tem o [gr] mais curto. Como apontado na análise de *Trotz dem alten Drachen* (item 7.1.2), essas comparações sugerem que não há, necessariamente, uma relação entre andamento lento e consoante longa ou entre andamento rápido e consoante curta, por mais que uma consoante precise de tempo para ser articulada e, principalmente, prolongada.

Nas quatro gravações, a palavra “Gras” parece ser enfatizada no c. 84, sendo o prolongamento do [gr] (sobretudo do [r]) um dos elementos que contribuem para essa ênfase. Aqui, o contexto de cada gravação tem um papel importante, especialmente se considerarmos quão diferentes são as durações do [gr] em cada gravação. Por exemplo, ao ouvir o c. 84 da gravação de Neumann e, em seguida, o mesmo compasso da de Straube, tem-se a impressão de que, nesta última gravação, o “Gras” não é enfatizado. No entanto, ouvindo a gravação de Straube como um todo, nota-se um prolongamento das consoantes iniciais e uma ênfase nessa palavra que são condizentes com o ambiente sonoro dessa interpretação.

Tabela 7.11 — Duração de [fm] (“verschmachtet”) nos c. 68 e 88

Regente	BPM	[fm] c. 68	BPM	[fm] c. 88
Peter Neumann	83	00’’336	70	00’’476
Jörg Straube	89	00’’359	79	00’’464
John Eliot Gardiner	93	00’’429	74	00’’452
Frieder Bernius	99	00’’394	72	00’’592

Entre os dois trechos em que a palavra “verschmachtet” é cantada, observa-se, como na análise anterior, uma redução no andamento, indicada na Tabela 7.11¹³. Nesses trechos a gravação de Neumann passa a ter o andamento mais lento, por isso nessa tabela as

¹³ As BPM indicadas para o c. 68 referem-se à média da última semínima do c. 67 até a terceira semínima do c. 68. As BPM indicadas para o c. 88 referem-se à média da segunda semínima do c. 87 até a segunda semínima do c. 89.

gravações foram reordenadas. Os espectrogramas 3.8a a 3.8d ilustram o c. 68; os espectrogramas 3.12a a 3.12d referem-se ao trecho que inclui o c. 88.

Como mencionado anteriormente, em todas as gravações a junção consonantal [ʃm] (*schm*) de “verschmachtend” é mais longa quando essa palavra é cantada pela segunda vez. Ao compararmos os c. 68 e 88, é novamente na gravação de Bernius que encontramos o maior aumento na duração de [ʃm] (assim como a maior redução de andamento); já na de Gardiner a diferença de duração é muito pequena. Aqui convém notar que nas quatro gravações há uma pequena diminuição no pulso, como um *ritenuto*, na passagem do c. 87 para o c. 88 (entre *ver-* e *schma*). Essa redução no andamento (assim como o próprio prolongamento de [ʃm]) relaciona-se com o contexto da música e do texto, com acordes dissonantes no momento em que se evoca a perspectiva da morte, conforme descrito no tem 6.2.1. A retenção do pulso naturalmente permite que essas consoantes sejam mais longas, sobretudo o [ʃ] que, por ser antecipado em todas as gravações, precisa de tempo para soar antes do ataque do primeiro tempo do c. 88. Por outro lado, como já discutido, a redução no andamento não parece ser o único fator a justificar o prolongamento de consoantes.

Apesar de ocorrer, em todas as gravações, um aumento na duração do [ʃm] do c. 88 em relação ao c. 68, o ataque do *schma* de “verschmachtend” nem sempre soa enfatizado, muito provavelmente em função do contexto de dinâmica de cada gravação. Na de Straube, por exemplo, o verso “wie ein verschmachtend Laub” (“como uma folhagem ressecando”, c. 87-90) é cantado em *piano* e praticamente sem *crescendo*, inclusive na passagem do c. 87 para o c. 88¹⁴, de forma que, embora longo, o [ʃm] não é ressaltado. Já na gravação de Gardiner, o [ʃm] do c. 88 é um pouco mais curto do que o da gravação de Straube, no entanto o *schma* de “verschmachtend” é enfatizado sobretudo por meio de um aumento de dinâmica do último tempo do c. 87 até o primeiro tempo do c. 88. Na de Bernius, além do longo [ʃm] no c. 88, há um *crescendo* e *decrescendo* nos c. 87-88 que também realça o *schma*. Na gravação de Neumann a dinâmica mantém-se suave, porém há um acento em *schma* nos dois primeiros tempos do c. 88.

Essas situações mostram como a ênfase dos sons do texto pode acontecer tanto por meio da duração quanto por meio da dinâmica: nas gravações de Straube, Neumann e Gardiner, o [ʃm] do c. 88 tem durações muito próximas e parece ser enfatizado, nas de Neumann e

¹⁴ No espectrograma da gravação de Straube, observa-se um ápice na silhueta de dinâmica no momento em que se articula a fricativa [ʃ]; isso, porém, não resulta em um *crescendo* nesse trecho.

Gardiner, talvez mais por sua dinâmica do que por sua duração; já na de Straube, com dinâmica *piano*, essas consoantes não soam enfatizadas.

Na palavra “verschmachtetend” não medimos a duração de [xt^h] (*cht*), visto que no c. 89 essa junção não é cantada homofonicamente como no c. 68, tornando inadequada uma comparação quantitativa. Entretanto, a partir da escuta percebe-se que, em geral, o [x] (*ch*) do c. 89 soa bem menos que o do c. 68, chegando a ser quase inaudível ao ser cantado por vozes femininas nas gravações de Neumann e Straube — que, conforme descrito acima, têm dinâmicas mais suaves. Uma exceção é a gravação de Gardiner, na qual se ouve nitidamente o [x], apesar do *diminuendo*.

A análise desse trecho aponta para diferentes estratégias ao se cantarem os versos “mein Leben welkt wie Gras dahin, wie ein verschmachtetend Laub” (“minha vida murcha como capim, como uma folhagem ressecando”) nos c. 83-90 com anacruse; tais estratégias naturalmente evoluem não somente a dicção do texto, mas também outros elementos que não são o foco de nossa pesquisa (por exemplo, o sutil *ritenuto*, já mencionado, na passagem do c. 87 para o c. 88). Visto que não foram analisados esses outros elementos que contribuem para a expressividade desse trecho, a interpretação a seguir baseia-se em nossa análise da duração e dinâmica dos sons do texto.

Nas gravações de Bernius, Gardiner e Neumann, observamos (ainda que em diferentes gradações) um prolongamento das consoantes [gr] e [ʃm] de “Gras” e “verschmachtetend” (c. 84 e 88, respectivamente), e também um *crescendo* na sílaba tônica dessas palavras que, especialmente no caso de “verschmachtetend”, contrasta com a dinâmica de seu entorno. Esses elementos parecem conferir uma dramaticidade a esse trecho, talvez mesmo em um sentido teatral, isto é, de uma representação da angústia frente à finitude da vida. Com isso, essas gravações tendem a reforçar o caráter dramático desses versos, que, como descrito no item 6.2.1, se afastam do ambiente de serenidade do verso anterior, “Ich fühle, daß ich sterblich bin” (“Eu sinto que eu sou mortal”, c. 79-82).

Na gravação de Straube, com dinâmica suave praticamente ao longo de todo esse trecho, a perspectiva da morte continua a ser mostrada com a serenidade do verso anterior (“Ich fühle, daß ich sterblich bin”). A palavra “Gras” ganha expressividade em função das consoantes iniciais mais longas e de um pequeno aumento de dinâmica, no entanto o verso não chega a soar dramático como nas outras gravações. Ao se cantar “verschmachtetend Laub”,

tem-se a impressão de ouvir alguém que se aproxima de uma morte tranquila: o [fm], apesar de longo, não é reforçado e a sonoridade reduzida de [x] parece ilustrar a articulação imprecisa de uma pessoa cujas forças chegam ao fim. Assim, a gravação de Straube não realça, e sim de certa forma reduz o caráter dramático desse trecho, trazendo a ele mais um sentido de serenidade do que de dramaticidade.

O uso expressivo da dicção do texto observado nas análises dessa canção de Schubert e também dos movimentos do moteto de Bach (itens 7.1.1 e 7.1.2) apontam para o quanto a expressividade de uma peça pode ser moldada, junto com outros elementos, pela maneira como o texto é articulado. Desenvolveremos essa ideia no item 8.3 do Capítulo 8, em conexão com a literatura discutida nos Capítulos 1 e 4.

7.3. Brahms

Nos itens seguintes, analisamos gravações de duas peças dos *Drei Gesänge* op. 42 de Brahms: *Abendständchen* e *Darthulas Grabesgesang*. As gravações utilizadas são indicadas ao início de cada item.

7.3.1. *Abendständchen* op. 42 nº 1

De *Abendständchen*, a primeira peça do op. 42 de Brahms, analisamos seis gravações, dirigidas por Eric Ericson, Peter Neumann, John Eliot Gardiner, Robert Shaw, Frieder Bernius e Marcus Creed, como listado na Tabela 7.12 a seguir.

A escuta das gravações dessa peça nos motivou, primeiramente, a uma análise voltada para aspectos mais gerais da dicção (e não a momentos específicos, como nos itens anteriores) em sua relação com o caráter da música e do texto. Todavia, essa peça também contém exemplos de escolhas quanto à pronúncia do encontro de plosivas (idênticas ou com o

mesmo ponto de articulação) em fronteiras de palavras. Assim, iniciaremos com a discussão mais geral e, sem seguida, descreveremos nossas observações quanto ao encontro de plosivas.

Tabela 7.12 — *Abendständchen* op. 42 n° 1: gravações analisadas

Regente	Coro	Data de gravação
Eric Ericson	The Swedish Radio Choir	abr/1983
Peter Neumann	Kölner Kammerchor	out/1983
John Eliot Gardiner	Monteverdi Choir	nov/1990
Robert Shaw	Robert Shaw Festival Singers	ago/1992
Frieder Bernius	Kammerchor Stuttgart	fev/1995
Marcus Creed	RIAS Kammerchor	nov/1995

Como explicado no item 6.3.1, esse poema tem uma musicalidade que, mais do que em sua métrica, se mostra de maneira especial na sonoridade do texto e, sobretudo, no som de suas vogais. Assonâncias e outras repetições vocálicas conferem uma posição de destaque às vogais, ao tempo que as consoantes não são tão proeminentes, por mais que também existam aliterações no poema. O poema de Brentano soa por vezes melancólico, por vezes esperançoso, e faz referências cruzadas sobretudo aos sentidos da audição e visão. A composição de Brahms, em sua forte relação com o texto, tem de maneira geral um caráter tranquilo, sugerindo uma articulação *legato* ao longo de toda a peça.

Essas características da música e do poema poderiam motivar a ideia de que, na performance dessa peça, as consoantes receberiam um tratamento que as suavizasse, em privilégio às vogais — como citado no item 4.2, Garretson (1998, p. 99) e Hammar (1984, p. 190 e 214) sugerem que, ao cantar *legato*, consoantes sejam suavizadas, sobretudo plosivas. No entanto, as gravações aqui analisadas não corroboram essa ideia. De fato, nelas não encontramos nenhuma consoante que seja prolongada ou enfatizada, como visto nas análises anteriores, porém tampouco observamos consoantes amaciadas ou articuladas com menor definição, mesmo no caso de plosivas duras e aspiradas¹⁵. A predominância de dinâmicas em

¹⁵ Ver item 2.4.2.

torno de *piano* também não parece induzir uma dicção suavizada: todo o texto cantado em *pianissimo* no início da peça tem suas consoantes articuladas (em *pianissimo*, claro) com a mesma nitidez do trecho em dinâmica *forte* que a finaliza. Até no encontro de plosivas em fronteiras de palavras não ocorre, necessariamente, a supressão de uma das consoantes, como será detalhado a seguir. Além disso, chamam a atenção, dentre as gravações, a clareza na articulação das consoantes iniciais de “klagt” (c. 2) na gravação de Gardiner, a sonoridade do [v] (w) de “wie” (c. 24) na gravação de Bernius e a nítida passagem de [s] para [z] quando vozes masculinas cantam “es süß” (c. 25) na gravação de Shaw. Ao que tudo indica, a articulação *legato* e a dinâmica *piano*, assim como o papel de destaque que as vogais têm nesse poema, não são motivos para se dar menor atenção às consoantes.

Em relação à pronúncia do encontro de plosivas em fronteiras de palavras, o primeiro ponto analisado foi o encontro de *t* e *d* em “klagt die”, no c. 2. Nas gravações de Gardiner e Shaw ouve-se que essas duas consoantes são pronunciadas separadamente; nas de Bernius e Creed essa também pode ser a pronúncia escolhida, no entanto as duas consoantes não soam tão claras, respectivamente, nas vozes femininas e nas masculinas. Nas gravações de Ericson e Neumann, tem-se a impressão de que uma das duas consoantes é suprimida: na de Ericson parece não haver o *t*, ouvindo-se algo como “klagdie”; na de Neumann parece não haver o *d*, soando algo como “kлагtie”.

No c. 29, as consoantes *t* e *d* de “Nacht die” são pronunciadas sutilmente separadas na gravação de Gardiner; já na de Bernius ouve-se as consoantes separadas nas vozes masculinas, porém nas femininas não se ouve o *t*. Nas gravações de Creed, Ericson, Neumann e Shaw o *t* parece ser suprimido. Nos c. 33, 35 e 36, o encontro de *t* e *z* ([ts]) em “blickt zu” é pronunciado, em todas as gravações, como “blickzu”.

Observa-se, então, que no encontro de plosiva surda com sonora (“klagt die”, “Nacht die”) alguns regentes optam por pronunciar cada consoante separadamente, mesmo no início da peça em *pianissimo*. Já em “blickt zu”, o *t* de blickt é sempre suprimido; aqui é importante considerar que não somente há encontro de duas plosivas surdas iguais, mas que esse encontro é precedido de outra plosiva surda ([k^H]) e sucedido por uma fricativa (o [s] após o [t] de “zu”), de forma que a articulação separada das plosivas na fronteira dessas palavras possivelmente soaria um exagero.

7.3.2. *Darthulas Grabesgesang* op. 42 n° 3

De *Darthulas Grabesgesang* op. 42 n° 3 de Brahms, analisamos cinco gravações, regidas por Eric Ericson, Peter Neumann, John Eliot Gardiner, Frieder Bernius e Marcus Creed, como indicado na Tabela 7.13.

Tabela 7.13 — *Darthulas Grabesgesang* op. 42 n° 3: gravações analisadas

Regente	Coro	Data de gravação
Eric Ericson	The Swedish Radio Choir	abr/1983
Peter Neumann	Kölner Kammerchor	out/1983
John Eliot Gardiner	Monteverdi Choir	nov/1990
Frieder Bernius	Kammerchor Stuttgart	fev/1995
Marcus Creed	RIAS Kammerchor	nov/1995

Iniciaremos a análise dessas gravações com nossas observações quanto à pronúncia da consoante *r* e, em seguida, do encontro de plosivas (idênticas ou com o mesmo ponto de articulação) em fronteiras de palavras. Depois, discutiremos a articulação de trechos que têm indicação de *portato*, assim como a relação entre a duração dos sons do texto e uma articulação mais ou menos *legato*. Por fim, falaremos sobre o tratamento do texto nos últimos compassos da peça.

Ao longo dessas cinco gravações, a consoante *r* é quase sempre pronunciada como [r]. O prefixo *er-* das palavras “erstehst” (c. 17-19, c. 23-24) e “ersteht” (c. 90-92) parece ser pronunciado como [ɛr] em todas as gravações, todavia por vezes tem-se a impressão de ouvir [ɛʁ]. O mesmo acontece com palavras terminadas em *-er*, como “wieder”, “deiner”, “nimmer”, “immer” ou “ihrer”: de modo geral, elas parecem ser pronunciadas com [r] ao final, mas às vezes se ouve [ɐ].

Em relação ao encontro de plosivas em fronteiras de palavras, observamos que, em todas as gravações, o encontro de *t* com *d* em “erstehst du”, cantado nos c. 17-19 e 23-24,

é pronunciado com o *t* suprimido, soando “erstehsdu”. O mesmo acontece no final da peça ao se cantar “siehst du” no c. 98: nas cinco gravações ouve-se “siehsdu”. Já no encontro dessas mesmas consoantes em “kommt dir” nos c. 39-41, ouvimos que *t* e *d* são articulados separadamente na gravação de Gardiner, enquanto que nas de Bernius, Creed, Ericson e Neumann uma das duas consoantes parece ser suprimida, soando às vezes “kommtir”, às vezes “kommdir”. Há ainda o encontro de *t* com *d* em “ist draußen”, cantado na passagem do c. 50 para o c. 51 pelo coro e na do c. 61 para o c. 62 por vozes masculinas. Aqui, o *t* de “ist” parece ser suprimido em todas as gravações, soando “isdraußen”; uma exceção é observada na gravação de Gardiner, na qual vozes masculinas (c. 61-62) articulam as duas consoantes.

No item 6.3.2, escrevemos sobre os trechos dessa peça em que há indicação de *portato* (a maioria deles ao longo da parte central *Poco animato*), mencionando que essa articulação pode ser facilitada ou não pelos sons do texto cantado. Em “Frühling ist” (c. 50 com todos, c. 61 com vozes masculinas), por exemplo, a vogal longa [y:] (*ü*h) e as consoantes sonoras [l] e [ŋ] (*ng*) a rigor não induzem a uma articulação destacada. Nas gravações analisadas, ouvimos, de fato, que essa frase é cantada praticamente como em um *legato*. Somente na gravação de Gardiner há um leve sentido de separação, pois as consoantes [fr] são articuladas de forma bem nítida e sonora.

Em “die Lüfte” (c. 52, contralto 2 e baixos) ouvimos o *portato* nas gravações de Creed e Gardiner, sendo nesta última bastante clara a separação entre as notas. Nas gravações de Bernius, Ericson e Neumann esse trecho soa praticamente *legato* — havendo na de Ericson, por exemplo, mais um acento do que uma separação.

A repetição de “sprießendes” (c. 63, soprano e contralto 1) soa *legato* em todas as gravações analisadas. Ouve-se uma articulação clara e sonora de suas consoantes nas gravações de Bernius e Gardiner, contudo isso não chega a resultar em uma separação entre as notas. Nas gravações de Creed e Neumann a sonoridade dessa palavra é equilibrada com a das outras vozes. Já na de Ericson a melodia de tenor é a mais sonora, e a palavra “sprießendes” soa suavemente em segundo plano.

Ao se retomar o tempo inicial na última parte da peça, há uma indicação de *portato* em “sie schläft” (c. 87-88). Nas gravações de Bernius e Gardiner ouve-se uma cesura entre essas duas palavras; há também uma sutil separação entre “sie schläft” e a frase anterior, “dem Mädchen von Kola”. Nas gravações de Creed, Ericson e Neumann as palavras “sie” e

“schläft” são ligadas, havendo uma leve ênfase de dinâmica em “sie”; assim como nas gravações de Bernius e Gardiner, entre “sie schläft” e a frase que a precede ocorre uma separação, que é sutil nas gravações de Creed e Neumann, mas bastante nítida na de Ericson.

Voltando ao início do trecho *Poco animato*, no c. 48 algumas gravações parecem ter uma articulação mais *legato* e outras uma articulação mais leve e menos *legato*, por mais que aqui não haja indicação de *portato*. Nós analisamos os sons do texto “Wach auf, wach” nesse compasso buscando identificar possíveis relações entre a duração e a dinâmica de vogais e consoantes e a articulação musical que se ouve nas gravações. Como discutido no item 4.2, diferentes autores escrevem que a articulação do texto influencia a articulação musical; Ericson, Ohlin e Spångberg (1976, p. 35), por exemplo, sugerem que se usem vogais curtas e consoantes vigorosas para produzir uma articulação mais leve. A Tabela 7.14 apresenta as durações de vogais e consoantes do c. 48¹⁶ e está organizada partindo das gravações que soam mais *legato* até as que soam menos *legato*. Para facilitar a leitura, nela as menores durações de cada som estão indicadas em itálico e as maiores estão em negrito; as durações sublinhadas indicam o som mais longo e o mais curto de cada gravação. Os espectrogramas do Apêndice 4 ilustram esse trecho.

Tabela 7.14 — Duração dos sons de “Wach auf, wach” no c. 48

Regente	BPM	[v]	[a]	[x]	[ao]	[fv]	[a]	[x]
Mais <i>legato</i>								
Eric Ericson	77	00”214	00”175	00”137	<u>00”302</u>	<u>00”127</u>	00”173	00”151
Peter Neumann	84	00”169	00”196	<u>00”116</u>	<u>00”232</u>	00”139	00”197	<u>00”104</u>
Marcus Creed	78	00”173	00”131	00”140	<u>00”262</u>	00”185	<u>00”127</u>	00”162
Frieder Bernius	80	<u>00”098</u>	00”150	00”186	<u>00”214</u>	00”162	00”144	00”185
John Eliot Gardiner	96	<u>00”055</u>	<u>00”094</u>	<u>00”174</u>	<u>00”149</u>	00”152	<u>00”116</u>	<u>00”174</u>
Menos <i>legato</i>								

¹⁶ Nesse trecho, as BPM referem-se à mínima e sua média foi feita a partir da segunda mínima do c. 48 até a primeira mínima do c. 50.

Nota-se que há bastante consistência nas durações de cada gravação: em todas elas as duas vogais [a] e as duas consoantes [x] (*ch*) de “wach” têm durações praticamente idênticas ou muito próximas. Ao se repetir “wach” após “auf”, não separamos as durações de [f] e [v] (*w*), pois nosso objetivo é contrastar sons vocálicos com sons consonantais; apesar disso, as consoantes [fv] juntas nem sempre são mais longas que o [v] inicial. Nos espectrogramas (Apêndice 4) é possível observar que em todas as gravações há um assincronismo, mesmo que minúsculo, no ataque da consoante [v] que inicia a frase, com vozes femininas entrando um pouco depois das masculinas. Por ser quase imperceptível, desconsideramos esse assincronismo, indicando na Tabela 7.14 a duração total do [v].

Em quase todas as gravações a maior duração é a do ditongo [ao] (*au*) — afinal, são duas vogais que coincidem com o pulso mais acentuado —, entretanto na gravação de Gardiner o som mais longo é a consoante [x]. O som mais curto dentre cada gravação é [fv] na de Ericson, o último [x] na de Neumann, a segunda vogal [a] na de Creed, e o [v] inicial nas de Bernius e Gardiner.

A gravação que soa mais *legato* é a de Ericson, e a que parece menos *legato* é a de Gardiner. Comparando-as, notamos que a gravação de Ericson tem, de modo geral, vogais mais longas que consoantes, sendo somente o [v] inicial mais longo que as vogais [a] (mas não mais que o ditongo [ao]). Na gravação de Gardiner acontece o inverso: com exceção do [v], as vogais (incluindo o ditongo [ao]) são mais curtas que as consoantes. Essas duas gravações são também as que têm andamentos mais distantes: a média de BPM da gravação de Ericson é 77 e a de Gardiner 96. No entanto, a relação entre a duração de vogal e consoante e uma articulação mais ou menos *legato* também é observada nas outras gravações, com andamentos mais próximos. Por exemplo, a gravação de Neumann soa mais *legato* que a de Bernius, mesmo sendo um pouco mais rápida; nela, todas as vogais são mais longas que as consoantes, ao tempo que na gravação de Bernius, com exceção de [v] e de [ao], as consoantes são mais longas que as vogais. Algo semelhante é observado se compararmos as gravações de Ericson e Creed, que têm andamentos praticamente idênticos.

Além da duração, a dinâmica das consoantes também contribui para um resultado mais ou menos *legato*. Na gravação de Ericson, a dinâmica do [v] inicial é suave e cresce lentamente até alcançar a vogal; no espectrograma não se observam harmônicos sobre essa consoante, salvo no final de sua duração. Na de Gardiner acontece o contrário: o [v], embora

curto, é bastante sonoro (o espectrograma mostra harmônicos praticamente desde o início de sua articulação) e sua dinâmica cresce rapidamente. Nessa gravação, o ataque ágil e energético do [v] ao início da frase sugere a articulação mais leve que se seguirá; na de Ericson, o lento *crescendo* na consoante a conecta suavemente com a vogal. No restante desse compasso, a silhueta de dinâmica da gravação de Ericson mostra uma linha quase contínua em um discreto *crescendo*, com pequenas reduções de dinâmica sobretudo nas consoantes [x]. Na de Gardiner também há um *crescendo*, no entanto o contraste entre vogais e consoantes é bem mais acentuado: as longas consoantes ocasionam uma queda de dinâmica, enquanto as vogais se tornam mais fortes a cada palavra, formando três nítidos ápices na silhueta de dinâmica do c. 48. A gravação de Creed seria como que um meio-termo entre as de Ericson e Gardiner; nela, contudo, há um acento no segundo “wach”, que ocorre tanto no ataque da vogal [a] como no [v] que a precede, possivelmente justificando a longa duração das consoantes [fv]. Aparentemente, esse acento também ajuda a criar uma articulação menos *legato* na gravação de Creed.

Antes de tecer algumas conclusões sobre essa análise do c. 48, convém lembrar, primeiramente, que a diferença de articulação entre as gravações não é grande, possivelmente variando entre um *legato* e um *legato leggiero*; além disso, esse compasso não apresenta uma diversidade de sons consonantais, limitando-se a três consoantes fricativas. Apesar disso, podem-se observar algumas tendências, relacionadas à duração e à dinâmica de vogais e consoantes. No trecho analisado, o prolongamento da fricativa sonora em um *crescendo* que se aproxima lentamente da dinâmica da vogal cria uma conexão suave entre vogal e consoante e, com isso, um *legato*. Por outro lado, essa mesma consoante com uma articulação e um *crescendo* rápidos tendem a criar um efeito mais destacado. No meio da frase, o prolongamento da fricativa, especialmente se ela for surda, provoca uma queda de dinâmica que é percebida como uma separação entre os sons vocálicos. Já as fricativas articuladas rapidamente não causam tamanha queda de dinâmica, mantendo a linha *legato*.

No final dessa peça, especificamente em seu último compasso, analisamos o tratamento dado às consoantes finais da palavra “schläft”, que é finalizada por tenor e baixo 2 na metade do compasso, mas que continua a soar com soprano e contraltos. Nas gravações, as consoantes finais [ft^H] das vozes masculinas são em geral articuladas de forma muito suave, visto que a peça termina em *pianissimo*. Na gravação de Neumann, contudo, essas consoantes

são quase inaudíveis, resultando em uma sensação de filtragem no acorde final: há uma redução da textura às vozes femininas, que praticamente não é marcada pelo [ft^H] de tenor e baixo 2. Procedimento semelhante ocorre no penúltimo compasso dessa gravação, no qual se ouvem muito pouco as consoantes finais de contraltos. Essa situação nos remete àquela descrita por Simon Halsey (2011, p. 156) no item 3.1.4, na qual ele opta por suprimir o *t* final de tenores em um trecho do 5º movimento da *Sinfonia nº 2* de Mahler. Aqui, nenhum regente suprime completamente as consoantes de tenor e baixo 2, todavia a forma extremamente sutil como elas são articuladas na gravação de Neumann aponta para mais uma possibilidade quanto à articulação de consoantes finais.

Por fim, observamos a superposição de vogais que ocorre no final da obra, a partir do c. 105. Tanto a superposição de [ɛ:] e [o:] nos c. 105-106 como a de [ɛ:] e [ɑ] no último compasso da peça são nitidamente perceptíveis nas gravações, por mais que no último compasso isso dependa um pouco do quanto se prolonga a mínima cantada por vozes masculinas.

Encerramos, com essas análises de gravações, os estudos de caso que compõem a Parte III desta pesquisa. A seguir, passamos a discutir os resultados desses estudos, em uma confrontação com a bibliografia pesquisada.

PARTE IV: SÍNTESE

Capítulo 8 — Escritos e gravações em interação: perspectivas sobre a dicção na performance coral

Neste capítulo, serão confrontados os dados dos estudos bibliográficos com aqueles dos estudos de caso, visando a compreender as relações entre as gravações e a literatura pesquisada. Os resultados aqui apresentados referem-se, primeiramente, a aspectos controversos da pronúncia do alemão cantado e aos instantes de articulação dos sons do texto; depois, à relação entre a articulação do texto e a articulação musical; e, por fim, ao papel da dicção na expressividade da performance coral, em particular, e na performance musical, de modo geral.

8.1. Pronúncia do alemão e instantes de articulação dos sons do texto

Antes de passarmos às questões relativas à pronúncia do alemão cantado e ao instante de articulação dos sons do texto, faremos alguns breves comentários sobre os manuais de regência coral aqui pesquisados e também sobre o IPA.

Em relação aos manuais de regência, observamos uma tendência a um tipo de escrita prescritiva, na qual autores indicam procedimentos quase que normativos a serem usados no ensaio coral. Essa escrita provavelmente se relaciona com o propósito desse tipo de material, de modo geral voltado para a formação de estudantes ou para pessoas que busquem orientação sobre regência coral. Um exemplo bastante evidente é o livro de Emmons e Chase (2006), cujos título e prefácio já deixam claro o objetivo de oferecer receitas para a solução de problemas. No entanto, também em manuais como os de Thomas (1979a, p. 19 e passim) ou Garretson (1998, p. 67 e passim), por exemplo, não são raras as explicações em termos do que é certo ou errado, ou daquilo que se deve ou não fazer.

Convém destacar que a prescrição em si não é um problema: ela certamente pode ser útil e adequada para variadas situações. A questão é que a realidade do ensaio coral pode envolver muito mais o fazer escolhas do que a aplicação de regras. Mesmo que o regente tenha soluções técnicas ou interpretativas pré-planejadas, ele ainda pode ter que flexibilizar e adaptar tais soluções — sobretudo se elas foram desenvolvidas por outro regente a partir de sua experiência com outro(s) coro(s) — ao coro real com o qual ele trabalha em um dado momento. No item 1.1, discutimos algumas das escolhas que o regente faz ao trabalhar com um coro e vimos que muitas delas se relacionam com as características que são específicas a um grupo. Ao longo dos Capítulos 3 e 4, descrevemos sugestões de diversos autores quanto ao tratamento do texto que, por um lado, refletem essa tendência à prescrição, mas, por outro, também exemplificam escolhas para uma peça ou um momento em particular.

Dentre os manuais de regência que fizeram parte de nossa pesquisa, o de Simon Halsey (2011) é o único que enfatiza a questão das escolhas. Halsey descreve suas experiências e suas opções ao trabalhar peças específicas, apontando momentos em que é preciso tomar decisões e questionando o leitor quanto a isso. Halsey tende a deixar que o leitor assuma a responsabilidade pela escolha, ao invés de lhe retirar tal responsabilidade sugerindo regras prontas. Considerando o objetivo de ensino-aprendizagem desse livro, ele parece ter como um de seus focos o ensinar a escolher. Essa ênfase nos remete ao Capítulo 1, no qual discutimos que, longe de ser uma reprodução da partitura, uma performance é o resultado de uma série de escolhas.

Dentre a bibliografia estudada, observamos o uso de símbolos fonéticos do IPA principalmente nos manuais de dicção. Apesar de ser uma ferramenta extremamente útil para diferenciar os fonemas de um idioma, especialmente ao iniciar o trabalho com uma língua estrangeira, o IPA tem limitações: seus símbolos não conseguem representar as discretas nuances entre fonemas de diferentes idiomas que, embora semelhantes, não são idênticos. Sobre isso, Richard Miller escreve:

Símbolos do IPA não devem ser considerados representações exatas de sons linguísticos comparáveis. Por exemplo, o símbolo [ɪ] é usado para descrever os sons vocálicos de *ich bin* assim como de *it is*, embora eles estejam longe de serem idênticos. O símbolo [e] é usado para designar o fonema em palavras tão contrastantes quanto *chaotic* em inglês, *Seele* em alemão, *chanté* em francês e *seno* em italiano.

Além disso, o símbolo [ɛ] representa *mai* em francês, *bet* em inglês, *Bett* em alemão e *petto* em italiano; porém, contrário a muitos manuais de dicção para o canto, não existe uma uniformidade exata de timbre entre todos [esses sons]. Similarmente, [o] é o símbolo usado igualmente para *beau* em

francês, *goat* em inglês, *amore* em italiano e *Tod* em alemão, embora eles não sejam idênticos. Os símbolos fundamentais do sistema do IPA não são capazes de mostrar essas pequenas gradações. (Os símbolos de duração do IPA indicam valores temporais variáveis.) O símbolo do IPA em si não se ajusta a essas variações de sons linguísticos comparáveis.¹ (MILLER, 1996, p. 55, grifos do autor)

Além dos exemplos oferecidos por Miller, os símbolos [p], [t] e [k] são usados, por exemplo, para representar os sons de *p*, *t* e *k* tanto em alemão como em inglês e em português, porém no alemão tais plosivas são aspiradas, no inglês elas tendem a ter uma aspiração mais fraca do que no alemão e no português brasileiro elas não são aspiradas, como explicado no item 2.4.2. Apesar de haver, no IPA, o diacrítico ^h para designar a aspiração, esse símbolo em geral não é usado nem em manuais de dicção nem em dicionários. Isso sugere que a “notação” fonética, assim como a notação musical, não alcança toda a complexidade dos sons da fala, apontando para a importância de realmente ouvir a língua falada por nativos para conhecer e aprender sua pronúncia.

A seguir, passamos a discutir questões da pronúncia do alemão e do instante de articulação dos sons do texto, confrontando as análises de gravações com a literatura pesquisada.

Em relação à consoante *r*, as análises de gravações descritas nos itens 7.1.2, 7.2 e 7.3.2 indicam que no início e no meio de sílabas essa consoante é pronunciada praticamente sempre como [r], como indicado pela literatura descrita no item 2.4.1; encontramos uma exceção em *Trotz dem alten Drachen*, do moteto BWV 227 de Bach, no qual a palavra “Furcht” parece não ter o *r* rolado na maioria das gravações. No caso do *r* ao final de palavras, ele parece ser pronunciado, nessa peça de Bach, tanto como [r] quanto como [ʁ]; nota-se que, apesar de Thomas (1979a, p. 90) sugerir que o *r* final não seja rolado, por vezes se ouve [r] em sua gravação. Já nas gravações de *An die Sonne* de Schubert, o *r* final é pronunciado sobretudo como [r], assim como nas gravações de *Darthulas Grabesgesang* de Brahms, por mais que eventualmente se ouça [ʁ] (ou [v]), no caso de palavras terminadas em

¹ “IPA symbols must not be considered exact representations of comparative language sounds. For example, the symbol [ɪ] is used to describe the vowel sounds of ‘ich bin’ as well as ‘it is,’ although they are far from identical. The symbol [e] is used to designate the phoneme in such disparate words as ‘chaotic’ in English, ‘Seele’ in German, ‘chanté’ in French, and ‘seno’ in Italian. / Further, the symbol [ɛ] represents ‘mai’ in French, ‘bet’ in English, ‘Bett’ in German, and ‘petto’ in Italian; yet contrary to many manuals on singing diction, there does not exist an exact uniformity of timbre among all of them. Similarly, [o] is the symbol used equally for ‘beau’ in French, ‘goat’ in English, ‘amore’ in Italian, and ‘Tod’ in German, although they are not identical. The cardinal symbols of the IPA system are not capable of showing these small gradations. (IPA duration symbols indicate varying temporal values.) The IPA symbol itself does not fine-tune these varying comparative language sounds.” (MILLER, 1996, p. 55, grifos do autor)

-er). O prefixo *er-* é pronunciado, nas gravações dessas canções de Schubert e de Brahms, principalmente como [ɛr], embora nas de Brahms também se ouça [ɛʁ]. Já o prefixo *ver-* é pronunciado, nas gravações das peças de Bach e de Schubert, tanto como [fɛʁ] quanto como [fɛr]. Contrastando essas análises com a literatura discutida no item 2.4.1, notamos que, por mais que o *r* ao final de palavras ou de prefixos não seja sempre pronunciado como [r], conforme indicado pelo *Duden* (1990, p. 34 e 47) e pelo *Siebs* (1969, p. 152), tampouco parece válido afirmar que tal pronúncia não seja idiomática ou não seja usada no canto, como o faz Johnston (2011, p. 158) quanto a palavras finalizadas em *-er*. O comentário de Adams (2008, p. 105) de que os próprios cantores alemães pronunciam o *r* final tanto como [r] quanto como [ʁ] (ou [ɐ]) se aproxima mais daquilo que observamos nas análises de gravações, embora nelas tenda a prevalecer a pronúncia com [r], isto é, com o *r*-rolado.

Quando plosivas idênticas ou com o mesmo ponto de articulação se encontram na fronteira de palavras, nas gravações analisadas (e descritas nos itens 7.1.2, 7.3.1 e 7.3.2) uma delas é, de modo geral, suprimida, contudo há algumas exceções notáveis. Nas gravações de *Trotz dem alten Drachen* dirigidas por Ehmann e por Thomas, ouve-se uma sutil articulação do *t* final de “Furcht” antes de se cantar “trotz” (c. 158, 159 e 160). Em *Abendständchen* de Brahms, ouvimos as consoantes na fronteira de “klagt die” (c. 2) serem nitidamente separadas nas gravações de Gardiner e Shaw, assim como em “Nacht die” (c. 29) na de Gardiner. Em *Darthulas Grabesgesang*, ao se cantar “kommt dir” (c. 39-41), novamente ouvimos o encontro de plosivas ser pronunciado separadamente na gravação de Gardiner. Apesar de haver a separação de consoantes nessas situações, vale lembrar que nas gravações de Gardiner também há encontros de plosivas nos quais uma delas é suprimida. Identificar qual teria sido o motivo para se optar pela separação ou supressão de consoantes seria uma tarefa bastante complicada, senão impossível. Entretanto, nas situações em que se ouve, em todas as gravações analisadas, que uma das consoantes foi suprimida (como em “Furcht darzu” no moteto de Bach e em “blickt zu” ou “erstehst du” nas canções de Brahms), poder-se-ia conjecturar que a separação das plosivas ocasionaria uma cesura inadequada para o trecho ou um excesso de sons consonantais (como mencionado no item 7.3.1 em relação a “blickt zu”).

Observamos, então, que nessas gravações o encontro de plosivas é tratado de duas maneiras: ou pronunciando-se as duas consoantes separadamente, ou suprimindo-se uma delas. No item 3.1.1 vimos que essas duas possibilidades são aquelas indicadas por Halsey

(2011, p. 104 e 152). A orientação do *Siebs* (1961, p. 60), descrita no item 2.4, de prolongar a oclusão da primeira plosiva e explodir somente a segunda — também sugerida por Adler (1967, p. 143), Ehmann (1981, p. 56), Pöhlmann (1981, p. 128) e Thomas (1979a, p. 93), como citado no item 3.1.1 — parece não ser usada nas gravações. Aqui, no entanto, é preciso ressaltar que, se o prolongamento da oclusão for rápido e sutil, pode ser difícil distingui-lo da supressão de uma das consoantes.

Um aspecto analisado nas gravações de *Trotz dem alten Drachen* (item 7.1.2) foi a duração dos sons do prefixo *ab-* de “Abgrund” (primeira semínima do c. 191), ou seja, da vogal [a] e da plosiva [p^H] (*b*). Em todas as gravações, observamos que a vogal [a] dura aproximadamente metade do tempo escrito para essa sílaba, isto é, uma colcheia; a plosiva [p^H] dura, dependendo da gravação, entre uma semicolcheia e uma semicolcheia pontuada; o restante da duração dessa semínima é ocupado pelo [gr] que se segue. Assim, observa-se que a vogal [a] — que na fala a rigor é curta — tem sua duração reduzida por meio da antecipação das consoantes seguintes. Esse procedimento remete à sugestão de Thomas (1979a, p. 94-95), descrita no item 3.1.1, para se adiantar a oclusão de uma plosiva precedida de vogal curta, como ilustrado, por exemplo, na Figura 3.7 com o texto “ob man”. Embora as durações propostas por Thomas nessa figura não sejam exatamente aquelas observadas nas gravações, a ideia de reduzir a duração da vogal em cerca de 50% do seu valor é bastante semelhante.

Ainda nesse movimento do moteto de Bach, estimamos o instante de articulação da consoante final [ç] (*ch*) de “ich” (c. 167) a partir da média de BPM e observamos que, apesar de haver uma pausa para todo o coro após essa palavra, o [ç] é, na maioria das gravações, articulado dentro da duração escrita para “ich”. Isso faz com que, em geral, a vogal [i] dessa palavra seja encurtada por meio da antecipação da consoante final, em um procedimento semelhante ao observado no prefixo de “Abgrund”.

Em *An die Sonne* de Schubert (item 7.2), analisamos o instante de articulação de palavras finalizadas com [t^H], [lt^H] e [nt^H] e seguidas de pausa; nesses casos, observamos que, em todas as gravações, a consoante [t^H] é articulada na pausa, com eventuais consoantes precedentes soando dentro da duração da nota para a qual a sílaba foi escrita. Esse procedimento remete às sugestões, citadas no item 3.1.4, de regentes como Bastian e Fischer (2006, p. 260), Ericson, Ohlin e Spångberg (1976, p. 25), Halsey (2011, p. 210) e Thomas (1979a, p. 96-98) para se articularem consoantes finais na pausa. Já no c. 26 dessa canção de

Schubert, o *z* final de “Glanz”, pronunciado [ts], é articulado na pausa nas gravações de Bernius e Gardiner, mas dentro da duração da nota nas gravações de Neumann e Straube. Aqui, vale lembrar que “Glanz” tem, na verdade, três sons consonantais finais: [nts]. Nas gravações de Bernius e Gardiner, a articulação do *z* — isto é, do [ts] — ocorre na pausa, sendo o [n] articulado na duração da nota. Esse procedimento remete à sugestão de Thomas (1979a, p. 98) ilustrada na Figura 3.16b do item 3.1.4, para, no caso da palavra *nichts*, se antecipar o [ç] e se articular o [ts] na pausa. Por outro lado, nas gravações de Neumann e Straube praticamente as três consoantes finais soam dentro da duração, com a última consoante ([s]) sendo finalizada na pausa que se segue. A ideia de articular a última consoante na pausa seguinte é mencionada pelo próprio Neumann (informação pessoal)², como citado no item 3.1.4.

Nas gravações de *Trotz dem alten Drachen* de Bach (item 7.1.2) e *An die Sonne* de Schubert (item 7.2), analisamos o instante de articulação de consoantes que iniciam palavras ou sílabas. Nos casos em que há só uma consoante inicial, observamos nas gravações que, em praticamente todas as situações analisadas — incluindo aquelas com a plosiva surda [t^H] —, a consoante é articulada antes do ataque instrumental e na maioria das vezes ainda soa quando o instrumento ataca. A única exceção observada foi na plosiva surda [k^H], que às vezes é antecipada, em outras é articulada junto com o instrumento. No caso de duas consoantes iniciais, na maioria das vezes ambas são antecipadas e, com frequência, a segunda consoante ainda soa no momento do ataque instrumental; contudo, há também diversos momentos — principalmente quando tais consoantes são precedidas de uma ou mais consoantes finais, ou ainda de notas curtas (como uma semicolcheia) — em que somente a primeira consoante é antecipada e a segunda é articulada com o(s) instrumento(s). Esses resultados corroboram as sugestões de Shaw (BLOCKER, 2004, p. 101-102), Ehmann e Haasemann (1990, p. 69), Halsey (2011, p. 209), Miller (2004, p. 118) e Neumann (informação pessoal)³ — assim como os resultados das pesquisas de Sundberg (1994 e 2006) e Sundberg e Bauer-Huppmann (2007), descritas no item 3.1.2 — de que consoantes iniciais sejam articuladas antes do tempo para elas designado. No entanto, como já mencionado, também observamos que, embora antecipadas, consoantes iniciais muitas vezes ainda soam brevemente no instante do ataque

² Informação fornecida por Peter Neumann ao ser entrevistado pela autora em junho de 2015.

³ Informação fornecida por Peter Neumann ao ser entrevistado pela autora em junho de 2015.

instrumental; no caso de duas consoantes iniciais precedidas de consoante final e/ou de semicolcheia, a segunda consoante inicial tende a ser articulada junto com o ataque de instrumentos.

Os resultados das análises do instante de articulação de consoantes finais e de consoantes iniciais apontam para o fato de que as consoantes realmente soam e que, para isso, elas precisam de tempo. Mesmo uma plosiva surda precisa de tempo para ser realizada e para soar, muito embora uma parte essencial de sua articulação — a oclusão — não seja propriamente audível. Isso é válido não somente para consoantes iniciais, mas também para as finais: para que um *t* soe no início de uma pausa ou junto com um gesto do regente, a oclusão precisa ser feita antes, possibilitando, assim, que a explosão aconteça no instante planejado; o mesmo acontece no caso de consoantes sonoras ou de grupos consonantais, que em geral ocupam ainda mais tempo que plosivas surdas.

8.2. Relações entre articulação do texto e articulação musical

A relação entre a articulação do texto e a articulação musical foi discutida nos itens 4.2 e 4.2.1 a partir da literatura sobre regência coral e sobre articulação nas obras de Bach, e também a partir de entrevistas com regentes. Nas gravações de *Darthulas Grabesgesang* de Brahms, essa relação foi analisada no c. 48 ao se cantar “Wach auf, wach”, conforme exposto no item 7.3.2. Nas gravações de *Abendständchen* de Brahms, analisamos, no item 7.3.1, a dicção do texto de uma forma mais geral, relacionando-a com o caráter da música e do texto. Comparando os resultados das análises de gravações com a literatura pesquisada, observamos semelhanças, mas também algumas diferenças, que serão descritas a seguir.

No início do trecho *Poco animato* de *Darthulas Grabesgesang*, as gravações de Ericson e Gardiner são aquelas que, dentre as gravações analisadas, apresentam as articulações mais distintas (muito embora essa diferença não seja extrema, como explicado no item 7.3.2). No c. 48 (em que se canta “Wach auf, wach”), a gravação de Ericson é a que soa mais *legato*; nela as vogais tendem a ser mais longas e as consoantes mais curtas. Já a

gravação de Gardiner soa menos *legato*, com articulação mais próxima de um *legato leggiero*, e tende a ter vogais mais curtas e consoantes mais longas. Esses procedimentos remetem às sugestões de Ehmann e Haasemann (1990, p. 61, 70 e 183) para se usarem vogais longas e consoantes curtas no *legato*, e de Bastian e Fischer (2006, p. 259), Ericson, Ohlin e Spångberg (1976, p. 35), Martha Elliott (2006, p. 59) e Richard Marlow (SANDBORG, 2001, p. 128) para se usarem vogais curtas em articulações *non legato*.

Por outro lado, observamos nessas gravações que, no caso da consoante que inicia o c. 48 — a fricativa sonora [v] (w) —, a relação de duração entre vogal e consoante se inverte: na gravação de Ericson, essa é a única consoante que tem duração maior que a das vogais [ɑ] (todavia não maior que a do ditongo [ɑo]), ao tempo que, na de Gardiner, esse [v] é a única consoante mais curta que as vogais. Aqui, há também um contraste de dinâmica: na gravação de Ericson, a dinâmica do [v] cresce lentamente até alcançar a vogal seguinte; na de Gardiner, essa consoante é articulada de forma energética, com um rápido *crescendo* até a vogal. No item 4.2, vimos que o prolongamento de consoantes sonoras iniciais no *legato* é sugerido por Ehmann e Haasemann (1990, p. 67 e 69) e que uma articulação vigorosa de consoantes em estilos leves é indicada por Ericson, Ohlin e Spångberg (1976, p. 35). A maneira como essa consoante inicial é articulada nas gravações de Ericson e Gardiner — longa com lento crescendo ou curta com rápido crescendo, respectivamente — aponta para a relação entre articulação musical e o ataque de uma nota, mencionada no final do item 4.2.1 (e de alguma forma também implícita nas sugestões dos autores citados na frase anterior). No item 4.2.1, falamos brevemente sobre os tipos de ataque e de finalização aos quais consoantes surdas, consoantes sonoras e também vogais podem tender. Com as gravações de Ericson e Gardiner, temos um exemplo de como uma mesma consoante pode resultar em diferentes tipos de ataque, em função da forma como é articulada. Esse ataque, por sua vez, parece já indicar o tipo de articulação musical que se seguirá.

Ainda no c. 48 da canção de Brahms, observamos que a gravação de Ericson tem uma silhueta de dinâmica bastante linear, com sutis diminuições nas consoantes surdas, remetendo às indicações de Hammar (1984, p. 214), Johnston (2011, p. 225) e Miller (1996, p. 22-23) para que, no *legato*, se mantenha a intensidade da vogal ao longo de sua duração. Já na gravação de Gardiner, a silhueta de dinâmica mostra um contraste entre vogais e consoantes, com quedas de dinâmica nas fricativas surdas prolongadas e aumentos graduais

nas vogais, apontando para o efeito da duração das consoantes sobre a dinâmica e, consequentemente, sobre a articulação musical. Aqui, também vale lembrar que, na gravação de Creed, há um acento no segundo “wach” desse compasso, que parece colaborar com uma articulação menos *legato*.

Nota-se, portanto, que as observações feitas ao longo da análise de gravações no item 7.3.2 apontam para diversas similaridades com a literatura citada nos itens 4.2 e 4.2.1, no entanto também sugerem procedimentos não mencionados nessa literatura. Por outro lado, há na literatura exemplos de situações não existentes no trecho analisado nas gravações, visto que este, como mencionado no item 7.3.2, não apresenta uma variedade de sons consonantais, limitando-se às fricativas [v], [x] e [f]. A seguir, buscaremos concatenar esses dados.

Primeiramente, observamos uma tendência a vogais longas e consoantes curtas nas gravações que soam mais *legato* e o inverso nas que soam menos *legato*, como mencionado na literatura. Para além disso, as gravações sugerem uma relação de proporção entre essas durações: vogais mais longas que consoantes tendem a soar mais *legato* e vogais mais curtas que consoantes tendem a soar menos *legato*. Essa relação, contudo, requer algumas especificações quanto às consoantes, descritas abaixo.

A duração de uma consoante relaciona-se com sua capacidade de sustentar altura ou não, conforme citado no item 4.2, todavia também depende de sua posição na palavra. Consoantes sonoras prolongadas no início ou no meio de uma palavra podem colaborar com o *legato*; sua duração, contudo, tende a ser menor do que a da vogal, como exemplificado na Figura 4.1 com a palavra *Amen* e nas durações do [v] das gravações de Ericson e Neumann, expostas na Tabela 7.14. Por outro lado, quando as consoantes sonoras ocorrem no meio de uma palavra, elas também podem ser prolongadas para se alcançar uma articulação mais leve ou *non legato*, como nos exemplos de Bastian e Fischer (2006, p. 259), Martha Elliott (2006, p. 59) e Richard Marlow (SANDBORG, 2001, p. 128) com as palavras *alles*, *kömmst* e *singet*, respectivamente; nesse caso, a duração da consoante pode ser maior que a da vogal, podendo-se imaginar que, quanto mais longa a consoante e mais curta a vogal, mais próximo se chega de um efeito *staccato*. No início de uma palavra, entretanto, as consoantes sonoras serão curtas (provavelmente mais curtas que vogais) para se ter uma articulação *non legato*, como observado nas durações do [v] das gravações de Bernius e Gardiner, expostas na Tabela 7.14,

e no exemplo de Cleobury com a palavra *mighty* cantada em *marcato* (informação pessoal)⁴. As consoantes plosivas, sobretudo as surdas e aspiradas, podem ter sua oclusão prolongada para colaborar com o *non legato*, como exemplificado por Bastian e Fischer (2006, p. 259) e Ennis (informação pessoal)⁵ com as palavras *Frohlocket* e *Wachet*, respectivamente. Já o tratamento de plosivas no *legato* será discutido mais à frente, a partir da análise de gravações de *Abendständchen* de Brahms.

A dinâmica dos sons do texto também parece ter um papel importante para se chegar a uma articulação mais ou menos *legato*. A análise da silhueta de dinâmica de “Wach auf, wach” (c. 48 de *Darthulas Grabesgesang*) nas gravações de Ericson, Gardiner e Creed sugere que os contrastes de dinâmica entre vogais e consoantes tendem a resultar em um efeito *non legato*, ao tempo que a homogeneidade na dinâmica tendem a colaborar com o *legato*. Além disso, um rápido crescendo na consoante inicial sonora parece tender a uma articulação *non legato*, ao tempo que um lento crescendo parece tender ao *legato*, apontando para a relação entre a articulação e o ataque de uma nota.

Finalizando a discussão sobre esse compasso de *Darthulas Grabesgesang*, convém reinseri-lo no contexto da peça e de cada gravação. Primeiramente, vale lembrar que na partitura há, nessa parte, uma indicação de mudança de andamento para *Poco animato* (além da mudança para o modo maior), mas não de articulação, embora algumas palavras recebam indicações de *portato*, sobretudo no trecho do c. 48 ao c. 53. A análise de gravações sugere que, nessa parte em que se evoca a primavera, alguns regentes optam por realizar tal mudança de caráter também por meio de uma articulação mais leve. Assim, na gravação de Gardiner ouvimos uma articulação menos *legato* não somente no c. 48, mas também nas palavras em *portato* (por mais que nem sempre a separação entre as notas seja muito nítida). Na gravação de Ericson, ao contrário, a opção pelo *legato* se mantém ao longo de todo esse trecho, mesmo quando há a indicação de *portato*.

Nas gravações de *Abendständchen* de Brahms, analisamos a dicção do texto visando a observar se o *legato* seria alcançado por meio de consoantes suavizadas ou amaciadas, como indicado por Garretson (1998, p. 99) e Hammar (1984, p. 190 e 214) no item 4.2. A análise de gravações, descrita no item 7.3.1, sugere que a articulação das

⁴ Informação fornecida por Stephen Cleobury ao ser entrevistado pela autora em maio de 2015.

⁵ Informação fornecida por Martin Ennis ao ser entrevistado pela autora em julho de 2015.

consoantes não é alterada em função do *legato*: plosivas duras são aspiradas tanto em dinâmica *forte* quanto em *piano* e, em alguns casos, mesmo no encontro de plosivas idênticas ou correspondentes em fronteiras de palavras, as duas consoantes são pronunciadas. Aparentemente, a articulação dessas consoantes não interrompe o *legato*, corroborando as afirmações de Johnston (2011, p. 227) e de Madeleine Marshall (1953, p. 31), citadas no item 4.2 (a de Marshall em nota de rodapé), de que consoantes aspiradas não quebram o fluxo do *legato*.

Nas gravações de *Unter deinem Schirmen* e *Trotz dem alten Drachen* de Bach, *An die Sonne* de Schubert e *Darthulas Grabesgesang* de Brahms também não ouvimos, nos trechos em que predomina uma articulação *legato*, consoantes amaciadas ou articuladas de forma menos precisa. Exceções são encontradas no c. 88 de *An die Sonne* e no final de *Darthulas Grabesgesang*, descritos, respectivamente, nos itens 7.2 e 7.3.2: em *An die Sonne*, o [x] (*ch*) de “verschmachtend” no c. 88 soa muito sutil, especialmente nas gravações de Neumann e Straube; na gravação de Neumann de *Darthulas Grabesgesang*, são quase inaudíveis as consoantes finais [ft^H] de “schläft” cantadas pelas vozes masculinas no último compasso. Como discutido nessas análises, em *An die Sonne* esse tratamento parece ser usado como uma forma de ilustrar o sentido do texto, e em *Darthulas Grabesgesang* como uma filtragem da textura no acorde final da peça, sugerindo que a opção por uma articulação menos nítida de consoantes tem objetivos expressivos específicos.

8.3. O uso expressivo da dicção

Nas análises das gravações de *Unter deinem Schirmen* e *Trotz dem alten Drachen* do moteto BWV 227 de Bach e da canção *An die Sonne* de Schubert (descritas nos itens 7.1.1, 7.1.2 e 7.2, respectivamente), observamos situações em que a dicção do texto parece ser usada com fins expressivos, geralmente por meio da ênfase ou do prolongamento de consoantes, mas eventualmente também por meio da redução da sonoridade de uma consoante. Em tais situações, essa manipulação da dicção do texto ocorre em momentos energéticos ou vigorosos

(como nos movimentos do moteto de Bach) e também em trechos com caráter dramático (como na canção de Schubert).

Em geral, enfatiza-se ou prolonga-se a consoante inicial (ou grupo de consoantes iniciais) da sílaba tônica de uma palavra importante, como o [v] (*w*) de “wittern” (c. 111) em *Unter deinem Schirmen*, o [dr] de “Drachen” (c. 149) em *Trotz dem alten Drachen* ou o [ʃm] (*schm*) de “verschmachtet” (c. 88) em *An die Sonne*. Na gravação de Gardiner, também ouvimos ênfases na consoante inicial da sílaba átona seguinte à sílaba tônica de palavras importantes em trechos de caráter incisivo, como o [tʰ] de “wittern” e de “erbittern”⁶ (c. 111 e 113) em *Unter deinem Schirmen* e o [x] (*ch*) de “Drachen” (c. 150 e 151) em *Trotz dem alten Drachen*. Nas gravações de Neumann e Straube de *An die Sonne*, observamos que o uso expressivo da dicção também se dá por meio de uma redução na sonoridade de uma consoante, como no caso do [x] (*ch*) de “verschmachtet”, que é quase inaudível quando cantado por vozes femininas no c. 89. Além disso, em algumas gravações de *Unter deinem Schirmen* — principalmente nas de Rilling e Gardiner —, a dicção é manipulada como uma forma de ilustrar o caráter de textos diferentes que são cantados sob a mesma música.

O uso da dicção para diferenciar o caráter do texto no caso de uma repetição musical já foi discutido no item 7.1.1, em conexão com as sugestões de Halsey (2011, p. 103) sobre canções estróficas, citadas no item 3.1.5. Já a ideia de enfatizar uma palavra importante por meio da articulação prolongada ou energética de uma consoante inicial é mencionada sobretudo na literatura sobre regência coral e nas entrevistas com regentes discutidas no item 4.3.2, mas também nos estudos de Leech-Wilkinson (2009b), Sundberg (2000) e Sundberg, Iwarsson e Hagegård (1994), citados no item 1.2.1.

No item 4.3.2, vimos que Biller (informação pessoal)⁷, Butt (informação pessoal)⁸, Cleobury (informação pessoal)⁹, Ehmann e Haasemann (1990, p. 140, 159, 160 e 166), Garretson (1998, p. 227), Halsey (2011, p. 158 e 210-211) e Neumann (informação

⁶ Nota-se que, nas palavras “wittern” e “erbittern”, a divisão de sílabas ocorre entre o *t* duplo de cada palavra (*wit-tern*, *er-bit-tern*). Optamos pela referência à consoante inicial da sílaba átona (e não à consoante final da sílaba tônica) visto que, nessas palavras, a escrita com consoante dupla não afeta a pronúncia da consoante, mas sim a da vogal que a antecede, como descrito nos itens 2.3 e 2.4.

⁷ Informação fornecida por Georg Christoph Biller ao ser entrevistado pela autora em junho de 2015.

⁸ Informação fornecida por John Butt ao ser entrevistado pela autora em junho de 2015.

⁹ Informação fornecida por Stephen Cleobury ao ser entrevistado pela autora em maio de 2015.

peçoal)¹⁰ mencionam que se podem acentuar, reforçar ou prolongar consoantes nas situações em que isso for apropriado para o caráter e para o contexto de uma peça. Os exemplos oferecidos por eles mostram que a consoante enfatizada é, de modo geral, a consoante inicial da sílaba tônica: Garretson (1998, p. 227) sugere que se acentuem as consoantes iniciais de *thunder* e *glory*; Cleobury exemplifica o prolongamento do [m] quando canta *the mother*; Ehmann e Haasemann (1990, p. 140, 159 e 160) indicam uma articulação energética ou antecipada, por exemplo, das consoantes [ʃm] (*schm*) de *Schmerzen*, [l] de *erlitten*, [tʰr] (*tr*) de *getröstet*, ou [v] (*w*) de *weinen*; Halsey (2011, p. 158 e 210-211) escreve sobre o [ʃtʰ] (*st*) inicial de *sterben* e o [v] de *wie*, entre outros; e Butt prolonga o [l], em seu exemplo com as palavras *aus Liebe*. Alguns regentes também sugerem que se enfatize a consoante inicial da sílaba seguinte à sílaba tônica, como no exemplo de Biller sobre o [m] de *brummen*, ou a consoante final da sílaba tônica, como no exemplo de Ehmann e Haasemann (1990, p. 160) sobre o [n] de *gehn*.

No item 1.2.1, citamos trechos das análises de gravações feitas por Leech-Wilkinson (2009b, capítulo 8, ¶85-90), nos quais ele observa que as sopranos Meta Seinemeyer e Kathleen Battle articulam energeticamente algumas consoantes. Os exemplos que ele descreve indicam que, em geral, essas cantoras enfatizam as consoantes iniciais da sílaba tônica de palavras importantes, como no caso do *pr* de *Springinsfelt* e das consoantes iniciais de *Wipfel*, *Balken* e *Donner*, mas eventualmente também a consoante intermediária ou final da sílaba, como no caso do prolongamento do *s* e da articulação incisiva do *t* de *ist*.

Nesse mesmo item, vimos que Sundberg, Iwarsson e Hagegård (1994, p. 86) observam, em seu estudo, uma pronúncia enfática de consoantes, exemplificando esse procedimento com o [r] de *strahlst*. Sundberg (2000, p. 105-106) também descreve o prolongamento da consoante inicial da sílaba tônica de uma palavra importante com o exemplo da palavra *Bösen*, citado no item 1.2.1; todavia, por definir “sílabas” como a duração de vogal a vogal, Sundberg interpreta tal procedimento como um prolongamento da sílaba átona anterior à sílaba tônica. Essa definição de sílaba e a interpretação que dela se segue talvez estejam associadas com as pesquisas de Sundberg sobre a síntese do canto e com o desenvolvimento de regras de performance a serem aplicadas nesse tipo de programa¹¹, como

¹⁰ Informação fornecida por Peter Neumann ao ser entrevistado pela autora em junho de 2015.

¹¹ Por exemplo, o programa MUSSE (KTH Music and Singing Synthesis Equipment), como citado no item 3.1.2.

o princípio de que as notas começam com o ataque da vogal (SUNDBERG, 2006, p. 134), mencionado no item 3.1.2. Em nossa pesquisa, as análises da literatura e de gravações corroboram a ideia de que consoantes iniciais são articuladas antes do tempo escrito para sua sílaba, como já apontado no item 8.1. Entretanto, as sugestões de regentes, como aquelas mencionadas acima, não permitem que apliquemos em nossas observações a definição de sílaba usada por Sundberg e a consequente interpretação de que sílabas átonas anteriores à sílaba tônica são prolongadas para enfatizar uma palavra importante. No item 3.1.1, vimos que Kurt Thomas (1979a, p. 95-96) insiste que não se prolongue a vogal não acentuada ao final de uma sílaba, indicando a antecipação da consoante inicial da sílaba tônica seguinte justamente para evitar o prolongamento da sílaba átona, como ilustrado nas Figuras 3.8 e 3.9. Além disso, a partir da escuta das gravações — por exemplo, a de *Trotz dem alten Drachen* dirigida por Gardiner —, percebemos que consoantes iniciais são ressaltadas, no entanto não ouvimos ênfase na sílaba átona anterior à sílaba tônica (por exemplo, no *-en* final de “alten”).

Apesar dessa observação geral — de que palavras importantes são destacadas por meio da ênfase ou do prolongamento da consoante inicial da sílaba tônica ou, eventualmente, da consoante inicial da sílaba átona seguinte à sílaba tônica —, as análises mostram que cada gravação emprega um procedimento diferente, apontando para a questão das escolhas na performance discutida no Capítulo 1. Como seria de se imaginar, não parece haver uma unanimidade quanto à maneira de se ressaltar uma consoante, tampouco quanto à escolha por se enfatizar palavras ou não. Nos movimentos do moteto *Jesu, meine Freude* de Bach, as situações analisadas mostram que consoantes são prolongadas ou enfatizadas em uma ou algumas gravações, mas não em todas; quando um prolongamento ocorre em mais de uma gravação, a duração de cada um é sempre diferente. Em *An die Sonne* de Schubert, analisamos situações em que as quatro gravações mostram um prolongamento de consoantes, se comparadas com trechos anteriores das mesmas gravações; no entanto, existem variações no grau de prolongamento das consoantes e no contexto de dinâmica, se compararmos gravações distintas. Além disso, observamos, em algumas gravações de *An die Sonne*, uma situação em que a sonoridade de uma consoante é reduzida (e não enfatizada), como já apontado.

Outra observação que remete à questão das escolhas na performance é a de que o andamento de uma gravação não necessariamente influencia a duração dos sons do texto: nas análises descritas nos itens 7.1.2 e 7.2, encontramos, por exemplo, situações em que a média

de BPM de duas gravações é bem próxima, entretanto as durações medidas são bastante diferentes. O prolongamento de uma consoante não está sempre associado a um andamento mais lento, assim como um andamento mais rápido não significa que consoantes sejam sempre curtas. Naturalmente, uma consoante precisa de tempo para ser prolongada; esse tempo pode ser “tirado” de uma vogal (ou de uma pausa), pode ser “criado” por meio de uma alteração no andamento (um *ritenuto*, por exemplo) ou ainda por uma mistura dessas (e outras) possibilidades. Na gravação de Gardiner de *Trotz dem alten Drachen*, por exemplo, a tendência parece ser a de encurtar a vogal ao se prolongar a consoante [x] (*ch*) de “Drachen” no c. 151. Nas gravações de *An die Sonne*, ao se cantar “verschmachtet” nos c. 88-89 (com anacruse), parece haver um *ritenuto* que acomoda o prolongamento da consoante inicial da sílaba tônica. Em essência, a questão que se coloca parece ser a de escolher o que fazer com o tempo, em função do efeito sonoro ao qual se deseja chegar.

A manipulação da dicção do texto que se ouve em algumas gravações pode ser compreendida como um gesto expressivo, conforme a definição de Leech-Wilkinson (2009b, capítulo 8, ¶13-15) citada no item 1.2. Primeiramente, pensando na explicação de Leech-Wilkinson sobre o termo “gesto expressivo”, podemos entender uma consoante prolongada, por exemplo, como algo que molda uma nota musical acrescentando-lhe um significado; esse gesto expressivo, por sua vez, é percebido como tal na medida em que a sonoridade dessa consoante se distingue de seu entorno e da expectativa criada pela própria performance. O mesmo poderia ser dito no caso da redução da sonoridade da consoante [x] (*ch* de “verschmachtet”) em gravações de *An die Sonne*.

Nas gravações por nós analisadas, esses gestos expressivos podem ser associados aos sons da fala usados para expressar tais significados (ou emoções, ou afetos), como mencionado por Leech-Wilkinson (2009b, capítulo 8, ¶83), e também comparados às pesquisas sobre expressividade na voz falada, citadas no item 1.2.1. Nos momentos energéticos de *Unter deinem Schirmen* e *Trotz dem alten Drachen* do moteto de Bach, a ênfase ou o prolongamento de consoantes — que podem resultar em um encurtamento da vogal, como na gravação de Gardiner — remetem à “predominância de elementos consonantais” percebida por Trojan (1952, p. 183-184) em emoções como a resistência (*Trotz*, em alemão), assim como às observações de Fónagy (1991, p. 154) quanto às atitudes agressivas, nas quais a duração de consoantes é aumentada e a de vogais é reduzida. Por outro

lado, no trecho de *An die Sonne* de Schubert, com caráter dramático, o prolongamento de consoantes pode ser comparado à caracterização da tristeza citada por Sundberg (2015, p. 208), com “velocidade da fala mais lenta, devido ao alongamento das consoantes”. Nessa mesma peça, a sonoridade reduzida da consoante [x] mostra uma articulação sem força que se poderia esperar de uma pessoa debilitada, como descrito no item 7.2.

Dentre as gravações analisadas de *Unter deinem Schirmen* e *Trotz dem alten Drachen* do moteto de Bach, observamos, como já mencionado nos itens 7.1.1 e 7.1.2, que a gravação de Gardiner é a que mais faz uso dos sons do texto como ferramenta expressiva, sobretudo por meio da ênfase ou do prolongamento de consoantes. Nesse aspecto, o trabalho de Gardiner com essa obra é uma exceção, se comparado com o tratamento do texto nas outras gravações que analisamos. Como a quantidade de gravações aqui estudadas é pequena frente às inúmeras gravações desse moteto de Bach, não podemos afirmar que a manipulação da dicção do texto na gravação de Gardiner seja excepcional em relação a todas essas interpretações; entretanto, na resenha publicada na revista *Gramophone* sobre esse CD, Freeman-Attwood (2012) parece sugerir que, de modo geral, a interpretação de Gardiner realmente se diferencia das demais.

Freeman-Attwood (2012, s/p) menciona a “inimitável projeção textual, clareza de linha, rigor rítmico e um predominante senso de expectativa e originalidade”¹² característicos do Monteverdi Choir, mas acrescenta que ocasionalmente se chega a gestos exagerados. Ao se referir aos motetos *Singet dem Herrn ein neues Lied* e *Jesu, meine Freude*, ele escreve sobre alguns “riscos interpretativos [que] podem não convir àqueles que preferem uma paisagem menos articulada, mais abstrata, suave e, no geral, expansiva”¹³; aqui, é difícil afirmar quais “riscos interpretativos” o autor tem em mente, no entanto é possível que a manipulação da dicção do texto seja um deles. Sobre *Jesu, meine Freude*, ele comenta que “cenas aterrorizantes, quase de ‘turba’ (multidão), são visceralmente contrabalançadas com uma busca etérea por redenção”¹⁴ e que o movimento *Trotz dem alten Drachen* “cospe suas aliterações irascíveis somente para ser desafiado de forma persuasiva pela elevada pureza de

¹² “inimitable textual projection, clarity of line, rhythmic rigour and an overriding sense of expectancy and flair” (FREEMAN-ATTWOOD, 2012, s/p)

¹³ “interpretative risks may not suit those who prefer a less articulated, more abstract, soft-edged and generally expansive landscape.” (FREEMAN-ATTWOOD, 2012, s/p)

¹⁴ “terrifying, quasi-‘turba’ (crowd) scenes are viscerally offset against an ethereal quest for redemption.” (FREEMAN-ATTWOOD, 2012, s/p)

‘in gar sichrer Ruh’ (‘em plena tranquilidade’)¹⁵. Ele finaliza sua resenha afirmando que “surpresas são abundantes — algumas das quais tomam um pouco de tempo para se acostumar”¹⁶.

Ao apontar para a singularidade da interpretação de Gardiner, essa resenha toma como exemplo justamente dois trechos de *Trotz dem alten Drachen* analisados no item 7.1.2 e também mencionados por Gardiner em seu livro. No capítulo em que escreve sobre as relações entre texto e música nas obras de Bach, Gardiner (2014, p. 468-470) cita o moteto *Jesu, meine Freude* e, especificamente, o movimento *Trotz dem alten Drachen*, descrevendo sua parte inicial e central de tal maneira que, nós supomos, praticamente explica o pensamento que está por trás de sua performance:

Bach não se acanha em forçar um ator de vez em quando — de aproveitar a força verbal e o ritmo de uma única palavra como *trotz!* e lançá-la aos quatro cantos de uma igreja. Gramaticalmente, aqui a palavra é uma preposição significando “apesar de”, mas no contexto do hino de Frank e da música de Bach ela tem ressonâncias do substantivo *Trotz*, que denota resistência e teimosia — um desafio lançado ao “velho dragão” evocado diante de nossos olhos com a vivacidade gráfica de um Cranach ou de um Grünewald. Em seguida, ele contrasta isso com a imagem igualmente poderosa de um Martinho Lutero destemido em sua isolada rebelião (“*ich steh hier und singe*”) e, como o próprio arcanjo Miguel, corajoso e inabalável em sua resistência (“in gar sichrer Ruh”), ou como Arquimedes: “Dá-me um lugar para ficar e eu moverei a terra”. Tão próxima é a identificação de Bach com Lutero nesse ponto que nós podemos perceber como ele também “fica aqui e canta em plena tranquilidade”, urgindo que nós façamos o mesmo com igual veemência.¹⁷ (GARDINER, 2014, p. 470)

Da descrição acima, podemos associar à gravação de Gardiner primeiramente a “força verbal e o ritmo” da palavra “trotz” que, como apontado no item 7.1.2, tem uma dicção enfática. Em seguida, as consoantes prolongadas de “Drachen” efetivamente evocam o “velho dragão” com uma “vivacidade gráfica”. O ataque de “ich” em dinâmica *forte* no verso “*ich steh hier und singe*” soa realmente “poderoso” e “destemido”, assim como “in gar sichrer

¹⁵ “spits out its irascible consonances only to be disarmingly defied by the elevated purity of ‘in gar sichrer Ruh’ (‘in confident tranquillity’)” (FREEMAN-ATTWOOD, 2012, s/p)

¹⁶ “surprises abound — some of which take a little getting used to.” (FREEMAN-ATTWOOD, 2012, s/p)

¹⁷ “Nor is Bach shy of pinching an actor’s cloak from time to time — to seize on the spoken force and rhythm of a single word like *trotz!* and fling it to the four corners of a church. Grammatically the word here is a preposition meaning ‘in spite of’, but in the context of Frank’s hymn and Bach’s setting it has resonances of the noun *Trotz*, which denotes defiance and cussedness — a gauntlet thrown down to the ‘old dragon’ conjured up before our eyes with the graphic vividness of a Cranach or a Grünewald. Then he opposes it with the equally powerful image of a Martin Luther, fearless in his isolated rebellion (*ich steh hier und singe*) and, like the archangel Michael himself, brave and unmovable in his defiance (*in gar sichrer Ruh*), or like Archimedes: ‘Give me a place to stand and I will move the earth.’ So close is Bach’s identification with Luther at this juncture that we sense how he too ‘stands here and sings in such certain peace’, urging us to do the same with equal vehemence.” (GARDINER, 2014, p. 470)

Ruh” mostra uma “inabalável resistência”. Essa descrição pictórica também remete à gravação de Gardiner do movimento *Unter deinem Schirmen*, no qual as menções aos ataques do inimigo são vivamente ilustradas por meio da dicção do texto (assim como de outros elementos).

Aqui, vale lembrar que os gestos expressivos usados por Gardiner nesses dois movimentos do moteto BWV 227 de Bach são condizentes com caráter vigoroso dessas peças. Entretanto, nota-se que, em suas gravações das canções de Schubert e de Brahms, Gardiner não manipula a dicção da mesma maneira.

Reinserindo esses gestos expressivos relacionados à dicção dentro do contexto das gravações analisadas, observamos como o conjunto de escolhas interpretativas de cada uma delas pode revelar o potencial semântico de uma obra em diferentes direções. Nas análises das gravações de *Unter deinem Schirmen* de Bach, discutidas no item 7.1.1, descrevemos a nossa interpretação quanto aos efeitos das escolhas interpretativas dessas gravações e mencionamos que esses efeitos nos parecem estar relacionados com diferentes formas de olhar para a tensão entre Jesus e o diabo, da qual o texto fala: algumas gravações, por meio de suas escolhas interpretativas, parecem ressaltar a força da proteção de Jesus, ao tempo que outras tendem a enfatizar o conflito entre a confiança em Jesus e a tentação mundana. Essa situação remete à observação de Leech-Wilkinson (2009b, capítulo 8, ¶96) sobre o “quanto o significado de uma composição pode ser transformado por uma performance através da significação dos gestos expressivos que o performer usa”¹⁸. No caso de *Unter deinem Schirmen*, “transformar” talvez não seja o verbo mais adequado, no entanto nos parece que as gravações de Rilling e Gardiner (como já apontado no item 7.1.1), ao enfatizar o conflito acima mencionado, exploram o potencial semântico da obra em sentidos diferentes daqueles mostrados pelas outras gravações e, com isso, acrescentam uma camada de significado a essa peça: além da fé e da confiança em Jesus, ganha força a percepção de que aquele que fala é humano, tanto em seu ímpeto ao se referir ao diabo ou em seu medo do inferno quanto em sua convicção de que pode vencer tudo isso. Observações semelhantes podem ser feitas em relação a *Trotz dem alten Drachen*, em especial nos trechos mencionados anteriormente. No item 7.1.2, escrevemos que as gravações de Ericson e Gardiner são as que parecem ter estratégias mais distintas em relação à frase “ich steh hier und singe in gar sichrer Ruh” (“eu fico aqui e canto

¹⁸ “how much the meaning of a composition can be transformed by a performance, through the signification of the expressive gestures that the performer deploys.” (LEECH-WILKINSON, 2009b, capítulo 8, ¶96)

em plena tranquilidade”), com efeitos que apontam para diferentes direções: na gravação de Ericson, essa frase pode ser compreendida quase como uma prece em uma situação protegida; na de Gardiner, ela soa mais como alguém que, confiante, resiste em meio ao ataque.

Nas gravações de *An die Sonne* de Schubert, descritas no item 7.2.1, também observamos como os gestos expressivos utilizados nas diferentes gravações podem incorporar outros significados à peça: nos versos “mein Leben welkt wie Gras dahin, wie ein verschmachtet Laub” (“minha vida murcha como capim, como uma folhagem ressecando”, c. 83-90), enquanto as gravações de Bernius, Gardiner e Neumann tendem a retratar uma angústia frente à finitude da vida, reforçando o caráter dramático desse trecho, a de Straube parece minimizar essa dramaticidade, ilustrando uma morte tranquila.

Essas ideias nos fazem pensar que a manipulação da dicção do texto não somente reforça o significado do texto e da música, mas por vezes também adiciona significados. Logicamente, outros aspectos não analisados aqui também contribuem para isso e para a expressividade como um todo: Juslin (2003, p. 280) sugere que “a expressão é um fenômeno multidimensional”¹⁹, e as análises de gravações feitas por Leech-Wilkinson (2009b) demonstram que músicos utilizam diversos elementos para moldar a expressividade de uma peça em dada direção. Assim, a manipulação da dicção do texto sem dúvida não é o único, mas um dos elementos da performance que podem contribuir para acrescentar significados à música.

O papel que essa manipulação da dicção pode ter na expressividade da performance coral parece se relacionar com a intensidade e com a frequência de uso de tais gestos expressivos. Dentre as gravações de *Trotz dem alten Drachen*, por exemplo, observamos que tanto Gardiner quanto Ericson tendem a usar a dicção como uma ferramenta expressiva, todavia eles o fazem de maneiras diferentes: nos trechos analisados, a gravação de Gardiner, além de ter algumas consoantes bastante prolongadas, mostra um uso mais frequente desse tipo de gesto expressivo do que a de Ericson. Assim, na gravação de Ericson a manipulação na articulação de consoantes não parece estar entre os elementos expressivos mais fundamentais da performance, por mais que ela também colabore para a expressividade. Já na gravação de Gardiner tal manipulação tende a ter um papel central na expressividade, sendo eventualmente tão ou mais proeminente que aspectos mais comumente analisados em

¹⁹ “expression is a multi-dimensional phenomenon” (JUSLIN, 2003, p. 280)

pesquisas sobre a expressividade na performance, como variações de andamento, portamento ou vibrato (conforme citado no item 1.2.1).

Convém destacar que nossas interpretações dos gestos expressivos das gravações analisadas, descritas neste item e também no Capítulo 7, são perspectivas subjetivas que dificilmente possibilitariam a concordância de todos os leitores. O parágrafo a seguir de Leech-Wilkinson desenvolve melhor essa ideia:

Ouvintes limitam sua própria interpretação, na medida em que constroem significado para os sons de entrada, segundo os limites estabelecidos pelo performer, e, dentro desse ambiente delimitado, eles adotam a interpretação dos sons que lhes parece mais plausível, dada suas próprias experiências de falar, sentir, se expressar, fazer música. Como significados completamente elaborados só podem ser atribuídos por indivíduos, qualquer discussão que proponha tais significados para sons em performances específicas vai além dos limites do generalizável: não se pode esperar que todo leitor concorde.²⁰ (LEECH-WILKINSON, 2007, p. 229)

Além disso, nossa interpretação é necessariamente datada e inserida no contexto atual, de forma que, sobretudo em relação às gravações de Thomas e Ehmann, realizadas no final dos anos 1950, nossa compreensão não tem como ser aquela da época de seu lançamento. Usando novamente as palavras de Leech-Wilkinson (2007, p. 230), “o que sons musicais significam em contextos específicos de performance hoje talvez nem sempre seja o que eles significaram no passado nem o que significarão no futuro”²¹. Assim, nosso intuito com tais interpretações é apontar para as possibilidades expressivas da dicção e para o papel que ela pode ter na expressividade coral, seja qual for o significado que cada leitor encontre em tais gestos.

Vale lembrar que as escolhas interpretativas, como menciona Lester (1995, p. 211) em citação no final do item 1.1.1, geralmente não são nem “certas” nem “erradas”, mas simplesmente diferentes. A variedade de escolhas ilustrada pelas gravações aqui analisadas aponta justamente para isso e também para outras questões discutidas ao longo deste trabalho, como as limitações da notação musical e o fato de que a análise da partitura de uma peça em geral indica uma das possíveis interpretações dessa peça — e não a única interpretação. Uma

²⁰ “Listeners limit their own interpretation, as they construct meaning for the incoming sounds, in accordance with the limits set down by the performer, and within that delimited environment they adopt whichever interpretation of the sounds seems most plausible to themselves given their own experience of speaking, feeling, expressing themselves, making music. Because fully elaborated meanings can only be assigned by individuals, therefore, any discussion that proposes such meanings for sounds in particular performances goes beyond the bounds of the generalisable: one cannot expect every reader to agree.” (LEECH-WILKINSON, 2007, p. 229)

²¹ “What musical sounds signify in specific performance contexts today may not always be what they signified in the past, nor what they will signify in the future.” (LEECH-WILKINSON, 2007, p. 230)

gravação, por sua vez, naturalmente apresenta só uma interpretação, por isso a importância de se compararem diferentes gravações na busca por compreender a gama de escolhas disponíveis. Como escreve Bowen (1999, p. 442), longe de limitar possibilidades, as gravações exemplificam o quanto de variação é possível em relação aos diferentes elementos da performance, de modo que “nós devemos usar gravações para abrir parâmetros, e não para fechá-los”²².

Finalizando este capítulo, voltamo-nos a questões da expressividade na performance, de um modo geral. Como se pôde observar ao longo do Capítulo 7, os gestos expressivos que identificamos nas gravações duram não mais que uma fração de segundo. Sobre isso, Leech-Wilkinson escreve:

A performance expressiva acontece, em grande parte, no nível que estivemos examinando aqui, em que mudanças são medidas em décimos de segundos ou menos: estes são os sinais expressivos que nós percebemos, mais conscientemente ou menos, dependendo de quão atentamente escolhemos ouvir, e com mais ou menos mudanças em nosso afeto principal, dependendo do quanto nos permitimos estar envolvidos.²³ (LEECH-WILKINSON, 2009b, capítulo 8, ¶101)

Leech-Wilkinson aponta para a percepção do ouvinte em relação a uma performance expressiva — isto é, aquilo que ele reconhece como expressivo na performance — e também para a reação do ouvinte a isso — ou seja, aquilo que ele experiencia ao ouvir essa performance. Discussões sobre o potencial da música para expressar e/ou induzir emoções ou estados de humor remontam à Grécia Antiga; mais recentemente, pesquisas empíricas vêm sendo realizadas, buscando principalmente compreender a relação entre as emoções que a música pode expressar e aquelas que o ouvinte sente (veja, por exemplo, a revisão de Schubert (2013) ou também os artigos de Juslin e Laukka (2004) e de Pannese, Rappaz e Grandjean (2016)). Podemos buscar contribuir para essa discussão — embora sem focar a questão das emoções — a partir de dois elementos: um que se relaciona com a percepção do ouvinte, e outro que se refere à reação do ouvinte à performance. Esses elementos relacionam-se, de alguma forma, com os resultados desta pesquisa — como

²² “We should use recordings to open parameters, not to close them.” (BOWEN, 1999, p. 442)

²³ “Expressive performance happens to a large extent on the level we’ve been examining here, where changes are measured in tenths of a second or less: these are the expressive signals we perceive, with more or less awareness depending on how closely we choose to listen, and with more or less change to our core affect depending on how closely we allow ourselves to become involved.” (LEECH-WILKINSON, 2009b, capítulo 8, ¶101)

discutiremos mais à frente —, no entanto são principalmente conjecturas a respeito da experiência de se ouvir uma performance expressiva.

O primeiro elemento diz respeito à ideia de se apresentar a música com propriedade, isto é, de uma performance na qual se percebam os músicos não somente como conhecedores da obra, mas também com um sentido de pertencimento e de familiaridade, como se a obra fizesse parte daquilo que os próprios músicos são. Aqui, como já apontado, estamos falando da percepção do ouvinte: não podemos saber o que os músicos têm em mente ao realizar uma performance, podemos somente saber a forma como nós percebemos essa performance e até que ponto ela nos transmite esse sentido de propriedade. A ideia que propomos aqui de alguma forma remete à noção de uma performance que seja convincente, conforme escrevem Leech-Wilkinson e Rink. Leech-Wilkinson (2009b, capítulo 8, ¶4), ao mencionar a relação entre a musicalidade e o estilo de performance, escreve que, quando algo é tocado de forma musical, isso significa que é tocado de uma maneira convincente. Rink (2001, p. 435) argumenta que “o que geralmente determina o sucesso de [dada performance] é [...] até que ponto ela tem consistência e é coerente, e até que ponto ela convence, ou move, o ouvinte”²⁴. A noção de apresentar a música com propriedade, entretanto, não é exatamente o mesmo que apresentar a música de forma convincente; ela pode incluir esse aspecto de persuasão, mas se baseia sobretudo em um tipo de intimidade e de identificação com a obra. Na performance, isso resultaria em uma estreita conexão entre os músicos e a música, que pode vir a ser percebida pelo ouvinte como expressiva.

O segundo elemento remete a algo que John Butt nos disse em relação às repetições em músicas de Bach e de Schütz, conforme citado no item 4.3.2, mas que poderia ser transportado para o âmbito da expressividade na performance: a ideia de estar no momento presente. Adaptando aquilo que Butt menciona, uma performance que é percebida como expressiva pode trazer o ouvinte para a experiência do presente, se ele estiver receptivo a isso. Em outras palavras, o ouvinte pode se envolver com essa performance de tal forma, que abandona pensamentos sobre o passado ou o futuro e se concentra inteiramente naquilo que acontece no presente. Aqui, vale mencionar que essa absorção completa naquilo que se faz no presente é uma das características da experiência de *flow* (“fluxo”), como descrito por Nakamura e Csikszentmihalyi (2002, p. 89-90). Nesse sentido, poderia ser interessante

²⁴ “what generally determines the latter’s success is [...] the extent to which it coheres and is coherent, and the extent to which it convinces, or moves, the listener.” (RINK, 2001, p. 435)

relacionar estudos sobre a expressividade na performance com as pesquisas sobre as experiências de *flow*.

Pensando no repertório coral alemão aqui estudado, a dicção do texto pode desempenhar um papel importante nesses dois possíveis elementos relacionados à expressividade na performance. Primeiramente, o modo de se pronunciar um texto e, em especial, o uso expressivo de seus sons podem mostrar a intimidade que se tem (ou não) com esse texto, tanto em seu significado quanto em sua sonoridade. Assim, a dicção e seu uso expressivo podem ser elementos decisivos para que o ouvinte perceba, na performance, um sentido de propriedade para com a obra. Depois, o impacto sonoro do texto cantado em alemão pode ter um efeito no sentido de trazer o ouvinte para o momento presente, remetendo-nos à ideia de Ehmann e Haasemann (1990, p. 70), citada no item 4.2, de que o vigor das consoantes alemãs reforça o contato com o ouvinte, e também ao que John Butt fala, no item 4.3.2, sobre o tipo de presença física do alemão.

Com este capítulo, encerramos os procedimentos investigativos desta pesquisa. Nas Considerações Finais, a seguir, resumiremos seus principais resultados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, discutimos os efeitos expressivos de escolhas de regentes quanto à dicção do texto em obras corais cantadas em alemão, por meio de uma confrontação de estudos bibliográficos e estudos de caso, que incluíram a análise de escritos sobre regência coral, entrevistas com regentes, análises de partituras e análises de gravações. Essa confrontação foi apresentada no Capítulo 8, e seus resultados dizem respeito a aspectos controversos da pronúncia do alemão cantado, aos instantes de articulação dos sons do texto, à relação entre articulação do texto e articulação musical e ao papel da dicção na expressividade da performance coral, em particular, e na performance musical, de modo geral.

Em relação à pronúncia do alemão cantado, o primeiro aspecto discutido refere-se à consoante *r*. Nas gravações analisadas, ouvimos que no início e no meio de sílabas o *r* é pronunciado quase sempre como [r], como indicado na literatura estudada. No final de palavras (incluindo a terminação *-er*) e nos prefixos *er-* e *ver-* tende a prevalecer a pronúncia com [r], por mais que eventualmente se ouça [ʀ] ou [ʁ]. Nesses casos, as gravações mostram uma variedade de procedimentos nem sempre presente na literatura, que tende a indicar ou a pronúncia com [r], ou a pronúncia com [ʀ] ou [ʁ], exclusivamente.

No caso do encontro de plosivas idênticas ou com o mesmo ponto de articulação na fronteira de palavras, a análise de gravações sugere que, de modo geral, uma das plosivas é suprimida; entretanto, existem exceções notáveis, nas quais ambas as plosivas são pronunciadas. A orientação, encontrada na literatura, para se prolongar a oclusão da primeira plosiva e explodir somente a segunda plosiva parece não ser usada nas gravações.

Nas situações analisadas nas gravações em que há uma sílaba com vogal curta, a duração dessa vogal tende a ser reduzida por meio da antecipação da consoante que se segue, remetendo à sugestão encontrada em alguns manuais de regência para o tratamento de vogais curtas do alemão.

A análise do instante de articulação dos sons do texto nas gravações mostra que, no caso de consoantes finais seguidas de pausa, a consoante pode ser articulada tanto na pausa seguinte quanto dentro da duração da nota para a qual a sílaba foi escrita.

Em relação às consoantes que iniciam uma palavra, observamos nas gravações que, no caso de somente uma consoante inicial, em geral ela é articulada antes do ataque instrumental e, na maioria das vezes, ainda soa quando o instrumento ataca. No caso de duas consoantes iniciais, geralmente ambas são antecipadas e, muitas vezes, a segunda ainda soa no momento do ataque instrumental; no entanto, há situações em que apenas a primeira consoante é antecipada (com a segunda articulada junto com o ataque instrumental), principalmente quando duas consoantes iniciais são precedidas de uma ou mais consoantes finais. Esses resultados corroboram a sugestão da maioria da literatura pesquisada.

Quanto à relação entre a articulação do texto e a articulação musical, as análises de gravações, confrontadas com a literatura, sugerem uma relação de proporção entre as durações de vogais e consoantes: vogais mais longas que consoantes tendem a soar mais *legato* e vogais mais curtas que consoantes tendem a soar menos *legato*. No entanto, essa relação pode variar, de acordo com o tipo de consoante (sonora ou surda) e da posição da consoante na palavra (se no início ou no meio dela). Além disso, a dinâmica dos sons do texto pode colaborar para se chegar a uma articulação mais ou menos *legato*, também apontando para a relação entre a articulação musical e a forma como uma nota é atacada.

Em algumas das gravações analisadas, observamos situações em que a dicção é usada como uma ferramenta expressiva, destacando palavras importantes principalmente por meio da ênfase ou do prolongamento da consoante inicial da sílaba tônica, ou, também, da consoante inicial da sílaba átona seguinte à sílaba tônica. Eventualmente, ouve-se que a redução da sonoridade de uma consoante é também usada de forma expressiva. Isso ocorre em peças (ou trechos de peças) de caráter energético ou vigoroso, ou também de caráter dramático. O grau de ênfase ou prolongamento naturalmente varia entre as gravações e parece não ser influenciado pelo andamento escolhido. Essa manipulação da dicção do texto relaciona-se com características da expressão de emoções na voz falada e pode ser compreendida como um gesto expressivo que não somente reforça o significado do texto e da música, mas por vezes também adiciona significados. Uma das gravações analisadas sugere que a manipulação da dicção pode ter um papel central na expressividade da performance coral.

Voltando-nos a questões da expressividade na performance de um modo geral, os resultados dessas análises fazem-nos conjecturar que a percepção e a reação do ouvinte a uma

performance expressiva eventualmente se relacionam com dois elementos, nos quais a dicção do texto cantado pode desempenhar um papel importante: o primeiro refere-se à percepção de que a música é apresentada com propriedade e o segundo, à ideia de que a performance pode trazer o ouvinte para a experiência do presente.

Nesta tese, buscamos contribuir para as discussões sobre a expressividade na performance ao estudar o uso expressivo da dicção do texto em performances especificamente corais. No entanto, ainda existem lacunas que poderiam ser estudadas em pesquisas futuras. Poder-se-ia, por exemplo, realizar um estudo comparativo sobre o uso expressivo da dicção em diferentes momentos da história das gravações, ampliando a quantidade de gravações aqui analisadas a fim de observar se, ao longo dos séculos XX e XXI, ocorreram mudanças nas tendências quanto ao tratamento da dicção. Outra questão seria o uso expressivo da dicção do texto no repertório coral de outros períodos e estilos, como na performance da música contemporânea ou de arranjos corais de músicas populares, ou ainda uma comparação do uso expressivo da dicção em performances solistas e em performances corais.

A colaboração dos coralistas também poderia ser estudada, observando-se, por exemplo, até que ponto eles influenciam as escolhas de performance e contribuem para elas. Na área da educação musical, poder-se-ia pesquisar como a questão das escolhas na performance é tratada no ensino da regência coral.

Voltando-nos à questão da percepção e da reação do ouvinte, seria interessante realizar pesquisas empíricas que estudassem até que ponto as manipulações da dicção aqui observadas podem moldar a experiência de escuta de diferentes ouvintes, investigando também o quanto os dois elementos que propusemos acima podem estar presentes em tais experiências de escuta.

Por fim, as questões aqui discutidas apontam para como a performance musical cria significados — como já escreveram Leech-Wilkinson (2009b, capítulo 8, ¶96) e Cook (2010, p. 9) — por meio dos gestos expressivos que o músico escolhe usar. Isso, por sua vez, sugere como as escolhas de performance podem ser determinantes para o resultado e o efeito da performance. Para nós, regentes, fica, então, o convite a refletir sobre o que escolher — ou, para além disso, a considerar que não escolher também é uma escolha.

REFERÊNCIAS

Obras citadas

ADAMS, David. **A Handbook of Diction for Singers**: Italian, German, French. 2nd Ed. Oxford, New York: Oxford University Press, 2008.

ADLER, Kurt. **Phonetics and Diction in Singing**: Italian, French, Spanish, German. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1967.

BACH-DOKUMENTE. Herausgegeben von Bach-Archiv Leipzig (Supplement zu NBA). Band I: Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Herausgegeben von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel: Bärenreiter, 1963.

BASTIAN, Hans Günther; FISCHER, Wilfried. **Handbuch der Chorleitung**. Mainz: Schott, 2006.

BAXTER, Jeffrey; SHAW Robert. An Interview with Robert Shaw: Reflections at Eighty. **Choral Journal**, v. 36, n. 9, p. 9-13, Apr. 1996.

BELLER-MCKENNA, Daniel. The Scope and Significance of the Choral Music. In: MUSGRAVE, Michael (Ed.). **The Cambridge Companion to Brahms**. New York: Cambridge University Press, 1999. p. 171-194

BEUERLE, Hans Michael. **Johannes Brahms, Untersuchungen zu den A-cappella-Kompositionen**: ein Beitrag zur Geschichte der Chormusik. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1987.

BISPO, A. A. 68: Renovação de repertórios e musicologia histórica europeia, *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi no Brasil, Klaus-Dieter Wolff e Roberto Schnorrenberg. **Revista da Organização de Estudos Culturais em Contextos Internacionais**, n. 116, 2008. Disponível em: <<http://revista.brasil-europa.eu/116/1968-Vespro-Monteverdi.htm>>. Acesso em 08 jan. 2014.

BLAKE, Andrew. Recording Practices and the Role of the Producer. In: COOK, Nicholas; CLARKE, Eric; LEECH-WILKINSON, Daniel; RINK, John (Ed.). **The Cambridge Companion to Recorded Music**. New York: Cambridge University Press, 2009. p. 36-53.

BLOCKER, Robert (Ed.). **The Robert Shaw Reader**. New Haven: Yale University Press, 2004.

BÖHM, August v. **Geschichte des Singvereines der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien**: Festschrift zum fünfzigjährigen Singvereins-Jubiläum. Wien: Adolf Holzhausen, 1908.

BOTSTEIN, Leon. Realism Transformed: Franz Schubert and Vienna. In: GIBBS, Christopher H. (Ed.). **The Cambridge Companion to Schubert**. New York: Cambridge University Press, 1997. p. 15-35.

BOWEN, José A. Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Ed.). **Rethinking Music**. Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 424-451.

BRAMER, Gudrun Barbara. **150 Jahre akademisches Musizieren an der Universität Wien 1858-2008**. 2008. 206f. Dissertação (Mestrado) - Universität Wien, Viena, 2008.

BRANSCOMBE, Peter. Music for Social Occasions. In: GARDINER, John Eliot. **Schubert, Choral Works**. 4544282. Londres: Philips Classics, 1997. 1 CD (ca. 72 min.). p. 5-7. (Texto no encarte do CD).

BREWER, Mike; GARNETT, Liz. The Making of a Choir: Individuality and Consensus in Choral Singing. In: DE QUADROS, André (Ed.). **The Cambridge Companion to Choral Music**. New York: Cambridge University Press, 2012. p. 256-271.

BRITO, Teca Alencar de. **Hans-Joachim Koellreutter**: ideias de mundo, de música, de educação. São Paulo: Peirópolis, EDUSP, 2015.

BROCK-NANNESTAD, George. The Development of Recording Technologies. In: COOK, Nicholas; CLARKE, Eric; LEECH-WILKINSON, Daniel; RINK, John (Ed.). **The Cambridge Companion to Recorded Music**. New York: Cambridge University Press, 2009. p. 149-176.

BULLOCK, Jamie. Libxtract: A Lightweight Library for Audio Feature Extraction. In: INTERNATIONAL COMPUTER MUSIC CONFERENCE, 2007, Copenhagen, Denmark. **Proceedings...** Copenhagen: ICMA, 2007. p. 25-28. Disponível em: <<http://quod.lib.umich.edu/i/icmc/bbp2372.2007.116/1>>. Acesso em 14 jul. 2016.

BURKE, Peter. **Languages and Communities in Early Modern Europe**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

BUTT, John. **Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

_____. Bach Recordings Since 1980: A Mirror of Historical Performance. In: SCHULENBERG, David (Ed.). **Bach Perspectives: The Music of J. S. Bach, Analysis and Interpretation**. University of Nebraska Press: London, 1999. p. 181-198. v. 4.

_____. Choral Culture and the Regeneration of the Organ. In: SAMSON, Jim (Ed.). **The Cambridge History of Nineteenth-century Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001a. p. 522-543.

_____. **Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance**. New York: Cambridge University Press, 2002.

CAMARGO, Sidney. **As consoantes do português e do alemão**. 1972. 178f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1972.

CANNAM, Chris; LANDONE, Christian; SANDLER, Mark. Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files. In: ACM MULTIMEDIA 2010 INTERNATIONAL CONFERENCE, 2010, Firenze, Italy. **Proceedings...** Firenze: MM'10, 2010. p. 1467-1468. Disponível em: <<http://www.sonicvisualiser.org>>. Acesso em: 25 mar. 2015.

CAPPADONIA, Anthony C. The Importance of the Clarity and Production of Consonants, Part II. **Choral Journal**, v. 2, n. 3, p. 15-16, Jan. 1962.

CAVALIERE, Ricardo. **Pontos essenciais em fonética e fonologia**. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2005.

CHRISTMANN, Juliana Damião Gomes. **Processos fonológicos em fronteiras de palavras no canto erudito em alemão**. 2011. 152 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

CLARKE, Eric. Expression in Performance: Generativity, Perception and Semiosis. In: RINK, John (Ed.). **The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 21-54.

_____. Understanding the Psychology of Performance. In: RINK, John (Ed.). **Musical Performance: A Guide to Understanding**. New York: Cambridge University Press, 2002a. p. 59-72.

_____. Listening to Performance. In: RINK, John (Ed.). **Musical Performance: A Guide to Understanding**. New York: Cambridge University Press, 2002b. p. 185-196.

_____. Empirical Methods in the Study of Performance. In: CLARKE, Eric; COOK, Nicholas (Ed.). **Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects**. New York: Oxford University Press, 2004. p. 77-102.

COOK, Nicholas. Analysing Performance and Performing Analysis. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. (Ed.). **Rethinking Music**. Oxford: Oxford University Press, 1999a. p. 239-261.

_____. Words about Music, or Analysis versus Performance. In: COOK, Nicholas; JOHNSON, Peter; ZENDER, Hans (Ed.). **Theory into Practice: Composition, Performance and the Listening Experience**. Leuven: Leuven University Press, 1999b. p. 9-52.

_____. **Music: A Very Short Introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

_____. Between Process and Product: Music and/as Performance. **Music Theory Online**, v. 7, n. 2, Apr. 2001.

_____. Methods for Analysing Recordings. In: COOK, Nicholas; CLARKE, Eric; LEECH-WILKINSON, Daniel; RINK, John (Ed.). **The Cambridge Companion to Recorded Music**. New York: Cambridge University Press, 2009a. p. 221-245.

_____. Changing the Musical Object: Approaches to Performance Analysis. In: BLAŽEKOVIĆ, Zdravko; MACKENZIE, Barbara Dobbs (Ed.). **Music's Intellectual History**. New York: Répertoire International de Littérature Musicale, 2009b. p. 775-790.

_____. The Ghost in the Machine: Towards a Musicology of Recordings. **Musicae Scientiae**, v. 14, n. 2, p. 3-21, 2010.

_____. Between Art and Science: Music as Performance. **Journal of the British Academy**, 2, p. 1-25, 2014a.

_____. Implications for Music Studies. In: FABIAN, Dorottya; TIMMERS, Renee; SCHUBERT, Emery (Ed.). **Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches across Styles and Cultures**. New York: Oxford University Press, 2014b. p. 331-334.

COOK, Nicholas; LEECH-WILKINSON, Daniel. **A Musicologist's Guide to Sonic Visualiser**. Londres, 2009. Disponível em: <http://charm.cchcdn.net/redist/pdf/analysing_recordings.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2015.

DARROW, Gerald F. **Four Decades of Choral Training**. Metuchen, N. J.: Scarecrow Press, 1975.

DECKER, William. Can your Choristers Sing? **Choral Journal**, v. 17, n. 9, p. 5-7, May 1977.

DEUTSCH, Otto Erich. **Franz Schubert thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge**. Neuauflage in deutscher Sprache bearbeitet und herausgegeben von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und Werner Aderhold. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1978.

DITTRICH, Marie-Agnes. The Lieder of Schubert. In: PARSONS, James (Ed.). **The Cambridge Companion to the Lied**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 85-100.

DUDEN Aussprachewörterbuch. 3. Aufl. Bearbeitet von Max Mangold in Zusammenarbeit mit der Dudenredaktion. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich: Dudenverlag, 1990.

DUDEN Englisch-Wörterbuch. Disponível em: <<http://www.duden.de/woerterbuch/englisch-deutsch>>. Acesso em: 29 jan. 2016.

DUDEN Online-Wörterbuch. Disponível em: <<http://www.duden.de/woerterbuch>>. Acesso em: 29 jan. 2016.

DUXBURY, Chris; BELLO, Juan Pablo; DAVIES, Mike; SANDLER, Mark. Complex Domain Onset Detection for Musical Signals. In: 6th CONFERENCE ON DIGITAL AUDIO EFFECTS (DAFx-03), 2003, London, UK. **Proceedings**... London: DAFx, 2003. Disponível em: <<http://www.eecs.qmul.ac.uk/legacy/dafx03/proceedings/pdfs/dafx81.pdf>>. Acesso em 14 jul. 2016.

EHMANN, Wilhelm. Aufführungspraxis der Bachschen Motetten. **Musik & Kirche**, v. 21, p. 49-67, 1951.

_____. **Voce et tuba**: Gesammelte Reden und Aufsätze 1934-1974. Herausgegeben von Dietrich Berke, Christiane Bernsdorff-Engelbrecht und Helmut Kornemann. Kassel: Bärenreiter, 1976.

_____. **Die Chorführung**: II. Das künstlerische Singen. 6. Aufl. Kassel: Bärenreiter, 1981.

EHMANN, Wilhelm; HAASEMANN, Frauke. **Handbuch der chorischen Stimmbildung**. 3. Aufl. Kassel: Bärenreiter, 1990.

ELLIOTT, Martha. **Singing in Style**: A Guide to Vocal Performance Practices. New Haven, London: Yale University Press, 2006.

EMMONS, Shirlee; CHASE, Constance. **Prescriptions for Choral Excellence**: Tone, Text, Dynamic Leadership. Oxford, New York: Oxford University Press, 2006.

ERICSON, Eric; OHLIN, Gösta; SPÅNGBERG, Lennart. **Choral Conducting**. Sveriges Körförbunds förlag; Walton Music Corporation, 1976.

FABIAN, Dorottya; TIMMERS, Renee; SCHUBERT, Emery. Introduction. In: _____ (Ed.). **Expressiveness in Music Performance**: Empirical Approaches across Styles and Cultures. New York: Oxford University Press, 2014a. p. xxi-xxx.

_____. Afterthought. In: _____ (Ed.). **Expressiveness in Music Performance**: Empirical Approaches across Styles and Cultures. New York: Oxford University Press, 2014b. p. 353-356.

FERNANDES, Angelo José. **O regente moderno e a construção da sonoridade coral**: uma metodologia de preparo vocal para coros. 2009. 475 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal de Campinas, Campinas, 2009.

FERREIRA NETTO, Waldemar. **Introdução à fonologia da língua portuguesa**. 2. ed. rev. São Paulo: Ed. Paulistana, 2011.

FISKE, Roger. Brahms and Scotland. **The Musical Times**, v. 109, n. 1510, p. 1106-1107+1109-1111, Dec. 1968.

FÓNAGY, Ivan. **La vive voix**: essais de psycho-phonétique. Paris: Payot; 1991.

FRANÇA, Eurico Nogueira. As organizações corais na Alemanha. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 13 Ago 1955. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/51579>. Acesso em 06/01/2014.

FREDRICH, Günter; FRISCHMUTH, Gert. Dirigieren. In: BIMBERG, Siegfried; FREDRICH, Günter; HÖFT, Fritz; IRRGANG, Horst; NEUMANN, Christel (Hrsg). **Handbuch der Chorleitung**. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1981. p. 15-105.

FREEMAN-ATTWOOD, Jonathan. Review: Bach Motets BWV225-230. **Gramophone**, Aug. 2012. Disponível em: <<http://www.gramophone.co.uk/review/bach-motets-bwv225-230>>. Acesso em: 18/03/2014.

GABRIELSSON, Alf. Music Performance Research at the Millennium. **Psychology of Music**, v. 31, n. 3, p. 221-272, 2003.

GARDINER, John Eliot. **Music in the Castle of Heaven**: A Portrait of Johann Sebastian Bach. London: Penguin Books, 2014.

GARRETSON, Robert L. **Conducting Choral Music**. 8th ed. New Jersey: Prentice Hall, 1998.

GECK, Martin. **Johann Sebastian Bach: Life and Work**. Traduzido do alemão por John Hargraves. Orlando: Harcourt, Inc., 2006.

GOODMAN, Elaine. Ensemble Performance. In: RINK, John (Ed.). **Musical Performance: A Guide to Understanding**. New York: Cambridge University Press, 2002. p. 153-167.

GRAMIT, David. "The Passion for Friendship": Music, Cultivation, and Identity in Schubert's Circle. In: GIBBS, Christopher H. (Ed.). **The Cambridge Companion to Schubert**. New York: Cambridge University Press, 1997. p. 56-71.

HALSEY, Simon. **Schott Master Class Chorleitung: vom Konzept zum Konzert**. Redigido com Wiebke Roloff. Mainz: Schott Music, 2011.

HAMMAR, Russell A. **Pragmatic Choral Procedures**. Metuchen, N.J., London: Scarecrow Press, 1984.

HANCOCK, Virginia. **Brahms's Choral Compositions and his Library of Early Music**. Epping: Bowker Publishing Company, 1983.

_____. Brahms's Performances of Early Choral Music. **19th-Century Music**, v. 8, n. 2, p. 125-141, 1984.

_____. Johannes Brahms. In: GRAZIA, Donna M. Di. **Nineteenth-century Choral Music**. New York; London: Routledge, 2013. p. 189-201.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

HARRANDT, Andrea. Bruckner und die Chormusik seiner Zeit. **Oberösterreichische Heimatblätter**, 51. Jahrgang, Heft 3/4, p. 184-195, 1997.

HEATON, Roger. Reminder: A Recording is not a Performance. In: COOK, Nicholas; CLARKE, Eric; LEECH-WILKINSON, Daniel; RINK, John (Ed.). **The Cambridge Companion to Recorded Music**. New York: Cambridge University Press, 2009. p. 217-220.

HERDER, Johann Gottfried. **Volkslieder**. Nebst untermischten andern Stücken. Zweiter Theil. Leipzig: Weygand, 1779. Disponível em <<https://books.google.de/books?id=zGNMAAAAcAAJ>>. Acesso em 16/01/2016.

HIEMKE, Sven. Aspekte der Tradition. In: EMANS, Reinmar; HIEMKE, Sven (Hrsg.). **Bachs Passionen, Oratorien und Motetten**: das Handbuch. Laaber: Laaber, 2009a. p. 307-325.

_____. Bestand, Verwendung und Chronologie. In: EMANS, Reinmar; HIEMKE, Sven (Hrsg.). **Bachs Passionen, Oratorien und Motetten**: das Handbuch. Laaber: Laaber, 2009b. p. 340-349.

_____. Werkbetrachtungen. In: EMANS, Reinmar; HIEMKE, Sven (Hrsg.). **Bachs Passionen, Oratorien und Motetten**: das Handbuch. Laaber: Laaber, 2009c. p. 350-389.

HILL, Peter. From Score to Sound. In: RINK, John (Ed.). **Musical Performance: A Guide to Understanding**. New York: Cambridge University Press, 2002. p. 129-143.

HOFMANN, Klaus. **Johann Sebastian Bach**: die Motetten. 2., durchgesehene Aufl. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2006.

HOFMANN, Kurt. Brahms the Hamburg Musician 1833-1862. In: MUSGRAVE, Michael (Ed.). **The Cambridge Companion to Brahms**. New York: Cambridge University Press, 1999. p. 3-30.

HOORICKX, Reinhard van. The Chronology of Schubert's Fragments and Sketches. In: BADURA-SKODA, Eva; BRANSCOMBE, Peter (Ed.). **Schubert Studies**: Problems of Style and Chronology. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. p. 297-325.

IPA Chart, available under a Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0 Unported License. Copyright © 2005 International Phonetic Association. 2005. Disponível em: <<http://www.internationalphoneticassociation.org/content/ipa-chart>>. Acesso em: 05 fev. 2015.

JANSENS, Susan; BLOOTHOOFT, Gerrit; KROM, Guus de. Perception and Acoustics of Emotions in Singing. In: 5th EUROPEAN CONFERENCE ON SPEECH COMMUNICATION AND TECHNOLOGY, 1997, Rhodes, Greece. **Proceedings...** Rhodes: European Speech Communication Association, 1997.

JOHNSON, Graham. Schubert in 1816. In: _____. **The Hyperion Schubert Edition 32, An 1816 Schubertiad**. CDJ33032. Londres: Hyperion Records, 1999. 1 CD (ca. 77 min.). p. 5-58. (Texto no encarte do CD).

JOHNSON, Peter. Performance and the Listening Experience: Bach's "Erbarme Dich". In: COOK, Nicholas; JOHNSON, Peter; ZENDER, Hans (Ed.). **Theory into Practice: Composition, Performance and the Listening Experience**. Leuven: Leuven University Press, 1999. p. 55-101.

_____. The Legacy of Recordings. In: RINK, John (Ed.). **Musical Performance: A Guide to Understanding**. New York: Cambridge University Press, 2002. p. 197-212.

JOHNSTON, Amanda. **English and German Diction for Singers: A Comparative Approach**. Maryland: Scarecrow Press, Inc., 2011.

JUSLIN, Patrik N. Five Facets of Musical Expression: A Psychologist's Perspective on Music Performance. **Psychology of Music**, v. 31, n. 3, p. 273-302, 2003.

JUSLIN, Patrik N.; LAUKKA, Petri. Communication of Emotions in Vocal Expression and Music Performance: Different Channels, Same Code? **Psychological Bulletin**, v. 129, n. 5, p. 770-814, 2003.

_____. Expression, Perception, and Induction of Musical Emotions: A Review and a Questionnaire Study of Everyday Listening. **Journal of New Music Research**, v. 33, n. 3, p. 217-238, 2004.

JUSLIN, Patrik N.; TIMMERS, Renee. Expression and Communication of Emotion in Music Performance. In JUSLIN, Patrik N.; SLOBODA, John A. (Ed.). **Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications**. New York: Oxford University Press, 2010. p. 453-489.

KAPLAN, Abraham. **Choral Conducting**. New York: W. W. Norton, 1985.

KAPLAN, Abraham; ZILAFRO, Dafna (Kaplan); GINGRICH, Linda. **Splendid Encounters: Memoirs of Collaborations, Interactions, and Conversations with many of the most Celebrated Musicians of the Twentieth Century**. New York: iUniverse, 2009.

KRECH, Eva-Maria; STOCK, Eberhard; HIRSCHFELD, Ursula; ANDERS, Lutz Christian. **Deutsches Aussprachewörterbuch**. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.

LAUKKA, Petri. Instrumental Music Teachers' Views on Expressivity: A Report from Music Conservatoires. **Music Education Research**, v. 6, n. 1, p. 45-56, March 2004.

LEAVER, Robin A. The Mature Vocal Works and their Theological and Liturgical Context. In: BUTT, John (Ed.). **The Cambridge Companion to Bach**. New York: Cambridge University Press, 1997. p. 86-122.

LEECH-WILKINSON, Daniel. Sound and Meaning in Recordings of Schubert's "Die junge Nonne". **Musicae Scientiae**, v. 11, n. 2, p. 209-236, 2007.

_____. Recordings and Histories of Performance Style. In: COOK, Nicholas; CLARKE, Eric; LEECH-WILKINSON, Daniel; RINK, (Ed.). **The Cambridge Companion to Recorded Music**. New York: Cambridge University Press, 2009a. p. 246-262.

_____. **The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance**. London: CHARM, 2009b. Disponível em: <<http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

LESTER, Joel. Performance and Analysis: Interaction and Interpretation In: RINK, John (Ed.). **The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 197-216.

LINDSTRÖM, Erik; JUSLIN, Patrik N.; BRESIN, Roberto; WILLIAMON, Aaron. "Expressivity Comes from within your Soul": A Questionnaire Study of Music Students' Perspectives on Expressivity. **Research Studies in Music Education**, n. 20, p. 23-47, 2003.

MACPHERSON, James. **The Poems of Ossian**. Volume the Second. London, 1807. Disponível em <https://play.google.com/store/books/details?id=c5sW_nYqixkC&rdid=book-c5sW_nYqixkC&rdot=1>. Acesso em 16/01/2016.

MARSHALL, Madeleine. **The Singer's Manual of English Diction**. New York: Schirmer Books, 1953.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística**: a expressividade na língua portuguesa. 4. ed. rev. São Paulo: EDUSP, 2008.

MAYER, Ruth. **As vogais no português e no alemão**. 1972. 215 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1972.

MCADAMS, Stephen; DEPALLE, Philippe; CLARKE, Eric. Analyzing Musical Sound. In: CLARKE, Eric; COOK, Nicholas (Ed.). **Empirical Musicology**: Aims, Methods, Prospects. New York: Oxford University Press, 2004. p. 157-196.

MELAMED, Daniel R. **J. S. Bach and the German Motet**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

MERRIAM-WEBSTER Dictionary. Disponível em: <<http://www.merriam-webster.com>>. Acesso em: 29 jan. 2016.

MICHEL, Ulrich. **Dtv-Atlas Musik**. Band 2: Musikgeschichte von Barock bis zur Gegenwart. 12. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2000.

MILLER, Richard. **The Structure of Singing**: System and Art in Vocal Technique. Boston, Massachusetts: Schirmer, 1986.

_____. **On the Art of Singing**. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996.

_____. **National Schools of Singing**: English, French, German, and Italian Techniques of Singing Revisited. Maryland: Scarecrow Press, 1997.

_____. **Solutions for Singers**: Tools for Performers and Teachers. Oxford, New York: Oxford University Press, 2004.

MINOR, Ryan. Choral Music and Choral Singing in Germany and Austria: An Overview. In: GRAZIA, Donna M. Di. **Nineteenth-century Choral Music**. New York; London: Routledge, 2013. p. 115- 125.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MÖLLER, Martin. Johann Sebastian Bach Motetten BWV 225-230. In: THOMAS, Kurt. **Johann Sebastian Bach Motetten BWV 225-230**. 0013292BC. Hamburg: Edel Classics, 2004. 1 CD (ca. 74 min.). p. 5-7. (Texto no encarte do CD).

MUSGRAVE, Michael. **The Music of Brahms**. New York: Oxford University Press, 1985.

_____. (Ed.). **The Cambridge Companion to Brahms**. New York: Cambridge University Press, 1999.

NAKAMURA, Jeanne; CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. The Concept of Flow. In: SNYDER, C. R.; LOPEZ, Shane J. (Ed.). **Handbook of Positive Psychology**. New York: Oxford University Press, 2002. p. 89-105.

NOGUEIRA, Lenita W. M.; ROSA, Lilia de Oliveira. Os Seminários de Música da Pró-Arte de São Paulo. In: II SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA DA UFRJ, 2011, Rio de Janeiro. **Anais...**: Teoria, crítica e música na atualidade. Maria Alice Volpe (org.). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2012. p. 145-145.

NOTLEY, Margaret. Schubert's Social Music: The "Forgotten Genres". In: GIBBS, Christopher H. (Ed.). **The Cambridge Companion to Schubert**. New York: Cambridge University Press, 1997. p. 138-154.

ODOM, William. **German for Singers: A Textbook of Diction and Phonetics**. New York: Schirmer Books, 1981.

OXFORD Dictionaries. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com>>. Acesso em: 29 jan. 2016.

PANNESE, Alessia; RAPPAZ, Marc-André; GRANDJEAN, Didier. Metaphor and Music Emotion: Ancient Views and Future Directions. **Consciousness and Cognition**, n. 44, p. 61-71, 2016.

PARROTT, Andrew. **The Essential Bach Choir**. Woodbridge: Boydell Press, 2000.

PERKINS. The Development of the Early Romantic Choral Song and the Contribution of Franz Schubert. **Choral Journal**, v. 21, n. 9, p. 20-24, May 1981.

PERTUSA, Antonio; IÑESTA, José M. Note Onset Detection Using one Semitone Filter-bank for MIREX 2009. In: MUSIC INFORMATION RETRIEVAL EVALUATION EXCHANGE - MIREX 2009, Onset Detection Contest, 2009, Kobe, Japan. **Proceedings...** Kobe: International Society for Music Information Retrieval, 2009. p. 84, 95-96. Disponível em <<http://grfia.dlsi.ua.es/repositori/grfia/pubs/238/PI.pdf>>. Acesso em 14 jul. 2016.

PETERSON, Hans-Gunnar; TALLMO, Karl-Erik. **Eric Ericson - 50 Years with the Chamber Choir**: An Interview by Hans-Gunnar Peterson and Karl-Erik Tallmo, 1997. Disponível em: <<http://art-bin.com/art/aericson.html>>. Acesso em: 13/05/2014.

PFAUSTCH, Lloyd. The Choral Conductor and the Rehearsal. In: DECKER, Harold; HERFORD, Julius (Ed.). **Choral Conducting Symposium**. 2nd ed. New Jersey: Prentice Hall, 1988. p. 69-111.

PÖHLMANN, Bernhard. Stimmbildung. In: BIMBERG, Siegfried; FREDRICH, Günter; HÖFT, Fritz; IRRGANG, Horst; NEUMANN, Christel (Hrsg). **Handbuch der Chorleitung**. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1981. p. 106-143.

QUANTZ, Donald E. **The Part-songs of Franz Schubert**. 1992. 147f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Department of Humanities and Social Sciences, University of Manitoba, Winnipeg, 1992.

RAPOPORT, Eliezer. Emotional Expression Code in Opera and Lied Singing. **Journal of New Music Research**, v. 25, n. 2, p. 109-149, 1996.

RIFKIN, Joshua. Bach's Chorus: A Preliminary Report. **The Musical Times**, v. 123, n. 1677, p. 747-751+753-754, Nov. 1982.

RINK, John. Review of Wallace Berry, *Musical Structure and Performance*. **Music Analysis**, v. 9, n. 3, p. 319-339, Oct. 1990.

_____. Playing in Time: Rhythm, Metre and Tempo in Brahms's *Fantasien* Op. 116. In: _____ (Ed.). **The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 254-282.

_____. The Line of Argument in Chopin's E minor Prelude. **Early Music**, v. 29, n. 3, p. 434-444, Aug. 2001.

_____. Preface. In: _____ (Ed.). **Musical Performance: A Guide to Understanding**. New York: Cambridge University Press, 2002a. p. xi-xiii.

_____. Analysis and (or?) Performance. In: _____ (Ed.). **Musical Performance: A Guide to Understanding**. New York: Cambridge University Press, 2002b. p. 35-58.

ROTHSTEIN, William. Analysis and the Act of Performance. In: RINK, John (Ed.). **The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 217-240.

SANDBORG, Jeffrey. **English Ways: Conversations with English Choral Conductors**. Foreword by John Rutter. Chapel Hill: Hinshaw Music, Inc., 2001.

SCHÄFER-LEMBECK, Hans-Ulrich. Situationsbezogen, gesellig, doch nicht trivial: Franz Schuberts mehrstimmige Vokalmusik mit Klavier. In: STRAUBE, Jörg. **Franz Schubert, Werke für Chor und Klavier**. CTH 2358. Baden: Thorofon, Bella Musica Edition, 1997. 1 CD (ca. 64 min.). p. 2-6. (Texto no encarte do CD).

SCHERER, Klaus R. Expression of Emotion in Voice and Music. **Journal of Voice**, v. 9, n. 3, p. 235-248, 1995.

SCHERER, Klaus R.; JOHNSTONE, Tom; KLASMEYER, Gundrun. Vocal Expression of Emotion. In: DAVIDSON, Richard J.; SCHERER, Klaus R.; GOLDSMITH, H. Hill (Ed.). **Handbook of Affective Sciences**. New York: Oxford University Press, 2003. p. 433-456.

SCHERER, Klaus R.; SUNDBERG, Johan; TAMARIT, Lucas; SALOMÃO, Gláucia L. Comparing the Acoustic Expression of Emotion in the Speaking and the Singing Voice. **Computer Speech and Language**, v. 29, p. 218-235, 2015.

SCHÖNE, Albrecht. Clemens Brentano: Abendständchen. In: WIESE, Benno von (Hrsg.). **Die deutsche Lyrik: Form und Geschichte, Interpretationen von der Spätromantik bis zur Gegenwart.** Düsseldorf: August Bagel, 1957. p. 11-18.

SCHUBERT, Emery. Emotion Felt by the Listener and Expressed by the Music: Literature Review and Theoretical Perspectives. **Frontiers in Psychology**, v. 4, article 837, p. 1-18, Dec. 2013.

SHERMAN, Bernard D. Triple Counterpoint: Jeffrey Thomas, Philippe Herreweghe, and John Butt on Singing Bach. In: _____. **Inside Early Music: Conversations with Performers.** Oxford, New York: Oxford University Press, 1997. p. 275-293.

SIEBS, Theodor. **Deutsche Bühnenaussprache.** 10. Aufl. Bonn: Verlag Albert Ahn, 1912.

SIEBS, deutsche Hochsprache: Bühnenaussprache. Herausgegeben von Helmut de Boor und Paul Diels. 18., durchgesehene Aufl. Berlin: Walter de Gruyter, 1961.

SIEBS, deutsche Aussprache: reine und gemäßigte Hochlautung mit Aussprachewörterbuch. Herausgegeben von Helmut de Boor, Hugo Moser und Christian Winkler. 19., umgearbeitet Aufl. Berlin: Walter de Gruyter, 1969.

SIEGWART, Hervine; SCHERER, Klaus R. Acoustic Concomitants of Emotional Expression in Operatic Singing: The Case of Lucia in *Ardi gli incensi*. **Journal of Voice**, v. 9, n. 3, p. 249-260, 1995.

SMITH, Jennifer Marie. **Aspiring toward Heaven: Tonal, Motivic, and Narrative Structure in two of J. S. Bach's Motets.** 2012. 185 f. Tese (Doutorado) - College of Music, Florida State University, Florida, 2012.

STANLEY, Glenn. Schubert's Religious and Choral Music: Toward a Statement of Faith. In: GIBBS, Christopher H. (Ed.). **The Cambridge Companion to Schubert.** New York: Cambridge University Press, 1997. p. 207-223.

STRAVINSKY, Igor. **Poética musical em 6 lições.** Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. **Conversas com Igor Stravinsky**. Tradução de Stella Rodrigo Octavio Moutinho. São Paulo: Perspectiva, 2004.

STRIMPLE, Nick. **Choral Music in the Nineteenth Century**. New York: Amadeus Press, 2008.

SUNDBERG, Johan. Perceptual Aspects of Singing. **Journal of Voice**, v. 8, n. 2, p. 106-122, 1994.

_____. Expressivity in Singing: A Review of Some Recent Investigations. **Logopedics Phoniatics Vocology**, v. 23, n.3, p. 121-127, 1998.

_____. Emotive Transforms. **Phonetica**, v. 57, p. 95-112, 2000.

_____. The KTH Synthesis of Singing. **Advances in Cognitive Psychology**, v. 2, n. 2-3, p. 131-143, 2006.

_____. **Ciência da voz**: fatos sobre a voz na fala e no canto. Tradução e revisão de Gláucia Laís Salomão. São Paulo: EDUSP, 2015.

SUNDBERG, Johan; BAUER-HUPPMANN, Julia. When Does a Sung Tone Start? **Journal of Voice**, v. 21, n. 3, p. 285-293, 2007.

SUNDBERG, Johan; IWARSSON, Jenny; HAGEGÅRD, Håkan. A Singer's Expression of Emotions in Sung Performance. **STL-QPSR**, v. 35, n. 2-3, p. 81-92, 1994.

SUNDBERG, Johan; LÃ, Filipa M. B.; HIMONIDES, Evangelos. Intonation and Expressivity: A Single Case Study of Classical Western Singing. **Journal of Voice**, v. 27, n. 3, p. 391.e1-391.e8, 2013.

SWAN, Howard. The "Lost" Art of Inspiration. In: FOWLER, Charles (Ed.). **Conscience of a Profession**: Howard Swan Choral Director and Teacher. Chapel Hill: Hinshaw Music, Inc., 1987a. p. 39-49.

_____. Three 'T's' for Choral Success. In: FOWLER, Charles (Ed.). **Conscience of a Profession: Howard Swan Choral Director and Teacher**. Chapel Hill: Hinshaw Music, Inc., 1987b. p. 95-108.

_____. The Development of a Choral Instrument. In: DECKER, Harold; HERFORD, Julius (Ed.). **Choral Conducting Symposium**. 2nd ed. New Jersey: Prentice Hall, 1988. p. 7-68.

SYNOFZIK, Thomas. Franz Schubert, An die Sonne. In: NEUMANN, Peter. **Franz Schubert, An die Sonne**. 83.138. Stuttgart: Carus-Verlag, 1997. 1 CD (ca. 66 min.). p. 3-6. (Texto no encarte do CD).

SZEWCZYK, Daniel. Warum Deutsch hart klingt – und Arabisch forsch. **Die Welt**, Berlin, 18 Aug. 2013. Disponível em: <<http://www.welt.de/119098264>>. Acesso em: 19/02/2015.

TARUSKIN, Richard. **Text and Act: Essays on Music and Performance**. Oxford, New York: Oxford University Press, 1995.

TEUBNER, Wolfgang. Franz Schubert (1797-1828): Chormusik. In: BERNIUS, Frieder. **Franz Schubert, Chorwerke**. PH06020. Neuhausen: Profil Medien, 2006. 1 CD (ca. 48 min.). p. 2-4. (Texto no encarte do CD).

THOMAS, Kurt. **Lehrbuch der Chorleitung**. Band I. 19. Aufl. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1979a.

_____. **Lehrbuch der Chorleitung**. Band II. 14. Aufl. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1979b.

_____. **Lehrbuch der Chorleitung**. Band III. 10. Aufl. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1979c.

THOMAS, Kurt; WAGNER, Alexander. **Lehrbuch der Chorleitung**. Band II. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1999.

_____. **Lehrbuch der Chorleitung**. Band III. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2003.

_____. **Lehrbuch der Chorleitung**. Band I. 2. Aufl. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2009.

TIMMERS, Renee. Vocal Expression in Recorded Performances of Schubert Songs. **Musicae Scientiae**, v. 11, n. 2, p. 237-268, 2007.

TREZISE, Simon. The Recorded Document: Interpretation and Discography. In: COOK, Nicholas; CLARKE, Eric; LEECH-WILKINSON, Daniel; RINK, John (Ed.). **The Cambridge Companion to Recorded Music**. New York: Cambridge University Press, 2009. p. 186-209.

TROJAN, Felix. **Der Ausdruck der Sprechstimme**: eine phonetische Lautstilistik. Wien, Düsseldorf: Verlag für medizinische Wissenschaften Wilhelm Maudrich, 1952.

UZ. Johann Peter. **Poetische Werke**. Leipzig: Dykichen Buchhandlung, 1768. Disponível em <<https://archive.org/details/poetischewerke01uzjo>>. Acesso em 13/01/2016.

WICKMAN, Matthew. Review: Thomas M. Curley, *Samuel Johnson, the Ossian Fraud, and the Celtic Revival in Great Britain and Ireland*. **Modern Philology**, v. 110, n. 4, p. E277-E281, May 2013.

WOLF, Uwe (Hrsg.). **Johann Sebastian Bach, Motetten**: kritische Neuausgabe. Stuttgart: Carus, 2002.

ZAK, Albin. Getting Sounds: The Art of Sound Engineering. In: COOK, Nicholas; CLARKE, Eric; LEECH-WILKINSON, Daniel; RINK, John (Ed.). **The Cambridge Companion to Recorded Music**. New York: Cambridge University Press, 2009. p. 63-76.

Obras consultadas

AGAWU, Kofi. Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-century *Lied*. **Musical Analysis**, v. 11, n. 1, p. 3-36, 1992.

ALWES, Chester L. Choral Music in the Culture of the Nineteenth Century. In: DE QUADROS, André (Ed.). **The Cambridge Companion to Choral Music**. New York: Cambridge University Press, 2012. p. 27-42.

BILLER, Georg Christoph; ROTH LISBERGER, Rod. In the Footsteps of Bach: An Interview with Georg Christoph Biller. **Choral Journal**, v. 54, n. 1, p. 34-43, Aug. 2013.

BUTT, John. Bach's Vocal Scoring: What Can it Mean? **Early Music**, v. 26, n. 1, p. 99-107, Feb. 1998.

_____. Choral Music. In: SAMSON, Jim (Ed.). **The Cambridge History of Nineteenth-century Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001b. p. 213-236.

CAPPADONIA, Anthony C. The Importance of the Clarity and Production of Consonants, Part I. **Choral Journal**, v. 2, n. 2, p. 11-12, Nov. 1961.

CLARKE, Eric F. Making and Hearing Meaning in Performance. **Nordisk Estetisk Tidskrift**, n. 33-34, p. 24-47, 2006.

COLLES, H. C. Brahms's Shorter Choral Works. **The Musical Times**, v. 74, n. 1083, p. 410-412, May 1933. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/917982>>. Acesso em: 21 mar. 2015.

DANIELS, Jonelle. **The Interaction of Words and Music in the Shakespeare Settings of Peter Warlock (Philip Heseltine)**: Writer/composer; Score/performance. 2011. 494 f. Tese (Doutorado) - Royal Holloway College, University of London, London, 2011.

DAVISON, Archibald T. **Choral Conducting**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1940.

DURRANT, Colin. Communicating and Accentuating the Aesthetic and Expressive Dimension in Choral Conducting. **International Journal of Music Education**, v. 27, n. 4, p. 326-340, 2009.

EHMANN, Wilhelm. **Choral directing**. Traduzido do alemão por George D. Wiebe. Minneapolis: Augsburg Publishing House, 1968.

_____. Performance Practices in the Baroque Period. **Choral Journal**, v. 11, n. 9, p. 12-13, May 1971.

EHMANN, Wilhelm; POE, Frances. In Quest of Answers: An Interview with Wilhelm Ehmann. **Choral Journal**, v. 15, n. 2, p. 11, Oct. 1974.

EHRET, Walter. **The Choral Conductor's Handbook**. London: Augener, [1959?].

ERICSON, Eric; DEFORTIS, Constance. An Interview with Swedish Choral Conductor Eric Ericson. **Choral Journal**, v. 34, n. 8, p. 21-29, Mar. 1994.

ERICSON, Eric; LUBOFF, Norman; POOLER, Frank. In Quest of Answers: An Interview with Eric Ericson. **Choral Journal**, v. 14, n. 5, p. 5-8, Jan. 1974.

ERICSON, Eric; WYMAN, William. An Interview with Eric Ericson, Part I. **Choral Journal**, v. 23, n. 1, p. 5-7, Sept. 1982.

_____. An Interview with Eric Ericson, Part II. **Choral Journal**, v. 23, n. 2, p. 13-14, Oct. 1982.

EVANS, Edwin. **Historical, Descriptive and Analytical Account of the Entire Works of Johannes Brahms**. London: WM. Reeves, 1912. v. 1: The vocal works.

FERNANDES, Angelo José; KAYAMA, Adriana Giarola. A importância da dicção na construção da sonoridade coral. In: XVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2006, Brasília. **Anais...** Brasília: Anppom, 2006, p. 1014-1018.

FINSON, Jon W. Performing Practice in the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the Music of Brahms. **The Musical Quarterly**, v. 70, n. 4, p. 457-475, 1984.

FISHER, Robert E. Choral Diction with a Phonological Foundation. **Choral Journal**, v. 27, n. 5, p. 13-18, Dec. 1986.

FUDGE, James. Choral Music in West Germany, Travels to Four Cities: Köln, Stuttgart, Hamburg, West Berlin. **Choral Journal**, v. 27, n. 3, p. 15-18+21-27, Oct. 1986.

GALLO, José Antonio; GRAETZER, Guillermo; NARDI, Héctor; RUSSO, Antonio. **El director de coro**: manual para la dirección de coros vocacionales. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1979.

GEORGE, Vance. Choral Conducting. In: BOWEN, José Antonio (Ed.). **The Cambridge Companion to Conducting**. 5th ed. New York: Cambridge University Press, 2010. p. 45-64.

GOBL, Christer; NÍ CHASAIDE, Ailbhe. The Role of Voice Quality in Communicating Emotion, Mood and Attitude. **Speech Communication**, 40, p. 189–212, 2003.

GOLOMB, Uri. **Expression and Meaning in Bach Performance and Reception**: An Examination of the B minor Mass on Record. 2004. 432 f. Tese (Doutorado) - Music Faculty, University of Cambridge, Cambridge, 2004.

HENKEL, George J. What is Good Choral Diction? **Choral Journal**, v. 5, n. 6, p. 13, June-July 1965.

HOWAT, Roy. What Do We Perform? In: RINK, John (Ed.). **The Practice of Performance**: Studies in Musical Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 3-20.

KAPLAN, Abraham; KLEMME, Paul. An Interview with Abraham Kaplan. **Choral Journal**, v. 46, n. 2, p. 38-40, Aug. 2005.

KELLER, Hermann. **Phrasing and Articulation**: A Contribution to a Rhetoric of Music, with 152 Musical Examples. Traduzido do alemão por Leigh Gerdine. London: Barrie & Rockliff, 1966.

KIENAST, Miriam; SENDLMEIER, Walter F. Acoustical Analysis of Spectral and Temporal Changes in Emotional Speech. In: ISCA TUTORIAL AND RESEARCH WORKSHOP (ITRW) ON SPEECH AND EMOTION, 2000, Newcastle, UK. **Proceedings...** Newcastle: International Speech Communication Association, 2000.

KOMORN, Maria. Brahms, Choral Conductor. Tradução de W. Oliver Strunk. **The Musical Quarterly**, v. 19, n. 2, p. 151-157, Apr. 1933.

LEECH-WILKINSON, Daniel. Expressive Gestures in Schubert Singing on Record. **Nordisk Estetisk Tidskrift**, n. 33-34, p. 50-70, 2006.

_____. Performance Style in Elena Gerhardt's Schubert Song Recordings. **Musicae Scientiae**, v. 14, n. 2, p. 57-84, 2010.

LEVY, Janet M. Beginning-ending Ambiguity: Consequences of Performance Choices. In: RINK, John (Ed.). **The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 150-169.

MARTINO, Donald. Notation in General — Articulation in Particular. **Perspectives of New Music**, v. 4, n. 2, p. 47-58, Spring/Summer, 1966.

MEREDITH, Victoria. Singing as Poetry: Qualities of Expressive Diction in Choral Singing. **The Phenomenon of Singing International Symposium I**, v. 1, p. 150-154, 1997.

MOLINA, Antonio M. Choral and Orchestra Conducting: An Interview with Robert Shaw. **Choral Journal**, v. 18, n. 7, p. 26-30, Mar. 1978.

NAFZIGER, Kenneth. Helmuth Rilling: Scholar, Conductor, Teacher. **Choral Journal**, v. 14, n. 2, p. 11-13, Oct. 1973.

NEUFELD, Gerald. Text Declamation and Consonants: Means to Expressive Choral Singing. **The Phenomenon of Singing International Symposium I**, v. 1, p. 155-160, 1997.

NORRINGTON, Roger; MUSGRAVE, Michael. Conducting Brahms. In: MUSGRAVE, Michael (Ed.). **The Cambridge Companion to Brahms**. New York: Cambridge University Press, 1999. p. 231-249.

PENEL, Amandine; DRAKE, Carolyn. Timing Variations in Music Performance: Musical Communication, Perceptual Compensation, and/or Motor Control? **Perception & Psychophysics**, v. 66, n. 4, p. 545-562, 2004.

PURVES-SMITH, Michael. *Pronunciatio* in the Music of Purcell and Handel. **The Phenomenon of Singing International Symposium I**, v. 1, p. 171-177, 1997.

RAMOS, Marco Antonio da Silva. **O ensino da regência coral**. 2003. 107 f. Tese (Livre Docência) - Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

REPP, Bruno H.; WINDSOR, W. Luke; DESAIN, Peter. Effects of Tempo on the Timing of Simple Musical Rhythms. **Music Perception**, v. 19, n. 4, p. 565-593, 2002.

RILLING, Helmuth; PAINE, Gordon; SALTZMAN, Royce; SHROCK, Dennis. An Interview with Helmuth Rilling. **Choral Journal**, v. 31, n. 8, p. 5-11, Mar. 1991.

RILLING, Helmuth; RADICE, Mark; RADICE, Jean. Interview with Helmuth Rilling. **Choral Journal**, v. 16, n. 3, p. 5-6, Nov. 1975.

ROBERTS, Brian A. Singing in German: Moving Beyond the Diction Class. **The Phenomenon of Singing International Symposium II**, v. 2, p. 206-212, 1999.

ROBINSON, Ray. Wilhelm Ehmann: His Contributions to the Choral Art. **Choral Journal**, v. 25, n. 3, p. 7-12+28-30, Nov. 1984.

ROEDERER, Juan G. **Introdução à física e psicofísica da música**. Tradução de Alberto Luis da Cunha. 1. reimpressão. São Paulo: EDUSP, 2002.

SKINNER, Howard. Words and Music, Part I. **Choral Journal**, v. 7, n. 5, p. 6-9, May-June 1967a.

_____. Words and Music, Part II. **Choral Journal**, v. 7, n. 6, p. 13-15, July-Aug. 1967b.

STAUFFER, George B. Changing Issues of Performance Practice. In: BUTT, John (Ed.). **The Cambridge Companion to Bach**. New York: Cambridge University Press, 1997. p. 203-217.

STEINITZ, Paul. **Performing Bach's Vocal Music**. Croydon: Addington Press, RSCM/Mowbray, 1980.

STOLTZFUS, Fred. A Fantasia on Teaching: Frieder Bernius at Work in a Choral Conducting Master Class. **Choral Journal**, v. 40, n. 1, p. 33-42, Aug. 1999.

SUNDBERG, Johan. How Can Music Be Expressive? **Speech Communication**, v. 13, p. 239-253, 1993.

TASSEL, Eric Van. 'Something Utterly New': Listening to Schubert Lieder. 1: Vogl and the Declamatory Dyle. **Early Music**, v. 25, n. 4, p. 703-714, Nov. 1997.

VIOLA, Izabel Cristina. **O gesto vocal**: a arquitetura de um ato teatral. 2006. 210 f. Tese (Doutorado) - Programa de Estudos Pós Graduated em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

Discografia

BERNIUS, Frieder. **Franz Schubert, Chorwerke**. Kammerchor Stuttgart, Andreas Rothkopf (piano), dir. Frieder Bernius. PH06020. Gravado em 1987. Neuhausen: Profil Medien, 2006. 1 CD (ca. 48 min.)

_____. **Johannes Brahms, Lieder & Romanzen**. Kammerchor Stuttgart, dir. Frieder Bernius. 88875073032. Gravado em fev/1995, Liederhalle Stuttgart, Mozartsaal. Gütersloh: Sony Music, 2015. 1 CD (ca. 74 min.)

BILLER, Georg Christoph. **Johann Sebastian Bach, Die Motetten BWV 225-230**. Thomanerchor Leipzig, Capella Thomana, dir. Georg Christoph Biller. 4564222. Gravado em out/1996, Paul-Gehardt-Kirche, Leipzig-Connewitz. Universal International Music B. V., Decca, 1997. 1 CD (ca. 68 min.)

CREED, Marcus. **Johannes Brahms, Secular Choral Songs**. RIAS Kammerchor, dir. Marcus Creed. HMG 501592.93. CD1 gravado em nov/1995 e abr/1996, Jesus-Christus Kirche, Berlim. CD2 gravado em abr/1997, Christus-Kirche, Oberschöneweide. Arles: Harmonia Mundi S.A., 2010. 2 CDs (ca. 126 min.)

EHMANN, Wilhelm. **Bach, Motets BWV 226-228**. Westfälische Kantorei, Herta Flebbe, Rotraud Pax, Frauke Haasemann, Wilfried Kastrup, Johannes Kortendiek, Arno Schönstedt,

dir. Wilhelm Ehmann. Edição original de 1960. Relançado em mídia digital (m4a) pela Bibliothèque nationale de France. s/d.

ERICSON, Eric. **Brahms, Zigeunerlieder, Secular Choruses**. The Swedish Radio Choir (faixas 1-14), Eric Ericson's Chamber Choir (faixas 15-26), dir. Eric Ericson. 0630-17426-2. Gravado em abr/1983, Västerled Church, Estocolmo. Hamburg: Teldec, 1997. 1 CD (ca. 63 min.)

_____. **Bach Motets BWV 225-230**. Eric Ericson Chamber Choir, Drottningholm Baroque Ensemble, dir. Eric Ericson. 5099960230. Gravado em 1990 (BWV 225, 226, 228, 229, 230) e 1991 (BWV 227), St. Tomas Church, Vällingby, Estocolmo. Estocolmo: EMI Classics, 2012. 1 CD (ca. 64 min.)

GARDINER, John Eliot. **Schubert, Choral Works**. Monteverdi Choir, Malcolm Bilson (forte-piano), dir. John Eliot Gardiner. 4544282. Gravado em dez/1994, Lyndhurst Hall, London. Londres: Philips Classics, 1997. 1 CD (ca. 72 min.)

_____. **Brahms, Choral Works**. Monteverdi Choir, dir. John Eliot Gardiner. 4757558. Gravado em nov/1990, St Giles Cripplegate, London. Londres: Decca, 2006. 1 CD (ca. 68 min.)

_____. **Bach Motets**. Monteverdi Choir, Olaf Reimers (cello), Valerie Botwright (double bass), Györgyi Farkas (bassoon), James Johnstone (organ), dir. John Eliot Gardiner. SDG716. Gravado ao vivo em out/2011, St. John's Smith Square, London. Londres: Soli Deo Gloria, 2012. 1 CD (ca. 72 min.)

HERREWEGHE, Philippe. **Johann Sebastian Bach, Motetten**. Collegium Vocale Gent, Ageet Zweistra (cello), Miriam Shalinsky (double bass), Maude Gratton (organ), dir. Philippe Herreweghe. LPH002. Gravado em jan/2011. Phi, 2011. 1 CD (ca. 62 min.)

NEUMANN, Peter. **Johannes Brahms, Chorlieder**. Kölner Kammerchor, dir. Peter Neumann. 83.107. Gravado em out/1983, Südwest-Tonstudio, Stuttgart. Stuttgart: Carus-Verlag, 1987. 1 CD (ca. 46 min.)

_____. **Franz Schubert, An die Sonne**. Kölner Kammerchor, Eric Schneider (piano), dir. Peter Neumann. 83.138. Gravado em fev-mar/1996 pela Westdeutscher Rundfunk, Köln. Stuttgart: Carus-Verlag, 1997. 1 CD (ca. 66 min.)

RILLING, Helmuth. **J. S. Bach, Motets**. Gächinger Kantorei, Bach-Collegium Stuttgart, dir. Helmuth Rilling. Edition Bachakademie. 92069. Gravado em set-out/1990, Stiftskirche Kaufungen. Holzgerlingen: Hänssler Classic, 1999. 2 CDs (ca. 93 min.)

STRAUBE, Jörg. **Franz Schubert, Werke für Chor und Klavier**. Norddeutscher Figuralchor, Andreas Staier (Hammerflügel), dir. Jörg Straube. CTH 2358. Gravado em fev/1997, Galleriegebäude Herrenhausen. Baden: Thorofon, Bella Musica Edition, 1997. 1 CD (ca. 64 min.)

SHAW, Robert. **Brahms, Liebeslieder Waltzes, Evening Songs**. Robert Shaw Festival Singers, dir. Robert Shaw. 80326. Gravado em ago/1992, Church of St. Pierre, Gramat. Cleveland: Telarc, 1993. 1 CD (ca. 62 min.)

THOMAS, Kurt. **Johann Sebastian Bach, Motetten BWV 225-230**. Thomanerchor Leipzig, Gewandhausorchester Leipzig, dir. Kurt Thomas. 0013292BC. Gravado em mai/1958 e jan/1959, Thomaskirche, Leipzig. Hamburg: Edel Classics, 2004. 1 CD (ca. 74 min.)

APÊNDICES

Apêndice 1

Espectrogramas: *Unter deinem Schirmen* BWV 227/3, J. S. Bach

Legendas:

- Letreiro com fundo vermelho: número de compassos
- Cuva horizontal amarela: *plugin Loudness*

1.1a — Thomas: BWV 227/3, silhueta de dinâmica

1.1b — Ehmman: BWV 227/3, silhueta de dinâmica

1.1c — Rilling: BWV 227/3, silhueta de dinâmica

1.1d — Ericson: BWV 227/3, silhueta de dinâmica

1.1e — Herreweghe: BWV 227/3, silhueta de dinâmica

1.1f — Gardiner: BWV 227/3, silhueta de dinámica

Apêndice 2

Espectrogramas: *Trotz dem alten Drachen* BWV 227/5, J. S. Bach

Legendas:

- Letreiro com fundo vermelho: som do texto analisado, número do compasso, duração em segundos
- Linha vertical branca: delimitação do som do texto analisado
- Linha vertical vermelha: ataque dos instrumentos
- Cuva horizontal amarela: *plugin Loudness*
- Linha vertical roxa (na série 2.2): suposto início da pausa do 3º tempo do c. 167

2.1a — Thomas: BWV 227/5, “Trotz” c. 147 e 148, “Drachen” c. 149-150 e 151

2.1b — Ericson: BWV 227/5, “Trotz” c. 147 e 148, “Drachen” c. 149-150 e 151

2.1c — Ehmman: BWV 227/5, “Trotz” c. 147 e 148, “Drachen” c. 149-150 e 151

2.1d — Rilling: BWV 227/5, “Trotz” c. 147 e 148, “Drachen” c. 149-150 e 151

2.1e — Herreweghe: BWV 227/5, “Trotz” c. 147 e 148, “Drachen” c. 149-150 e 151

2.1f — Gardiner: BWV 227/5, “Trotz” c. 147 e 148, “Drachen” c. 149-150 e 151

2.2a — Thomas: BWV 227/5, “ich steh” c. 167–168

2.2b — Ehmann: BWV 227/5, “ich steh” c. 167-168

2.2c — Ericson: BWV 227/5, “ich steh” c. 167-168

2.2d — Rilling: BWV 227/5, “ich stehe” c. 167-168

2.2e — Herreweghe: BWV 227/5, “ich steh” c. 167-168

2.2f — Gardiner: BWV 227/5, “ich steh” c. 167-168

2.3a — Thomas: BWV 227/5, “Abgrund” c. 191

2.3b — Ericson: BWV 227/5, “Abgrund” c. 191

2.3c — Ehmman: BWV 227/5, “Abgrund” c. 191

2.3d — Rilling: BWV 227/5, “Abgrund” c. 191

2.3e — Herreweghe: BWV 227/5, “Abgrund” c. 191

2.3f — Gardiner: BWV 227/5, “Abgrund” c. 191

Apêndice 3

Espectrogramas: *An die Sonne* D439, Schubert

Legendas:

- Letreiro com fundo vermelho: som do texto analisado, número do compasso, duração em segundos
- Linha vertical branca: início da consoante analisada (uma linha) ou delimitação da consoante analisada (duas linhas)
- Linha vertical vermelha: ataque do piano
- Cuva horizontal amarela: *plugin Loudness*

3.1a — Bernius: *An die Sonne* D439, “Sonne” c. 2

3.1b — Gardiner: *An die Sonne* D439, “Sonne” c. 2

3.1c — Neumann: *An die Sonne* D439, “Sonne” c. 2

3.1d — Straube: *An die Sonne* D439, “Sonne” c. 2

3.2a — Bernius: *An die Sonne* D439, “Wunder” c. 11, “Himmel” c. 14

3.2b — Gardiner: *An die Sonne* D439, “Wunder” c. 11, “Himmel” c. 14

3.2c — Neumann: *An die Sonne* D439, “Wunder” c. 11, “Himmel” c. 14

3.2d — Straube: *An die Sonne* D439, “Wunder” c. 11, “Himmel” c. 14

3.3a — Bernius: *An die Sonne* D439, “Sterne” c. 17 e c. 22

3.3b — Gardiner: *An die Sonne* D439, “Sterne” c. 17 e c. 22

3.3c — Neumann: *An die Sonne* D439, “Sterne” c. 17 e c. 22

3.3d — Straube: *An die Sonne* D439, “Sterne” c. 17 e c. 22

3.4a — Bernius: *An die Sonne* D439, “Noch” c. 24, “Glanz” c. 26

3.4b — Gardiner: *An die Sonne* D439, “Noch” c. 24, “Glanz” c. 26

3.4c — Neumann: *An die Sonne* D439, “Noch” c. 24, “Glanz” c. 26

3.4d — Straube: *An die Sonne* D439, “Noch” c. 24, “Glanz” c. 26

3.5a — Bernius: *An die Sonne* D439, “heute” c. 29, “Natur” c. 29, “Der” c. 30, “Vögel” c. 31

3.5b — Gardiner: *An die Sonne* D439, “heute” c. 29, “Natur” c. 30, “Der” c. 30, “Vögel” c. 31

3.5c — Neumann: *An die Sonne* D439, “heute” c. 29, “Natur” c. 30, “Der” c. 30, “Vögel” c. 31

3.5d — Straube: *An die Sonne* D439, “heute” c. 29, “Natur” c. 30, “Der” c. 30, “Vögel” c. 31

3.6a — Bernius: *An die Sonne* D439, “Wald” c. 36 e c. 39

3.6b — Gardiner: *An die Sonne* D439, “Wald” c. 36 e c. 39

3.6c — Neumann: *An die Sonne* D439, “Wald” c. 36 e c. 39

3.6d — Straube: *An die Sonne* D439, “Wald” c. 36 e c. 39

3.7a — Bernius: *An die Sonne* D439, “mehr” c. 56

3.7b — Gardiner: *An die Sonne* D439, “mehr” c. 56

3.7c — Neumann: *An die Sonne* D439, “mehr” c. 56

3.7d — Straube: *An die Sonne* D439, “mehr” c. 56

3.8a — Bernius: *An die Sonne* D439, “Gras” c. 66, “verschmachtend” c. 68

3.8b — Gardiner: *An die Sonne* D439, “Gras” c. 66, “verschmachtend” c. 68

3.8c — Neumann: *An die Sonne* D439, “Gras” c. 66, “verschmachtet” c. 68

3.8d — Straube: *An die Sonne* D439, “Gras” c. 66, “verschmachtet” c. 68

3.9a — Bernius: *An die Sonne* D439, “komm” c. 75, “Staub” c. 78

3.9b — Gardiner: *An die Sonne* D439, “komm” c. 75, “Staub” c. 78

3.9c — Neumann: *An die Sonne* D439, “komm” c. 75, “Staub” c. 78

3.9d — Straube: *An die Sonne* D439, “komm” c. 75, “Staub” c. 78

3.10a — Bernius: *An die Sonne* D439, “komm” c. 96, “Staub” c. 99

3.10b — Gardiner: *An die Sonne* D439, “komm” c. 96, “Staub” c. 99

3.10c — Neumann: *An die Sonne* D439, “komm” c. 96, “Staub” c. 99

3.10d — Straube: *An die Sonne* D439, “komm” c. 96, “Staub” c. 99

3.11a — Bernius: *An die Sonne* D439, “Gras” c. 84

3.11b — Gardiner: *An die Sonne* D439, “Gras” c. 84

3.11c — Neumann: *An die Sonne* D439, “Gras” c. 84

3.11d — Straube: *An die Sonne* D439, “Gras” c. 84

3.12a — Bernius: *An die Sonne* D439, “verschmachtend” c. 88

3.12b — Gardiner: *An die Sonne* D439, “verschmachtend” c. 88

3.12c — Neumann: *An die Sonne* D439, “verschmachtet” c. 88

3.12d — Straube: *An die Sonne* D439, “verschmachtend” c. 88

Apêndice 4

Espectrogramas: *Darthulas Grabesgesang* op. 42 n° 3, Brahms

Legendas:

- Letreiro com fundo vermelho: som do texto analisado, número do compasso, duração em segundos
- Linha vertical branca: delimitação do som do texto analisado
- Cuva horizontal amarela: *plugin Loudness*

4.1a — Ericson: *Darthulas Grabesgesang* op. 42/3, “Wach auf, wach” c. 48

4.1b — Neumann: *Darthulas Grabesgesang* op. 42/3, “Wach auf, wach” c. 48

4.1c — Creed: *Darthulas Grabesgesang* op. 42/3, “Wach auf, wach” c. 48

4.1d — Bernius: *Darthulas Grabesgesang* op. 42/3, “Wach auf, wach” c. 48

4.1e — Gardiner: *Darthulas Grabesgesang* op. 42/3, “Wach auf, wach” c. 48