

## O regente moderno e a construção da sonoridade coral: interpretação e técnica vocal

Angelo José Fernandes (UNICAMP)

angelojfernandes@uol.com.br

Adriana Giarola Kayama (UNICAMP)

akayama@iar.unicamp.br

Eduardo Augusto Östergren (UNICAMP)

ostergren@iar.unicamp.br

**Resumo:** Este artigo é uma reflexão sobre a tarefa do regente coral atual em suas funções de intérprete, executante e preparador vocal. Considerando o fato de que o regente é, em geral, o único profissional da área de música de um grupo coral, este trabalho analisa seu papel como intérprete e aponta os elementos necessários para a formação dos cantores corais quanto às questões histórico-estilísticas e seu preparo técnico-vocal como ferramentas fundamentais para a performance coral. O artigo ainda aborda a importância da sonoridade na execução da música coral, sua adequação aos vários estilos e propõe alguns caminhos para a construção do coro como um verdadeiro instrumento coral.

**Palavras-chave:** música coral, regência coral, sonoridade coral, interpretação musical, técnica vocal.

### The modern conductor and the choral tone: interpretation and vocal technique

**Abstract:** This article is a reflection on the tasks of the choral conductor in his/her activities as an interpreter, performer and vocal coach. Considering the fact that the conductor is usually the only professional musician in a choral group, this paper analyzes the conductor's function as an interpreter and points out the several elements that are necessary for the singers' understanding of the history of music and related styles, including the knowledge of vocal technique, as a fundamental tool in choral performance. The relevance of sonority is also discussed regarding the performance of the choral repertoire and its adaptation to the various choral styles. Lastly, this article suggests steps for the building of a choir as a true choral instrument.

**Keywords:** choral music, choral conducting, choral tone, musical interpretation, vocal technique.

### 1- Introdução:

As últimas três décadas testemunharam um enorme crescimento da prática coral, tornando o canto-coral amador uma das atividades musicais mais comuns em inúmeros países. De natureza comunitária, a música coral tem proporcionado, de forma muito acessível, uma realização artística pessoal a um grande número de pessoas<sup>1</sup>, pois, para satisfazer a experiência coral não é necessário, como pré-requisito essencial, um estudo profundo e extenso por parte dos cantores.

Observa-se que, em função de sua natureza, a atividade coral tem a diversidade como uma de suas principais características. As denominações corais são as mais variadas. Os objetivos, funções e interesses dos inúmeros grupos corais são bastante heterogêneos. O nível técnico

<sup>1</sup> Em seu artigo "Choral Tone", publicado em 1993 no livro *Up Front! Becoming the Complete Choral Conductor*, Brandvik citou que "um recente levantamento havia revelado que existia cerca de 15.000.000 de cantores corais em todo o mundo" (GRAU, 1992 apud BRANDVIK, 1993, p. 149).

e artístico dos coros também varia em grande escala. Evidentemente, tal diversidade atinge também o repertório. Existem coros que se dedicam a um único estilo de música coral, mas em geral, a maioria dos coros trabalha com repertórios de estilos diferentes, da música renascentista aos arranjos de música popular e folclórica.

Um dos poucos pontos comuns entre os grupos corais de natureza amadora é o fato de que o regente é o único profissional do grupo. Mesmo na atividade coral profissional, ele é a figura central de todo o processo interpretativo das obras do repertório de seu grupo. Embora o regente tenha que assumir uma série de outras funções, como as de pedagogo e preparador vocal, o foco de seu trabalho é, normalmente, a performance, através da qual ele exerce seus papéis de intérprete e executante.

## **2 - Uma breve reflexão: o intérprete e sua função:**

Com os olhos focados nas questões histórico-interpretativas, pode-se dizer que “a arte da música está exposta a uma dificuldade não presente em outros meios artísticos (exceto em algumas formas literárias): ela requer os serviços de um executante” (NEWTON, 1984, p.1). E, embora a prática da música histórica se mantenha presente na vida do homem moderno, há sérias dificuldades encontradas por seus executantes, pois sendo a música uma arte temporal, a performance de uma obra musical exige sua re-criação. Assim, a performance depende “de um conjunto de símbolos visuais que transmitem as intenções do compositor ao seu intérprete e, através deste, ao ouvinte ou espectador” (DART, 2000, p.3). Tendo em vista a natureza da arte musical e a participação desses três agentes na interpretação musical – compositor, executante e público – HOWERTON (1956, p.81) afirma que:

“Toda a arte da interpretação consiste essencialmente na re-criação da idéia do compositor e na sua transmissão para o ouvinte, de acordo com a percepção do executante de seu significado interior. Assim, a interpretação depende do entendimento que o executante tem da intenção do compositor, de sua compreensão sobre as implicações básicas da obra e de sua habilidade em transmitir essas mensagens ao ouvinte. Sua prática em traduzir a idéia do compositor com suas atitudes define sua habilidade como um artista interpretativo.” **[todas as traduções são dos próprios autores do presente artigo]**

Para NEWTON, “o relacionamento entre compositor e executante de um lado e entre executante e público de outro é complexo e fascinante.” A partir de uma análise histórica, ele conclui que a prática dos diferentes estilos de música varia nas diferentes culturas. Assim, em alguns tipos de música o papel do intérprete tem certo destaque se comparado ao papel do compositor. Por outro lado, existem estilos musicais nos quais o intérprete não tem a menor liberdade de interpretação: “ele é meramente um executante de um texto controlado rigidamente” (NEWTON, 1984, p.1). NEWTON acredita que grande parte da música apresentada nas salas de concerto hoje tende a limitar a interpretação e que a chave do sucesso é a empatia e “a habilidade da imaginação em projetar sua própria consciência [intérprete] para outro ser (compositor) é o coração e a alma do estilo e da interpretação” (NEWTON, 1984, p.2).

HARNONCOURT (1998, p.28) diz que a música histórica é uma “língua estrangeira” para o intérprete atual. Para ele a mensagem particular que ela traz em si “é ligada à (sua) época e não pode ser reencontrada, a não ser que se tente um tipo de tradução para os dias atuais.” PACHECO (2004, p.7) completa afirmando que:

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

A partir de um processo de tradução, o intérprete deve, portanto, estabelecer uma comunicação entre obra e público, que sendo o receptor da mensagem musical não pode ser ignorado, bem como seu tempo e seu ambiente. Essa “é a difícil tarefa do intérprete: reduzir as diferenças entre os meios usados pelo compositor e a compreensão da mensagem pelo ouvinte” (NEWTON, 1984, p.5).

No âmbito da música coral, o processo interpretativo é um pouco mais complexo. Antes de comunicar a obra ao público, o regente-intérprete precisa comunicá-la aos seus cantores. Assim, na re-criação da música coral existem quatro agentes essenciais: compositor, regente (intérprete), cantores (executantes) e público. Tanto os cantores quanto o público dependem, pois, das habilidades e da capacidade artística do regente. Para DECKER e KIRK (1988, p.1):

“A regência apresenta oportunidades e desafios musicais para a comunicação. [...] Um solista se preocupa em comunicar suas intenções artísticas e mensagens dos compositores diretamente ao público. Por sua vez, os regentes estão diante de uma grande e árdua tarefa. Eles devem, primeiramente, compartilhar percepções sobre as intenções de um compositor com os músicos que se unem para formar o [seu] instrumento (coro, grupo instrumental, ou ambos). Depois de ensaiar, o regente e o grupo terão como meta comum a comunicação artística com o público.”

### **3 - A interpretação na música coral: estilo e sonoridade:**

Sendo a música uma arte temporal, consequentemente uma obra musical “é entendida, de forma mais eficaz, durante o período de tempo dedicado à sua performance [e] sua beleza artística é transmitida através do som” (DECKER e KIRK, 1988, p.1). Pode-se dizer que a sonoridade de uma obra na performance, como resultado do processo interpretativo, é uma forma através da qual o intérprete pode expressar sua visão da obra. A dedicação ao estudo dos aspectos relacionados à sonoridade dos vários estilos de música coral é, pois, um caminho seguro e eficaz para o regente no cumprimento de sua tarefa de “tradutor”.

Não se pode ignorar o fato de que “as notas escritas por um compositor não existem em um vácuo; elas foram concebidas com uma certa sonoridade em mente, e essa sonoridade seria, naturalmente, aquela com a qual ele se familiarizava” (NEWTON, 1984, p.3). “Um compositor do passado concebia suas obras em termos de sonoridades musicais da sua época, como faz um compositor do século XX” (DART, 2000, p.27).

Assim como as formas e os estilos musicais, as sonoridades também mudaram ao longo da história. Portanto, se o regente pretende aprofundar-se na interpretação da música coral histórica, ele terá que enfrentar o desafio de entender como ela soava. Ele precisa, entre outras qualidades, desenvolver uma visão clara sobre os vários estilos e gêneros de música coral.

A prática da música coral sofreu, ao longo da história, influências temporais, geográficas e próprias da individualidade dos vários compositores. Tais influências se refletem em uma série de aspectos que deveriam ser investigados no processo interpretativo de uma obra: a) em que circunstâncias e para que tipo de público a obra foi escrita; b) as possíveis condições acústicas das salas de concerto bem como o tipo e o tamanho dos grupos vocais e instrumentais para os quais a obra foi composta; c) o sistema e o padrão local de afinação; d) a “cor” ou qualidade sonora das vozes e dos instrumentos; e) as variações de métrica, fraseado, articulação e dinâmica; f) o significado do texto e as formas regionais de pronúncia deste texto. Direta ou indiretamente, todos esses aspectos exercem alguma influência sobre o resultado sonoro de uma obra na performance. Assim, a fim de desenvolver um trabalho coerente com questões estilísticas através da sonoridade, o regente precisa dar atenção à forma como esta se relaciona com cada um dos citados elementos.

Contudo, “o músico que se dedica à questão da sonoridade e lhe concede um papel importante no contexto da interpretação vê surgir automaticamente problemas referentes aos critérios históricos” (HARNONCOURT, 1998, p.86). Reunir evidências extremamente convincentes sobre sonoridades e práticas interpretativas, antes da invenção das gravações, é algo evidentemente difícil. Há, entretanto, uma grande quantidade de indicações e evidências que podem orientar o regente a respeito da prática vocal em séculos passados. NEWTON (1984, p.9) diz que:

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

Buscar respostas através de evidências sobre a performance coral em épocas e culturas diversas, é uma atitude que pode dar grande dimensão ao processo interpretativo. Com base em um conhecimento estilístico sólido, construído a partir de fontes seguras de pesquisa, o regente poderá desenvolver um trabalho de exploração de sonoridades vocais diversas, apropriadas ao estilo das obras do repertório de seu grupo coral. SWAN (1988, p.9) ressalta que:

“O regente que é familiarizado com o desenvolvimento histórico da música entende que elementos interpretativos mudam radicalmente a cada período de composição e para todo compositor e suas composições. Idealmente falando, o som do coro também deveria mudar com as idéias interpretativas se uma performance é fiel às exigências da música.”

#### **4 - Interpretação e técnica: em busca de sonoridades adequadas:**

Independentemente de seu valor artístico, tempo histórico e estilo, uma composição coral é uma proposta do compositor na qual, a partir de um texto, ele propõe o ritmo, o andamento, as diferentes frequências das vozes, a dinâmica e a expressão. Sua execução vai depender da realização correta da afinação, da articulação inteligível do texto, além das qualidades técnico-vocais do coro, administradas pela competência do regente que deve moldar sua visão da obra expressando-a através da sonoridade resultante deste processo. HEFFERNAN (1982, p.111) afirma que:

“A performance musical é dependente tanto da técnica como da capacidade artística do executante. Da mesma forma que o regente ensinou aos membros de um coro as técnicas de produção vocal e canto em conjunto, assim [também] ele deve oferecer-lhes orientação no desenvolvimento de sua sensibilidade à realização artística. Neste nível do fazer musical, o regente está lidando quase que exclusivamente com elementos sutis. Uma característica distintiva da realização artística é o refinamento, a sensibilidade para mudanças pouco perceptíveis na sonoridade, ritmo e dinâmicas. O regente deve ser uma pessoa sensível e estar apto a transmitir tais refinamentos para os cantores.”

Conseguir uma sonoridade adequada e única no processo de interpretação de uma obra coral vai exigir do regente e dos cantores um domínio e uma flexibilidade vocais capazes de possibilitar a melhor emissão, um bom entendimento do texto a ser executado, além do conhecimento sobre práticas interpretativas. Com conhecimento da pedagogia vocal, os regentes podem trabalhar efetivamente nos ensaios para desenvolver nos cantores uma maior habilidade vocal. A técnica vocal pode proporcionar uma maior qualidade sonora e uma melhor afinação. É possível se direcionar o trabalho técnico de forma aplicada à interpretação estilística de repertórios corais diversificados. De forma eficaz e saudável, o cantor pode: aprender a variar a sonoridade de sua voz em todos os registros, atingindo grande quantidade de “cores sonoras”; desenvolver um amplo espectro de dinâmicas; e adquirir a habilidade de executar passagens melismáticas com grande agilidade e leveza.

O resultado sonoro de um coro depende da forma como seus cantores produzem seu próprio som. Não se pode ignorar a grande variedade de sons vocais usados na performance dos mais variados estilos de música. NEWTON (1984, p.5) diz que “existe um amplo espectro de sons que podem ser produzidos pelas pregas vocais para realizar os mais diferentes tipos de música, considerando-se o mundo inteiro e sua variedade cultural.” Como a prática coral atual tende a abranger grande diversidade de estilos de música erudita e popular, é importante formar coros conscientes e capazes de produzir sonoridades variadas.

Em sua abordagem sobre prioridades no treinamento de coros de todos os níveis, CARRINGTON (2003, p.29) aconselha ao regente, em sua função de preparador vocal, que:

“Independente do nível inicial do coro, decida sobre um som coral ideal e trabalhe para desenvolvê-lo. Por exemplo, um som limpo, saudável, alto, com uma variedade de cores, do brilhante ao escuro, do frio ao caloroso, do forte ao suave. Um som flexível, mas com intensidade constante, e um vibrato controlado, que pode variar sem esforço e rapidamente desde nenhum até um vibrato moderado – assim como o vibrato de um excelente instrumentista de corda.”

A abordagem de CARRINGTON é bastante apropriada para regentes que buscam uma maior autenticidade na performance. Entretanto, há autores que, mesmo compartilhando deste ideal, acreditam que tal meta, principalmente com cantores amadores, é impossível de ser atingida ou implicaria em um trabalho muito árduo para o regente e seus cantores. SWAN (1988, p.10) questiona:

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



HEFFERNAN (1982, p.86) também argumenta:

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

Certamente, as opiniões variam de regente pra regente, no que diz respeito à adequação da sonoridade em função da diversidade estilística. Tal variação de opiniões reflete, largamente, no trabalho de preparação vocal dos coros. Para ilustrar este fato, PLANK (2004, p.4) observa diferentes opiniões de regentes de coros ingleses a respeito da flexibilidade estilística:

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

PHILLIPS (1980; apud PLANK, 2004, p.4) cita, ainda, a opinião de um quarto regente, Barry Rose da Catedral de St. Paul que, defendendo a variação sonora do coro segundo as exigências do estilo, sugere uma realidade diferente em termos de abordagem técnica:

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

Apesar dos posicionamentos contrários, acredita-se firmemente que o trabalho de variação sonora é possível e de grande importância para a performance de repertórios diversificados, já que os diferentes estilos requerem diferentes sonoridades. É evidente que reproduzir exatamente as condições sonoras originais de uma composição coral é uma tarefa bastante pretensiosa. Contudo, HEFFERNAN (1982, p.82) diz que:

“ [...] qualquer coro pode variar seu som até certo grau, freqüentemente em uma escala surpreendente. [...] O fator determinante é a técnica vocal de cada cantor individualmente, [por isso], os regentes devem trabalhar para uma flexibilidade de produção. [...] Até que os membros do coro estejam seguros em sua demonstração de postura, respiração e apoio, e até que eles possam

cantar sem tensão, com a ressonância adequada, pouco pode ser feito para produzir variações na sonoridade. Por isso é que muitos coros destreinados ou inexperientes são cansativos de ouvir; deficientes de técnica vocal, eles podem produzir pouquíssima variação em seu som. O regente deve ter constantemente em mente a necessidade de uma produção vocal eficaz.”

Ao regente cabe, portanto, a responsabilidade de conduzir o processo interpretativo, no qual ele deve exercer, entre outras funções, seu papel de preparador vocal.

## **5 - Desenvolvendo o instrumento coral: o regente como “professor de canto”**

BRANDVIK (1993, p.149) afirma que 95% dos cantores corais de todo mundo, “não estudam canto com um professor particular”, podendo concluir que o preparo vocal desses milhões de cantores corais está nas mãos de seus regentes.

É fato que, para o exercício da sua função de intérprete, o regente precisa ter um coro que responda às exigências estilísticas das obras bem como aos aspectos de sua interpretação. Entretanto, constata-se que mesmo tendo consciência do resultado pretendido nem sempre o regente está apto para alcançá-lo. Preparar vocalmente um grupo de cantores amadores é uma tarefa árdua, que exige do regente, além da atenção às condições técnicas de seu grupo, um bom conhecimento de técnica vocal. Sua relação com a técnica vocal deve ser tão íntima quanto sua relação com a técnica de regência e com o seu conhecimento musical geral. SMITH e SATALOFF (2000, p.9) afirmam que:

“O regente deve reunir um arsenal de ferramentas pedagógicas, inspiração poética, conhecimento histórico e habilidades pessoais para acompanhar os passos de uma natureza de constantes mudanças do coro. É essencial que os regentes corais aprendam a usar bem suas próprias vozes, e por meio disso formem uma estrutura pessoal de referência para assuntos vocais. Postura, qualidade e som da voz, uso da linguagem e o gestual de regência deveriam, cada qual, exemplificar e sugerir bons hábitos vocais.”

O desconhecimento da técnica vocal e da fisiologia da voz humana tende a limitar o regente em suas funções. Além de colocar em risco a saúde vocal de seus cantores, sua função de intérprete pode ficar comprometida pela falta de maiores habilidades vocais por parte do coro. MILLER (1996, p.58) enfatiza que:

“Um som coral completo só pode ser alcançado quando os cantores dentro do grupo usarem suas vozes eficientemente. É dever do regente coral ensinar os coristas como se tornar cantores eficientes, de forma que as exigências musicais a eles impostas os beneficiem e não os prejudiquem, e assim, a qualidade do som do conjunto seja da mais alta condição possível. Aceitando-se a premissa de que música coral é música vocal, as qualificações exigidas de um regente coral devem ser direcionadas. É suficiente ser um bom musicista, ter qualidades de liderança, possuir habilidades como um organista ou pianista, ou ser musicologicamente bem informado? Não é necessário ser um cantor profissional para ser um bom professor de canto, mas é necessário que se alcance um bom nível de proficiência técnica com o seu próprio instrumento. Da mesma forma, não é necessário ao regente coral ser um cantor, mas ele ou ela deveria estar apto a conduzir os coristas a uma proficiência vocal.”

Refletindo sobre a necessidade do desenvolvimento de recursos técnicos por parte dos cantores para a execução de obras corais, SWAN (1988, p.9) completa, afirmando que:

“Se uma composição é cantada corretamente, se as notas estão certas em altura e duração, tal procedimento garante automaticamente um som bonito? Estranhamente essa curiosa

linha de pensamento rejeita o uso de procedimentos similares por um grupo instrumental, pois todos concordam que alguma habilidade é necessária para se tocar um instrumento. Igualmente, um cantor não precisaria de um considerável conhecimento técnico para usar sua voz adequadamente? Infelizmente, cantar é muito fácil, embora cantar bem seja uma tarefa difícil. Parece sensato acreditar que uma condição especial para ensinar e aprender é essencial para o desenvolvimento de uma sonoridade coral que seja adequada às exigências de qualquer composição musical.”

De fato, assim como os instrumentistas de um grupo precisam desenvolver habilidades técnicas para atingir certo grau de qualidade na performance, os membros de um coro precisam ser orientados sobre a forma como devem cantar:

“Os instrumentistas que tocam numa banda de uma escola do ensino médio ou orquestra geralmente receberam muitos anos de treinamento com um professor particular. Muitos instrumentistas continuam as aulas enquanto participam de grupos. Isso raramente é o caso de um cantor coral. [...] Regentes de corais incluindo os infantis e juvenis carregam uma tremenda responsabilidade por seu futuro [como cantores]. Eles [regentes] precisam ser bem qualificados para promover cantores em formação com instrução competente. Regentes que não estudaram canto com um professor de canto experiente raramente são qualificados para assumir tal responsabilidade.” (DECKER e KIRK, 1988, p.118)

Já que o regente é, em geral, o primeiro e único “professor de canto” dos cantores de seu grupo, é preciso assumir a responsabilidade de instruir o grupo a respeito de técnica vocal, caso se pretenda atingir um alto nível artístico na performance. Entretanto, os regentes ainda estão divididos em seus posicionamentos quanto ao trabalho técnico-vocal. Alguns consideram a técnica vocal sem importância, recusando-se a trabalhá-la. Outros possuem pouca ou nenhuma experiência em canto e, por isso, se sentem desconfortáveis com a responsabilidade de lidar com tais questões. Para muitos, a técnica vocal se limita a simples exercícios de aquecimento, que produzem pouco ou nenhum benefício ao desenvolvimento vocal a longo prazo. Há os que se prendem ao uso de alguns determinados exercícios ou métodos aprendidos em alguma escola de canto, sem discernir se esses contribuirão para o desenvolvimento da sonoridade das vozes. Existem aqueles que, por não planejar seus ensaios e a aplicação da técnica vocal no repertório, utilizam um número exagerado de vocalises aprendidos em cursos diversos, acreditando que conseguirão bons resultados através deste trabalho. Observam-se, ainda, regentes que buscam uma sonoridade única em seu trabalho; por acreditar que os vários estilos devem se adequar a tal sonoridade, executam todas as obras do repertório com um mesmo som.

As divergências em relação ao trabalho sistemático de técnica vocal aplicado ao coro não param por aí. Regentes tendem a concordar que um som vocal eficaz e bonito precisa ser saudável, sem ar, confortavelmente sustentado, cantado na afinação correta, bem articulado e capaz de variar em intensidade. Há, entretanto, diferentes posicionamentos a respeito do uso do vibrato, da importância de se trabalhar os registros vocais e a produção do som das vogais, da diferença entre a voz do cantor lírico solista e do cantor coral<sup>2</sup>, entre outros.

---

<sup>2</sup> Não está entre os objetivos deste trabalho entrar no mérito da questão sobre as diferenças entre a produção vocal do cantor lírico solista e do cantor de coro. Tal assunto merece ser tratado num trabalho específico, a parte. Contudo, é importante ressaltar que tais diferenças existem. Para um maior esclarecimento deste tema sugere-se a leitura do sexto capítulo *Choral Voice* do livro *The science of the singing voice* de Johan Sundberg.



Em função da diversidade de escolas de canto, existe um amplo espectro de metodologias para se desenvolver uma técnica vocal eficaz. É importante que o regente determine suas prioridades e trabalhe para alcançá-las. SWAN (1988, p.55) constata que:

“Como um professor de canto, eu estou preocupado com o crescimento vocal de cada indivíduo no coro. Isso inclui o desenvolvimento de sua habilidade em produzir apropriadamente o som e apoiar, controlar e desenvolver a ressonância [deste] som. Ele é incentivado a usar o vibrato e deve aprender a aumentar sua extensão. Como um regente, meu desejo principal é que meu coro aprenda a comunicar com ao público todos os elementos musicais, estéticos e textuais que estão em cada partitura que eles cantam. Todo fundamento de ensaio e de técnica é dedicado a essa proposta. Portanto, eu considero que o som do coro é importante na medida em que pode contribuir com a comunicação. Além disso, de todas as características corais, eu acredito que a ‘cor’ do som é a mais útil como um agente de comunicação.”

Não basta, entretanto, determinar as prioridades. Para alcançá-las é necessário que o regente exerça sua função de preparador vocal e, para tal, é preciso que ele estude canto, conheça sua própria voz e adquira o hábito de utilizar uma terminologia adequada no treinamento de seus cantores. EDWIN (2001, p.54) observa que:

“Nós não deveríamos aceitar a condição atual no tocante ao vocabulário e à técnica. Todos nós [regentes e professores de canto] precisamos examinar [melhor] a terminologia a respeito de apoio, foco, colocação, voz de cabeça e de peito, considerando informações pedagógicas e pesquisas científicas fornecidas por autoridades como Richard Miller, Johan Sundberg, Thomas Cleveland e Robert Thayer Sataloff. A administração pessoal da respiração, a fonação e as técnicas de ressonância devem ser comparadas com essas [encontradas] na literatura de uso comum. Quando as comparações revelarem procedimentos contraditórios, deve-se estar disposto a experimentar, no estúdio ou na sala de aula, as técnicas opostas para determinar se uma é mais eficaz que a outra e, se necessário for, abandonar aquelas que são familiares e confortáveis por aquelas que são mensuravelmente melhores.”

## **6 - Aspectos técnicos da sonoridade coral: a construção do som padrão:**

Dos vários elementos presentes na performance coral, o som do coro é, em geral, um dos que mais chama a atenção dos apreciadores de tal arte. HEFFERNAN (1982, p.80) observa que:

“A primeira coisa com a qual um público reage num concerto coral, com exceção dos aspectos visuais, é o som produzido pelo coro. A atenção dos ouvintes é imediatamente atraída à qualidade do som que está sendo externado – sua riqueza, maturidade, plenitude e clareza – também, em muitos casos, à falta de alguma dessas características.”

Segundo o ideal de Carrington descrito anteriormente, o regente deve construir “um som básico para o qual o coro possa sempre retornar”. A partir deste som “padrão” o coro aprenderá a variar sua sonoridade adquirindo uma flexibilidade que possibilite a execução adequada de repertórios diversos. A construção de um som padrão tecnicamente eficiente e esteticamente bonito depende de escolhas feitas pelo próprio regente que, assim, poderá demonstrar sua habilidade como preparador vocal. PFAUSTCH (1988, p.91) diz que:

“O som do seu coro será uma exposição da sua habilidade em transmitir seu conhecimento, em aumentar e refinar suas técnicas pedagógicas, em estimular e manter nos seus cantores a dedicação às normas vocais e musicais, em dar forma às nuances silábicas e melódicas, em expandir o conhecimento e proficiência técnica de seu coro e em conduzir o grupo à performance artística.”

Uma vez que a sonoridade coral depende das escolhas do regente, de que forma, ou, a partir de que elementos, o som de um coro pode ser construído? Que aspectos são relevantes na construção de uma sonoridade coral padrão pretendida?

HEFFERNAN (1982, p.82) afirma que “o som coral é influenciado por algumas áreas claramente definidas: produção vocal, afinação, dinâmica e vogais.” Para SWAN (1988, p.8), não existem dois coros que produzam um som idêntico e a sonoridade de um coro depende, de fato, das escolhas técnicas e musicais feitas pelo próprio regente, além da sua capacidade de aplicá-las no trabalho à frente do coro. Ele ressalta que:

“O tipo ou qualidade de som produzido por um grupo coral é influenciado primeiramente pelos pensamentos e ações do seu regente no que diz respeito: 1. Aos processos básicos do canto: fonação, apoio, ressonância e extensão vocal; 2. Ao grau de ênfase dado a uma ou mais das variadas técnicas corais fundamentais de homogeneidade, precisão rítmica, fraseado, equilíbrio, dinâmica e pronúncia; 3. Às exigências interpretativas e estilísticas da partitura musical; 4. Aos recursos pessoais e técnicos do regente que ele usa para se comunicar com seu coro nos ensaios e nas apresentações.”

A formação do som padrão de um coro depende de uma série de aspectos técnicos. Na performance, este som ainda sofre a influência de aspectos estilísticos. Entre os aspectos técnicos, há os que estão relacionados à individualidade das vozes que formam o coro (produção vocal, regulação vocal, dicção, timbre e vibrato) e os que se relacionam diretamente com o canto coletivo (homogeneidade, equilíbrio, entonação em grupo e precisão rítmica). Evidentemente, considerando a natureza da atividade coral, todos esses aspectos devem ser trabalhados coletivamente. Uma vez construída a sonoridade padrão, o regente poderá trabalhar sua variação através dos aspectos estilísticos: flexibilidade timbrística, fraseado, articulação (musical), emprego de dinâmicas e andamento (escolha de tempo).

### **6.1 - Aspectos técnicos individuais:**

O desenvolvimento da qualidade sonora de um grupo coral começa por um processo de conscientização do cantor a respeito das ferramentas básicas para uma produção vocal adequada. Partindo do princípio de que o regente esteja apto para preparar vocalmente seus cantores e, considerando o fato que ele não teria tempo para dar aulas individuais de canto para todos, é preciso desenvolver um programa de trabalho sistemático para que os cantores aprendam a lidar com as questões técnicas e aplicá-las ao repertório. “Contrastes de dinâmica, homogeneidade e equilíbrio apropriados, afinação e entonação precisas, e fraseado eficaz são todos dependentes de uma produção vocal correta” (GARRETSON, 1988, p.67).

Evidentemente a fisiologia vocal é bastante complexa e merece um estudo aprofundado. De forma generalizada, pode-se dizer que existem essencialmente três áreas da produção vocal, claramente distinguíveis, que devem ser estudadas e constantemente trabalhadas: 1) a administração da respiração; 2) a função laríngea (coordenação eficiente da respiração com a produção do som) aliada à busca do relaxamento do pescoço, mandíbula e músculos faciais; 3) o desenvolvimento e exploração da ressonância vocal. Neste processo o regente deve, ainda, considerar fatores como a postura apropriada para o canto, o aquecimento corporal e vocal, a função e o valor dos vocalises e buscar meios de trabalhar a regulação vocal, a extensão vocal, os timbres e a flexibilidade vocal.

Saber lidar com a questão da regização vocal também é de grande importância para o regente. A voz humana possui três registros: a voz de peito (registro grave), a voz mista ou média (registro médio) e a voz de cabeça (registro agudo). A transição da voz de peito para a voz mista é chamada de *primo passaggio*<sup>3</sup> e a transição da voz mista para a voz de cabeça é chamada de *secondo passaggio*<sup>4</sup>. Cada registro vocal tem sua própria “cor sonora”, seu peso e suas características. Para que o cantor possa executar repertórios diversos de forma expressiva, as qualidades específicas de cada registro precisam ser desenvolvidas. Além disso, a ampliação da extensão vocal só é possível através do domínio dos registros.

A difícil tarefa do regente é a de entender os registros e orientar seus cantores a respeito de cada um, a fim de conseguir uma maior igualdade entre eles e desenvolver em todo o coro a habilidade de “transitar” de um registro para outro sem que haja perda da qualidade sonora. “O bom cantor deve aprender a lidar com a passagem de modo que ela se torne imperceptível, como se, ao passar de um registro para o outro, tivéssemos a impressão que fosse um registro único” (COSTA e SILVA, 1998, p.84).

Na música vocal, seja ela coral ou não, o trabalho para se alcançar uma boa dicção é outro ponto fundamental. Regentes e cantores tendem a concordar que o trabalho de dicção é essencial para o sucesso de um grupo coral porque a dicção permite: uma enunciação clara capaz de proporcionar o melhor entendimento do texto; a uniformidade sonora das vogais, essencial para uma afinação refinada e para a maior homogeneidade sonora; a uniformidade de articulação consonantal, essencial para a uniformidade rítmica; e a flexibilidade dos lábios, da língua e da garganta, permitindo uma produção vocal eficiente e saudável.

Um bom começo para se atingir uma dicção coral precisa é a produção correta dos sons vocálicos. “Os membros do coro devem se tornar conscientes a respeito dos sons das vogais puras. A falta desta consciência é a base para muitos erros no canto e para a dicção pobre” (HEFFERNAN, 1982, p.94). MOORE (1999, p.51) observa que:

“O ponto de refinamento da qualidade vocal e de unificação sonora do canto grupal está na formação das vogais. Ela determina a qualidade e a maturidade do som e constitui o fator primário na precisão e controle da afinação, além de abrir o caminho para que um grande número de cantores possa cantar como uma só voz. [...] Será necessário que o coro identifique e conheça a formação das vogais básicas.”

Ao regente compete o intenso trabalho de ensinar aos cantores a produção adequada dos sons vocálicos. Para MILLER (1996, p.61), muitos dos problemas de afinação nos grupos corais são consequência da inabilidade dos cantores em diferenciar claramente as vogais. O autor incentiva o regente a aplicar exercícios de diferenciação das vogais para que seus cantores adquiram maior domínio sobre sua produção:

“Um pequeno número de exercícios de diferenciação das vogais, executados individualmente ou em grupos, primeiro lentamente, e depois rapidamente, traz uma conscientização sobre como as vogais podem ser mudadas sem perda da consistência necessária para se produzir

<sup>3</sup> Lit: “primeira passagem”.

<sup>4</sup> Lit: “segunda passagem”.

um timbre vocal rico em ressonância. Essa consistência do timbre pode ser mantida somente se o trato ressoador é permitido a assumir formas que ‘rastreiem’ a vogal gerada na laringe. É essa habilidade de mudar os contornos do trato ressoador que permitem que o timbre vocal permaneça constante quando as vogais são diferenciadas.”

Conscientes da produção vocálica, os cantores devem desenvolver a habilidade de articulação das várias consoantes. No discurso musical, a clareza das consoantes é essencial para a comunicação do texto. Se a “pureza” das vogais é básica para a produção de um som esteticamente bonito, a precisão rítmica e o significado do texto dependem de uma produção consonantal eficaz.

Dos vários aspectos que formam a qualidade sonora de uma voz e, conseqüentemente, de um coro, o timbre é o mais determinante. SMITH e SATALOFF (2000, p.140) afirmam que “o timbre vocal pode ser considerado como o aspecto fundamental do som.” Além disso, para o trabalho de flexibilidade sonora a variação timbrística é de grande relevância.

A fim de buscar maiores esclarecimentos sobre o timbre vocal é de grande valor, não só para cantores, mas também para regentes, recorrer ao tratado de canto de Manuel P. R. Garcia<sup>5</sup>. Embora tenha sido escrito em meados do século XIX, este tratado tem grande importância por trazer, pela primeira vez na história, a descrição científica de aspectos da produção sonora e do estudo do canto que, até então pertenciam ao terreno do empirismo. Em especial, as informações sobre timbre têm uma importância histórica, uma vez que neste período a sonoridade vocal passava por uma grande transformação<sup>6</sup>.

Segundo este autor, timbre é o conjunto de “características próprias e infinitamente variáveis que podem tomar cada registro e cada som, sem considerar a intensidade” (GARCIA, 1985, p.8). Em seu tratado ele aborda a existência de diferentes timbres vocais, ressaltando que “a variedade dos timbres resulta, inicialmente, dos diferentes sistemas de vibração da laringe e, em seguida, das modificações que a faringe imprime a esses sons produzidos” (GARCIA, 1985, 1ª Parte, p.8). Ele ainda afirma que “as modificações de timbre se produzem todas por dois meios opostos, podendo, em última análise, se reduzir a dois principais: o timbre *claro* e o timbre *escuro*” (GARCIA, 1985, 1ª Parte, p.9). Segundo PACHECO (2004, p.94), ao tratar de tal tema, o autor “não toma partido de um tipo específico de timbre, explicando e aconselhando o uso de ambos.”

<sup>5</sup> GARCIA, M. *Traité complet sur l'art du chant*. Parte I, 1841; Parte II, 1847. Paris: Minkoff, 1985.

<sup>6</sup> Evidentemente a pesquisa sobre timbre vocal evoluiu muito, desde que Garcia publicou seu tratado. Contudo, por abordar a diferença entre timbre claro e escuro numa perspectiva histórica, consideramos este trabalho fundamental para a prática do regente preocupado com a variação sonora de seu coro. Convém ressaltar que, para um maior entendimento dos timbres vocais, é também importante o estudo sobre os formantes vocais e o formante do cantor. Uma vez que tal assunto merece um trabalho específico e mais detalhado, não é nossa intenção abordá-lo no âmbito deste artigo. Para maiores esclarecimentos acerca deste tema sugerimos a leitura do segundo capítulo *The Voice Organ* do livro *The science of the singing voice* de Johan Sundberg, e/ou do quarto capítulo *The resonant voice: supraglottic considerations in singing* do livro *The structure of singing* de Richard Miller.

No tocante à sonoridade coral, pode-se afirmar que, por um lado, o timbre claro dá muito brilho às vozes e ao som do coro como um todo, tem grande poder de alcance, é objetivo e excelente para a afinação e, por outro, dificulta a homogeneidade e pode tornar o som áspero em algumas circunstâncias. Por sua vez, o timbre escuro facilita a homogeneidade e proporciona um som arredondado e velado, entretanto, dificulta a afinação<sup>7</sup> e a transparência das várias linhas vocais.

Por fim, não se pode deixar de abordar um dos mais polêmicos aspectos referentes à sonoridade coral: o uso do vibrato. Embora não se deva generalizar, há uma tendência atual entre regentes de se abolir por completo o uso do vibrato. O que se geralmente alega é que o vibrato tira a “pureza” das vozes e dificulta a homogeneidade.

Tal posição deve, entretanto, ser tomada diante de um estudo histórico-estilístico. Se por um lado o vibrato não é adequado para alguns estilos de música vocal, por outro ele se tornou um recurso praticamente essencial para a execução de outros estilos (no Barroco, por exemplo, o vibrato era utilizado como um ornamento em notas longas). Assim, o regente, diante de suas escolhas, deverá discernir sobre o uso deste recurso que, de forma natural e controlada, pode acrescentar muito à sonoridade coral na interpretação de alguns estilos.

MILLER acredita que a unificação vocálica garante a homogeneidade do coro e que vozes com vibrato podem ser equilibradas pelo regente. Ressaltando a diferença entre o vibrato natural e outras oscilações como o trêmolo, o autor expõe sua opinião afirmando que:

“Um vibrato uniforme, resultado da função relaxada da laringe, é uma característica inerente do som vocal livremente produzido. Não deveria ser solicitado aos cantores corais retirar a vibração de suas vozes na expectativa de torná-las homogêneas com vozes sem vibrato. Preferencialmente, o regente deveria auxiliar os amadores sem vibrato, por meio de exercícios de ataque e agilidade a acrescentar a vibração natural do canto ajustado. Vozes com vibrato produzidas apropriadamente podem ser equilibradas mais facilmente do que vozes sem vibrato. Naturalmente, se as vozes de um grupo sofrem de oscilação (variação de afinação muito ampla e muito lenta), ou de um trêmolo, [tais] vozes não equilibrarão. Um trabalho técnico adicional particular com tais cantores pode ser necessário.” (MILLER, 1996, p.63, tradução nossa)

É importante enfatizar que o vibrato é um fenômeno natural da voz. BRANDVIK (1993, p.167) afirma que “Quando uma pessoa canta livremente com todos os pequenos e grandes músculos do corpo trabalhando juntos para produzir um som musical saudável, energético e livre, a voz vai produzir uma pulsação leve e regular chamada vibrato”. Assim, o vibrato deve ser desenvolvido pelos cantores e usado como uma ferramenta de expressão. Tal uso é variável no canto-corral. Cabe ao regente decidir e orientar seus cantores sobre o quanto e quando o vibrato é apropriado. Como uma orientação para seu discernimento a respeito do uso do vibrato, o regente pode considerar os seguintes pontos abordados por este autor:

---

<sup>7</sup> O timbre claro ajuda na afinação do coro porque, ao contrário do timbre escuro, ele proporciona aos vários cantores do coro uma maior facilidade de escuta dos harmônicos agudos das vozes.



“1. O vibrato deve variar com as dinâmicas: quanto maior o volume, maior o vibrato; de modo inverso, quando menos volume, menos vibrato; 2. O vibrato deve variar com a textura da música: quanto mais densa a textura menos vibrato (para possibilitar que a harmonia seja ouvida mais claramente); opostamente, quanto menos densa a textura, mais generoso o vibrato; 3. O vibrato deve ser relacionado ao período ou estilo da música que estiver sendo cantada. A música renascentista com suas linhas claras, texturas esparsas e harmonias abertas requer um controle criterioso do vibrato. A música romântica com harmonias vibrantes e expressões sonoras cheias geralmente permite um vibrato rico e encorpado.” (BRANDVIK, 1993, p.167).

## **6.2 - Aspectos técnicos coletivos:**

Paralelamente ao desenvolvimento da qualidade vocal individual dos cantores, o regente precisa estar atento à qualidade sonora do coro como um todo. Os aspectos técnicos coletivos dependem dos individuais. O regente só alcançará bons êxitos com a sonoridade coletiva do coro, na medida em que os cantores desenvolverem individualmente uma técnica vocal eficaz e consciente.

A homogeneidade é um dos mais importantes aspectos coletivos da sonoridade do coral e, por isso, precisa ser trabalhada incansavelmente pelo regente nos ensaios. A busca por alcançá-la entre os naipes e no coro como um todo é uma constante no trabalho de muitos regentes. SWAN chega a afirmar que “a homogeneidade é possivelmente a técnica coral mais necessária e importante; não dá para imaginar um belo grupo vocal sem homogeneidade” (SWAN, 1998, p.60). Como, em geral, nos coros amadores há uma grande heterogeneidade entre as características vocais de seus cantores, o regente deve aprender a lidar com essa “matéria prima” e trabalhá-la segundo suas intenções. PFAUSTCH (1988, p.103) diz que:

“Algumas vozes são fortes enquanto outras são leves; algumas são penetrantes enquanto outras são apagadas; algumas têm uma qualidade agradável enquanto outras são estridentes; algumas são flexíveis enquanto outras são indóceis; algumas são bem moduladas enquanto outras são ásperas e roucas; algumas têm uma extensão grande enquanto outras têm extensão limitada, umas são musicais enquanto outras não são.”

Diante desta realidade, a tarefa do regente é buscar, em seus conhecimentos vocais, elementos que lhe proporcionem uma maior homogeneidade sonora. Esta será alcançada primordialmente como resultado de uma produção vocal refinada. “Na medida em que os cantores aprendem a produzir os sons vocálicos corretamente, eles apresentarão um som mais homogêneo em cada naipe” (PFAUSTCH, 1998, p.103). O autor ainda ressalta que como “as exigências de extensão e tessitura também são fatores que ajudam ou atrapalham a homogeneidade”, é preciso trabalhar as extremidades das vozes de modo que os cantores não forcem sua produção e aprendam quais ajustes são necessários para manter a homogeneidade.

Acredita-se que essa “mistura sonora unificada” pode ser alcançada a partir de uma proposta timbrística única, baseada num trabalho uniforme dos vários aspectos técnicos individuais, na produção adequada dos sons vocálicos, no equilíbrio das vozes, na busca de uma afinação refinada, dentro da maior precisão rítmica possível. Ou seja, a homogeneidade sonora de um coro depende de todos os outros aspectos individuais e coletivos da sonoridade.

Intimamente ligado à busca pela homogeneidade sonora de um grupo coral está o trabalho de equilíbrio do coro. MILLER (1996, p.58) defende a idéia de que, uma vez que cada voz tem suas próprias características, é muito mais proveitoso investir num trabalho de equilíbrio das vozes do que tentar misturá-las de forma homogênea:

“Cada instrumento vocal possui suas características timbrísticas únicas. [...] É tão incoerente para o regente coral exigir de todas as categorias de vozes uma qualidade vocal única quanto para o regente de orquestra solicitar que todos os instrumentos tenham o mesmo timbre. Equilibrar as vozes é uma técnica coral muito melhor do que a irrealizável meta de tentar torná-las homogêneas.”

Para se alcançar uma sonoridade equilibrada nas várias obras de seu repertório, o regente deverá considerar uma série de fatores. A citada heterogeneidade das vozes do coro é um fator complicador, assim como as exigências de extensão e tessitura. O regente deverá aprender a exigir dos cantores o que deve ser feito para se produzir uma relação balanceada dos naipes, a partir de mudanças de gradações de intensidade e dinâmica.

É preciso ainda ter um bom conhecimento de harmonia e contraponto para lidar com possíveis complicações de equilíbrio das partes, e, conscientizar os cantores de que a “importância” das linhas vocais é variável. Assim, os cantores devem aprender a se escutar, a escutar o seu naipe, aos outros naipes e ao acompanhamento, se houver. Neste trabalho de equilíbrio será sempre necessário que eles façam ajustes na dinâmica para permitir que as linhas mais importantes estejam em evidência.

Embora este tema permita longas abordagens, pode-se dizer que, de forma geral, o trabalho de equilíbrio da sonoridade coral depende da capacidade do regente em conduzi-la e da habilidade dos cantores em lidar com questões de dinâmica. Para tal, o regente deve desenvolver um trabalho de ampla variação de dinâmica. Mesmo os coros mais limitados são capazes de uma ampla variedade de dinâmica.

Apesar da importância da homogeneidade e do equilíbrio na sonoridade coral, para muitos profissionais da área a preocupação mais constante é a afinação entre as vozes:

“De todos os desafios associados à arte de cantar em coro, o de conseguir uma boa afinação é provavelmente o mais fugaz. Enquanto outros objetivos importantes do canto em grupo podem ser atingidos por meios bem diretos e de uma forma relativamente consistente, é geralmente difícil fazer com que um grupo coral cante afinado”. (MARVIN, 2001, p.26)

De fato, sendo a música uma arte temporal, a afinação precisa ser re-criada a cada performance e, “uma vez que os coros atingem um padrão de afinação satisfatório, não há garantias de que eles o farão novamente” (MARVIN, 2001, p.26).

A busca por uma constante boa afinação é um trabalho contínuo que deve acontecer no dia-a-dia do coro nas ocasiões de ensaio. Esse processo exige do regente uma boa preparação dos ensaios, que devem ser usados para se obter o melhor e mais afinado som do coro, afinal de contas, “o peso da responsabilidade recai primeiro sobre o regente no sentido de motivar e ensinar o coro a cantar afinado” (SILANTIEN, 1999, p.91).

Muitos são os fatores que levam um coro à desafinação: o nível de percepção auditiva do regente e dos cantores, o ambiente acústico, a má qualidade das vozes, além de inúmeros componentes musicais. SILANTIEN (1999, p.91) afirma que “alguns problemas de afinação estão mais ligados a questões de conjunto que a questões vocais individuais; por exemplo, o equilíbrio de acordes, a uniformidade vocálica e a colocação temporal de consoantes sonoras e ditongos.” Para MARVIN (2001, p.26), “tom e timbre, juntos, definem a entonação”:

“Cantar afinado significa unificar o tom – ou seja, levar as vozes a cantar com frequências similares e timbres compatíveis. No canto coral, um tom unificado está associado a uma emissão unificada das vogais. Um timbre vocal dentro de cada naipe unificado por uma emissão vocálica concorde dá lugar a um continuum sonoro integrado, que serve de base para uma boa afinação coral. Portanto, tanto as vogais como as notas devem estar afinadas.”

Moore observa que problemas referentes a respiração, produção vocálica e afinação precisam ser previstos pelo regente e resolvidos de forma eficaz nos ensaios corais. No que diz respeito à afinação, ele acredita que:

“A solução é que os cantores aprendam as partes vocais tão precisamente e ouçam tão cuidadosa e criticamente que a acuidade na entonação vá além daquela oferecida pelo piano ou pelo diapasão. Essa habilidade, combinada com um alto nível de produção vocal e edificada sobre hábitos apropriados de respiração e atenção detalhada aos sons vocálicos, pode resultar na aquisição de um ‘som desejado’ e uma ‘sonoridade’ que produza uma excepcional qualidade de conjunto.” (MOORE, 1999, p.52)

Assim como a homogeneidade caminha ao lado do equilíbrio, o trabalho por uma afinação eficiente, deve estar aliado à busca da precisão rítmica. As idéias musicais de uma obra são construídas dentro de uma organização temporal. Há um movimento seqüencial de tais idéias sonoras que, ordenadas pelo compositor, precisam ser percebidas e controladas pelo regente. OAKLEY (1999, p.112) afirma que:

“O regente deve auxiliar o coro a desenvolver um senso comum de ritmo interno que propicie uma organização estrutural ao som do coral. Isto não é tão comum quanto se imagina. Na verdade, uma pequena percentagem de conjuntos corais consegue de fato obter um senso de completa unidade rítmica. Infelizmente, isso é causado com mais frequência pelo fato de que pouquíssimos regentes, e eu ressalto ‘pouquíssimos’, possuem um domínio pessoal de ritmo interno, segurança quanto ao tempo e sensibilidade rítmica.”

Para este autor, “talvez a melhor maneira de o regente desenvolver seu próprio senso rítmico seja auxiliando o coro a desenvolvê-lo” (OAKLEY, 1999, p.114). Ele diz ainda que:

“Muitas vezes, erros rítmicos não são pecados ligados à ação, mas sim de omissão, já que a maioria dos coros perde a estabilidade do andamento a cada ponto de respiração ou de mudança de frase. O grande mandamento da execução rítmica é: assim como o som é medido, o silêncio também deve ser medido. Cada ponto da frase e cada respiração devem ter uma atribuição rítmica. Muitos coros chegam ao fim de uma frase, respiram em conjunto e cantam a próxima entrada atrasados em relação à pulsação, obliterando, assim, o andamento. Isto não é rubato, isto é falta de disciplina.” (OAKLEY, 1999, p.117)

A precisão rítmica também depende de uma boa dicção e muitos problemas rítmicos podem estar “relacionados à articulação consonantal precária, à duração incorreta do som vocálico e a ditongos precipitados” (PFAUSTCH, 1998, p.102). É importante que o regente procure, à frente de seu coro, obter a duração correta dos sons vocálicos, a precisão adequada dos sons consonantais, as nuances sutis de uma seqüência silábica e a reprodução das linhas melódicas com os perfis determinados pelo compositor.

Com base nos dois autores citados pode-se afirmar que a precisão rítmica de um coro precisa ser constantemente trabalhada nos ensaios, a partir de um processo de desenvolvimento do senso rítmico interno dos cantores aliado ao trabalho de dicção proposto anteriormente.

## 7 - Conclusão

Dos vários desafios que o regente coral moderno enfrenta, a construção da sonoridade de seu coro é um dos mais complexos e fascinantes. Para a execução de uma obra coral, o regente-intérprete deve, inicialmente, partir do seu conhecimento histórico-estilístico e decidir por um som adequado e eficaz. Uma vez que o resultado sonoro de um coro depende do desenvolvimento técnico dos cantores, é preciso que o regente assuma a função de preparador vocal e instrua seus cantores a respeito dos vários fundamentos da técnica vocal. A criação e desenvolvimento deste som devem acontecer de forma saudável, produtiva e responsável já que, em geral, os cantores corais são amadores e não possuem, por si mesmos, um conhecimento técnico sólido. Assim, em concordância com BRANDVIK (1993, p.148), acreditamos que “ser um regente coral é como ser, ao mesmo tempo, organista e construtor de órgãos – o regente deve construir o instrumento coral com a mesma competência que ele o toca”.

Um grupo coral acostumado a executar obras de estilos diferentes deve evitar ter um único som. Com um conhecimento técnico eficiente, regente e cantores podem desenvolver um trabalho de exploração de sonoridades vocais diversas, apropriadas para a execução de repertório de diferentes estilos. Este trabalho de variação sonora deve, entretanto, partir de um som padrão que os cantores precisam ter como referência.

Como um verdadeiro “professor de canto” dos cantores de seu grupo coral, o regente pode criar o som padrão de seu grupo, baseado em suas escolhas interpretativas, e fundamentado num trabalho sistemático com uma série de aspectos técnicos (individuais e coletivos) a serem desenvolvidos pelos cantores. Neste trabalho, que se inicia pela técnica vocal, será necessário conscientizar os cantores a respeito de uma produção vocal adequada e saudável; orientá-los no desenvolvimento da habilidade de “transitar” de um registro vocal para outro sem que haja perda da qualidade sonora; ensiná-los a respeito da produção dos sons vocálicos e da articulação consonantal; e, ainda, oferecer-lhes esclarecimentos sobre os diferentes timbres vocais e o uso apropriado do vibrato.

A conscientização dos cantores a respeito desses aspectos individuais é fundamental para que se trabalhe os aspectos coletivos da sonoridade coral (homogeneidade, equilíbrio, afinação e precisão rítmica). É ainda importante ressaltar que há uma interdependência entre tais aspectos coletivos. A homogeneidade, por exemplo, depende de uma proposta timbrística única, de uma afinação refinada, da produção unificada e adequada dos sons vocálicos, da precisão rítmica e do equilíbrio sonoro. Este último vai exigir dos cantores que se busque uma relação balanceada dos naipes do coro, a partir de mudanças de gradações de intensidade e dinâmica. A afinação coletiva precisa ser trabalhada continuamente nos ensaios, quando se deve incentivar e exigir que todos cantem o som mais afinado possível, com timbres e sons vocálicos unificados. Por fim, a precisão rítmica deve ser desenvolvida pelo regente através do desenvolvimento de um senso comum de ritmo interno e do trabalho com a dicção, uma vez que muitos problemas rítmicos estão relacionados à articulação consonantal deficiente, à duração incorreta dos sons vocálicos e à precipitação dos ditongos.

Finalmente, uma vez construída a sonoridade padrão do coro a partir dos elementos citados, o regente poderá trabalhar a variação desta sonoridade e encontrar uma ampla gama de “cores sonoras” para a execução dos mais diversos repertórios corais.

## Referências bibliográficas:

- BRANDVIK, Paul. Choral tone. IN: WEBB, Guy B. (ed.). *Up front! Becoming the complete choral conductor*. Boston: E. C. Schirmer, 1993. p.147-186.
- CARRINGTON, Simon. Uma mistura de idéias: uma abordagem para o canto em conjunto. Tradução de Edson Carvalho. *Canto-Coral*: Publicação Oficial da Associação Brasileira de Regentes de Coros. Brasília: Ano II, nº 1, 2003. p.29.
- COSTA, Henrique Olival e SILVA, Marta Assumpção de Andrada e. *Voz cantada: evolução, avaliação e terapia fonoaudiológica*. São Paulo: Editora Lovise, 1998.
- DART, Thurston. *A interpretação da música*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DECKER, Harold & HERFORD, Julius. *Choral conducting: a symposium*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1988.
- DECKER, Harold & KIRK, Colleen. *Choral conducting: focus on communication*. Long Grove, Illinois: Waveland Press, Inc., 1988.
- EDWIN, Robert. The good, the bad, and the ugly: singing teacher-choral director relationships. *NATS Journal of singing*. Jacksonville, FL: Volume 57, nº 5, 2001. p.53-54.
- GARCIA, Manuel. *Traité complet de l'art du chant*. Genève: Minkoff Editeur, 1985.
- GARRETSON, Robert L. *Conducting choral music*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1998.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- HEFFERNAN, Charles W. *Choral music: technique and artistry*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1982.
- HOWERTON, George. *Technique and style in choral singing*. New York: Carl Fischer, Inc., 1956.
- MARVIN, Jameson. O canto coral afinado. Tradução de Edson Carvalho. *Canto coral*: Publicação Oficial da Associação Brasileira de Regentes de Coros. Brasília: Ano I, nº 1, 2001. p.26-30.
- MILLER, Richard. *On the art of singing*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. *The structure of singing*. New York: G. Schirmer, 1986.
- MOORE, James A. Como organizar e realizar um ensaio coral eficiente. In: CONVENÇÃO INTERNACIONAL DE REGENTES DE COROS, 1999. Brasília. *Anais*. p. 47-52.
- NEWTON, George. *Sonority in singing: an historical essay*. Nova York: Ed. Vantage, 1984.
- OAKLEY, Paul. O ensaio coral: a performance do regente. In: CONVENÇÃO INTERNACIONAL DE REGENTES DE COROS, 1999. Brasília. *Anais*. p. 113-128
- PACHECO, Alberto José Vieira. *Mudanças na prática vocal da escola de canto italiana: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia*. 2004. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas.
- PFAUSTCH, Lloyd. The choral conductor and the rehearsal. IN: DECKER, Harold & HERFORD, Julius. *Choral conducting: a symposium*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1973. p.7-68.
- PLANK, Steven E. *Choral performance: a guide to historical practice*. Lanhan: Scarecrow Press, Inc., 2004.
- SILANTIEN John. Técnicas de ensaio coral para aperfeiçoar a afinação. In: CONVENÇÃO INTERNACIONAL DE REGENTES DE COROS, 1999. Brasília. *Anais*. p.91.94.
- SMITH, Brenda & SATALOFF, Robert Thayer. *Choral pedagogy*. San Diego: Singular Publishing Group, 2000.
- SUNDBERG, Johan. *The science of the singing voice*. Illinois: Northern Illinois University Press, 1987.
- SWAN, Howard. The development of a choral instrument. IN: DECKER, Harold & HERFORD, Julius. *Choral conducting: a symposium*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1973. p.69-111.



---

**Angelo José Fernandes** é regente, Mestre em Práticas Interpretativas (Regência) pelo Instituto de Artes da UNICAMP, Especialista em Regência Coral e Bacharel em Piano pela Escola de Música UFMG. Atualmente, é doutorando em Práticas Interpretativas (Regência) pelo Departamento de Música da UNICAMP, tendo como orientadora a Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama e como co-orientador o Prof. Dr. Eduardo Augusto Östergren. Atua intensamente como regente de coros em Itajubá (MG), onde nasceu, tendo alcançado destaque por sua atuação à frente do Madrigal Musicanto de Itajubá, recentemente premiado no *10th Athens International Choir Festival*, na Grécia, onde conquistou a Medalha de Prata na categoria *Chamber Choirs* e a Medalha de Bronze da categoria *Mixed Choirs*.

**Adriana Giarola Kayama** é Doutora em *Performance Practice* pela *University of Washington* (EUA) e docente do Departamento de Música da UNICAMP, atuando nas áreas de canto, técnica vocal, dicção e música de câmara. Coordenou os cursos de Graduação e Pós-Graduação em Música da UNICAMP. Atualmente, é presidente da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música).

**Eduardo Augusto Östergren** é maestro e professor do Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp. Responsável pelo curso de regência coral e orquestral, atua também como docente nas disciplinas História da Música Medieval e Introdução à Pesquisa Musical. Foi docente das Universidades da Carolina do Norte (Raleigh, EUA), Indiana (Indiana, EUA) e Purdue (Indiana, EUA). Participou de seminários sobre Regência Coral e Orquestral em diversas universidades brasileiras e americanas. Foi membro de júri em vários concursos