

PATRÍCIA CARDOSO CHAVES

O VOCALISE NO REPERTÓRIO ARTÍSTICO BRASILEIRO:  
Aspectos históricos, catálogos de obras e estudo analítico da obra *Valsa-  
vocalise* de Francisco Mignone

Belo Horizonte  
Faculdade de Música da UFMG  
2012

Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Música  
Programa de Pós-graduação em Música

**O VOCALISE NO REPERTÓRIO ARTÍSTICO BRASILEIRO:**  
Aspectos históricos, catálogos de obras e estudo analítico da obra *Valsa-vocalise* de Francisco Mignone

Dissertação submetida ao Programa de pós-graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Música.

Linha de pesquisa: Performance musical

Orientadora: Prof.(a) Dr<sup>a</sup>. Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra

Patrícia Cardoso Chaves

Belo Horizonte  
2012

C268v Chaves, Patrícia Cardoso

O vocalise no repertório artístico brasileiro: aspectos históricos, catálogos de obras e estudo analítico da obra *Valsa-vocalise* de Francisco Mignone / Patrícia Cardoso Chaves. --2012.

147 fls., enc. ; il.

Acompanha um DVD (Digital Versatile Disc) com gravação do recital da defesa de dissertação.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Orientador: Prof. Dr<sup>a</sup>. Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra

1. Mignone, Francisco, 1897-1986 – 2. Vocalise - Brasil 3. I. Título. II. Dutra, Luciana Monteiro de Castro Silva. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música.

CDD: 784.981



Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Música  
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pela aluna PATRÍCIA CARDOSO CHAVES, em 27 de agosto de 2012, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Profa. Dra. Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra  
(orientadora)  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof. Dr. Ângelo José Fernandes  
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

---

Profa. Dra. Mônica Pedrosa de Pádua  
Universidade Federal de Minas Gerais

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, Supremo Bem, que me proporcionou e me ajudou a viver mais essa etapa, tão importante, da minha vida.

À Nossa Senhora, que esteve presente em todos os momentos me amparando com sua intercessão contínua.

Ao me esposo, João Marcelo, pelo incentivo e força, principalmente nos momentos mais difíceis dessa trajetória.

Aos meu pais, Valdir e Terezinha, por toda ajuda e presença consoladora.

À Prof. Dr<sup>a</sup>. Luciana Monteiro, minha orientadora, que me ajudou, que segurou na minha mão e trilhou esse caminho ao meu lado. Obrigada pela orientação, pelos ensinamentos técnicos e pela paciência.

Ao amigo Mauro Chantal, que muito me auxiliou, sempre disponível, se fazendo presente numerosas vezes, com seu grande talento, me acompanhando ao piano.

Ao Maestro Arnon Sávio, pela atenção, pelo apoio e pela disponibilidade a mim oferecidos. Obrigada por partilhar comigo os seus conhecimentos.

À querida Prof. Patrícia Valadão, pela disponibilidade e auxílio.

À grande Mestra Marilene Gangana, pelo acolhimento, pelos materiais fornecidos para essa pesquisa e, principalmente, pela amizade.

À cantora Maria Lúcia Godoy, que abriu as portas de sua casa e me recebeu com grande carinho e atenção. Obrigada pelas suas palavras, elas enriqueceram esse trabalho.

À Maria Josephina Mignone, que gentilmente cedeu as obras de Francisco Mignone para a realização dessa pesquisa.

À todos os meus amigos, que estiveram ao meu lado durante esse tempo.

## RESUMO

O presente trabalho apresenta um estudo acerca dos vocalises, que fazem parte da prática pedagógica e do repertório do cantor. Para bem defini-los durante o percurso desta pesquisa, propomos uma classificação dos vocalises em três categorias: os vocalises de aquecimento e aperfeiçoamento técnico, os vocalises de estudo e os vocalises artísticos. O objetivo principal desta dissertação é, contudo, ressaltar a presença dos vocalises artísticos brasileiros no repertório nacional para o canto. Para alcançar esse objetivo, realizamos um estudo analítico-interpretativo da obra *Valsa-vocalise* de Francisco Mignone, vocalise artístico do repertório brasileiro que permanece quase desconhecido de intérpretes e público. Apresentamos ainda uma edição digitalizada da obra em sua versão para voz e oito violoncelos e em sua versão para voz e piano.

Esta pesquisa também inclui um estudo da prática da vocalização presente em duas escolas europeias que contribuíram (e ainda contribuem) na prática pedagógica do canto no Brasil: a escola Italiana e a escola Francesa. Apontamos algumas composições de vocalises artísticos estrangeiros que se apresentam como importantes obras no cenário da música ocidental. No âmbito nacional, observamos como a produção do repertório brasileiro de caráter nacionalista impulsionou a criação de métodos pedagógicos para o canto que, ainda que em número reduzido, visaram ao atendimento técnico de certas especificidades da música vocal brasileira. Apresentamos ainda um catálogo com canções vocalizadas brasileiras localizadas nesta pesquisa, como forma de divulgar este repertório por nós considerado representativo e capaz de enriquecer os programas artísticos de todo cantor.

**Palavras-chave:** vocalise, canto, *Bel Canto*, Francisco Mignone, análise musical.

## ABSTRACT

This research presents a study about the vocalises, which are part of the singers' pedagogical practice and repertoire. In order to define them during this research we propose to classify them under three categories: the ones used for warming up and technique perfecting, the ones for studying and the artistic ones. However, the main objective of this paper is to highlight the presence of the Brazilian artistic vocalises in the national singing repertoire. To achieve this aim, we performed an analytical interpretative study of the vocalise waltz by Francisco Mignone, an artistic vocalise of the Brazilian repertoire that remains unknown to interpreters and the public. We also present a digitalised edition of the piece for voice and eight cellos and its version for voice and piano.

This research also includes a study of the vocalise practice of two European schools that have contributed to the singing pedagogical practice in Brazil: the Italian and the French schools. We suggest some compositions of foreign artistic vocalises considered to be important works in the occidental music scenario. Nationwide we observe how the production of Brazilian repertoire of nationalist character promoted the creation of singing pedagogical methods that even in reduced quantity aimed at technically meeting certain specifications of the Brazilian vocal music. We still present a catalogue with Brazilian vocalised songs present in this research as a way to promote this repertoire, which we consider as representative and capable of enriching the artistic programs of every singer.

**Keywords:** vocalise, singing, *Bel Canto*, Francisco Mignone, musical analyzes.

**Prata da Casa**  
Dia 27 de agosto de 2012, 19h30  
Conservatório UFMG

**Recital de Defesa de Mestrado**

**PATRÍCIA CARDOSO CHAVES**

**Orientação: Profa. Dra. Luciana Monteiro de Castro**

**Participações:**

Piano: Mauro Chantal

Caccini: Coro Madrigale - Regência Maestro Arnon Sávio

Procissão da chuva: Silvia Neves

Wagner Moreira

Mauro Chantal

**PROGRAMA**

<b>Giulio Caccini</b> (1551-1618)	- Ave Maria
<b>Gabriel Fauré</b> (1845-1924)	- Vocalise-Étude
<b>Carmen Sylvia Vasconcellos</b> (1918-2001)	- Estudo 4 - Estudo 8 - Solidão
<b>Cacilda Borges Barbosa</b> (1914-2010)	- Estudo 10 - Estudo 21 - Procissão da chuva
<b>Claudio Santoro</b> (1919-1989)	- Ouve o silêncio - Acalanto da rosa - Fantasia Sul América - Vocalise
<b>Heitor Villa-Lobos</b> (1887-1959)	- Canção de Amor - Bachianas Brasileiras nº5 ./ Ária
<b>Francisco Mignone</b> (1897-1986)	- Improviso - Valsa-vocalise

Coordenação geral: *Profª Margarida Borghoff*  
Bolsistas - produção: *Nathália Fragoso, Rodrigo Heringer*  
Bolsistas - gravação vídeo: *Elisa Carvalho, Lucas Ferrari, João Carlos Carreño*  
Prog 14/2012

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I – CLASSIFICAÇÃO DOS VOCALISES.....</b>	<b>9</b>
<b>1.1 – Vocalises.....</b>	<b>9</b>
<i>1.1.1 – Vocalises de aquecimento e aperfeiçoamento técnico .....</i>	<i>10</i>
<i>1.1.2 – Vocalises de estudo.....</i>	<i>12</i>
<i>1.1.3 – Vocalises artísticos.....</i>	<i>14</i>
<b>CAPÍTULO II – O VOCALISE NA HISTÓRIA DO CANTO E O SEU DESENVOLVIMENTO COMO REPERTÓRIO ARTÍSTICO .....</b>	<b>17</b>
<b>2.1 – O vocalise nas escolas europeias de canto .....</b>	<b>17</b>
<i>2.1.1 – O vocalise na Escola Italiana: o Bel Canto .....</i>	<i>18</i>
<i>2.1.2 – O vocalise na Escola Francesa .....</i>	<i>31</i>
<b>2.2 – Os vocalises artísticos na história da música ocidental.....</b>	<b>37</b>
<b>CAPÍTULO III – O VOCALISE NO BRASIL .....</b>	<b>40</b>
<b>3.1 – O vocalise no ensino de canto no Brasil.....</b>	<b>40</b>
<i>3.1.1 – O ensino do canto e o idioma nacional no período romântico nacionalista .....</i>	<i>41</i>
<i>3.1.2 – O movimento modernista nacionalista, o Bel Canto no Brasil e as iniciativas pedagógicas na construção do canto nacional.....</i>	<i>44</i>
3.1.2.1 – Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada.....	49
3.1.2.2 – O Canto Orfeônico.....	51
3.1.2.3 – O ritmo na música nacionalista brasileira e os vocalises de estudo ....	54
3.1.2.4 – O vocalise na Universidade Federal de Minas Gerais.....	56
<b>3.2 – O vocalise artístico brasileiro .....</b>	<b>60</b>
3.2.1 – Heitor Villa -Lobos.....	62
3.2.2 – Helza de Cordoville Camêu.....	66
3.2.3 – CláudioFranco de Sá Santoro .....	67

3.2.4 – Gilberto Mendes .....	69
3.2.5 – Sérgio Bittencourt-Sampaio .....	70
<b>3.3 – Catálogo de vocalises de estudo e vocalises artísticos brasileiros.....</b>	<b>72</b>
<b>CAPÍTULO IV – A VALSA-VOCALISE, DE FRANCISCO MIGNONE:</b>	
<b>ANÁLISE E EDIÇÃO DA OBRA .....</b>	<b>77</b>
<b>4.1 – Francisco Mignone .....</b>	<b>77</b>
4.1.1 – <i>As canções vocalizadas de Francisco Mignone</i> .....	80
<b>4.2 – Maria Lúcia Godoy .....</b>	<b>82</b>
<b>4.3 – Valsa-vocalise .....</b>	<b>83</b>
4.3.1 – <i>A instrumentação</i> .....	84
4.3.2 – <i>O gênero valsa nas composições de Francisco Mignone</i> .....	86
4.3.3 – <i>Análise</i> .....	87
4.3.3.1 – Som.....	89
4.3.3.2 – Harmonia .....	95
4.3.3.3 – Melodia.....	111
4.3.3.4 – Ritmo .....	114
4.3.3.5 – Crescimento.....	119
<b>4.4 – Decisões interpretativas .....</b>	<b>121</b>
<b>4.5 – Edição das partituras da <i>Valsa-vocalise</i>, de Francisco Mignone, para</b>	
<b>canto e oito violoncelos e transcrição para canto e piano. ....</b>	<b>124</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>136</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>141</b>

## **ANEXOS**

**ANEXO 1** – Manuscrito das partituras da Valsa-vocalise de Francisco Mignone para canto e oito violoncelos e transcrição para canto e piano.

**ANEXO 2** – Programa do curso de Canto da Escola de Música da UFMG, utilizado nos anos de 1979 a 1992.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Exercícios em graus conjuntos.....	11
<b>Figura 2:</b> Vocalises de arpejos e saltos.....	11
<b>Figura 3:</b> <i>Valsa-vocalise</i> (compasso 33), as três claves utilizadas na escrita do violoncelo, clave de sol, clave de dó na quarta linha e clave de fá, de cima para baixo.....	91
<b>Figuras 4 e 5:</b> <i>Valsa-vocalise</i> (compasso 58), partitura dos violoncelos com os harmônicos à 8ª e partitura do piano com a clave de sol na pauta da mão esquerda.....	92
<b>Figura 6:</b> <i>Valsa-vocalise</i> (compassos 1 e 2), indicação de nuances de dinâmica por meio de chaves.....	94
<b>Figura 7:</b> <i>Valsa-vocalise</i> (compasso 3). Observação: todos os violoncelos estão escritos na clave de fá.....	97
<b>Figura 8:</b> <i>Valsa-vocalise</i> (compasso 1 a 8) – primeira parte completa – notas circuladas são apojaturas, nota na melodia inserida no retângulo (compassos 7 e 8) é a sexta do acorde. Violoncelos 1 e 4: partes iguais escritas em 8ª.....	99
<b>Figura 9:</b> <i>Valsa-vocalise</i> (compassos 9 a 15) – melodia de a <sub>2</sub> , reapresentação do tema com alteração melódica do tema nos dois últimos compassos.....	99
<b>Figura 10:</b> <i>Valsa-vocalise</i> (compassos 16 a 24) melodia da parte a <sub>3</sub> .....	102
<b>Figura 11:</b> <i>Valsa-vocalise</i> (compassos 23 e 24) superposição de ideias musicais.....	102
<b>Figura 12:</b> <i>Valsa-vocalise</i> (compassos 25 a 28) melodia realizada pelos dois primeiros violoncelos.....	104
<b>Figura 13:</b> <i>Valsa-vocalise</i> (compassos 29 a 32) progressão da melodia executada nos compassos 25 a 28.....	104
<b>Figura 14:</b> <i>Valsa Choro</i> (compassos de 1 a 4) melodia da flauta.....	111
<b>Figura 15:</b> <i>Valsa-vocalise</i> (compassos 1 a 8), melodia de a <sub>1</sub> , as notas circuladas correspondem às apojaturas e as notas inseridas no retângulo correspondem às passagens cromáticas.....	112
<b>Figura 16:</b> <i>Canção do Carreiro</i> , de Villa-Lobos (compassos 57 a 60).....	112
<b>Figura 17:</b> <i>Valsa-vocalise</i> (compassos 25 e 26) elemento temático da seção B.....	112
<b>Figura 18:</b> <i>Valsa-vocalise</i> (compassos 25 a 32), melodia que apresenta progressão conforme apresentada na partitura.....	113
<b>Figura 19:</b> <i>Valsa-vocalise</i> (compassos 25 a 32), progressão melódica.....	113

<b>Figura 20:</b> <i>Valsa-vocalise</i> (compassos 58 a 65), notas que aparecem em $a'_1$ diferentes da melodia apresentada em $a_1$ .....	114
<b>Figura 21:</b> <i>Valsa-vocalise</i> (compassos 20 a 22), polirritmia.....	116
<b>Figura 22:</b> <i>Valsa-vocalise</i> (compassos 37-38), movimentação rítmica dos violoncelos n 3 e 4 e a adequação rítmica para o piano do mesmo trecho.....	117
<b>Figura 23:</b> <i>Valsa-vocalise</i> (compassos 37-38) adequação da quiáltera de 5 para a notação no <i>software</i> Finale.....	118
<b>Figura 24:</b> <i>Valsa-vocalise</i> (compassos 36 a 40) cadência de graus conjuntos, transição de $b_1$ para $b_2$ .....	123
<b>Figura 25:</b> <i>Valsa-vocalise</i> (compassos de 54 a 57) cadência de finalização da seção B, notas da escala de <i>Dó</i> maior.....	124

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1:</b> Catálogo de obras.....	73
<b>Quadro 2:</b> funções harmônicas em $a_2$ .....	96
<b>Quadro 3:</b> funções harmônicas em $a_2$ .....	100
<b>Quadro 4:</b> funções harmônicas da primeira cadência de $a_3$ .....	100
<b>Quadro 5:</b> funções harmônicas da segunda cadência da seção $a_3$ .....	101
<b>Quadro 6:</b> funções harmônicas da transição da seção A para a B.....	103
<b>Quadro 7:</b> funções harmônicas dos compassos de 25 a 32 de $b_1$ .....	104
<b>Quadro 8:</b> funções harmônicas dos compassos de 33 a 35 de $b_1$ .....	105
<b>Quadro 9:</b> funções harmônicas dos compassos de 36 a 40 de $b_1$ .....	105
<b>Quadro 10:</b> funções harmônicas dos compassos de 41 a 44 de $b_2$ .....	105
<b>Quadro 11:</b> funções harmônicas dos compassos de 45 a 54 de $b_2$ .....	106
<b>Quadro 12:</b> funções harmônicas da coda.....	107
<b>Quadro 13:</b> análise harmônica da <i>Valsa-vocalise</i> .....	108
<b>Quadro 14:</b> relações estruturais na canção <i>Valsa-vocalise</i> .....	120

## INTRODUÇÃO

Considero a voz humana o único instrumento musical criado por Deus. Todos os outros instrumentos, maravilhosos em suas qualidades, tiveram a mão do homem como fonte criadora.

Alguns autores atribuem à voz humana, particularmente ao canto, a responsabilidade pelo surgimento da música ou mesmo pelo desenvolvimento dos instrumentos musicais que, inicialmente, teriam o objetivo de imitá-la ou simplesmente de repeti-la. O compositor Richard Wagner (1813-1883), citado por Willems (1970, p. 28), afirmou que o “órgão musical mais antigo, o mais verdadeiro, o mais belo, é a voz humana; e é só a esse órgão que a música deve a sua existência”. Para Yehudi Menuhin (1979, p.1), a música também teria tido seu início com o canto: “a música [...] começa com a voz e com a nossa necessidade preponderante de nos dar aos outros”.

A voz cantada também é considerada, por muitos, fonte de expressão de emoções, além de se destacar, segundo Sérgio Magnani (1996, p. 207), entre os timbres ou registros sonoros, como “o mais sensível”. Isso ocorreria não somente porque a voz veicula um texto com uma mensagem semântica, mas porque transmite aspectos musicais que intencionariam a expressão de sentimentos ou estados de alma dificilmente traduzíveis pelas palavras. “O canto é de uma vez por todas a linguagem pela qual o homem se comunica aos outros musicalmente” (WAGNER *apud* WILLEMS, 1970, p. 28).

O canto espontâneo esteve sempre presente nas sociedades tradicionais, desde as mais primitivas, as quais realizavam seus rituais de celebração com emprego da voz e do ritmo, fosse esse ritmo marcado com o próprio corpo ou com instrumentos de percussão. Quando observamos relatos desses rituais antigos (alguns ainda acontecem, como é o caso dos rituais indígenas), se verifica que, na grande maioria desses rituais, não havia o uso de um texto articulado para conduzir a música, mas sim de improvisações sobre fonemas ou vogais puras, muitas delas podendo ser chamadas de vocalizações.

O canto vocalizado ou vocalização, para Prado (2008, p.7), é um recurso de comunicação primitivo e essencialmente humano, considerando-se que poderia “representar o primeiro choro do bebê, o grito de alegria ou de dor, uma gargalhada ou

um suspiro de prazer”. Aliada à palavra, a voz tornou-se uma fonte poderosa de empatia, na história da música ocidental e oriental. Dessa maneira, a vocalização dividiu espaço com o texto aplicado à música, através dos séculos.

A vocalização também aparece na história da música ocidental como um elemento técnico associado à aprendizagem musical, presente na didática de instrumento e, principalmente, na didática do canto, desde os seus primórdios. Em tratados de instrumento e de canto encontram-se referências à utilização dessa prática que, até os dias de hoje, é realizada no ensino musical, ainda que segundo diferentes abordagens.

Desde o século XVI, o ensino de música acontecia com o importante emprego da voz. Antes mesmo de um aluno de música ser iniciado em um instrumento ou canto, ele deveria aprender a solfejar e corrigir qualquer problema de afinação que pudesse ter para, a partir daí, iniciar-se propriamente na prática do instrumento ou do canto. Como relata Manuel Garcia (1805-1906), a prática de vocalização foi absorvida como recurso pedagógico, tanto para o ensino de instrumento, quanto para o canto, por meio da prática de vocalises<sup>1</sup>:

Nos séculos XVI, XVII, XVIII, estudava-se música sempre com a ajuda da voz. Os alunos destinados especialmente ao canto eram dirigidos neste estudo pelos mesmos mestres que lhes haviam ensinado o solfejo [...] Deste procedimento empregado por acaso, nasceu o hábito, tão comum hoje em dia, de ensinar indistintamente através dos vocalises tanto a música quanto o canto em particular. [...] O mestre, por meio de precauções cuidadosas, prevenia de antemão todos os hábitos viciosos que poderiam prejudicar os estudos futuros do cantor. Ele o vigiava quanto à emissão da voz, quanto à articulação dos nomes das notas, quanto à maneira de respirar; habituava-o a um sentimento correto e puro sobre a música etc. Mais tarde, abordava-se, por meio de exercícios especiais e vocalises, o desenvolvimento completo dos recursos da voz (GARCIA *apud* PACHECO, 2006, p. 49-50).

Atualmente, nas aulas de percepção musical, ainda se utiliza a voz como uma importante ferramenta na prática da leitura musical. No estudo de um instrumento, muitos professores estimulam seus alunos a cantarem a frase musical a fim de poderem reproduzi-la em seu instrumento. Reid, em seu artigo *Preparing for performance*, argumenta que cantar uma melodia, para o instrumentista, pode ajudá-lo a decidir qual caminho tomar na *performance*:

---

<sup>1</sup> A palavra “vocalise”, na língua portuguesa pode ser escrita com [s] ou com [z] (vocalize). Mesmo encontrando o termo vocalise escrito com a letra [z], em dicionários da língua portuguesa, adotamos a palavra escrita com [s], já que é essa a grafia utilizada no título de todas as composições de “vocalises” brasileiros.

C. P. E. Bach [...] propôs que instrumentistas deveriam cantar melodias, acrescentando que “esta maneira de aprendizagem é de muito maior valor que a leitura de volumosos temas ou escutar discursos eruditos (aprendidos)”. Quando canta uma linha melódica, o intérprete a separa da técnica, permitindo a emergência de uma forma expressiva a qual pode então ser imitada no instrumento. O canto de uma linha instrumental poderia ser descrito como uma ajuda analógica para interpretação. A melodia vocalizada atua como uma construção mental conectando as notas individuais da linha melódica em uma sequência expressiva (REID, 2003, p.107, tradução nossa).<sup>2</sup>

Na prática do canto, o hábito de vocalizar tomou uma dimensão maior, tornando-se a base para o desenvolvimento de todo trabalho técnico e interpretativo. Assim, os vocalises passaram a se apresentar como a ferramenta mais empregada na construção técnica do canto.

Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2009, p. 1956), o termo *vocalise* significa “MÚS: 1 melodia vocal sem palavras; 2 exercício vocal cantado, em que a voz se apoia em uma vogal, para percorrer a escala cromática, subindo e descendo”. O Dicionário Grove de Música assim define *vocalise*:

Exercício vocal ou peça de concerto, sem texto, cantada sobre uma ou mais vogais. Desde meados do séc. XVIII os professores de canto utilizam música vocal sem palavras como exercícios, e no início do séc. XIX começaram a publicar solfejos e exercícios sem palavras para voz com acompanhamento. Escreveram-se muitas composições em estilo vocalise, incluindo uma sonatina com piano de Spohr, peças de Fauré, Ravel, Rachmaninoff, Medtner, Giordano e Respighi; existe um concerto para soprano e orquestra de Glière. A “vocalização” coral foi utilizada por vários compositores, incluindo Debussy (*Sirenes*) e Holst (*The Planets*). No *Jazz*, “vocalizar” refere-se a um arranjo vocal de um número instrumental. (SADIE, 1994, p. 1005).

O desenvolvimento da música ocidental cantada e as mudanças estéticas ocorridas durante os vários períodos da história levaram ao surgimento de diversas exigências técnicas e interpretativas para o cantor. Isso conduziu à construção da abordagem pedagógica do canto, a partir da qual o vocalise passou a ser adotado, por muitas escolas, como meio de preparar o intérprete para a execução musical, como será mostrado nos próximos capítulos deste trabalho.

---

<sup>2</sup> C. P. E. Bach [...] proposed that instrumentalists should sing melodies, adding that ‘this way of learning is of for greater value than the Reading of voluminous tomes or listening to learned discourses’. In singing a melodic line, the performer separates it from technique, allowing an expressive shape to emerge which can then be imitated on the instrument. The singing of an instrumental line could be described as an analogical aid to interpretation. The vocalised melody acts as a mental construct connecting the individual notes of the melodic line into an expressive sequence.

Com base em nossa experiência pessoal, podemos afirmar que, atualmente, o cantor, quando inicia os seus estudos vocais, passa a praticar uma variedade de vocalises que irão auxiliá-lo na construção e desenvolvimento do canto. A vocalização auxilia o cantor a perceber seus limites vocais, suas qualidades tímbricas, suas possibilidades de controle de alturas e intensidades. O vocalise auxilia o cantor a adequar sua “colocação<sup>3</sup>” vocal às inúmeras obras escritas, além de auxiliá-lo a exercitar e aperfeiçoar a execução de diversos elementos musicais contidos nas obras vocais, como os ornamentos<sup>4</sup>, a agilidade<sup>5</sup>, as coloraturas<sup>6</sup>, dentre outros efeitos.

Os vocalises, no entanto, não se limitam a serem somente exercícios que auxiliam o estudo vocal do cantor, mas estão presentes como melismas<sup>7</sup>, coloraturas, em muitas obras musicais. Além disso, podem ser peças de concerto sem palavras.

Propomos, neste trabalho, uma classificação dos vocalises, porque, apesar de todos serem cantados sobre uma vogal, eles possuem aplicação e características específicas que os diferenciam e, sobretudo, auxiliam na compreensão do *corpus* desta pesquisa.

Sob uma perspectiva pedagógica, podemos dizer que há basicamente duas classes de vocalises que preparam o intérprete para a execução das peças vocais: os **vocalises de aquecimento e aperfeiçoamento técnico**, que também podem ser nomeados exercícios vocais, e os **vocalises de estudo**, que em sua maioria são peças curtas, sem texto, utilizadas para desenvolvimento músico/vocal.

Consideramos que os **vocalises de aquecimento e aperfeiçoamento técnico** sejam estruturas melódicas curtas, elaboradas e executadas pelo cantor com o objetivo de “aquecer” e “fortalecer” a voz, ou seja, preparar a musculatura vocal para a prática do canto, amparada não apenas no reconhecimento das sensações, mas em noções do

---

<sup>3</sup> Ou impostação vocal, se refere ao “direcionamento das ondas sonoras emitidas pela vibração das pregas vocais até as cavidades de ressonância bucais e faciais, por meio de uma conformação muscular e de uma expiração adequadas, proporcionando a reflexão de tais ondas e uma consequente amplificação dos sons e de seus harmônicos” (DUTRA, 2001, p. 211).

<sup>4</sup> Segundo o Dicionário Grove de Música (1994, p.684), os ornamentos estão presentes em todos os períodos da música ocidental, mas foi, principalmente, no Renascimento tardio, no Barroco e no Classicismo que eles foram mais utilizados. Os ornamentos podem ser livres, os quais o próprio intérprete os improvisa ou podem ser escritos na partitura. *Acciacatura*, *apojatura*, *grupeto*, *messa di voce*, *trinado*, são alguns ornamentos.

<sup>5</sup> É a habilidade do cantor de realizar trechos melódicos que contenham várias notas ou escalas em graus conjuntos ou saltos, em andamento rápido.

<sup>6</sup> Termo utilizado, particularmente, para a música vocal, e significa figuração ou ornamentação floreada. É caracterizado por uma sequência de notas que são executadas agilmente e, quase sempre, sobre uma única vogal.

<sup>7</sup> Os melismas são grupos de cinco ou mais notas cantadas sobre uma única vogal ou sílaba.

uso e controle do aparelho fonador<sup>8</sup>, levando ao aprimoramento do emprego daquilo que cada cantor efetivamente possui. Visam também ao desenvolvimento, mediante prática repetitiva, de aspectos técnicos necessários ao cantor, que condiciona o controle muscular e automatiza certos comportamentos inicialmente de difícil execução, tais como *legato*<sup>9</sup>, *coloratura* etc. A prática desses exercícios propicia, também, ao cantor, o conhecimento de sua própria voz e de suas possibilidades.

Os **vocalises de estudo**, que também contribuem para a construção técnica, objetivam principalmente o desenvolvimento de certos aspectos musicais imprescindíveis ao cantor que deseja desenvolver um repertório erudito. Esses estudos têm sua elaboração calcada, sobretudo, no desenvolvimento do *Bel Canto*<sup>10</sup>, tradição na qual surgiram importantes tratados e métodos de canto. Essas composições aparecem, de maneira mais frequente, no final do século XVIII e no século XIX, e já recebem um acompanhamento de piano mais elaborado. São pequenas peças criadas com o intuito de desenvolvimento músico-vocal do cantor e são composições específicas para cada classificação vocal, tanto as classificações masculinas, quanto as classificações femininas.

A terceira e última classe de vocalises, por nós proposta, englobaria as obras vocais de concerto nas quais não se utiliza um texto. Seriam os **vocalises artísticos**. Os vocalises artísticos são peças de duração considerável e que não veiculam palavras, exigindo do cantor uma perícia técnica para execução de uma melodia sobre uma vogal. São muitas as peças escritas para o canto vocalizado encontradas no repertório vocal, principalmente a partir do final do século XIX. São peças, em sua maioria, de grande dificuldade técnica, o que exige do cantor habilidade vocal e interpretativa.

O presente trabalho aponta para esses três tipos principais de vocalises, classificados basicamente por sua função e tem como foco principal os vocalises artísticos brasileiros.

---

<sup>8</sup> O aparelho fonador é constituído pelo aparelho respiratório e as cavidades de ressonância. O aparelho respiratório compreende o tórax onde se encontra os pulmões; o diafragma e outros músculos como: o transverso, grande oblíquo, pequeno oblíquo, grande reto, grande dorsal e intercostais; traqueia; laringe (pregas vocais e glote). As cavidades de ressonância são compostas pela orofaringe e rinofaringe, além de possuírem paredes fixas (maxilar superior e palato duro) e paredes móveis (mandíbula, língua, epiglote, lábios e véu palatino) (DINVILLE, 1993, p. 22-35).

<sup>9</sup> Termo em italiano que significa ligado. Indica a execução das notas sem interrupção do som nem ênfase em determinadas notas. É o oposto do *staccato*.

<sup>10</sup> O termo *Bel Canto* faz referência a uma tradição vocal, técnica e interpretativa empregada na ópera italiana, primeiramente, em seus primórdios, no século XVII e, posteriormente, no período romântico, quando atuaram compositores como Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti e Vincenzo Bellini, maiores representantes dessa escola.

O interesse pelos vocalises artísticos brasileiros nasceu, principalmente, da minha dificuldade pessoal em executar tais peças. Outro aspecto que justifica o desenvolvimento deste trabalho é o fato de que, como os vocalises mencionados são peças de concerto, e nelas se concentram uma grande variedade de dificuldades técnicas e musicais, faz-se pertinente um estudo que os reconheça e os coloque em evidência, visto que, em sua grande maioria, esses vocalises artísticos não são ainda conhecidos. Acreditamos, também, que é ao executar o vocalise artístico que o cantor pode se “desnudar”, expondo-se inteiramente como músico, sem o apoio de textos que, muitas vezes, podem encobrir erros e dificuldades que enfrenta em sua *performance*.

No cenário da música erudita brasileira, o elenco de vocalises artísticos inclui importantes composições, por exemplo: a *Bachianas Brasileiras nº 5*, de Villa-Lobos (1887-1959), possivelmente um dos vocalises artísticos mais conhecidos, tanto nacionalmente, quanto internacionalmente. Citamos ainda a *Valsa-vocalise*, de Francisco Mignone (1897-1986); a peça *Fantasia – Sul América (vocalise)*, de Cláudio Santoro (1919-1989); o *Vocalise (Homenagem a Villa-Lobos)*, de Helza Camêu (1903-1995), dentre outros.

O que se pretende neste trabalho é, portanto, reconhecer a produção desse tipo de repertório no Brasil, segundo a classificação proposta, além de analisar e editar um *corpus* específico, segundo seus aspectos técnicos e musicais, sempre dando ênfase ao estudo das canções de concerto vocalizadas brasileiras.

O *corpus* escolhido para análise, nesta dissertação, é justamente a peça de concerto denominada *Valsa-vocalise*, do compositor Francisco Mignone. Essa peça, cujo manuscrito autoral está guardado na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, revela-se, em nossa opinião, e por razões explicitadas nas próximas páginas, uma obra musicalmente importante e que tem permanecido desconhecida pela maioria dos intérpretes. A senhora Maria Josephina Mignone, viúva de Francisco Mignone, detentora dos direitos autorais de suas obras, cedeu-a a nós, gentilmente, para este estudo.

A obra *Valsa-vocalise* foi composta em 1972, para canto e oito violoncelos. O próprio compositor também escreveu uma versão para voz e piano. Esse vocalise foi dedicado à cantora mineira Maria Lúcia Godoy.

Dada a expressão e o reconhecimento que seguramente merece o compositor Francisco Mignone, no panorama musical brasileiro, o resgate dessa obra, ainda quase

desconhecida do grande público e mesmo dos atuais intérpretes, não só contribuirá para a divulgação do trabalho do compositor junto ao público e aos profissionais da música, como enriquecerá a bibliografia referente ao compositor, auxiliando aqueles que se dedicam ao estudo de sua obra. Como ressaltam as professoras da Universidade Federal de Minas Gerais, Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra, Margarida Borghoff e Mônica Pedrosa (2003, p. 75), o “intérprete busca ser hoje mais que um simples executante e volta-se para a pesquisa, tão necessária à formação de seu repertório quanto à fundamentação de sua interpretação.”

O objetivo geral deste estudo é, portanto, criar uma obra de referência acerca da produção de canções vocalizadas brasileiras e, como desdobramentos específicos enumeramos:

- a) apresentar um estudo histórico da presença do vocalise no canto e na música, apontando seu uso, importância na formação dos cantores e seu desenvolvimento até o surgimento do gênero vocalise artístico como peça de concerto;
- b) organizar um catálogo de canções vocalizadas de compositores brasileiros, incluindo os estudos para canto;
- c) realizar uma análise musical da obra *Valsa-vocalise*, de Francisco Mignone, segundo metodologia específica;
- d) editar, com auxílio de *software*, o manuscrito da peça *Valsa-vocalise*, de Francisco Mignone.

O presente trabalho está organizado como se segue.

O Capítulo I apresenta uma proposta de classificação de vocalises realizada segundo características específicas das obras.

O Capítulo II expõe um histórico do vocalise como ferramenta técnica para o desenvolvimento do aluno de canto, passando por duas importantes escolas, a Italiana e a Francesa. São observadas as tendências relacionadas ao gênero nos vários períodos da história da música até o momento em que assume maior importância artística, saindo das salas de aula e surgindo nos palcos como peça de concerto.

O Capítulo III aborda o vocalise no cenário brasileiro, por meio da trajetória da construção de uma ideia de nacionalismo musical, tanto em seus aspectos pedagógicos, quanto em seu desenvolvimento como vocalise artístico. Apresenta um catálogo de

canções vocalizadas e os vocalises de estudo brasileiros catalogados nesta pesquisa. O catálogo relaciona o nome do compositor, o nome da obra, o ano de composição, a instrumentação e observações pertinentes.

O Capítulo IV apresenta referências históricas de Francisco Mignone e fornece uma análise interpretativa e musical da obra *Valsa-vocalise*, segundo Jan LaRue, no livro *Guidelines for Style Analysis* (1970), adaptados para análise de canção a partir da observação dos 5 parâmetros sugeridos: som, harmonia, melodia, ritmo e crescimento. Também apresentamos uma edição da partitura da peça mencionada, que até então se encontra manuscrita.

A Conclusão traz reflexões acerca da importância dos vocalises para o desenvolvimento do cantor e avalia como a prática desses exercícios propicia a interpretação de obras complexas, como os vocalises artísticos. Aponta para a importância da análise da peça *Valsa-vocalise* na construção da *performance*. Ressalta também o quanto é necessário divulgarmos os vocalises artísticos brasileiros, porque são obras permeadas de estruturas musicais complexas e ricas em significado e beleza.

O Anexo 1 fornece o manuscrito autoral das duas versões da obra *Valsa-vocalise*, de Francisco Mignone; e o Anexo 2 apresenta o programa adotado no curso de canto da Universidade Federal de Minas Gerais, no período de 1979 a 1992, que nos foi fornecido pela professora Marilene Gangana.

## **CAPÍTULO I – CLASSIFICAÇÃO DOS VOCALISES**

Antes de traçarmos um panorama do desenvolvimento do vocalise na história do canto ocidental, faz-se necessária uma breve explanação a respeito da classificação dos vocalises proposta neste trabalho. Essa classificação será realizada a partir das funções e de algumas características musicais desses exercícios vocais, além de suas relações com o estudo das técnicas do canto e com a formação de um repertório artístico para a voz.

### **1.1 – Vocalises**

Observamos, com base em nossa experiência, que um cantor lírico dedica boa parte de seu tempo de estudo à prática de exercícios que o preparam para a atividade interpretativa do canto. Esses exercícios preparatórios podem ter numerosas formas e variados objetivos específicos. Neste trabalho, os classificamos em duas categorias: os “vocalises de aquecimento e aperfeiçoamento técnico” e os “vocalises de estudo”.

Além desses vocalises preparatórios, que constituem um importante recurso técnico-pedagógico, apontamos para composições musicais ao estilo do vocalise. Trata-se de obras de concerto cuja melodia é concebida para ser vocalizada, as quais classificamos neste trabalho como “vocalises artísticos”.

Portanto, dividiremos os vocalises, segundo suas funções e características, em três classes:

- a) vocalises de aquecimento e aperfeiçoamento técnico;
- b) vocalises de estudo;
- c) vocalises artísticos.

### 1.1.1 – Vocalises de aquecimento e aperfeiçoamento técnico

Os vocalises que consideramos fazer parte desta primeira classe são aqueles que apresentam uma pequena estrutura melódica e têm por objetivo inicial aquecer, preparar e fortalecer a musculatura responsável pela fonação.

A prática do vocalise de aquecimento, antes do início das atividades vocais do cantor, é comparada à prática de um esportista que, antes de iniciar o exercício de sua modalidade, “alonga” e “aquece” a musculatura envolvida na atividade física que irá iniciar. Segundo Scarpel e Pinho:

o cantor, ao aquecer a musculatura do aparelho fonador, integra os sistemas respiratório, laríngeo e ressonantal, evitando o esforço e a sobrecarga desnecessários. Dessa maneira, contribui para a prevenção de lesões e alterações que, frequentemente, ocorrem quando não existe a preparação adequada. A saúde da voz é essencial para uma longa carreira profissional. O aquecimento da musculatura envolvida no processo da fonação são requisitos básicos para a boa performance e saúde da voz. (SCARPEL; PINHO, 1995, p. 97).

Além de propiciar um melhor condicionamento muscular, a realização desses vocalises visa ao desenvolvimento técnico do cantor, ou seja, possibilita que este desenvolva a capacidade de domínio ou controle de toda a musculatura atuante na fonação: a musculatura respiratória, a laríngea e a facial.

Os vocalises de aquecimento e aperfeiçoamento técnico também são uma forma de o cantor treinar determinados ornamentos e exigências musicais relacionadas aos estilos. Como exemplos de ornamentos podemos citar a *messa di voce*<sup>11</sup> e os trinados<sup>12</sup>, ambos necessariamente aprendidos e trabalhados anteriormente à realização de peças musicais que os contenham.

Segundo Costa (2001, p. 85), “os vocalises são exercícios que desenvolvem a voz. Cantados com as vogais, todas as escalas ascendentes e descendentes, quer sejam cromáticas ou não, acordes e intervalos, exercitam o canto com objetivos artísticos”.

---

<sup>11</sup> Traduzido como “medida de voz”, *messa di voce* significa: “o canto ou execução de uma nota longa, de forma que comece suavemente, cresça até plena intensidade e então diminua. Era originalmente (no início do séc. XVII) encarado como um ornamento; alguns autores posteriores indicam-no para todas as notas longas. Apesar de ser basicamente um efeito vocal, também era usado (e foi muito abusado) por instrumentistas” (SADIE, 1994, p. 598-599).

<sup>12</sup> Ornamento baseado na alternância mais ou menos rápida de uma nota com a nota um tom ou semitom acima dela.

Portanto, o desenho melódico de um vocalise de aquecimento e aperfeiçoamento técnico pode ser elaborado segundo vários princípios que justifiquem sua execução:



**Figura 1:** Exercícios em graus conjuntos  
(os de número 13 e 15 devem ser executados lentamente e os demais devem ser executados de forma ágil)  
**Fonte:** GARCIA, 1972, p. 12



**Figura 2:** Vocalises de arpejos e saltos  
**Fonte:** DINVILLE, 1993, p. 94

A forma de execução dos vocalises de aquecimento e aperfeiçoamento técnico fica, geralmente, sujeita àquilo que o professor de canto e o aluno pretendem alcançar. Normalmente, o cantor realiza vocalises buscando certa “colocação da voz”, buscando ainda expandir sua extensão<sup>13</sup>, tessitura<sup>14</sup> e aumentar sua agilidade vocal<sup>15</sup>. Esses vocalises frequentemente são iniciados, conforme indicação da maior parte da bibliografia sobre o tema, no registro grave ou médio. Posteriormente, são repetidos em

<sup>13</sup> A extensão vocal é “a sequência de notas situadas entre a mais aguda e a mais grave que uma voz é capaz de emitir. A extensão de uma voz depende da natureza anatômica e fisiológica do emissor, de sua saúde vocal e de sua habilidade técnica, sendo a ampliação da extensão um dos objetivos do estudo da técnica vocal” (DUTRA, 2001, p. 210).

<sup>14</sup> A tessitura compreende “a região dentro da extensão vocal onde a sonoridade se mostra mais rica em harmônicos e permite ao cantor uma emissão vocal confortável” (DUTRA, 2001, p. 212).

<sup>15</sup> É a capacidade do cantor de realizar trechos melódicos que contenham várias notas ou escalas em graus conjuntos ou saltos, em andamento rápido.

diversas alturas, de maneira ascendente, de meio em meio tom (cromaticamente), até atingirem a região aguda; em seguida, retorna-se (também cromaticamente), ao tom em que foram iniciados (COSTA, 2001, p. 87; DINVILLE, 1993, p.99-101; GARCIA, 1972, p. 9). O nível de dificuldade dos exercícios deve ser crescente, conforme o desenvolvimento do estudante de canto, para isso, os mesmos exercícios podem receber variações que atendam a suas necessidades de evolução no estudo.

Costa (2001, p, 85) adverte que mais importante que realizar muitos vocalises é realiza-los bem, porque não será a quantidade de exercícios que irá garantir a construção de uma boa técnica para o cantor, mas a qualidade com que esse realizar cada vocalise proposto<sup>16</sup>.

### **1.1.2 – Vocalises de estudo**

Os vocalises de estudo são pequenas peças compostas com o objetivo de levarem o cantor a desenvolver-se em relação à aptidão técnica para execução dos mais variados elementos musicais em uma melodia vocal, e não fazem parte do seu repertório artístico. A realização desses vocalises possibilita ao cantor desenvolver a capacidade de superar as diversas exigências técnico-interpretativas contidas nas árias e canções.

Esses vocalises não são composições isoladas, mas compilações, organizadas de maneira didática, ou seja, progressivamente em relação à dificuldade. Eles visam ao desenvolvimento da técnica respiratória, do fraseado, do *legato*<sup>17</sup>, do *staccato*<sup>18</sup> e da dinâmica<sup>19</sup>, além de auxiliarem a aquisição da fluência da agilidade, da precisão rítmica, da agógica<sup>20</sup>, por exemplo.

---

<sup>16</sup> Julgamos importante fazer referência à tese de doutorado de Ângelo José Fernandes, intitulada “*O regente e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros*” (2009), porque além de ser um trabalho que aborda amplamente a técnica do canto fornece mais de trezentos vocalises de aquecimento e aperfeiçoamento técnico, que são apresentados como opções de exercícios a serem aplicados no aquecimento de um grupo coral, mas que podem perfeitamente serem aplicados ao estudo técnico pessoal do cantor.

<sup>17</sup> Termo em italiano que significa “ligado”. Indica a execução das notas sem interrupção do som nem ênfase em determinadas notas. É o oposto do *staccato*.

<sup>18</sup> Termo em italiano que significa “destacado”. “Diz-se da nota, durante a execução, separada de suas vizinhas por um perceptível silêncio de articulação e que recebe certa ênfase” (SADIE, 1994, p. 896)

<sup>19</sup> Termo que se refere à alteração de intensidade sonora ao longo de uma obra.

<sup>20</sup> “Termo para um tipo de acentuação que se baseia antes na duração (certo repouso sobre a nota a fim de enfatizá-la) do que na intensidade” (SADIE, 1994, p. 12)

Em sua grande maioria, os compositores que se dedicaram a escrever esses vocalises também eram cantores e professores de canto<sup>21</sup> e, por meio das interpretações de suas composições, criavam os seus próprios métodos ou práticas pedagógicas. Cada livro ou método que contém esses vocalises de estudo, além dos próprios vocalises, contém também, as instruções de como realizá-los. Alguns métodos sugerem ao cantor que utilize as vogais /a/ ou /ɔ/<sup>22</sup>, e naqueles em que não há indicação feita pelo compositor, o cantor escolhe a vogal que possa executar da maneira mais confortável.

Costa recomenda a todos os alunos que se iniciarem na prática do canto lírico a execução de vocalises de estudo de compositores que fizeram parte da escola italiana, ligados ao *Bel Canto*, como por exemplo, Giuseppe Concone (1801-1861), Mathilde Marchesi (1821-1913), de forma a auxiliar na preparação para a interpretação das obras musicais, pois, tais métodos seriam, segundo o autor:

valiosos auxiliares do canto (...) observa-se que as primeiras lições são relativamente fáceis e adequadas a um principiante. No decorrer das mesmas, as dificuldades vão se apresentando, preparando os cantores para as complexidades que encontrarão nos diversos gêneros da música (COSTA, 2001, p. 21-22).

Apesar de, no século XIX, ter havido uma maior produção de vocalises de estudo, destinados principalmente ao desenvolvimento do *Bel Canto*, a composição desse tipo de vocalise não está limitada a esse período ou a essa tradição vocal italiana. Durante o século XX, muitos vocalises de estudo foram produzidos na França, os *Vocalise-Étude*, e em outros países. No Brasil, particularmente, alguns métodos de canto foram escritos visando auxiliar o cantor na interpretação da música brasileira. Podemos concluir, portanto, que a elaboração de uma obra de estudos vocalizados visa a atender as necessidades específicas da música de determinados estilos e nacionalidades.

---

<sup>21</sup> Como por exemplo, Giuseppe Concone, Marco Bordogni e outros músicos que serão citados no decorrer deste trabalho.

<sup>22</sup> Optamos pela utilização do International Phonetic Alphabet (IPA) para propiciar uma clara compreensão da pronúncia da vogal citada para a execução dos vocalises.

### 1.1.3 – *Vocalises artísticas*

A vocalização existe não só como recurso didático, mas como parte preponderante de algumas composições pertencentes a gêneros musicais como o canto litúrgico, mais especificamente o canto gregoriano, nas quais se encontram vários trechos vocalizados que recebem o nome de melismas<sup>23</sup>. Na ópera, principalmente a barroca, também são frequentes os trechos vocalizados, que são chamados passagens<sup>24</sup> e/ou cadências<sup>25</sup>. Essas vocalizações ocorrem no decorrer das árias e nas finalizações das mesmas e eram a oportunidade que o intérprete encontrava para demonstrar sua destreza técnica, musical e intelectual. Em alguns casos, era obrigação do próprio cantor compor seus trechos de cadência e passagem.

No século XX, de forma mais abundante, encontramos compositores, como Sergei Rachmaninoff (1873-1943), Saint-Saëns (1835-1921), que compuseram peças, segundo o Dicionário Grove de Música (1994, p. 1005), “em estilo vocalise”. Percebemos que, dessa forma, o vocalise ganhou maior relevância no cenário musical, tornando-se uma modalidade artística, ou seja, já não era concebido exclusivamente como um elemento musical de estudo ou parte de uma obra musical, mas passou a ser utilizado por muitos compositores como elemento composicional integral na criação de peças de concerto. Essa nova forma de escrever para canto levou aos palcos a voz solista, despida dos recursos da palavra, prática que depositaria na habilidade técnica e na qualidade tímbrica da voz toda a responsabilidade de veicular a melodia e sua expressividade.

Para Valente (2004, p. 4), o vocalise artístico é uma canção sem palavras, que permite à voz revelar mais verdades do que o conteúdo de um texto poderia, porque, em um canto vocalizado “a voz do cantor exerce uma função que extrapola o que é pronunciado, aquilo que é dito”.

---

<sup>23</sup> Os melismas são grupos de cinco ou mais notas cantadas sobre uma única vogal ou sílaba.

<sup>24</sup> “Termo do século XVII para uma técnica de variação em que as notas de um *cantus firmus* ou de uma *basso ostinato* são ‘divididas’ em notas mais curtas. As divisões eram improvisadas e às vezes notadas” (SADIE, 1994, p. 270). Os cantores, ao interpretarem as árias barrocas, podiam improvisar suas próprias divisões, os compositores desse período não costumavam escrevê-las.

<sup>25</sup> “Passagem virtuosística perto do final de um movimento de um concerto ou de uma ária. A cadência formal é uma criação do período Barroco. (...) As cadências de árias costumavam ser breves, para serem cantadas em uma só respiração” (SADIE, 1994, p. 154).

Os vocalises artísticos apresentam, normalmente, certas características, como uma linha melódica que, muitas vezes, se sobressai em relação ao acompanhamento, e apresentam um alto nível de dificuldade técnica e musical. Por esse motivo, a execução dessas peças pode demonstrar o virtuosismo técnico de um cantor.

Apesar de serem peças nas quais o cantor pode vir a desenvolver algum aspecto técnico, os vocalises artísticos não carregam tal responsabilidade pedagógica porque não foram compostos com esse objetivo, sua intensão é altamente artística e os ajustes técnicos ocorrem pelo fato de o cantor ter que se adequar para a execução da obra.

Os vocalises artísticos, em sua maioria, são escritos para vozes agudas femininas, por exemplo, o *Vocalise* de Rachmaninoff, a *Bachianas Brasileiras n° 5*, de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Entretanto, há transposições dessas composições realizadas com o intuito de favorecer cantoras de registro vocal mais grave. Também é relevante dizer que muitas dessas obras são dedicadas a uma cantora específica, como forma de exaltar o seu timbre vocal e a beleza de seu canto.

Outra característica frequente dos vocalises artísticos está ligada ao fato de alguns compositores considerarem a voz como um instrumento melódico, como é o caso de Gilberto Mendes (1922-), autor da canção *O meu amigo Koellreutter*. Segundo registra Mendes (1984, p. 3), na própria partitura da canção, a voz precisa soar “como um instrumento”, no sentido de exigir da voz elementos próprios à escrita de instrumentos musicais. Em contrapartida, outros compositores fazem menção à voz assemelhando-a ao canto dos pássaros como Saint-Saëns (1835-1921), em *Le rousignol et la rose*<sup>26</sup>, e Altino Pimenta (1921-), em *O Violão e o uyrapuru*. Nesses vocalises, o canto representa os pássaros referidos nos títulos das canções.

Em muitos vocalises artísticos, a escrita da linha melódica se presta a execução instrumental, o que pode ser confirmado pelas várias transcrições feitas dessas canções para sua execução por instrumentos musicais melódicos, como por exemplo, o já citado *Vocalise* de Rachmaninoff, que teve a sua melodia, escrita inicialmente para a voz, transcrita para violino, violoncelo e outros instrumentos melódicos.

Em muitas composições contemporâneas a voz é empregada como um recurso sonoro especial, segundo conceitos estéticos diversos daqueles considerados em períodos anteriores. A “beleza” do timbre vocal não é a prioridade. São explorados efeitos, como ruídos e cacofonias, passíveis de serem produzidos pela voz humana. É

---

<sup>26</sup> O rouxinol e a rosa.

caso da peça *Cantos*, para voz solista, composta em 1994 por Tim Rescala (1961-), na qual o compositor utiliza o canto alternado entre a voz impostada lírica, a voz soprosa, a voz nasalizada, a voz na região próxima da fala e o ruído da respiração. Outro exemplo é a obra *Who cares if she cries* de Jocy de Oliveira (1936-) para soprano e orquestra, na qual também alterna a voz impostada com a fala, com a sonoridade do choro, com vibrações de língua e com os ruídos da respiração.

Mesmo vocalizando desde o início de nosso estudo de canto, assim que nos deparamos com um vocalise artístico, ou seja, uma peça de concerto, tal peça possibilita a redescoberta de nossa voz, de seus recursos e, sobretudo, das suas dificuldades. Com base em nossa experiência pessoal como cantora lírica, podemos afirmar que a execução dessas peças não é tarefa simples. Além do alto nível de exigência musical característico de composições dessa modalidade, é notório o fato de que a execução dos vocalises artísticos faz as qualidades sonoras da voz se apresentarem mais expostas, uma vez que não há o auxílio semântico do texto e a articulação das palavras.

## CAPÍTULO II – O VOCALISE NA HISTÓRIA DO CANTO E O SEU DESENVOLVIMENTO COMO REPERTÓRIO ARTÍSTICO

### 2.1 – O vocalise nas escolas europeias de canto

Para atender às diferentes exigências das composições escritas para voz em diversas épocas históricas, estilos musicais e idiomas, desenvolveram-se as chamadas “escolas” de canto. Aquelas que apresentam as abordagens técnicas mais tradicionais e influentes, até os dias de hoje, são: a Escola Italiana, responsável, principalmente, pelo desenvolvimento do *Bel Canto*; a Escola Francesa e a Escola Alemã.

Percebemos que a prática do canto desenvolveu-se conforme as mudanças estéticas de cada período e as características musicais de cada uma das nações citadas anteriormente. Assim, cada uma delas criou seu próprio padrão estético, delineando seu canto ideal<sup>27</sup>, “indubitavelmente, cada técnica nasceu da necessidade de interpretar sensivelmente a intenção do compositor e ajustar os ideais estéticos tonais da pretendida audição” (HOLLAND, 2008, p.2, tradução nossa)<sup>28</sup>.

Apesar de cada escola de canto traçar seus próprios ideais estéticos, observamos que nenhuma delas deixou de ter contato com as demais: Guilio Caccini (1551-1618), italiano, e Manuel Garcia (1805-1906), espanhol, ambos mestres de canto na escola italiana, também lecionaram na França. Perceberemos, a partir do que será apresentado adiante, como os princípios técnicos dialogaram e se complementaram e como o desenvolvimento de uma escola contribuiu ou refletiu no desenvolvimento da outra.

Abordaremos duas escolas de canto europeias: a italiana e a francesa. Essas escolas nos oferecem um material bibliográfico mais amplo, que abrange uma grande produção de vocalises, tratados e métodos de canto.

---

<sup>27</sup> Este assunto será abordado posteriormente.

<sup>28</sup> *Undoubtedly, each technique was born from the necessity to sensitively interpret the composer's intent and fit the tonal aesthetic ideals of the intended audiences.*

### 2.1.1 – O vocalise na Escola Italiana: o *Bel Canto*

A música vocal desempenhou e desempenha um papel importante na história da música ocidental. Com o surgimento da ópera, o canto e o cantor buscaram para si o centro das atenções. Tal valorização modificou não apenas parâmetros relacionados à *performance* do músico, que passou a buscar novos recursos técnicos para expor seus dotes e atender às exigências musicais das peças, mas modificou também os parâmetros composicionais. Lauro Machado Coelho<sup>29</sup> endossa essa afirmativa:

Consequência direta do grande relevo adquirido pela ária na *ópera seria* é o surgimento de um fenômeno típico do século XVIII que, com modificações no espaço e no tempo, vai manter-se até hoje: o culto do cantor [...] O prestígio invejável de que desfrutaram [os virtuosos do canto] interferiu de forma decisiva na evolução do gênero de que participavam, fazendo florescer o estilo de escrita e de interpretação conhecido como *bel canto*, que predominará na ópera italiana até a primeira metade do século XIX (COELHO, 2000, p. 187).

O termo *Bel Canto* faz referência a uma tradição vocal, técnica e interpretativa, empregada a partir do surgimento da ópera italiana, no século XVII e, posteriormente, nos períodos clássico e romântico.

O princípio do século XVII marca o início do Período Barroco (1600-1750), no qual vários campos do saber, como a filosofia, a arte, a literatura e a música buscavam avançar:

as formas ultrapassadas de pensar o mundo e estabeleciam fundamentos racionais mais frutuosos [...], começaram por tentar desenvolver ideias novas no quadro dos métodos antigos, também os músicos tentaram verter nas formas musicais herdadas do Renascimento poderosos impulsos no sentido de um mais amplo aspecto e de uma maior intensidade de conteúdo emocional (GROUT; PALISCA, 2001, p. 311).

A busca por fazer oposição à herança da música renascentista, com sua música polifônica, deu início à configuração do gênero operístico como o que conhecemos atualmente, caracterizado, principalmente, por uma linguagem que permitia aos compositores transmitir o texto musicado mais claramente, por meio de uma voz solista.

---

<sup>29</sup> Lauro Machado Coelho é mineiro, formou-se em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atua como professor de Literatura e História da Ópera, jornalista, crítico e ensaísta de música. É o responsável pelos onze volumes da coleção História da Ópera.

O canto solístico não era uma novidade, a inovação se dava pelo tratamento predominantemente silábico do texto, que objetivava uma declamação clara e flexível. Tal anseio pela clareza textual não intimidou os compositores no que diz respeito ao uso de ornamentos musicais que visavam a enriquecer a linha melódica, pelo contrário, “assim se introduziu na monodia um elemento de virtuosismo vocal” (GROUT; PALISCA, 2001, p. 320).

Foi no Período Barroco que o cantor passou a ser mais valorizado artística e profissionalmente. Para interpretar composições operísticas, que ofereciam dificuldades técnicas e musicais cada vez maiores, era necessário mais do que uma bela voz, era exigido que o cantor tivesse conhecimentos de composição, necessários à criação de cadências e passagens, por meio das quais ele demonstrasse todo seu virtuosismo.

No contexto do Barroco, surgiram os primeiros documentos escritos acerca das técnicas do canto. Lodovico Zacconi (1555-1627), segundo Stark (2008, p. 35), “um cantor e *maestro di cappella* em Veneza”, faz referências ao canto em seu tratado *Prattica di musica*, em que aponta para a existência dos diferentes tipos de qualidades vocais. Giulio Caccini (1551-1618), outro importante cantor, também compositor e professor de canto, autor de uma das primeiras óperas, aborda o canto em seu tratado de música *Le nuove musiche*. Caccini afirma que a voz “cheia e natural” é a voz que todo cantor deveria cultivar e que toda forma de falsete (*la voce finte*) deveria ser evitada. (STARK, 2008, p. 35). Conforme Stark (2008, p. 34-36), esses dois tratadistas já admitem, em seus escritos, a existência da voz de peito e da voz de cabeça e ambos afirmam que o cantor deveria privilegiar a voz de peito e não utilizar a de cabeça. Lembremo-nos de que, nesse período, em relação ao canto profissional, a primazia era dos homens, apesar de começarem a surgir as primeiras cantoras profissionais, como Francesca Caccini (1587-1641), filha de Giulio Caccini.

Apesar do que havia sido escrito anteriormente sobre a arte do canto, somente em 1723 surgiu o primeiro tratado exclusivamente dedicado ao tema, o chamado *Opinione de cantori antichi e moderni, o sieno osservatione sopra il canto figurato*, de Pier Francesco Tosi (1647-1732). Tosi não foi, de fato, o primeiro a escrever sobre o canto e as qualidades da voz de um cantor, mas seu trabalho é considerado pioneiro nesse cenário, porque discorre sobre o assunto com grande riqueza de informações e detalhes, além de incluir orientações fundamentais para os professores de canto de seu tempo, auxiliando-os didaticamente na construção da interpretação da música daquela

época (BLANKENBEHER, 2011). Seu trabalho “reflete a prática do *Bel Canto* no final do séc. XVII e nas primeiras duas décadas do séc. XVIII” (SADIE, 1994, p. 956).

Tosi foi um cantor *castrato*<sup>30</sup>, professor, compositor e escritor. Além de seu tratado, escreveu *Observations on florid song: or sentiments on the ancient and modern singers*, obra que recebeu uma tradução para o inglês, em 1743, feita por Jonh Ernest Galliard, versão a que se tem acesso atualmente.

Tosi elaborou seu tratado com base em sua formação de cantor *castrato* e direcionou suas recomendações técnicas, de forma bastante específica, para outros cantores *castrati*. “As menções ocasionais de Tosi aos cantores de outros tipos vocais demonstra que ele acreditava que todos os cantores poderiam ser treinados da mesma forma” (BLANKENBEHER, 2011, tradução nossa)<sup>31</sup>. O tratado de Tosi foi também direcionado aos professores de canto, que são advertidos a, além de cuidarem de todos os aspectos musicais necessários à formação de um cantor profissional, se preocuparem em instruir seus discípulos na gramática, na dicção, no decoro social e nas atitudes.

Em seu tratado, Tosi continua a discussão de Caccini sobre os registros vocais do cantor, aconselhando os cantores a não privilegiarem um dos dois registros (a voz de peito ou a voz de cabeça), apontando para a importância de saber bem como uni-los, utilizando-os de maneira que a voz se apresente com uma única “cor”, porque “se eles [os registros] não estão perfeitamente unidos, a voz terá diversos registros, e consequentemente perderá sua beleza” (TOSI, 1743, p. 9, tradução nossa)<sup>32</sup>. Ter domínio da voz significaria, portanto, conseguir usá-la de forma a não permitir que se ouçam os dois registros que a compõem e, para tal conquista, Tosi (1743, p. 9-10) deposita no professor de canto a responsabilidade de conduzir o aluno à busca de uma voz única, de um timbre homogêneo.

Tosi ressalta a importância de o aluno saber solfejar e, pelo fato de o mestre de solfejo ser o mesmo de arte do canto, propõe que o estudo da solmização<sup>33</sup> deva estar associado aos estudos específicos do canto. “Segundo Tosi, durante o aprendizado da

---

<sup>30</sup> Cantor *castrato* é aquele que passou por um processo operatório de castração (corte dos canais provenientes dos testículos) antes da puberdade, o que impede a liberação dos hormônios sexuais para a corrente sanguínea. A ausência desses hormônios acarreta o não desenvolvimento da laringe, o que impede o cantor de passar pela muda vocal. Sua extensão vocal corresponde à extensão das vozes femininas.

<sup>31</sup> *Tosi's occasional mention of singers of other types show that he believed all singers to be trained in the same way.*

<sup>32</sup> *If they do not perfectly unite, the voice will be of divers registrers, and must consequently lose its beauty.*

<sup>33</sup> Método de ensino de leitura musical que utiliza sílabas relacionadas às alturas, como recurso para indicar intervalos melódicos.

solmização, o aluno deve ser instruído em como sustentar bem as notas longas e, a partir daí, como fazer a *messa di voce*” (PACHECO, 2006, p. 54). A instrução dada ao professor pelo tratadista é: “no mesmo solfejo, procure o meio de fazer com que os alunos pouco a pouco ganhem agudos, a fim de que, mediante o exercício, conquistem todo o aumento de extensão que for possível” (TOSI *apud* PACHECO, 2006, p. 49).

Para Tosi, o aluno só está preparado para cantar as palavras depois de saber solfejar e de ter controle sobre sua voz, ou seja, o “aluno só pode cantar as palavras quando tiver dominado a solmização e a vocalização” (PACHECO, 2006, p. 54). Ele aconselha o mestre a respeitar todo esse processo pelo qual o aluno deve passar, já que, se “o professor levá-lo a cantar as palavras antes que ele tenha um controle fácil do solfejo e da vocalização sustentada, ele arruinará o estudante” (TOSI *apud* PACHECO, 2006, p. 285).

Tosi preconiza que, por meio de vocalizações, o aluno deve aprender o necessário para a execução de uma ária, desde aspectos de técnica vocal, por exemplo, como igualar os registros da voz, controle e realização de escolhas tímbricas, ampliação da extensão vocal, até a execução de todo ornamento padrão exigido pela música da época: *apojatura*, *messa di voce*, vários tipos trinados, *passagi* (divisões) e *portamento*. O autor aconselha que a execução dos vocalises seja feita somente com uso de vogais abertas como /a/, /ɛ/ e /ɔ/ (priorizando a primeira, /a/), e que sejam evitadas as vogais fechadas, principalmente /i/ e /u/ (TOSI, 1743, p. 10). As vogais abertas privilegiam a construção de um timbre vocal mais claro, sendo essa característica tímbrica, possivelmente, uma das mais marcantes na voz dos cantores *castrati*.

Além da importância do desenvolvimento e do treinamento de aspectos musicais e interpretativos, Tosi afirma a possibilidade de se conquistar, por meio da execução de vocalises, a pronúncia exata das vogais, outro foco de atenção que o professor e o aluno devem ter durante a prática do vocalise. Dessa forma, o aluno pode emitir, corretamente, cada vogal, o que, em momentos de canto com texto, permite ao ouvinte ter a compreensão correta daquilo que está sendo cantado, sem que sejam feitas confusões entre as palavras. Tosi exemplifica o que seria ouvir um intérprete que não se preocupa em ser preciso ao pronunciar as vogais: “é impossível compreender se

disseram *Balla* ou *Bella*, *Sesso* ou *Sasso*, *Mare* ou *More*” (TOSI, 1743, p. 10, tradução nossa)<sup>34</sup>.

Na transição do período barroco para o clássico, aproximadamente entre os anos 1750 e 1800, composições alemãs e francesas conquistaram importante espaço no cenário internacional, como é o caso da ópera *Orfeo ed Euridice*, de Christoph von Gluck (1714-1787), compositor alemão. Da mesma maneira, a ópera começa a ganhar expressão fora dos limites da Itália. Assim, as técnicas e exercícios adotados no *Bel Canto* passam a serem utilizados também em outros países, adaptados aos diferentes idiomas. Graças a essa importação, tanto o tratado de Tosi quanto outros importantes trabalhos sobre o canto, posteriores a ele, passam a ganhar traduções e observa-se, além do início da publicação uma crescente produção de vocalises elaborados como exercícios para cantores, para voz e acompanhamento.

Esses vocalises de estudo são composições de mestres, que, além de terem se empenhado no ensino, se dedicaram a criar suas próprias canções vocalizadas como método de estudo e treinamento vocal e interpretativo. A atitude de compor os próprios vocalises passou a ser muito adotada e incentivada nesse período, e muitas edições<sup>35</sup> de compilações desses exercícios chegaram aos dias de hoje e são material de estudo eficaz no que diz respeito à prática do canto, sobretudo à prática da interpretação da “música histórica”.

A habilidade de composição de um cantor derivava do ensino amplo que recebia como aluno de canto, pois seu mestre lhe ensinava, além da arte de cantar, a compor suas melodias. Esse tipo de ensino era premente nos períodos barroco e clássico, épocas em que uma característica importante da ópera era a possibilidade de o cantor compor ou improvisar suas próprias coloraturas, cadências e passagens. Segundo Pacheco (2006, p. 145-146), no tratado de Tosi e em outros escritos posteriormente, como o de Manccini (1714-1800), que também será abordado neste trabalho, a capacidade do cantor de criar seus ornamentos era tão valorizada, e as vezes até mais quanto a qualidade técnica e vocal que ele pudesse apresentar.

A ópera italiana, no Período Clássico, sofreu muitas mudanças, tornando-se “mais profundamente expressiva no conteúdo, menos sobrecarregada de coloratura e

---

<sup>34</sup> *Making it impossible to comprehend whether they have said Balla or Bella, Sesso or Sasso, Mare or More.*

<sup>35</sup> Podemos citar algumas editoras que publicaram vários vocalises de estudo que estão disponíveis para acesso atualmente: Ricordi (Milão), Schirmer (Nova York), A. Leduc (Paris), C. F. Peters (Leipzig–Alemanha), entre outras.

mais variada em outros recursos musicais” (GROUT; PALISCA, 2001, p. 497). Essas alterações na composição da ópera italiana repercutiram de forma perceptível nos critérios didáticos dos professores de canto do período e foi nesse contexto que surgiu outro importante tratadista na história do canto: Giovanni Battista Mancini (1714-1800).

Mancini foi, como Tosi, um importante cantor *castrato*, professor de canto e escritor. Em seu tratado *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, escrito em 1774, Mancini reproduz muito do que já havia sido dito por Tosi, pelo fato de que ambos fizeram parte da chamada escola de *castrati*. Mancini partilha a opinião de Tosi de que é importante aprender a ler música antes de iniciar-se o estudo do canto, porém, não aconselha a prática da solmização por um longo período de tempo, alegando que o: “hábito de falar o nome das notas constantemente pode pôr em perigo a posição correta da boca. Enquanto a vocalização o torna seguro na entoação, ela também faz a voz ágil e flexível e o acostuma a pronunciar as palavras com clareza” (MANCINI *apud* PACHECO, 2006, p. 55).

Avaliando essa afirmação de Mancini, podemos constatar sua preocupação em fazer com que o aluno tivesse precisão na entoação das vogais, de maneira que as palavras pudessem ser pronunciadas e percebidas com clareza. Outra conclusão importante apreendida a partir da citação acima se refere à importância que o autor atribui ao posicionamento correto da boca na emissão de cada vogal. Já que, para ele, a solmização - que inclui a articulação de consoantes - pode comprometer a articulação, sabidamente tão importante para canto, Mancini incentiva a troca desse exercício musical pela vocalização, depositando no ato de vocalizar a responsabilidade pela conquista do som desejável, além da responsabilidade pela construção e automatização do gesto corporal adequado ao canto.

As diferenças que percebemos entre o tratado de Mancini e o tratado de Tosi são, basicamente, duas: as orientações dadas ao aluno sobre a execução de certos ornamentos (divisões, trilos<sup>36</sup>, dinâmica), ornamentos esses que foram ganhando outras características devido a mudanças na linha composicional; e, sobretudo, o fato de Mancini já admitir a possibilidade de o estudante de canto vocalizar em vogais fechadas, ainda com a ressalva de que essa escolha não é a ideal para a voz. Mancini aconselha tal vocalização como forma de estudo, “pois, a qualquer hora a necessidade

---

<sup>36</sup> “Forma de tremolo vocal, usado particularmente na música italiana do início do século XVII” (SADIE, 1994, p. 960)

pede que a passagem seja feita com elas (vogais fechadas) e especialmente com o /o/” (1912, p. 137, tradução nossa)<sup>37</sup>.

Apesar das mudanças que propõe, Mancini defende que o estudo do canto deve ser à moda antiga, ou seja, o cantor deve ser preparado para executar, com precisão, todos os ornamentos e deve buscar o desenvolvimento da voz pela prática de vocalises. Mancini ainda repudia professores que se denominam modernos e que não esperam o cantor chegar à maturidade para fazê-lo cantar árias e canções:

De fato, aqueles professores (cuja reputação era repleta de dúvida, por causa do nome de “antigos”) [...] nunca permitiam que seus pupilos se extraviassem nos seus primeiros anos de estudo, nem se perdessem no caminho de diversos ornamentos e embelezamentos da arte. Em vez disso, aqueles estudantes passavam anos pacientemente aperfeiçoando a entoação, exercitando, assegurando e sustentando a voz com firmeza, clareando-a, graduando-a e dando-lhe força. [...] Hoje, esse sistema essencial está completamente invertido. Os modernos professores estão ansiosos demais em colher a glória e o dinheiro e, conseqüentemente, expõem seus pupilos prematuramente, e fazem com que eles cantem aquelas árias e canções difíceis de Caffarelli, Egiziello e Ferdinando Mazzanti [...] (MANCINI, 1912, p. 124-125, tradução nossa)<sup>38</sup>.

Mancini apresenta, em seu tratado, uma extensa explicação sobre os ornamentos que o aluno deve aprender a executar e certas habilidades (*messa di voce*, por exemplo) que ele deve desenvolver, exemplificando cada um deles por meio de pequenos trechos de vocalises. O autor não fornece, entretanto, nenhuma série de exercícios como sugestão de estudo para o aluno.

Marco Bordogni (1789-1856), contemporâneo de Mancini, se dedicou à composição de vocalises de estudo. Bordogni foi um renomado tenor e mestre respeitado, que atuou como professor na Itália e no Conservatório de Paris, até pouco antes de morrer. Compôs muitos vocalises, que receberam numerosas transposições, por isso, podem ser executados por cantores que se enquadrem em qualquer classe vocal. De suas muitas composições, podemos citar: *Dodici Vocalizzi*, editado por Ricordi [19-

---

<sup>37</sup> *Poichè qualche volta la necessità richiede di dover piantare il passaggio anche sopra queste, e specialmente sopra l'O.*

<sup>38</sup> *In fact, those teachers (whose reputation is clothed in doubt, because of the name “ancient”)[...] never permitted their pupils to wander in their first years of study nor to lose themselves in the path of the diverse ornaments and embellishments of art. Instead, those students passed years patiently, in perfecting the intonation, in the exercise of insuring and sustaining the voice with firmness, in clarifying, strengthening and graduating it. [...] Today, this essential system is completely reversed. The modern teacher is too anxious to harvest glory and money, and in consequence, exposes his pupils immaturely, and makes them sing those difficult arias and songs of Caffarelli, Egiziello, and Ferdinando Mazzanti[...]*

-], 26 *Études Techniques*, editado por A. C. Leduc (1927), 36 *Vocalises*, editado por Henry Litolffs [19--].

Foi no período Romântico (1810-1920), que a ópera chegou ao ápice de sua popularidade. Levando à cena temas nacionais, histórias e lendas herdadas da tradição, a ópera tornou-se um meio importante de afirmação dos valores peculiares a cada nação (MAGNANI, 1996, p. 180).

Um importante compositor italiano, que contribuiu para a busca de uma nova estética musical e para a inserção, que era cada vez mais significativa, de mulheres cantoras nos palcos, foi Gioacchino Rossini (1792-1868).

Rossini compôs um número expressivo de obras para canto. Somente do gênero operístico, podem-se contar 39 obras, além de peças de música sacra e música de câmara. Segundo Grout e Palisca (2001, p. 634), Rossini escrevia todas as passagens de coloraturas e cadências, substituindo a prática de improvisação dos ornamentos. O compositor também se mostrava atento à preparação dos cantores, assim, além de um grande repertório artístico vocal, compôs também vários vocalises que atendiam às necessidades da preparação para a execução de suas próprias obras.

A produção didática de Rossini, à qual atualmente temos acesso por meio da edição CD Sheet Music, intitulada *Gorgheggi e Solfeggi*, engloba uma série de vocalises de aquecimento e de aperfeiçoamento técnico que privilegiam a execução de escalas, de melodias em graus conjuntos e de saltos intervalares, elementos que auxiliam no desenvolvimento da agilidade e visam à precisão rítmica e à afinação. Rossini também compôs alguns vocalises de estudo, onde insere motivos melódicos que estão presentes em seus vocalises de aquecimento.

A ópera sofreu algumas mudanças no Período Romântico. Uma delas foi o surgimento de uma nova figura no ambiente artístico musical: a *diva*<sup>39</sup>. Nesse momento, os *castrati* perdem espaço para as cantoras, que criam uma nova estética do canto, ao buscarem um “arredondamento<sup>40</sup>” vocal, diferente do timbre excessivamente brilhante dos *castrati*.

---

<sup>39</sup> Termo utilizado para fazer referência a uma grande cantora ou a uma cantora que interpreta o papel principal da ópera, ou seja, a *Prima Donna*.

<sup>40</sup> O arredondamento vocal é um recurso técnico que permite a cobertura dos sons, ou seja, favorece a emissão da voz com um timbre rico em harmônicos ao contrário do timbre claro e aberto. A cobertura dos sons se deve ao movimento basculante da laringe, realizado pela contração do músculo cricótireóideo (CT), que propicia um alongamento das pregas vocais (BEHLAU, 2001-2005, p. 10).

A decadência dos *castrati* não se deu exclusivamente por causa da busca por uma nova estética da música cantada, mas, sobretudo, por motivos político-sociais. Na França, originou-se uma nova linha de pensamento, o Iluminismo, que modificaria os valores e a vida dos europeus. Os ideais da Era das Luzes eram a busca pelo conhecimento de forma “secular, cética, empírica, prática, liberal, igualitária e progressista” (GROUT; PALISCA, 2001, p.475). Os filósofos iluministas defendiam, antes de mais da nada, as liberdades individuais, a liberdade ideológica, de expressão, política, econômica, religiosa, etc. Rousseau (1712-1778) foi o principal pensador responsável por levar as ideias iluministas às artes. Pacheco explica como essa linha de pensamento conduziu ao fim da aceitação da castração com finalidades supostamente artísticas:

Nesse contexto, a arte, a educação, a filosofia, a ética, tudo deveria ser reavaliado em função do modo como contribuía ou não para o bem-estar do indivíduo. Esse tipo de pensamento inevitavelmente levaria à proibição das castrações mutiladoras dos jovens. (...) O mundo Ilustrado, com seu racionalismo crescente, não admitiria o gosto altamente estilizado e nada realista da escola desses cantores [*castrati*] (PACHECO, 2006, p. 30).

Inserido nesse contexto de mudanças estéticas musicais e de uma sociedade em busca de novos objetivos humanísticos e científicos, Manuel Garcia escreve seu tratado, considerado um divisor de águas na história do canto, como ressalta Stark:

O método vocal de Manuel Garcia II, publicado pela primeira vez na metade do século dezenove, serviu como um divisor de águas entre a tradição e a ciência, na história da pedagogia vocal. Seu trabalho foi considerado por muitos uma chave para uma “antiga escola italiana de canto” tanto como um trampolim para a moderna ciência da voz (STARK, 2006, p.30, tradução nossa)<sup>41</sup>.

Manuel Garcia Filho (ou Manuel Garcia II) nasceu em Madri. Todos os membros de sua família eram cantores. Seu pai foi um renomado tenor, sua mãe foi cantora e dançarina e suas irmãs, Maria Malibran (1808-1836) e Pauline Viardot (1821-1910), tornaram-se importantes *mezzo*-sopranos. Garcia iniciou seus estudos de canto com o pai e aos dez anos de idade, estudou com um professor italiano chamado

---

<sup>41</sup> ... the vocal method of Manuel Garcia II, first published in the mid-nineteenth century, that served as a watershed between tradition and science in the history of vocal pedagogy. His works are considered by many to be the key to an ‘old Italian school of singing’, as well as the springboard for modern voice science.

Giovanni Ansani (1744-1826), que provavelmente foi quem o introduziu na tradição do canto italiano.

Garcia interrompeu sua carreira de cantor em 1829, aos vinte e quatro anos, em razão de problemas vocais adquiridos durante uma turnê que realizava com sua família pelos Estados Unidos e México. Voltou para a Europa e começou a lecionar canto no Conservatório de Paris. Alistou-se no exército de Paris e trabalhou no hospital militar, o que lhe permitiu estudar profundamente o aparelho vocal humano. Em 1855, Garcia inventou o laringoscópio<sup>42</sup>, aparelho simples e eficiente, que permitiu a visualização da laringe e das pregas vocais. Quando se desligou do exército, Garcia voltou a lecionar canto, publicando tratados em italiano, francês e inglês. Dentre os seus alunos, pode-se destacar suas próprias irmãs e Mathilde Marchesi (1821-1913), que também se tornou importante professora de canto.

O tratado de Garcia, *Traité complet sur l'art du chant*, de 1841, se difere dos anteriormente citados neste trabalho, porque é o único que, além de conter informações técnicas imprescindíveis à formação do cantor, faz uma abordagem da fisiologia vocal mais abrangente e também apresenta uma série de exercícios para o aluno de canto. Esse tratado é composto por duas partes. Na primeira parte, Garcia discute amplamente a técnica vocal e faz uma apresentação mais detalhada dos aparelhos fonatório e respiratório; na segunda parte, faz uma explanação sobre as práticas estilísticas de sua época e das épocas anteriores. O último trabalho de Garcia foi *Hings on singing*, escrito em 1894, no qual o autor reafirma o que já havia apresentado em livros anteriores, de uma maneira mais sucinta e madura.

Garcia reserva um capítulo de seu tratado à exposição de observações que julga pertinentes à prática dos vocalises. Ele inicia suas observações ressaltando que a ordem de exercícios proposta por ele é a ideal, mas que o professor de canto pode alterar ou omitir alguns exercícios conforme as necessidades de seu aluno. Afirmar ainda que os vocalises devem ser transpostos para todas as tonalidades que o aluno for capaz de executar. Segundo Garcia (1972, p.9), no início, o tempo de estudo do aluno não deve ultrapassar cinco ou seis minutos, que deverão ser repetidos várias vezes ao dia. Depois de algumas semanas, pode-se aumentar esse tempo para meia hora e, depois de alguns meses, pode-se repetir esse período de meia hora de estudo até quatro vezes por dia.

---

<sup>42</sup> O laringoscópio consiste em uma haste de metal, onde, na extremidade, há dois espelhos pequenos de forma redonda, um de costas para o outro. É um aparelho semelhante ao que é usado pelos dentistas.

Garcia (1972, p. 9) aconselha que o estudo diário do canto deva iniciar-se com a emissão de notas sustentadas. Para ele, é imprescindível que o aluno atente-se para o timbre e para a respiração. A partir desse primeiro exercício, os próximos deverão desenvolver outras habilidades de maneira progressiva, por exemplo, a união dos registros de peito e de cabeça, a emissão correta das vogais, a agilidade.

Consideramos que os exercícios sugeridos por Garcia, que consistem em pequenas frases musicais a serem cantadas sobre uma vogal, são vocalises de aquecimento e aperfeiçoamento técnico. Cada frase deve ser executada em várias tonalidades, de forma ascendente e descendente cromaticamente. Garcia apresenta também uma série de vocalises que têm a função de exercitar a execução de ornamentos encontrados nas árias românticas, como o trilo, o grupeto<sup>43</sup>, etc.

Para Garcia, a execução dos vocalises é de grande importância, porque eles reúnem todas as dificuldades oferecidas pela prática do canto e favorecem o desenvolvimento completo dos recursos vocais. Pacheco fala sobre a opinião de Garcia, que vê o estudo como a única forma de lapidação das características vocais do aluno:

Segundo Garcia, uma voz no estado natural é quase sempre grosseira, desigual, insegura, trêmula, pesada e pouco extensa. Somente o estudo poderia eliminar essas imperfeições, retirando a aspereza, igualando os registros e aumentando a extensão. O estudo deveria também desenvolver a agilidade, qualidade em geral negligenciada. Os exercícios não deveriam servir apenas para domar os órgãos vocais rebeldes, mas também para aqueles que devido a uma facilidade excessiva e danosa, não conseguem controlar seu movimento (PACHECO, 2006, p. 64).

Garcia se difere de Tosi e Mancini em relação à escolha de vogais para a execução dos vocalises. Enquanto os dois tratadistas anteriores a Garcia aconselhavam o cantor a escolher, preferencialmente, vogais abertas, para a construção de um timbre claro e brilhante, Garcia sugere o uso de vogais fechadas, para auxiliar o desenvolvimento de uma voz “escura”<sup>44</sup>. Essa é uma característica essencial que reflete o estilo da época em que foi escrito o tratado de Garcia, que já não fazia parte da escola dos *castrati*. A técnica vocal e interpretativa empregada por ele era orientada por um novo padrão estético e o objetivo dessa técnica era fazer que a voz soasse mais

---

<sup>43</sup> Ornamento que se consiste basicamente em quatro notas: a nota acima da principal, a nota principal, a nota abaixo e a nota principal novamente.

<sup>44</sup> Expressão muito utilizada por estudiosos do canto para descrever a sonoridade da voz. Ela designa “um timbre vocal pobre em harmônicos agudos. Fisiologicamente, este efeito é obtido pelo uso das cavidades bucal e peitoral e pelo emprego de uma conformação bucal mais próxima das vogais fechadas”. (DUTRA, 2001c, p. 214).

arredondada e rica em harmônicos médios. Essa busca tímbrica, a princípio direcionada a todas as vozes, marca, especialmente, a quebra do ideal estético representado pelos *castrati* ao voltar-se para as vozes femininas.

Em busca da igualdade tímbrica da voz, Garcia explica como as vogais deveriam ser articuladas:

O *a* se aproxime da abertura do *o*.  
A abertura do *e* se aproxime de *i*.  
O *i* se aproxime do *u*, sem a ajuda dos lábios.  
O *o* se aproxime do *u* (GARCIA, 1972, p. 43, tradução nossa).<sup>45</sup>

Pacheco realizou, em seu estudo pessoal de canto, os vocalises sugeridos por Garcia e relatou sua experiência:

No que diz respeito à técnica vocal, a prática continuada dos vocalises apresentados por Garcia me possibilitou executar com maior facilidade tanto o repertório do século XIX quanto o do século anterior. A prática desses vocalises também se mostrou útil para a improvisação, já que fornecem ao intérprete um grande número de figuras melódicas que acabam sendo incorporadas pelo cantor como uma espécie de “repertório” de improviso a ser utilizado no momento da execução musical. [...] O vocalise [...] mostrou-se bastante útil, pois aumenta o domínio do cantor sobre sua regulação vocal, tornando as mudanças de registro mais ágeis e controladas, algo imprescindível para o cantor que executa passagens de agilidade que abarcam mais do que um registro de sua voz (PACHECO, 2006, p.307).

Giuseppe Concone (1810-1861) foi outro professor de canto que se tornou muito conhecido por suas composições de vocalises de estudo. Ele produziu um significativo número de exercícios para todos os naipes, tanto masculinos quanto femininos.

Em seu livro *Fifty Lessons for the Voice*, publicado pela editora G. Schirmer (19--), os primeiros vocalises apresentados em seus métodos de iniciação possuem caráter pedagógico e visam a que o aluno administre a emissão da voz por meio do controle da respiração. Esses vocalises se aproximam das instruções que Garcia apresenta em seu tratado, quando se refere ao início do trabalho técnico, orientando o professor a levar seus alunos a cantarem notas longas. Os vocalises introdutórios de Concone são constituídos, basicamente, de uma nota longa a cada compasso, em andamento lento. Seus vocalises de estudo de nível avançado contemplam uma grande variedade de aspectos musicais, importantes para o desenvolvimento das habilidades do cantor.

---

<sup>45</sup> *The [a] approaches the open [o]. The open [e] approaches the [i]. The [i] approaches the [u], without the aid of the lips. The [o] approaches the [ou].*

Outro tratadista desse período foi Francesco Lamperti (1813-1892). Lamperti também foi cantor e professor de canto. Destaca-se, em sua produção para canto, o tratado *The art of singing*<sup>46</sup>, editado pela Ricordi (1877). Sua abordagem do canto é similar à de outros tratados italianos, principalmente ao de Garcia, uma vez que apresenta uma ampla explicação da aplicação da técnica e da realização musical, além de uma série de vocalises que intitula “exercícios para o uso diário” (LAMPERTI, 1877, p. 25).

Lamperti orienta o estudante de canto a, durante a execução dos vocalises, cuidar para que uma série de qualidades de interpretação seja lapidada. Dentre todas as qualidades a serem buscadas durante a execução de algum exercício e/ou peça musical, Lamperti aponta o *legato* como a mais importante, “porque o *legato* é a qualidade predominante, não somente para toda agilidade, mas do bom canto em geral; portanto, o cantor não pode estudar bem as outras (portamento, *picchettato* e *martellato*) até que tenha se tornado perito na arte do canto *legato*” (LAMPERTI, 1877, p. 11, tradução nossa)<sup>47</sup>.

Assim como outros compositores de vocalises de estudo, Lamperti também orienta o professor de canto a transpor os exercícios apresentados em seu tratado, de acordo com as várias classificações vocais, considerando que todos os cantores podem executar tais vocalises que, segundo o autor, auxiliam a preservação da voz. Lamperti recomenda a execução diária dessa série de vocalises, principalmente, para as vozes de soprano e *mezzo-soprano* que estiverem envolvidas em algum trabalho de canto dramático, afirmando que tais exercícios podem contribuir para “retardar a deterioração da voz, à qual as cantoras dramáticas estão tão sujeitas” (LAMPERTI, 1877, p. 25, tradução nossa)<sup>48</sup>.

Mathilde Marchesi, como já foi dito, foi discípula de Garcia e teve uma notável carreira artística. Marchesi era um *mezzo-soprano* e foi uma importante professora de canto. Escreveu vários métodos de canto e vocalises de estudo, dedicando sua maior produção à formação e ao desenvolvimento da voz feminina.

Em seu livro *Elementary Progressive Exercises*, publicado pela G. Schirmer (1886) apresenta tanto vocalises de aquecimento e aperfeiçoamento técnico quanto

---

<sup>46</sup> Traduzido para o idioma inglês em 1877, por J. C. Griffith.

<sup>47</sup> *Because legato is the predominating quality, not only for all agility, but of good singing in general; so the singer would do well not to study the others until he shall have mastered the art of singing legato.*

<sup>48</sup> *Retard the deterioration of the voice, to which dramatic singers are so liable.*

vocalises de estudo. Marchesi explica que todos os vocalises são escritos na tonalidade de *Dó* maior e que cabe ao professor transpô-los à altura ideal para o aluno. Em cada vocalise, a autora aborda aspectos musicais e técnicos específicos, como a emissão da voz, o *portamento* vocal em trechos cromáticos e diatônicos, a agilidade, a *messa di voce*, dentre outros. Quando apresenta os vocalises de estudo que abordam a execução de escalas, Marchesi orienta o professor de canto no sentido de que o aluno inicie o estudo praticando lentamente, respirando entre cada compasso, a fim de igualar a voz. Depois de esse objetivo ser alcançado, o aluno deverá cantar a escala completa em uma única respiração.

Dentre os métodos de canto de Marchesi, encontra-se o livro, editado pela G. Schirmer (19--), *The art of Singing: thirty vocalises for mezzo-soprano, op.21*, o qual a autora inicia com a rerepresentação das orientações que Garcia já havia dado em suas obras e que apresenta também uma sequência de vocalises de estudo. Esse livro é estruturado em três partes: a primeira é reservada às orientações técnicas e interpretativas; a segunda parte é dedicada aos vocalises que têm como função desenvolver mecanismos da voz; e a terceira parte apresenta melodias com palavras, que combinam seções vocalizadas e seções articuladas.

A ampla produção de material relacionado à tradição vocal italiana, o *Bel Canto*, não se restringe ao conteúdo abordado nesse resumo histórico. Além de todos esses compositores e tratadistas, muitos outros autores deram contribuições para o desenvolvimento da arte de cantar e para a elaboração das técnicas de canto que são importantes até hoje.

### **2.1.2 – O vocalise na Escola Francesa**

Na França, o padrão estético que orientava a prática do canto era diverso daquele que vigorou na Itália. Enquanto, no canto italiano, o virtuosismo recebia um papel de destaque nas interpretações, na França, um dos aspectos mais importantes da execução de obras escritas desde meados do século XVI, conforme nos diz Coelho (1999, p 28), era a precisão da articulação do texto e uma precisa preparação teatral. Podemos

observar então, que a técnica utilizada para a formação do cantor atribuía à palavra uma grande ênfase.

Certamente, por essa razão, encontra-se no tratado de canto intitulado *L'art du chant*, escrito em 1755, pelo tenor Jean-Antoine Bérard (1710-1772), um capítulo que trata exclusivamente da pronúncia do idioma francês. Ao contrário do que acontece quando se canta em italiano, que é um idioma primordialmente “oral”<sup>49</sup>, no que se refere à sonoridade de suas vogais, “cantar em francês pode e deve diferenciar entre as vogais nasais e não nasais” (HOLLAND, 2008, p. 7, tradução nossa)<sup>50</sup>.

Outro aspecto que aponta para a importância da palavra na obra de Bérard é o fato de as pequenas peças que o autor apresenta no final de seu livro não serem vocalizadas, mas possuírem texto (BÉRARD, 1755, p. 165). Ele dedica, para cada melodia, um *agrément* ou ornamento musical específico (o que denota o caráter didático de suas composições) e insere um texto para ser cantado segundo as especificações contidas em seu manual de canto.

Além de esclarecimentos sobre pronúncia, no início de seu tratado, Bérard fornece uma explicação sobre os processos de emissão da voz e sobre a respiração. Já o último capítulo é dedicado aos ornamentos da música de sua época. Esses ornamentos se diferem dos habitualmente encontrados nas composições italianas do mesmo período, pois os principais ornamentos da música francesa eram construídos de acordo com o significado das palavras do texto da música, como exemplifica o trecho seguinte:

palavras como *lancer, briller, monter, descendre* são convencionalmente ornamentadas com efeito de descritivismo vocal – saltos de intervalos, tonalidades maiores luminosas, escalas ascendentes ou descendentes – que sugerem o seu significado (COELHO, 1999, p. 26).

Apesar de a música francesa apresentar estilo composicional próprio e o estudo do canto se configurar de maneira a contribuir para a execução dessas composições, a pedagogia vocal utilizada na França sofreu influência de escolas estrangeiras. Muitos professores de canto que contribuíram para a formação do *Bel Canto* também lecionaram em Paris, o que justifica nossa hipótese de que o canto francês recebeu, diretamente, contribuições da escola italiana.

Em 1604, Giulio Caccini foi à França com sua filha, Francesca Caccini (1587-1641), importante cantora da época. “Henrique IV, rei da França, entusiasmado com a

<sup>49</sup> O idioma italiano não possui pronúncia nasalizada de vogais e consoantes.

<sup>50</sup> *French singing can and should differentiate between nasal and non-nasal vowels.*

sua voz e seu estilo de canto, pediu-lhe que ficasse um pouco mais em Paris, depois que seu pai retornou à Itália” (COELHO, 1999, p. 18). Desde então, o estilo italiano de cantar começaria a influenciar a concepção do canto na França. Pierre de Nyert (1597-1682), também cativado pela expressividade do canto italiano e suas novas técnicas, escreveu *Remarques sur l'art de bien chanter* (1639), “tratado em que se propõe a aclimação à música francesa do *Bel Canto* italiano” (COELHO, 1999, p. 18).

Na França, apesar de admirarem o canto italiano, os compositores ainda mantinham as características da música francesa barroca, na qual o texto recebe a mesma importância que a melodia. É o que se pode observar na escrita musical do importante compositor Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Lully foi um dos precursores da ópera francesa e, em sua escrita musical, baseava-se no estilo silábico, segundo o qual atribui-se uma nota para cada sílaba do texto. Conforme Grout e Palisca (2001, p. 364), Lully adaptou a forma de recitativos da ópera italiana de sua época à sua maneira, de acordo com o ritmo e a versificação da língua francesa. Para tal, o compositor estudou um tipo de declamação que era utilizado no teatro francês. Dessa forma, a melodia se apresenta simples e em desacordo com o gosto barroco italiano, que prezava ornamentos e vocalises.

Coelho apresenta uma descrição dos elementos aos quais o cantor francês precisava atender ao executar as obras de Lully e de seus contemporâneos, e fala sobre os impactos dessa interpretação na posteridade:

Ao cantor francês não era necessária formação técnica tão rigorosa quanto a de seu colega italiano. Mas precisava de cuidadosa preparação teatral. Com o tempo, entretanto, a faca demonstraria ter dois gumes: esse aspecto declamatório do canto francês, mais próximo do teatro falado – e que, na origem, visava a obter maior naturalidade na emissão do texto – tenderia aos poucos para um tipo muito especial de exagero. Os cantores seriam levados a forçar a voz, a exagerar na dicção e gesticulação, procurando compensar, com recursos histriônicos de caracterização, a ausência dos atrativos do *bel canto* à italiana. As distorções surgidas ao longo do século XVIII fariam com que, no início do século XIX, se usasse a expressão depreciativa *la mode de l'aboiement* (a moda do latido) para criticar o tom gritado da interpretação na velha escola francesa (COELHO, 1999, p. 28).

Contudo, esse cenário de divergências musicais não impediu que os princípios da escola italiana mantivessem, de forma expressiva, sua participação na formação do cantor francês. Isso foi possível, porque muitos mestres italianos foram para a França ensinar a arte de cantar. Entre os professores do *Bel Canto*, citados no tópico anterior, podemos destacar: Bordogni, que trabalhou no conservatório de Paris a partir de 1820

até próximo à sua morte; Manuel Garcia, que além de ter lecionado em Paris, também escreveu, naquela cidade, seu primeiro tratado de canto, intitulado *Traité complet sur l'art du chant*; Concone, que também mudou-se para Paris, em 1836, e foi, ali, importante professor de canto. Mathilde Marchesi teve seu primeiro contato com o canto italiano na ocasião em que era aluna de Garcia, no Conservatório de Paris e, posteriormente, não só deu aulas na França, como também abriu sua própria escola de canto em Paris.

Pauline Viardot, nascida na França, foi cantora e professora de canto. Irmã de Manoel Garcia e também sua aluna, aprendeu a cantar conforme os moldes da escola italiana. Teve uma carreira ilustre como cantora, sua extensão vocal era bastante especial (alcançava do *Dó<sub>3</sub>* ao *Fá<sub>6</sub>*), o que lhe permitiu executar um repertório bastante amplo e variado.

Viardot também escreveu seu próprio método, nos moldes dos manuais italianos. Trata-se do livro *An hour of study: excercises for the voice*, editado pela G. Schirmer (1897), que se inicia com uma orientação sobre como se deve praticar os vocalises de estudo, que também fazem parte do método. Os primeiros vocalises apresentados em seu método são compostos por notas longas; no decorrer de suas composições, a autora aumenta a quantidade de trechos rápidos que exigem do intérprete certa destreza. O método de Viardot foi adotado pelo Conservatório Nacional de Canto de Paris.

No século XIX, a prática de compor *études*<sup>51</sup> como material didático para aperfeiçoamento da técnica de algum instrumento já era muito usual. A tradição de escrita dos *études* se popularizou principalmente no que se refere ao ensino de piano. Ressaltamos um grande número de importantes compositores europeus que compuseram estudos utilizados como material didático até hoje: Carl Czerny (1791-1857), que foi um dos primeiros a compor *études* para o piano; Frédéric Chopin (1810-1849); Franz Liszt (1811-1886); Claude Debussy (1862-1918), dentre outros.

A exemplo do material didático composto para o ensino de piano, vários vocalises começaram a ser compostos, no século XIX, por renomados compositores que lecionaram ou estudaram no Conservatório de Paris, com a finalidade de auxiliarem o estudo técnico e musical do cantor que tivesse a intenção de interpretar o repertório francês. Esses vocalises foram organizados em volumes e receberam o nome de

---

<sup>51</sup> Estudos.

*Repertoire Moderne de Vocalises-Études*. O responsável por supervisionar o projeto e editá-lo foi A. L. Hettich (1856-1937), professor de canto no *Paris Conservatoire*.

Todos os *vocalises-études* foram compostos para canto e piano e, apesar de serem nomeados “vocalises de estudo”, não apresentam progressão de dificuldade, como vimos nos estudos italianos. Esses vocalises, na realidade, canções sem palavras, se caracterizam por possuírem uma grande riqueza melódica e um elevado nível de dificuldade.

O primeiro volume do repertório é composto por dez vocalises. O primeiro vocalise, *Pour voix élevées*, é de Gabriel Fauré (1845-1924). Fauré teve como mentor Saint-Saëns (1835-1921) e foi seu sucessor como organista da Igreja de Madeleine, em Paris. Em 1905, foi nomeado diretor do Conservatório de Paris e, em 1906, compôs o vocalise mencionado. Essa peça é uma marcha solene, que tem por finalidade contemplar um bom número de exigências técnico-vocais, como o canto de intervalos amplos. Ela exige do intérprete não somente precisão no uso da voz, mas também, exatidão rítmica.

O primeiro volume do *Repertoire Moderne de Vocalises-Études* contém as seguintes canções vocalizadas:

- Nº1 *Pour voix élevées* – FAURÉ, Gabriel.
- Nº2 *Pour voix moyennes* – HILLEMACHER, P. L.
- Nº3 *Pour voix élevées* – HÜE, Georges.
- Nº4 *Pour voix graves* – KOECHLIN, Charles.
- Nº5 *Pour voix moyennes* – LEFEBVRE, Charles.
- Nº6 *Pour voix élevées* – MARÉCHAL, Henri
- Nº7 *Pour voix moyennes* – ROPARTZ, Guy.
- Nº8 *Pour voix élevées* – SCHMITT, Florent.
- Nº9 *Pour voix graves* – VIERNE, Louis.
- Nº10 *Pour voix élevées* – VUILLERMOZ, Émile.

No segundo volume do *Repertoire Moderne de Vocalises-Études*, o vocalise que se destaca é *Pièce en forme de habañera – Vocalise*, de Maurice Ravel. Ravel (1875-1937) ingressou, em 1889, no Conservatório de Paris, para estudar piano, mais tarde, estudou composição com Fauré. O vocalise de Ravel foi composto em 1907, para

atender a um pedido de Hettich. A peça é caracterizada pela repetição do ritmo de habanera, por trechos ágeis e efeitos de *portamento*. Ravel tinha a intenção de que esse vocalise fosse usado pelos cantores como preparação para a execução do canto em estilo franco-espanhol, tendo em vista a ópera *L'Heure espagnole*, que ele já estava compondo.

Na edição do volume 9 do repertório de vocalises, destaca-se a composição de Francis Poulenc (1899-1963). O vocalise de Poulenc é o de número 89, e foi composto em 1927. É dedicado às vozes agudas e sua faixa de extensão está entre o *Fá*<sub>3</sub> e o *Si*<sub>4</sub>.

No catálogo de obras de Heitor Villa-Lobos, encontramos a referência de sua composição para a coleção dos *vocalises-études*. Essa composição, que foi encomendada, dirigida e editada por Hettich, data de 1929 e é a de número 80, do oitavo volume da coleção.

Outros vocalises que se destacam nessa coleção são:

***Vocalise-Étude*** – MESSIAEN, Olivier.

***Vocalise-Étude*** – CANTELOUBE, Joseph.

***Vocalise-Étude*** – DUKAS, Paul.

***Vocalise-Étude*** – MILHAUD, Darius.

***Vocalise-Étude*** – SZYMANOWSKI, Karol.

Apesar de denominadas *vocalises-études*, essas composições também podem ser consideradas vocalises artísticos, uma vez que, devido a sua duração, complexidade composicional e exigências interpretativas, são passíveis de serem executadas em qualquer sala de concerto e podem compor o repertório de bons cantores. Vários intérpretes renomados já interpretaram esses vocalises e alguns gravaram algumas dessas obras. Um exemplo é a renomada cantora Jessye Norman, que gravou o *vocalise-étude* de Ravel, em 1988.

Entretanto, a opinião de que os *vocalises-études* são peças artísticas não é compartilhada por todos no meio musical. Independentemente das opiniões sobre como devem ser classificadas tais composições, o que não podemos negar é a importância da iniciativa que teve Hettich, de organizar as dez edições de *vocalises-études*, que reúnem obras de importantes compositores franceses e não franceses. No total, são cem vocalises, que têm a finalidade de contribuir para o desenvolvimento da arte do canto,

tanto auxiliando o aperfeiçoamento da técnica do cantor quanto enriquecendo seu repertório.

## 2.2 – Os vocalises artísticos na história da música ocidental

Se compararmos a quantidade de canções com texto ao número de canções vocalizadas, poderemos constatar que as chamadas canções vocalizadas são raridades em nosso repertório de cantor lírico e que, em sua maioria, ainda permanecem desconhecidas do público e dos músicos. Mas, o pequeno número de composições como essas e a deficiência em sua divulgação não diminuem sua importância.

Um dos vocalises artísticos mais antigos de que se tem notícia é o composto por Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Suas composições chegam a um total, aproximado, de 655 obras. Entre elas, encontra-se um vocalise chamado *Solfeggio K393*, composto em 1782 e escrito em três movimentos: alegre – adágio – alegre. Mozart compôs esse vocalise para sua esposa Constanze Mozart, que era cantora e interpretou muitas de suas obras.

Mas a maior produção de vocalises de concerto aconteceu a partir do século XIX. Na escola nacional francesa, por exemplo, o compositor, pianista e organista Camille Saint-Saëns, um dos músicos franceses mais relevantes do século XIX, compôs o vocalise artístico chamado *Le rossignol et la rose*. O tratamento dado à voz nessa canção parece ter a intenção de retratar o canto do rouxinol. Composta para soprano e piano, a melodia é marcada por intervalos que se repetem e cadências cromáticas. O acompanhamento é feito somente por acordes que se alteram, geralmente, de compasso em compasso. Não havendo qualquer indicação de compasso, o compositor anota, no alto da partitura, *Senza tempo (a piacere)*, o que torna a melodia bastante livre.

O músico Sergei Rachmaninoff, representante da Escola Nacional Russa, é compositor de um dos vocalises artísticos mais conhecidos mundialmente. Rachmaninoff, maestro e compositor russo, estudou música no Conservatório de Moscou. Sua linguagem composicional alia traços nacionalistas a características do romantismo tardio. Dentre sua produção musical, encontram-se dezenove canções, das

quais quatorze fazem parte de seu álbum *Fourteen Songs, Op. 34*. A última canção desse álbum é seu famoso *Vocalise*, composto em 1912.

No disco gravado em 1976 pela gravadora Deutsche Grammophon<sup>52</sup>, que contém cinco gravações de canções de Rachmaninoff, Eberlein<sup>53</sup> descreve, no encarte desse disco, o *Vocalise* e reproduz uma afirmação do próprio compositor que justifica a opção por compor uma obra para voz, sem texto:

Tem quase o efeito de afirmação de todas as tradições românticas vocais do século XIX e nela a linha vocal se libera de um texto imaginário e age livremente sobre o ouvinte (às vezes, mesmo por um meio instrumental). Rachmaninoff dedicou-a ao meio-soprano A. V. Nezdova (a quem coube o papel-título de sua ópera “Francesca da Rimini”) com estas palavras: ‘Por que você precisa de um texto se sua voz e interpretação sem auxílio dele são mais expressivas e significativas do que quaisquer palavras?’ (EBERLEIN, 1976)

Talvez o sucesso dessa obra se deva não somente às interpretações de cantoras consagradas com grandes orquestras, mas também ao fato de ela ser uma peça frequentemente interpretada por outros instrumentos melódico-solistas, como o violoncelo.

Outro compositor russo, Reinhold Glière (1875-1956), compôs um concerto para soprano coloratura e orquestra, na tonalidade de *Fá* menor, opus 82, em 1943. Como a parte do canto é vocalizada, essa obra se destaca pela exigência de certo virtuosismo na atuação do intérprete.

Nicolay Medtner (1880-1951) também foi um compositor russo que incluiu em seu catálogo de obras uma composição em estilo vocalise. Ele compôs *Suite-Vocalise*, opus 41, em 1928.

Alfred Bachelet (1864-1944), compositor francês, compôs o vocalise *Chanson à Danser – Vocalise*, peça em *Allegro moderato*, com muitas alterações de andamento, escrita para soprano e piano. É um vocalise maior do que os outros compostos até então, contém 135 compassos.

Gabriel Grovlez (1879-1944), também compositor francês e maestro, foi aluno de Fauré. Em suas obras se fazem presentes fortes traços neoclássicos. Grovlez compôs um vocalise chamado *Sérénade*, dedicado a vozes agudas femininas, o qual apresenta muitas passagens que exigem do intérprete agilidade.

---

<sup>52</sup> Gravadora de música erudita mais antiga do mundo, fundada em 1898, com sede em Hamburgo, na Alemanha.

<sup>53</sup> Dados do disco, como os nomes dos intérpretes, estão nas referências bibliográficas.

Muitos outros compositores escreveram essa modalidade de canção para trilhas de cinema, como é o caso de Ennio Morricone (1928-), italiano, responsável por composições e arranjos de aproximadamente 500 filmes e programas de televisão. Para a trilha sonora do filme *Once upon a time in the West*, de 1968, Morricone compôs um vocalise que recebeu o mesmo nome do filme.

Wojciech Kilar (1932-), um compositor polonês, também compõe trilhas sonoras. Na trilha do filme *The Ninth Gate*, produzido em 1999, o compositor inseriu uma peça chamada *Vocalise*, interpretada pela cantora Sumi Jo.

Os vocalises artísticos, portanto, estão presentes no acervo de composições de muitos músicos ocidentais. A grande dificuldade com a qual nos deparamos é o fato de que nem sempre se encontram referências a essas composições e a suas partituras. É também relevante dizer que, curiosamente, não localizamos, durante a pesquisa realizada, nenhum vocalise de concerto dedicado à voz masculina.

## **CAPÍTULO III – O VOCALISE NO BRASIL**

Neste terceiro capítulo, abordaremos a presença dos vocalises de estudo e dos vocalises artísticos no Brasil. A exposição que será feita irá abranger desde o final do período imperial até os dias de hoje.

Na primeira parte, daremos enfoque à produção do vocalise de estudo brasileiro. Apesar de termos encontrado pouca produção desse gênero musical no país, tal produção é representativa da busca por métodos que priorizem o desenvolvimento de aspectos específicos da música brasileira, ou seja, compara-se àquela música composta por compositores nacionalistas brasileiros que utilizam elementos extraídos do populário musical do país. Para a abordagem dessa produção de vocalises de estudo brasileiros, apresentamos um breve panorama histórico da construção da música nacional, segundo a perspectiva do ensino do canto.

Na segunda parte do Capítulo III apresentaremos notas explicativas sobre algumas das composições catalogadas e um catálogo dos vocalises de estudo e dos vocalises artísticos brasileiros localizados durante nossa pesquisa.

### **3.1 – O vocalise no ensino de canto no Brasil**

Abordaremos a seguir dois períodos importantes na construção da música brasileira, o romantismo e o modernismo, ambos de caráter nacionalista. Observamos que conforme a música brasileira vai definindo sua trajetória, o ensino do canto também busca maneiras de responder às demandas dessa nova produção musical nacional e o vocalise se apresenta como uma ferramenta utilizada para a formação do cantor de música brasileira.

### ***3.1.1 – O ensino do canto e o idioma nacional no período romântico nacionalista***

O ensino de canto no Brasil, assim como em vários países da Europa, não se fez de maneira isolada, independente. Recebeu e recebe, até hoje, influência de linhas pedagógicas de escolas estrangeiras, sobretudo das chamadas escolas italiana e francesa.

A primeira escola de que se tem registro, a fazer parte da história do ensino de canto no Brasil, é a escola italiana. Félix (1997, p.10) atribui a forte presença da escola italiana, no âmbito pedagógico brasileiro, ao fato de que desde o século XIX e também no início do século XX, companhias italianas de ópera vinham ao Brasil para se apresentarem e alguns de seus integrantes acabavam se fixando no Brasil, “realizando também o trabalho de ensino do canto”. Como a pedagogia italiana de canto tem por base a utilização de numerosos vocalises de estudo de inúmeros compositores e professores de canto, possivelmente tenham sido esses os momentos iniciais dessa prática no estudo do canto no Brasil.

O período em que as companhias italianas de ópera vieram para o Brasil, como explicitado por Félix na citação acima, coincidiu com as primeiras manifestações do nacionalismo romântico brasileiro. O Brasil havia proclamado a independência em 07 de setembro de 1822 e, desde então, segundo Guérios (2003, p.82), empresários e artistas passaram a responder “a uma demanda particular aqui existente: a necessidade de provar que o Brasil, cuja independência havia sido proclamada nesse mesmo século, era também digno de se arrogar o título de nação”. Como nação, o Brasil deveria destacar suas particularidades, cultura e folclore, principalmente, nas artes. Assim, a música era considerada uma das responsáveis por esse papel: ressaltar as características essenciais da nação Brasil, divulgar o Brasil para o exterior e, conseqüentemente, também deveria contribuir para a “civilização” do seu povo.

Nesse primeiro momento nacionalista, ainda no Brasil Império, a grande revolução da música brasileira foi o emprego do português nas composições dos músicos brasileiros e nas óperas apresentadas no país, mesmo quando estas não tinham originalmente sido compostas em português. Magaldi afirma que:

o uso do idioma nacional foi o “carro chefe” da Academia de Música e Ópera Nacional em 1857, e foram as modinhas que dominaram a produção musical do Brasil imperial [...] Desde então, o início da Ópera Nacional (1857), com

seu ideal de “cantar-se em português”, ficou associado ao despertar do nosso nacionalismo musical. (MAGALDI, 1995, p.1).

A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, referida na citação acima, foi um projeto proposto e dirigido por dom José Amat (1810-1875), durante curto período de tempo, de 1857 a 1860. O projeto “não tratava apenas de exprimir a música (já naturalmente existente) da nação brasileira; tratava também de dar provas do grau de civilização da nação e de salvar suas características próprias ante a estética italiana” (GUÉRIOS, 2003, p. 83). Dentre os objetivos da Ópera Nacional se destacavam a preparação dos artistas nacionais e a oferta de concertos que privilegiassem a utilização da língua nacional. Por isso, quando as companhias italianas de ópera vinham se apresentar na Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, elas deviam se adequar às expectativas musicais brasileiras, assim, muitas óperas italianas eram traduzidas para o idioma português. Tal iniciativa de utilização da língua nacional visava a aproximar o público da música que estava sendo executada. Porém, isso nem sempre ocorria, porque o português cantado se tornava frequentemente incompreensível para o público, por causa da interpretação dos cantores estrangeiros tecnicamente pouco acostumados com pronúncia do português (GUÉRIOS, 2003, p. 84).

Outra característica de um tipo de nacionalismo identificado no período romântico brasileiro imperial é a utilização de temas exclusivamente brasileiros. Mesmo que a música fosse composta em outro idioma e em uma linguagem musical primordialmente europeia, poderia tratar de aspectos característicos do Brasil, e seria considerada música brasileira nacionalista. Kiefer delinea claramente as características nacionalistas desse período:

as ideias românticas, com sua busca de autoafirmação nacional, manifestaram-se nesse movimento, através dos seguintes aspectos: valorização da língua nacional nos textos de música cantada; escolha de assuntos históricos brasileiros para óperas e cantatas; tendências indianistas e antiescravistas (KIEFER, 1977, p. 77).

Um exemplo relevante de compositor romântico nacionalista é Carlos Gomes (1836-1896), considerado o “primeiro compositor brasileiro a buscar de modo consciente uma ligação mais profunda com a problemática de seu país” (NEVES, 1981, p. 17). *Il Guarany* e *Lo Schiavo* são duas óperas de sua autoria que evidenciam o caráter nacionalista de sua composição. A primeira ópera citada é baseada no romance de José

de Alencar, *O Guarani*, que aborda a figura heroica do índio frente aos colonizadores. A segunda ópera, *Lo Schiavo*, foi idealizada com vistas a retratar a dura realidade do negro e a questão da escravatura no Brasil. Os empresários do teatro italiano, entretanto, não aceitaram tal personagem e solicitaram a mudança do negro para o índio, porque buscavam, com a retomada da figura indígena, o mesmo sucesso alcançado pela ópera *Il Guarany*.

Como a linguagem composicional europeia ainda predominava nas composições brasileiras, assim como cantores vindos da Itália atuavam como professores de canto, era inevitável que os cantores brasileiros não incorporassem no seu canto as características necessárias para cantar em italiano e em outros idiomas europeus ao canto de obras em seu próprio idioma. Assim, o canto em português foi se tornando uma prática, que, ao mesmo tempo em que era mais utilizada, se tornava um fator complicador para os cantores, pois as particularidades da pronúncia e articulação do idioma nacional não eram contempladas pela técnica italiana *Bel Cantista*.

Diante de inúmeras dificuldades relacionadas à língua nacional, sobretudo à compreensão do texto cantado, surgiu a preocupação, por parte dos cantores e compositores, de se fazer com que o texto cantado fosse compreendido pelo ouvinte. Percebemos pela nossa prática pessoal de canto que tal cuidado com a pronúncia do português é assunto recorrente entre os cantores de música brasileira e foi um assunto retomado diversas vezes na história do canto brasileiro, como veremos mais adiante nesse trabalho.

O Brasil se tornou república em 15 de novembro de 1889 e a música se delineava na busca de uma autenticidade e de uma brasilidade que ainda se mesclavam às tendências europeias. Em meio a esse cenário, desponta Alberto Nepomuceno (1864-1920). Nepomuceno, segundo Guérios (2003, p. 92), reproduziu a mesma inclinação composicional de seus contemporâneos, que se inspiravam na música internacional e introduziam um texto em português, com a diferença de que a música de sua inspiração não era a italiana, mas a alemã. Sob a forte influência da música germânica, com acentos wagnerianos e brahmsianos, Nepomuceno comporia mais de 60 canções utilizando texto de autores brasileiros contemporâneos a ele, como Olavo Bilac, Luís Guimarães Fontes, Juvenal Galeno e Machado de Assis.

Nepomuceno, considerado um dos precursores do nacionalismo, reconhecia que era preciso ir além de um canto em língua nacional para que se chegasse a uma música

essencialmente nacionalista. Era necessário buscar, no folclore, elementos que revelassem a tradição e a cultura brasileira, de forma que o povo se reconhecesse nessa produção musical e a aceitasse como sua. Porém, esse período ainda carecia de estudos folclóricos (TRAVASSOS, 2000, p. 36, 37).

### ***3.1.2 – O movimento modernista nacionalista, o Bel Canto no Brasil e as iniciativas pedagógicas na construção do canto nacional***

Acredita-se que o modernismo nacionalista teve como objetivo inicial estimular a estruturação de uma música essencialmente brasileira e livre dos padrões composicionais europeus, buscando uma ruptura com a tradição musical romântica brasileira. Por exemplo, os problemas que os modernistas identificavam nas óperas de Carlos Gomes eram: o fato de estas serem compostas aos moldes italianos; os personagens cantarem no estilo vocal *Bel Cantista*; o fato de receberem o título de obra nacionalista somente por apresentarem um libreto sobre um Brasil longínquo. (TRAVASSOS, 2000, p. 38).

Um grande incentivador e pensador do modernismo, que atuou de maneira muito relevante tanto na literatura quanto na música, foi Mário de Andrade (1893-1945). Andrade afirmava que para a música erudita brasileira ser realmente brasileira era necessário que os compositores tivessem intimidade com a música popular do Brasil. A música popular a que ele se referia era a pertencente ao folclore, que ele julgava ser uma fonte de expressão de brasilidade. Segundo Travassos (2000, p. 38), “a meta ambiciosa do modernismo nacionalista era fazer com que os compositores falassem a língua musical do Brasil como quem fala sua língua materna”.

O movimento modernista foi uma mobilização de várias vertentes das artes no Brasil e reuniu escritores, pintores, músicos, entre outros artistas. Pretendia estimular uma nova produção de arte brasileira, uma arte com uma leitura de Brasil mais realista, em prol da afirmação nacional, buscando a libertação dos velhos modelos, inclusive o modelo da música romântica nacionalista, que para os adeptos desse movimento, nada tinha de nacionalista, como explica Pádua:

Se, por um lado, os modernistas rebelavam-se contra o nacionalismo romântico, contestando a exacerbação do “nativismo e a ênfase em personagens indígenas, então tomados como símbolo do povo brasileiro – o mesmo acontecendo com a obra de Carlos Gomes – por outro lado, a preocupação de encontrar “verdadeiros” símbolos de brasilidade e em construir obra que refletisse o povo e a terra brasileira continuou presente e fez com que o modernismo não apenas enfatizasse, como se tornasse um dos grandes sustentáculos do nacionalismo brasileiro. (PÁDUA, 2009, p. 40).

A Semana de Arte Moderna, realizada no estado de São Paulo, em 1922, ano em que se comemorava o centenário da Independência do Brasil, por artistas adeptos dos ideais modernistas, foi um marco para esse movimento, inaugurando a primeira fase do modernismo brasileiro e apresentando claramente os objetivos buscados pelos modernistas (PÁDUA, 2009, p. 41). O artista responsável por representar a música nesse importante acontecimento foi Heitor Villa-Lobos.

Como a cultura brasileira foi formada a partir de várias contribuições de outras culturas, como a europeia, a indígena, a africana, evidenciou-se uma crise relativa à identidade cultural no país, ao que levou à necessidade de “reinventar uma identidade brasileira através do incentivo consciente ao desenvolvimento de uma arte nacional” (REILY, 1990, p. 11). Para isso, Mário de Andrade sugeriu alguns procedimentos a fim de auxiliar os compositores no tratamento do material folclórico para a criação da música brasileira autêntica. Ele afirmava que seria importante o compositor não se fixar em nenhum ponto específico da cultura (só a cultura indígena, ou a africana, por exemplo), mas desfrutar dos resultados da fusão dos elementos. Também seria necessário que o compositor não negasse a influência da música europeia, porque o objetivo não era abdicar dessa herança por completo, mas aproveitá-la de maneira consciente, de forma a construir uma técnica renovada. “Assim crê ele [Mário de Andrade] poder nascer uma verdadeira música brasileira que chegue ao mesmo tempo a ser universal” (NEVES, 1981, p. 43).

O folclore passa a ser o centro do pensamento musical, sendo admitido como material puramente brasileiro e a arte gerada a partir dele se torna uma arte nacional, capaz de apresentar as várias faces do Brasil aos brasileiros, sendo, ao mesmo tempo, reveladora de uma originalidade capaz de “expor ao mundo uma independência cultural do país” (REILY, 1990, p.15). Como afirma Pádua (2009, p. 42), “dessa forma, a internalização do popular no nacional, ou seja, na música erudita nacional, foi considerada pelos teóricos do modernismo como uma atitude de modernização e progresso”.

Catálogo de manifestações e recolhimento de material folclórico foram realizados em várias partes do Brasil, com o objetivo de evitar que se perdesse toda essa riqueza cultural e fornecer aos músicos materiais para a composição. O próprio Mário de Andrade realizou e viabilizou várias expedições ao interior do país. O tratamento dado a esse material recolhido era basicamente o registro de transcrições e algumas gravações que eram realizadas com muita dificuldade. O mais importante, naquele momento, era que a música folclórica fosse acessível aos compositores que a utilizariam para criar as suas músicas. Dessa forma, não se priorizava a compreensão do sentido cultural que aquela música popular possuía para a comunidade de que foi extraída.

Tal apropriação do material folclórico pode, entretanto, se tornar um complicador cultural, porque o folclore não é uma manifestação estática e, às vezes, uma mesma melodia pode ter significados diferentes para comunidades diversas. Como explica Reily (1990, p.19), “a questão mais problemática associada a uma caracterização do ‘fato’ folclórico está na sua transformação em ‘objeto’, no seu congelamento, que permite apresentá-lo como um fragmento desvinculado da cultura”. Contudo, a possibilidade de desfrutar desse material recolhido representaria a concretização dos ideais modernistas, já que, para além de contribuir para a composição de uma música com alma brasileira, também contribuía para a formação e o enriquecimento da nação.

Uma prática muito comum entre os compositores modernistas foi a harmonização de temas folclóricos. Essa atividade, apesar de parecer simples, se comparada à criação de uma obra musical, era importante, porque, lidando com a música popular, o compositor passava a conhecê-la de maneira mais ampla e absorvia as suas características (TRAVASSOS, 2000, p. 48). O grande problema dessa prática residia no fato de que o compositor não poderia utilizar somente recursos dos processos harmônicos populares, considerados pobres e previsíveis. Cabia ao músico, então, associar a sua experiência musical com outras técnicas importadas e aplicá-las à música popular. Mário de Andrade cita alguns exemplos de harmonizações ou variações de um tema folclórico que, no seu julgamento, foram feitas de modo exemplar:

e de fato já está sendo como a gente vê das “Melodias Populares” harmonizadas por Luciano Galet; das Serestas, Chôros e Cirandas de Villa-Lobos. Numa Sonatina inda inédita desse moço de futuro Mozart Camargo Guarnieri, o Andante vem contrapontando com eficiência nacional e magnificamente (ANDRADE, 1962, p. 22).

Sobre a produção de música vocal, Mário de Andrade (1962, p. 28) exalta a voz como um elemento que “pode ser concebido instrumentalmente, como puro valor sonoro”, o que faria referência ao emprego da voz na música em forma de vocalise. Na produção musical de Villa-Lobos, Francisco Mignone, Helza Câmeu e outros compositores contemporâneos a Mário de Andrade, encontramos, de fato, a voz exercendo essa função instrumental. Como exemplo, podemos citar um dos primeiros vocalises de estudo de que temos registro, composto por Villa-Lobos, e que faz parte da coleção de vocalises franceses chamados de *Vocalises-Études*. Esse vocalise foi encomendado e editado por A. L. Hettich, na ocasião em que Villa-Lobos se encontrava na França, em 1929.

Segundo a pesquisa realizada para este trabalho, com vista à elaboração de um catálogo de canções vocalizadas e vocalises de estudo brasileiro, grande parte das obras localizadas é de compositores que, ou fizeram parte do movimento modernista, ou conviveram com compositores modernistas. Poderíamos avaliar tal constatação sob duas perspectivas: ou os compositores foram ao encontro do pensamento modernista, que, de alguma maneira estimulava a ideia de conceber a voz como um instrumento, ou simplesmente davam continuidade a uma prática europeia em voga.

Andrade ressalta, também, a importância da música coral, que seria uma prática a viabilizar a humanização dos indivíduos participantes e que contribuiria para a divulgação das diversas manifestações culturais do país. Por exemplo, os elementos da música produzida no sul do país poderiam ser cantados por pessoas do norte e nordeste e vice-versa, assim, ocorreria um intercâmbio musical entre as regiões do Brasil. Isso contribuiria para que as diversas linguagens musicais brasileiras fossem divulgadas por todo o país.

Segundo Félix (1997, p. 10), várias obras brasileiras que abordam o ensino de canto, escritas no século XX, algumas delas contemporâneas ao movimento modernista, fazem referência, principalmente, ao *Bel Canto*, representação da escola italiana de canto, como sendo o método aplicado aos cantores brasileiros. Podemos citar alguns exemplos desses autores: Pedro Lopes Moreira (1940, p.7), que, em seu livro *A ciência do canto*, afirma que “a norma artística é a mesma da velha escola do *Bel Canto*”; e Anna Maria Fiúza (1941, p. 57), que, por sua vez, em seu livro *O canto no tempo e no espaço*, ressalta que “é, efetivamente, com o *Bel Canto* que se constitui a verdadeira e mais alta técnica da arte vocal”.

Pode-se observar, então, que a instrução técnica que conduziu os estudos do cantor brasileiro provinha, àquela época, das escolas europeias, sobretudo, da italiana. Porém, como já foi explicitado neste trabalho, o idioma português possui particularidades que não são contempladas por essas técnicas e acabou sendo considerado um idioma de difícil execução. Como, segundo Félix (1997, p.21), os cantores “tomavam como referência a língua italiana como sendo o idioma ideal para o estudo do canto”, a articulação do idioma nacional acabava por ficar comprometida e a compreensão do texto também era prejudicada. Por isso, no início do século XX, compositores e cantores se reuniram para debater acerca de suas preocupações com a boa pronúncia do português na interpretação das músicas nacionalistas e discutir sobre possíveis medidas técnicas que poderiam ser adotadas de forma a favorecer o estudo do cantor que interpretaria a música vocal brasileira.

Quanto à pedagogia do canto então aplicada no Brasil, Mário de Andrade (1991, p. 97) afirmaria que “O *Bel Canto*, ou mais exatamente, as diversas escolas do canto europeu têm sido até agora a única base de estudos, a única fonte de exemplos, a única lei de conduta do canto erudito nacional”. Isso era visto pelo crítico como um problema a ser superado, já que, em sua opinião, cantar uma música brasileira utilizando as constâncias de entoação, dicção e timbre aplicados ao *Bel Canto* desnacionalizam, descaracterizam a música nacional.

Para Andrade (1991, p. 101), a mesma pesquisa realizada no populário nacional pelo compositor, para compor uma música verdadeiramente brasileira, deveria ser feita pelo cantor, para que este pudesse interpretar a música de caráter nacional realçando o que a língua vernácula possuísse de específico, desde a articulação das consoantes, as cores das vogais até a nasalização natural do idioma.

A proposta de Mário de Andrade para o canto não era a de repudiar o *Bel Canto* no que dizia respeito à formação técnica do intérprete, mas sinalizar para o cantor de música brasileira que a língua nacional não se adequava aos padrões europeus de pronúncia, e que algo deveria ser feito para que se pudesse realizar:

um *Bel Canto* mais nosso, que vise o Brasil, em vez de visar a Europa, que vise cantar Villa-Lobos ou Camargo Guarnieri, em vez de Schubert ou Granados. Trata-se de preferir um canto nacional, simplesmente. Um canto mais de acordo com a pronúncia da língua que é nossa e com acentos e maneiras expressivas já tradicionalizadas em nosso canto popular. Trata-se, enfim, efetivamente, de preferir a uma importação desnacionalizadora, uma propriedade tradicional (ANDRADE, 1991, p. 110-111).

Uma das iniciativas tomadas na década de 30 para discutir a questão do canto nacional foi a realização do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, que reuniu várias pessoas com um único objetivo: buscar o elemento nacional no canto de música brasileira.

### **3.1.2.1 – Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada**

Uma vez que já havia produção considerável de músicas na língua vernácula, a dificuldade de se cantar na língua nacional e, principalmente, de se entender o que era cantado tomou proporções muito maiores, naquele momento, de tal maneira que estes assuntos – a pronúncia do português brasileiro e a técnica aplicada ao canto – fossem discutidos em um congresso nacional. Em 1937, se realizou o primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, reunindo compositores, professores de canto, cantores e foneticistas, dentre os quais podemos destacar nomes como: Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Manuel Bandeira e Cecília Meirelles. Na introdução dos *Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada*, encontramos a justificativa e o objetivo traçado para a realização do congresso:

Apesar do progresso em que está a música erudita brasileira, é incontestável que o canto de concerto e de teatro ainda não cuidou de fixar entre nós as normas da sua dicção em língua nacional. Não existe uma tradição. Ainda não se tratou de condicionar a tradição didática do *belcanto*, que importamos, às exigências dos fonemas nacionais; e muito menos se cuidou de estabelecer quais destes fonemas poderiam, na dicção cantada, ser discretamente modificados e afeiçoados às exigências artísticas do canto. Preocupado com o problema tão importante, verdadeiramente básico para a música e especialmente o canto no Brasil, o Departamento de Cultura de São Paulo tomou a iniciativa de realizar um *Congresso da Língua Nacional Cantada, para estabelecer as normas de como se deve cantar na língua do país*<sup>54</sup> (PRIMEIRO CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA 1938, p.1).

Encontramos, nessa citação, uma indicação da preocupação com os métodos de canto *Bel Cantista*, adotados para a formação do cantor brasileiro, tendo em vista que a metodologia mencionada não contemplava todos os aspectos necessários para bem interpretar a música composta pelos modernistas. Contudo, o maior objetivo traçado por esse congresso era o de fixar uma língua padrão a ser utilizada.

---

<sup>54</sup> Grifo nosso.

O objetivo do congresso, por um lado, atendia os ideais de Mário de Andrade, que sonhava unificar o país por meio da língua; por outro, reforçava a ideologia do Estado Novo<sup>55</sup> que, carregada de intenções políticas-patrióticas, via na música um importante instrumento de nacionalização.

Nos *Anais*, divulgados em 1938, encontram-se várias ponderações acerca da pronúncia de ditongos e hiatos, além de algumas questões referentes às elisões realizadas entre certas palavras. O documento deixa claro que muitas decisões ficam a cargo do bom-senso do compositor e do cantor.

Um importante artigo publicado nesses *Anais* foi escrito por Francisco Mignone e trata da *Pronúncia do Canto Nacional*. Nesse artigo, Mignone (1938, p. 490) lista uma série de sotaques existentes no Brasil, ressaltando a diferença de pronúncia entre as diversas regiões do país, quando afirma, por exemplo, “ninguém dirá mais: *Eu te quero bem*, mas sim: *Eu tiquero bem; êssê amor*, mas sim: *êssi amor* [...] Noite (noitchi), sorriste (sorrixti)”. O autor sugere que cada cantor faça uma reflexão para reconhecer qual a pronúncia que tem adotado: “Fazei um atento exame da vossa maneira de pronunciar e chegareis às vossas conclusões” (MIGNONE, 1938, p. 490).

Mignone (1938, p. 492) vai além de simplesmente exemplificar as várias pronúncias brasileiras. Ele incita os compositores nacionais a criarem “um repertório de melodias fáceis e vocalises (sic) sobre texto brasileiro – possivelmente seguindo um programa de escola de canto – para que nossos futuros cantores possam iniciar os seus estudos na língua nacional”. Além de simplesmente apontar a deficiência dos métodos de estudo do canto usados no Brasil, Mignone propõe uma adequação metodológica, baseado no que já seria comum na pedagogia italiana, a prática de vocalises e exercícios vocais com textos adequados à língua vernácula a fim de que o cantor brasileiro se preparasse para interpretar as obras escritas no seu próprio idioma.

Um segundo congresso marcado para acontecer em 1942 foi cancelado por razões políticas. Em 1956, a preocupação com a pronúncia da língua volta à tona, mas abordada a partir de uma nova perspectiva. Buscava-se uma língua “neutra”, que não carregasse regionalismo e que pudesse ser utilizada tanto por brasileiros quanto por estrangeiros que fossem executar a música brasileira, havia a “necessidade de ter pelo menos uma pronúncia básica do português brasileiro para a utilização por parte dos estrangeiros que queiram aproveitar do repertório brasileiro [...] A esperança é que a

---

<sup>55</sup> Estado Novo é o nome dado ao período do governo da Era Vargas de caráter ditatorial.

maioria dos cantores brasileiros adote aos poucos esta pronúncia não regional” (KAYAMA, Adriana G. et al, 2007, p. 17).

A discussão da pronúncia do português cantado não se encerraria aqui. Pelo contrário, é um assunto bastante presente na atualidade. No ano de 2005, alguns professores de canto que atuam em universidades brasileiras se reuniram a fim de estabelecerem uma tabela fonética que padronizasse a pronúncia do idioma português cantado, sem regionalismo, alcançando enfim, alguns dos objetivos traçados para o congresso de 1956, onde brasileiros e estrangeiros, que fossem interpretar a música brasileira com texto em português, pudessem ter uma mesma pronúncia “básica”. (KAYAMA, Adriana G. et al, 2007, p. 19).

### **3.1.2.2 – O Canto Orfeônico**

Paralelamente a todas essas iniciativas de compor uma música que revelasse a identidade brasileira, de buscar uma boa pronúncia do idioma nacional e de criar métodos que auxiliassem o cantor a realizar essa boa execução, um importante projeto educacional foi idealizado por Villa-Lobos. Esse projeto, que recebeu o nome de Canto Orfeônico, ganhou proporções e alcançou quase todo o território nacional.

Tratava-se de um projeto pedagógico músico-vocal, que visava a implantar a educação musical em todas as escolas de ensino regular do país, por meio da prática do canto coral. A função social do projeto era a “nacionalização” de todos os brasileiros, e a música era o mais importante veículo desse processo. Villa-Lobos, estando à frente do Canto Orfeônico, assumiu o papel de “civilizador”, como aponta Guérios (2003, p. 171): “Se na Europa Villa-Lobos, com sua música e suas atitudes ‘primitivas’ e ‘selvagens’, era o representante da *exótica* nação brasileira, ao retornar ao Brasil ele podia assumir o papel de civilizador do povo”.

Com certeza, os ideais de Mário de Andrade, no que diz respeito a uma música coral nacionalizante, exerceram certa influência sobre Villa-Lobos, porém, esse projeto contrariava alguns princípios de Andrade, por exemplo, pelo fato de a música aplicada ao Canto Orfeônico já não ter o objetivo de expressar a brasilidade de forma autônoma. O repertório apresentado pelo projeto foi idealizado, principalmente, segundo as expectativas de civilizar por meio da música, de introduzir o amor à pátria,

corroborando com a ideologia política do governo<sup>56</sup>, que era a da exaltação do Estado Nacional em sua plenitude. A justificativa oficial, apresentada pelo próprio Villa-Lobos e publicada pelo Departamento de Educação do Distrito Federal, defendia que a música introduzida pelo projeto tivesse como finalidade “preparar a mentalidade infantil, para reformar, aos poucos, a mentalidade coletiva das gerações futuras” (VILLA-LOBOS *apud* GUÉRIOS, 2003, p. 179).

O modelo que inspirou Villa-Lobos para a idealização do Canto Orfeônico no Brasil foi o aplicado na França, no século XIX, também com o nome de orfeônico (*Orpheón*). Tal modelo propunha que o canto coletivo fosse uma atividade obrigatória nas escolas, transformando tal prática em um “instrumento para objetivos sociais e político-ideológicos, atendendo a necessidade do momento político-social que a França vivenciava no século XIX” (MONTI, 2010, p. 6).

Em 1931, Villa-Lobos assumiu um cargo público no SEMA (Superintendência Educacional e Artística) e implantou seu projeto nas escolas do Rio de Janeiro. Em 1934, o Canto Orfeônico se tornaria disciplina obrigatória em todas as escolas de ensino regular até 1971.

O Canto Orfeônico era regido pelo *Guia Prático*<sup>57</sup>, que contém as músicas que deveriam ser aplicadas em todo o país. Nem todas as músicas eram de autoria de Villa-Lobos, mas todas arranjadas pelo próprio compositor para formação coral. “Marchas, canções, cantos: cívicos, marciais, folclóricos e artísticos para a formação do bom gosto na música brasileira” (VILLA-LOBOS, 1951, p. 1).

Villa-Lobos adaptou uma obra intitulada *Doze vocalises* para duas vozes, escrito por Celeste Jaguaribe de Matos Faria, para que os vocalises fossem utilizados no programa do Canto Orfeônico. A obra adaptada foi publicada em uma Coleção Escolar, essa publicação foi realizada no período em que o compositor estava à frente de seu projeto educacional, entre os anos de 1930 a 1945, quando recebeu permissão para se afastar dos trabalhos do Canto Orfeônico e se dedicar a sua carreira.

---

<sup>56</sup>Getúlio Vargas (1882-1954) foi presidente da república por dois períodos 1930 a 1945 e 1951 a 1954. Após um governo provisório (1930 a 1934) e um breve governo constitucional (1934 a 1937), Vargas inaugura a Ditadura (1937 a 1945), dando início ao Estado Novo, período marcado por uma governabilidade corporativista, típica de um governo de inspiração Fascista, que cooptou à intelectualidade de forma que a produção artística exaltasse valores nacionalistas (VICENTINO; DORIGO, 1997, p. 348).

<sup>57</sup> O Guia Prático é uma coletânea de 137 canções arranjadas por Villa-Lobos, baseadas em músicas folclóricas e músicas cívicas com a finalidade de formatar o repertório a ser realizados nas escolas regulares.

A viabilidade do projeto dependia de muitos profissionais da música trabalhando em todo o país, tanto para educar musicalmente os alunos, quanto para treinar os professores para esse trabalho. É nesse cenário que encontramos Helza Camêu e Cacilda Borges Barbosa<sup>58</sup>, integrantes da equipe de músicos que acompanhavam Villa-Lobos no Canto Orfeônico.

O projeto realizou várias apresentações de grande porte, as denominadas “Exortações cívicas”. A primeira delas aconteceu no estado de São Paulo, contando com cerca de doze mil vozes. Com o passar do tempo, essas concentrações se tornaram mais comuns e passaram a ser realizadas em datas de comemorações cívicas, como o dia da Bandeira, da Independência, etc. Chegaram a contar com até quarenta mil escolares e mil instrumentistas, em 7 de setembro de 1940, no estádio Vasco da Gama no Rio de Janeiro. Com o passar do tempo, durante o Estado Novo, Getúlio Vargas se tornou figura integrante desses grandes eventos, como descreve Monti:

Getúlio Vargas era um frequentador assíduo das grandes concentrações, mas não faltava especialmente a “Hora do Brasil”, fato que se repetiu por muitos anos no dia 7 de setembro, sempre às 16 horas, tornando-se uma tradição. O momento máximo do evento era o pronunciamento de Getúlio Vargas, chefe da nação. O programa sempre continha a “ORAÇÃO DO EXMO. PRESIDENTE DA REPÚBLICA À NAÇÃO BRASILEIRA”, como um tópico que anunciava com letras maiúsculas o discurso do presidente (MONTI, 2010, p. 12).

Como a figura do presidente era a personificação do poder público do Estado Nacional, a extrema valorização da pessoa deste se fazia quase obrigatória nas concentrações. Dessa forma, o projeto de Villa-Lobos se configurava aos moldes do interesse do governo, ao passo que o governo criava condições para a realização das megaproduções musicais. Peças que não podiam faltar no repertório eram: o Hino Nacional do Brasil, Hino da Bandeira e canções que exaltavam a pátria.

Toda a dimensão que o projeto alcançou, em nível nacional, que o caracteriza como o maior trabalho realizado no país, no que diz respeito à educação musical, só foi possível devido ao apoio e investimento irrestritos que o governo deu ao compositor.

A figura do compositor Villa-Lobos ficou, assim, associada à imagem do grande compositor nacional, por causa de suas obras, que apresentam um país exótico e selvagem, e por causa do Canto Orfeônico, que se valeu de inúmeros temas folclóricos e patrióticos para a formação de uma identidade nacionalizante. Com isso, a música

---

<sup>58</sup>Serão mencionadas novamente neste trabalho mais adiante.

nacionalista brasileira também recebeu a contribuição estética dada pelo compositor, como afirma Guérios:

No Brasil, [...] o forte impulso dado por Villa-Lobos à arte de caráter nacional, tanto em suas obras anteriores a 1930 quanto nos projetos que implementou durante essa década, foi um dos fatores que mais contribuiu para que o viés nacionalista passasse a praticamente definir os rumos da música erudita no país. O nacionalismo na música assumiu tal importância que a partir de então, apenas as obras que exprimiam seus ideais seriam valorizadas por críticos, musicólogos e historiadores (GUÉRIOS, 2003, p. 197).

### **3.1.2.3 – O ritmo na música nacionalista brasileira e os vocalises de estudo**

O ritmo da música brasileira nacionalista é, talvez, a característica mais forte de sua expressão, porque é marcada, principalmente, pela presença de certas síncopes muito características. A origem dessas síncopes encontra-se essencialmente nas músicas populares e nas músicas da tradição folclórica. Mário de Andrade (1962, p.12) cita a síncope como um problema a ser enfrentado, alegando que “a acentuação do canto desorienta de fato a acentuação do compasso”. Mas, é certo que a solução não seria retirar a síncope e deixar a música metricamente “correta”, e sim, aproveitá-la ao máximo, pois, como elemento fornecido pelo folclore, quanto mais fosse utilizada mais nacional seria a música. Esse elemento rítmico característico serviria, portanto, para identificar certas composições como música brasileira nacionalista, como explica Pádua:

Caracteriza-se geralmente como música nacionalista [...] não apenas aquela composta durante os períodos marcadamente nacionalista, como o romantismo ou o modernismo brasileiros, mas toda aquela em que se tornam evidentes elementos musicais caracteristicamente “nacionais”, ou seja, em que são reconhecidas células melódicas ou rítmicas oriundas de elementos folclóricos ou populares de autoria (PÁDUA, 2009, p 14-15).

Sandroni (2001, p.21) também aborda a síncope com o objetivo de explicar a rítmica encontrada no samba urbano carioca, e ressalta que a diferença marcante entre a síncope europeia e a brasileira é que a europeia é sentida como uma alteração do pulso real da música, ou seja, é uma particularidade, algo que foge à regra, enquanto a síncope brasileira é a regra: “o ‘irregular’ seja ali o ‘característico’, o mais comum, em uma palavra: a regra”.

Se a música brasileira buscava uma personalidade própria e uma libertação do modelo europeu, os métodos de estudo de canto oferecidos por essa música estrangeira já não eram teoricamente satisfatórios para a prática nacional. Diagnosticada essa lacuna no estudo do canto, a necessidade de adequação do intérprete à música nacional tornava-se evidente.

Uma vez que a música brasileira valorizava a voz como um elemento que poderia ser utilizado ora como instrumento, ora como facilitador da educação musical, ora como transmissor de cultura constatou-se a necessidade e a possibilidade de se criarem ferramentas que propiciassem uma execução musical mais brasileira e consciente. O ritmo herdado da cultura popular e incorporado às composições nacionalistas impeliram alguns compositores a criarem seus próprios vocalises de estudo, com a intenção de preparar o aluno de canto para interpretar a música brasileira. Dentre esses compositores destacamos: Cacilda Borges Barbosa (1914-2010) e Camen Sylvia Vieira de Vasconcellos (1918-2001).

Cacilda Borges Barbosa nasceu na cidade do Rio de Janeiro. Foi aluna de Francisco Mignone e atuou como maestrina, compositora, pianista, professora de música erudita e popular. Integrou a equipe de músicos que organizava os projetos do Canto orfeônico com Villa-Lobos, que foi formada na década de 30. Na década de 50, foi a primeira diretora do atual Instituto Villa-Lobos, localizado no Rio de Janeiro, e professora de composição do Conservatório Brasileiro de Música até 1990.

Apesar de a compositora não ter sido professora de canto, a mestra argumenta que os métodos estrangeiros<sup>59</sup> não preparam o cantor para a interpretação da música brasileira, por isso, a necessidade de um método que propicie tal preparação, rico principalmente do ritmo característico das canções brasileiras (BARBOSA, 1950, p. 7).

Tendo em vista tal justificativa, Cacilda Barbosa compôs, em 1950, os *Estudos brasileiros para canto* (BARBOSA, 1950). Esses estudos estão divididos em dois volumes: o primeiro possui vinte vocalises que são utilizados como preparação para a execução do volume 2, que contém outros trinta vocalises. A realização desses vocalises objetiva, principalmente, a prática do ritmo variado, os mesmos encontrados nas composições nacionalistas.

Os *Estudos brasileiros para canto* ressaltam, principalmente, a rítmica da canção brasileira e são peças para serem vocalizadas, não abarcando, portanto, a questão

---

<sup>59</sup> Métodos da escola italiana como os de Concone, Bordogni, por exemplo.

da pronúncia do português brasileiro. A própria compositora adverte que tais estudos foram concebidos para serem vocalizados: “A nossa intenção é que os mesmos sejam cantados sempre em vocalises e como tal não lhes sejam adaptadas letras” (BARBOSA, 1950, p. 7).

Carmen Sylvia Vasconcellos ou “Dona Carmen”, como era conhecida, nasceu em 1918, em Alvinópolis, Minas Gerais. Formou-se no Conservatório Mineiro de Música, em piano, no ano de 1943. Em 1946 começou a lecionar, no mesmo conservatório, a disciplina de Teoria Musical e Solfejo. Aposentou-se em 1982, como professora de Percepção Musical e no ano seguinte foi agraciada com o título de Professor Emérito da Escola de Música da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais).

Suas composições ressaltam os gêneros da música popular, como a modinha e o choro, e grande parte das suas obras é dedicada à canção. Como professora de música, Carmen Vasconcellos também julgou necessário que o cantor brasileiro se dedicasse à execução da rítmica característica da música brasileira, de maneira que o estudo rítmico o auxiliasse na construção e assimilação da “ginga” exigida na interpretação de tal música. Compôs, ao longo de sua vida dedicada ao ensino, inúmeros exercícios rítmico-melódicos que aplicava diariamente em suas aulas. Dona Carmen, visando contribuir com o estudo do canto, compôs dez estudos em vocalise e outros sete estudos vocalizados para vozes masculinas graves. Nessas obras, em que os vocalises apresentam uma progressão de dificuldade, a compositora valoriza, sobretudo, a rítmica tipicamente brasileira.

#### **3.1.2.4 – O vocalise na Universidade Federal de Minas Gerais**

Os vocalises de estudo fizeram parte do ensino de canto no Brasil, provavelmente, desde que a técnica italiana começou a ser ensinada aos cantores brasileiros. Contudo, com a busca de uma música que exprimisse brasilidade, os métodos nacionais se propuseram a atender a uma demanda vocal e interpretativa, exigida pela produção musical característica do Brasil. Se podemos constatar que as escolas de canto europeias se reconfiguravam a partir das novas exigências musicais delineadas a cada período e a cada estilo composicional, o mesmo deveria ocorrer na pedagogia de canto brasileira. Os antigos vocalises da escola italiana não foram

abandonados, mas os vocalises de estudo brasileiros passaram a ser adotados no estudo do cantor brasileiro, sobretudo nas academias, com o objetivo de treiná-lo e prepará-lo para a execução da música nacional.

Como muitos dos professores de canto que atuaram em universidades brasileiras também eram cantores de ópera, entendemos que os mesmos preparavam seus alunos para a interpretação do repertório operístico e/ou camerístico internacional valendo-se, também, dos vocalises de estudo estrangeiros. No que diz respeito à construção de um repertório nacional, os vocalises de estudo brasileiros eram um dos materiais de auxílio para os alunos.

Um exemplo da inserção dos vocalises de estudo brasileiros nos programas de canto nas universidades é o programa<sup>60</sup> do curso de canto da UFMG, organizado pela professora Eugênia Bracher Lobo<sup>61</sup> (1909-1984), no período em que atuou como professora de canto. Esse programa também foi adotado pelos professores responsáveis pelo departamento de canto da UFMG, Amim Feres (1934-2006) e Marilene Gangana, entre os anos de 1979 a 1992.

Segundo o programa (vide Anexo), nos dois primeiros semestres o aluno se dedicava a realizar exercícios para a construção técnica: exercícios de respiração, relaxamento muscular e vocalises<sup>62</sup>; estudos vocalizados e com palavras; pequenas obras de pouca dificuldade dos períodos renascentista e pré-clássico; além de árias de ópera italianas antigas e *Lieder*; e canções fáceis de autores nacionais. No terceiro e quarto períodos do curso de canto, o estudo abarcava vocalises de aquecimento e aperfeiçoamento técnico, que objetivavam áreas de ressonância e privilegiavam um caminho melódico que incluísse arpejos e *staccatos*; é dada continuidade à sequência dos vocalises de estudo iniciada nos primeiros semestres; são estudadas obras fáceis de períodos diversos, incluindo peças do repertório antigo francês e italiano; além de árias de dificuldade média de compositores brasileiros como, Villa-Lobos, Francisco Mignone e compositores que lecionavam na UFMG, como Carmen Sylvia Vascolcellos,

---

<sup>60</sup> O programa completo do curso de canto desses anos está disponível no anexo deste trabalho.

<sup>61</sup> Eugênia Bracher Lobo nasceu em São Paulo. Formou-se em piano e canto pelo Conservatório Mineiro de Música em 1936. No período que compreende os anos de 1933 a 1979, lecionou no Conservatório Mineiro de Música e, posteriormente, na Escola de Música da Universidade Federal Minas Gerais, as disciplinas de canto e canto coral.

<sup>62</sup> Esses vocalises são aqueles que classificamos, neste trabalho, como de aquecimento e aperfeiçoamento técnico.

Jupyra Duffles<sup>63</sup> (1913-2010). Nos períodos seguintes, quinto e sexto, os vocalises de aquecimento e aperfeiçoamento técnico objetivavam a realização de exercícios de velocidade; continua-se a sequência dos vocalises de estudo; é realizado um repertório operístico que apresente dificuldade de nível médio, e são interpretadas canções brasileiras, *chansons* e *lieder*. Nos dois últimos semestres, sétimo e oitavo, os vocalises técnicos têm como objetivo o desenvolvimento da dinâmica, da igualdade tímbrica da voz, além de trabalhar a realização de ornamentos e notas longas; continua-se a sequência dos vocalises de estudo, porém, estes já apresentam um nível elevado de dificuldade; e o repertório é baseado na interpretação de peças de variados períodos, interpretação de papéis operísticos completos, árias de oratórios e apresentação final de árias com acompanhamento da orquestra.

Podemos concluir que o curso de canto era dividido em três partes:

- a) execução de vocalises de aquecimento e aperfeiçoamento técnico;
- b) execução de obras de estudo, que contenham peças vocalizadas ou com texto;
- c) construção e interpretação de um repertório variado, que abrange os diversos estilos e períodos da música, e músicas de varias nacionalidades, incluindo as brasileiras.

No que diz respeito aos vocalises de estudo encontramos vários autores estrangeiros, já citados nesse trabalho, como: *Bordogni*, *Marchesi*, *Panofka*, entre outros. Os vocalises de estudos das compositoras brasileiras Cacilda Borges Barbosa e Carmen Sylvia Vasconcellos também fazem parte do programa.

Segundo a professora Marilene Gangana, a execução desse tipo de estudo é importante porque “ele vai trabalhar a voz antes do texto, de forma a observar se a voz está ‘limpa’, ‘brilhante’, se está ‘clara’<sup>64</sup>, e também para buscar o direcionamento do som. Quando você trabalha uma música e percebe que a consoante dificulta a colocação

---

<sup>63</sup>JupyraDuffles Barreto nasceu em Sertãozinho, São Paulo. Iniciou seus estudos de música na cidade do Rio de Janeiro, foi aluna de Canto Orfeônico de Villa-Lobos e, em 1932, concluiu seus estudos de piano pela Escola Nacional de Música. Teve como professores o maestro Sérgio Magnani e Koellreuter. Em 1933, mudou-se para Belo Horizonte onde lecionou música. De 1956 a 1979 lecionou no Conservatório de Música da UFMG. Compôs, principalmente, para piano e canto e piano (FREIRE, BELÉM, MIRANDA, 2006, p. 88).

<sup>64</sup> Voz “limpa”, “brilhante”, “clara” são termos metafóricos utilizados para qualificar uma voz. Esses termos, aqui utilizados, são para caracterizar uma voz saudável e com aspectos favoráveis para o cantor.

vocal, então, vocalizar pode ser um instrumento a corrigir as dificuldades e, posteriormente, se coloca o texto novamente. O vocalise é necessário para todas as vozes de maneira a suavizar as notas passagem da voz<sup>65</sup> e para aprender a utilizar as áreas de ressonância<sup>66</sup>. Através do vocalise também se exercita solfejo, fraseado, dinâmica, o que se faz imprescindível na hora do estudo e construção da interpretação das peças com texto. Se não o aluno de canto não sabe executar todas essas exigências musicais sem o texto, com a presença do texto a dificuldade aumenta<sup>67</sup>.

A professora Marilene também expressa sua opinião no que diz respeito ao estudo do canto sem a prática dos vocalises de estudo: “a ausência do vocalise de estudo é lamentável, quem acaba saindo prejudicado é o próprio cantor, tendo em vista que a falta da prática do canto vocalizado pode deixar uma lacuna muito grande no estudo do canto. O cantor tem que cantar de tudo, quando se forma você tem que estar preparado para fazer tudo, e como os vocalises são bem construídos e o autor vai estendendo a dificuldade musical e interpretativa em cada vocalise, é uma forma do estudante de canto se preparar para a execução de vários aspectos que serão exigidos dele nas várias obras que ele vier a interpretar. Sem os vocalises o estudo do canto pode se tornar empobrecido, e isso pode refletir, até mesmo, no repertório do cantor.”

Atualmente, nessa mesma instituição, a UFMG, o programa do curso de canto não adota a prática obrigatória de vocalises de estudo. As aulas de canto se dividem em duas partes:

- a) execução de vocalises de aquecimento e aperfeiçoamento técnico;
- b) construção e interpretação de um repertório variado, que abrange os diversos estilos e períodos da música, e músicas de varias nacionalidades, incluindo as brasileiras.

---

<sup>65</sup> Notas de passagem da voz: “São regiões ou notas específicas da extensão vocal onde a voz muda suas características, sentindo o cantor uma constrição na laringe, principalmente na execução das vogais abertas como o /a/ e o /ε/. As notas de passagem são aquelas a partir das quais ocorrem mudanças nos registros vocais, passando-se, por exemplo, do registro médio para o registro de peito, ou de registro médio para o registro de cabeça. Fisiologicamente, a nota de passagem demanda uma mudança súbita no uso dos músculos vocálicos, resultando em uma momentânea dificuldade na emissão, que pode ser sanada mediante o emprego da técnica” (DUTRA, 2001, p. 211).

<sup>66</sup> Áreas de ressonância: ou cavidades de ressonância são os locais onde o som, produzido na laringe, é amplificado.

<sup>67</sup> Entrevista realizada com a professora Marilene Gangana em sua casa no dia 06 de março de 2012.

Essa realidade de não se fazer vocalises de estudo no curso de canto da UFMG, possivelmente, também poderá ser observada em outras instituições de ensino superior de canto.

Um fato que pode nos ajudar a compreender essa ausência dos vocalises de estudo no programa do curso de canto da UFMG é a mudança que houve no currículo do aluno e o aumento do número de disciplinas que este deveria fazer para se formar, o que acarretou a diminuição do número de aulas de canto. Até a década de 90, eram duas aulas semanais de canto, atualmente, o aluno de canto tem uma aula semanal. Como o programa de canto apresentado nesta pesquisa foi desenvolvido para duas aulas semanais de canto, essa redução de carga horária exigiu uma adequação do programa. Assim, como as obras musicais são a prioridade para a formação do repertório do aluno, os vocalises de estudo acabaram sendo suprimidos.

### **3.2 – O vocalise artístico brasileiro**

A produção de vocalises artísticos brasileiros, como veremos no catálogo, é relevante quanto ao número de obras, porém, grande parte dessas composições permanece desconhecida, tanto do grande público, quanto dos intérpretes.

Uma obra marcante no repertório de vocalises artísticos brasileiros, e possivelmente a mais conhecida, tanto nacional, quanto internacionalmente, é a *Bachianas Brasileiras n° 5*, de Villa-Lobos. Além de ser uma peça interpretada por inúmeras cantoras brasileiras e estrangeiras de renome no cenário musical, é também uma peça admirada por muitos instrumentistas, o que justifica as muitas transcrições realizadas com o objetivo de adaptá-la para instrumentos melódicos, como a que fez, por exemplo, o flautista James Galway, que realizou a gravação da *Bachianas Brasileiras n° 5*, em seu cd *The essential flute of James Galway*, em 1993.

A *Bachianas Brasileiras n° 5* inspirou, certamente, a composição de outros vocalises, por exemplo, o *Vocalise (Homenagem a Villa-Lobos)*, composto por Helza Camêu, que homenageia o compositor, citando elementos musicais característicos da linguagem de Villa-Lobos. O mesmo procedimento parece também ter sido adotado por

Francisco Mignone, em sua *Valsa-vocalise*, que utilizou, em seu vocalise, a mesma instrumentação empregada por Villa-Lobos – canto e oito violoncelos.

As canções vocalizadas brasileiras apresentam algumas particularidades que as diferenciam dos vocalises internacionais abordados no segundo capítulo deste trabalho. Dentre tais especificidades, duas são bastante perceptíveis. A primeira é o emprego, por muitos compositores, de um trecho em vocalise e um trecho com texto, em uma mesma peça, quase sempre seguindo a forma: vocalise/ texto/ vocalise; a segunda é a presença, em muitas composições, de uma instrumentação variada, na composição do acompanhamento, podendo-se observar uma verdadeira formação camerística. Segundo França (1997, p. 96), “para que esta se realize [formação de câmara] é necessário, a nosso ver, que estejam em jogo timbres ou instrumentos diferentes”, variando a forma clássica – canto e piano – utilizada em canções. Poderíamos conjecturar: não estaria a voz, nesses vocalises, desempenhando um papel análogo ao que alguns instrumentos melódicos desempenham nos tradicionais e brasileiríssimos grupos de choro ou nos grupos de seresteiros?

A seguir, trataremos de alguns compositores e de suas composições nesse gênero. Serão abordadas as canções artísticas vocalizadas as quais encontramos referências ou aquelas sobre as quais tivemos acesso a comentários feitos pelo próprio compositor. O compositor Francisco Mignone e suas canções vocalizadas serão abordados no quarto capítulo, no qual também apresentaremos um estudo analítico-interpretativo da canção *Valsa-vocalise*.

### 3.2.1 – Heitor Villa -Lobos

#### *Bachianas Brasileiras n°5*

Heitor Villa-Lobos destacou-se por suas composições de cunho nacionalista e também pela repercussão nacional de seu projeto musico-pedagógico, o Canto Orfeônico. Dedicou-se, especialmente a escrever obras para o canto, algumas delas para o canto vocalizado. Segundo Neves (1981, p. 29), Villa-Lobos também concebia “o uso da voz com função instrumental”, o que pode ser observado nas peças em que a melodia está unicamente ao encargo da voz, em que não há o emprego de um texto.

Dois exemplos dessa prática podem ser encontrados na obra composta no período de 1935 a 1945, as *Bachianas Brasileiras*. O compositor escreve para a voz utilizando-a como instrumento melódico em duas dessas peças: a *Bachianas Brasileiras n° 5* e *n° 9*. A *Bachianas Brasileiras n° 5* é um peça para soprano e oito violoncelos, sendo que, na *Ária*, o canto alterna vocalização/ texto/ vocalização; e a *Bachianas Brasileiras n° 9* é para uma orquestra de vozes. A argumentação do próprio Villa-Lobos para a escolha dessa orquestra de vozes é a de que ele encontrou “na voz humana de coro misto os necessários recursos de timbres obtidos nos efeitos onomatopáicos de sílabas e vogais da palavra cantada”<sup>68</sup> (VILLA-LOBOS *apud* MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 196). Essa peça pode ser executada também por uma orquestra de cordas.

As nove peças que compõem as *Bachianas Brasileiras* receberam esse nome por terem sido inspiradas na escrita musical de Johann Sebastian Bach<sup>69</sup> (1685-1750). Para Villa-Lobos, a música de Bach é “como fonte folclórica universal, rica e profunda, com todos os materiais sonoros populares de todos os países, intermediária de todos os povos” (VILLA-LOBOS *apud* MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p.187).

Com exceção das peças n° 2, 7 e 8 que são para orquestra, as outras *Bachianas Brasileiras* receberam um tratamento instrumental diferenciado. A n° 1 foi escrita para orquestra de violoncelos, a n° 3 para piano e orquestra, a n° 4 possui versões para orquestra e para piano, a n°5 para soprano e oito violoncelos, a n° 6 para flauta e fagote e a n°9 para orquestra de vozes ou de cordas. Geralmente, os movimentos da série possuem dois nomes, “um relativo à sua origem na obra de Bach e outro relativo a uma

<sup>68</sup>Mec/ Dac/ Museu Villa-Lobos, *Villa-Lobos, sua obra*. 2.ed. 1972

<sup>69</sup> Bach foi um importante compositor barroco alemão, responsável por 972 obras.

expressão musical brasileira” como por exemplo, na *Bachianas Brasileiras* n° 5, o primeiro movimento chama-se *Ária (Cantilena)* e o segundo *Dança (Martelo)* (GUÉRIOS, 2003, p. 168).

Tal junção, Bach e expressão musical brasileira, não se resume aos títulos dados a sua composição, mas se faz presente na linguagem musical adotada por Villa-Lobos em toda a obra em questão. Dudeque (2008, p. 136) observa “que o que Villa-Lobos percebeu de forma intuitiva foi certas afinidades entre texturas contrapontísticas e procedimentos rítmicos em Bach com certos aspectos da música popular brasileira”. Neves (1981, p. 54) afirma encontrar nas *Bachianas Brasileiras* “diversos processos característicos da criação musical popular, ao lado de inúmeras citações literais de temas folclóricos”, que foram tratados segundo a ótica da tendência composicional neoclássica.

Segundo Guérios (2003, p. 168), apesar de Villa-Lobos atribuir a sua admiração por Bach ao fato de ter ouvido sua tia Zizinha tocar ao piano várias obras desse compositor durante a sua infância, o autor ressalta que esse retorno ao passado musical e, principalmente, um passado musical que faz referência a Bach, era uma atitude em voga nos meios musicais europeus. Outro autor a fazer referência a esse aspecto é Dudeque, que ressalta essa tendência composicional do período contemporâneo a Villa-Lobos afirmando que:

a referência a obras de compositores do passado como estratégia de desenvolvimento de ideias musicais é comum entre inúmeros compositores do século XX. Talvez os exemplos mais conhecidos sejam Stravinsky e o neoclassicismo [...] A música e a figura de Bach tornou-se, durante essa época, o epítome necessário para os ideais estéticos destas tendências (DUDEQUE, 2008, p. 132-133).

Dudeque (2008, p. 137) ainda ressalta que, como Villa-Lobos percebia a música de Bach como uma música folclórica universal, a intenção do compositor ao criar as *Bachianas Brasileiras* era a de realizar uma releitura da estrutura musical adotada por Bach “de acordo com suas próprias convicções composicionais ou [...] a de realizar um ato de restauração de uma tradição pertencente, segundo Villa-Lobos, a toda a humanidade”.

Tomando como exemplo o primeiro movimento da *Bachianas Brasileiras* n°5, a *Ária (Cantilena)*, extraímos parte do texto explicativo sobre essa peça, encontrado no catálogo *Villa-Lobos, sua obra*, organizado por MEC/ DAC/ Museu Villa-Lobos. O

texto aponta como sua linguagem musical tanto se relaciona às estruturas musicais de Bach quanto às da música brasileira:

A *Ária*, sob o ponto de vista estético, representa uma espécie de cantilena de características lírica brasileira. A introdução, de dois compassos em *pizzicatos*, define claramente o ambiente do ponteio dos violões dos seresteiros. Entra depois uma lânguida melodia lírica e neoclássica, pairando sobre um contraponto de *pizzicatos*, cuja polifonia é apoiada numa marcha lenta de *baixos* cadenciados, no estilo de Bach. No número (7) aparece o segundo episódio, em andamento mais movido, com uma melodia de caráter lírico apaixonado, semelhante à dos cantadores das modinhas antigas de salão. Nele, a importância da letra é destacada e nas *tenutas* dos acordes, com timbres especiais, sugerem instrumentos de sopro [...] *Dança* (Martelo) em ritmo obstinado e característico, sugerindo batidas de martelo, inicia-se este número. Após os quatro compassos aparece o canto com notas seguidas, com palavras articuladas e silabadas no gênero de emboladas populares dos sertões nordestinos. A melodia principal é formada de células, temas e frases inspirados e colhidos do canto dos pássaros do nordeste (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 191).

A *Ária* é estruturada em três seções, uma inicial, que contém a melodia apresentada pelo canto vocalizado, uma central, com poesia de Ruth Valadares Corrêa, e a recapitulação da seção inicial, novamente com a melodia executada na forma de vocalise. A primeira audição da *Bachianas Brasileiras n° 5* ocorreu em 25 de março de 1939 e teve como solista a autora da poesia.

Segundo Dudeque (2008, p. 153), a maior impressão da música popular brasileira encontrada na *Ária (Cantilena)* é o seu caráter modinheiro e seresteiro, devido principalmente ao acompanhamento realizado por acordes repetidos e sincopados. Neves (1981, p. 54) afirma que os oito violoncelos que realizam o acompanhamento da melodia representam “como que um violão amplificado” também fazendo referência ao caráter popular da canção.

O vocalise realizado na *Ária* revela, para Prado, a descrição de certo sentimento que perpassa toda a peça, sendo a voz o instrumento responsável por desvendar e comunicar tal sentimento:

A *Bachianas Brasileiras n° 5* de Heitor Villa-Lobos é um exemplo de sentimento profundo evocado por um vocalise e, “a”, de uma voz que ecoa no sentido aparente, mas desvenda o sentido oculto da obra. Uma voz que antecede a descrição de um entardecer de uma paisagem tropical, entoando um sentimento nostálgico e melancólico. Voz esta que provoca a sensação profunda e dolorosa do passar inevitável do tempo (PRADO, 2008, p. 7).

A *Bachianas Brasileiras* n° 5, segundo o Dicionário Grove de Música (1994, p. 62), entre as nove composições “é a mais famosa”. Dudeque (2008, p. 142) atribui a fama da peça a “sua bela melodia extremamente fluente e pela instrumentação original” e também a seu “alto teor expressivo, técnico e artístico, e de referencial histórico” (DUDEQUE, 2008, p. 155).

### *Floresta do Amazonas*

A partir de 1945, Villa-Lobos realizou uma série de viagens aos Estados Unidos, onde se tornou uma figura reconhecida nos meios musicais e, em decorrência do reconhecimento de seu trabalho, começou a receber diversas encomendas de partituras. Dentre essas encomendas, se destaca a da elaboração de uma trilha sonora para o filme *Green mansions*, estreado em 1959. A versão brasileira desse filme recebeu o nome de *A flor que não morreu*. O enredo se desenvolve a partir do romance entre uma deusa indígena e um branco, que gera grande indignação entre os índios que incendiam a floresta para afastar o homem branco. Após toda essa revolta a floresta se petrificou, mas “a força do amor revigora o vento, o verde e o rio”<sup>70</sup> (SANTOS, 2009).

Villa-Lobos compôs a trilha sonora desse filme, porém, a música foi julgada fora dos padrões estabelecidos pelo cinema norte-americano, o que fez com que os produtores do filme encarregassem o compositor polonês Bronislaw Kaper (1902-1983) de adaptar e editar essa música a fim de que ela se adequasse à produção cinematográfica da época. Tal interferência em sua composição desagradou enormemente Villa-Lobos, que resolveu reestruturá-la na forma de suíte de concerto, intitulado-a *Floresta do Amazonas*.

O compositor concebe a voz, nessa obra, de formas diversas. Ora ela é a portadora da mensagem, veiculando texto de autoria de Dora Vasconcelos; ora é utilizada para criar um cenário que sugere uma manifestação indígena, para isso, é empregado um dialeto criado pela mesma poetisa e cantado por um coral masculino; ora é utilizado o canto vocalizado como meio de reproduzir os sons da floresta e dos pássaros. Com exceção do movimento composto para coro masculino, todas as outras peças, escritas para o canto, são para solo de soprano e orquestra.

---

<sup>70</sup> Citação retirada do encarte do cd Heitor Villa-Lobos *Floresta do Amazonas*, gravado pela Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, em 2009. Texto explicativo da obra escrito por Paulo Sérgio Malheiros dos Santos.

A primeira audição da Floresta do Amazonas foi realizada em Nova York, em 1959. O regente dessa audição foi o próprio Villa-Lobos.

### 3.2.2 – *Helza de Cordoville Camêu*

Helza Camêu iniciou os seus estudos de piano aos sete anos de idade. Dentre os professores desse instrumento que teve, destaca-se Alberto Nepomuceno. No final da década de vinte, Helza Camêu “decidiu-se definitivamente pela composição”, e teve como professores Francisco Braga (1868-1945) e Lorenzo Fernandez (1897-1948) (DUTRA, 2001, p. 17).

Em 1932, Helza matriculou-se no curso preparatório para atuar como professora no projeto músico-pedagógico, o Canto Orfeônico. Esse curso era ministrado por Villa-Lobos. Após o término do curso, Helza Camêu lecionou Canto Orfeônico na escola Rodrigues Alves, na cidade do Rio de Janeiro. Entretanto, Camêu não permaneceu por muito tempo nessa função e tampouco continuou vinculada aos projetos do Canto Orfeônico, julgando que com a expansão gigantesca que tal projeto alcançou devido, principalmente, aos interesses do governo de Getúlio Vargas, “houve uma sensível queda na qualidade na formação dos profissionais de ensino da disciplina em questão” (DUTRA, 2001, p.21).

Apesar de não ter permanecido por muito tempo no Canto Orfeônico, Helza Camêu manteve sua proximidade com o compositor Villa-Lobos, “tornaram-se bons amigos e, posteriormente, colegas na Academia Brasileira de Música” (DUTRA, 2001, p. 21).

#### *Vocalise (Homenagem a Villa-Lobos)*

Em decorrência da amizade cultivada com Villa-Lobos, Helza dedicou ao amigo a obra *Vocalise*, opus 37, composta em 1961, dois anos depois do falecimento do compositor. A obra de Villa-Lobos que lhe serviu de inspiração para essa composição foi, possivelmente, pela própria natureza vocal da obra, a *Bachianas Brasileiras n°5*. O *Vocalise* “mostra-se uma obra densa, tecnicamente difícil para o canto, na qual a

compositora emprega elementos característicos da linguagem do músico homenageado, demonstrando seu conhecimento sobre as estruturas por ele empregadas,” descreve Dutra no encarte do cd *Helza Camêu* (repertório da Rádio MEC), onde encontramos a única gravação dessa peça, e talvez, o único registro da existência da composição, tendo em vista que a partitura não foi encontrada nos arquivos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro<sup>71</sup>, local onde deveriam estar as obras da compositora. O *Vocalise (Homenagem a Villa-Lobos)*, conforme a gravação foi escrito para soprano, dois violinos, viola e violoncelo.

### *Concerto para voz, fagote e piano*

Helza Camêu também compôs, em 1964, um *Concerto para voz, fagote e piano*, opus 40, no qual, o canto, no segundo movimento, é um vocalise à capela. Na parte final desse movimento o canto executa uma melodia sobre versos de Cecília Meireles, com acompanhamento do piano e contraponto do fagote.

### **3.2.3 – CláudioFranco de Sá Santoro**

Cláudio Santoro, músico e compositor amazonense, foi um importante personagem do cenário musical brasileiro. Sua obra vocal é bastante significativa, contando mais de cinquenta canções, que vão desde harmonizações de temas folclóricos a obras com manipulação da voz por meio de sintetizador.

Santoro foi um dos músicos que participou do movimento *Música Viva*. Segundo Kater (2001, p. 15), na década de 40, esse movimento, liderado por Hans-Joachim Koellreutter<sup>72</sup>, foi responsável pela instauração de uma música vanguardista, que rompia com as tendências composicionais vigentes no cenário musical brasileiro,

---

<sup>71</sup> Realizamos uma pesquisa no dia 19/ 05/ 2011, na Biblioteca Nacional em busca da partitura do *Vocalise* e ela não foi encontrada nas caixas que continham as obras da Helza Camêu.

<sup>72</sup> Hans-Joachim Koellreutter, de nacionalidade alemã, veio para o Brasil em 1937. Lecionou música em vários estados brasileiros, dos quais podemos destacar Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia. Foi um importante professor de música e compositor. Cláudio Santoro, Guerra-Peixe e Edino Krieger, foram alguns de seus alunos de composição e companheiros do movimento Música Viva, o qual Koellreutter foi o fundador.

introduzindo uma “estética atonal-dodecafônica”<sup>73</sup>, responsável por um intenso movimento de revitalização artística, pedagógica e cultural”.

### *Fantasia Sul América (vocalise)*

Dentre as composições de Santoro, uma é para o canto vocalizado: *Fantasia Sul América (vocalise)*. Essa peça foi composta em 1983, por encomenda da Companhia Sul América, para ser utilizada como peça confronto no concurso *Jovens Intérpretes da Música Brasileira*, no Rio de Janeiro. Como foi escrita para ser utilizada em um concurso, do qual participavam vários instrumentos, ela não foi composta exclusivamente para a voz, há uma versão dessa obra para cada um desses instrumentos: flauta, oboé, clarineta, fagote, trompa, trompete, trombone, tuba, violino, violoncelo, contrabaixo, piano, violão e canto (MARIZ, 1994, p. 139).

Em 1987, essa mesma peça ganhou uma nova versão, encomendada por Sonia Born, para voz, violino e piano, tendo sido estreada no dia 01 de outubro de 1987, na sala Villa-Lobos em Brasília (MARIZ, 1994, p. 113).

A peça *Fantasia Sul América (vocalise)* é para soprano ou tenor, mas pode ser transposta para outras vozes. É atonal e possui uma série de dificuldades técnicas e interpretativas.

O acompanhamento realizado pelo piano, quase na totalidade da peça, formado por colcheias e na seção central da peça realiza grupos de acordes. O acompanhamento em relação à melodia é bastante dissonante em toda a peça.

A melodia é repleta de saltos e passagens cromáticas. No final da peça, o compositor escreveu uma cadência a ser realizada à capela, que pode ser suprimida quando a peça for executada por vozes graves, segundo indicação presente na partitura.

---

<sup>73</sup>Dodecafonismo: “Música construída de acordo com o princípio, enunciado separadamente por Hauer e Schoenberg, no início dos anos 20, de composição com base na escala de 12 notas. De acordo com o princípio de Schoenberg, as 12 notas cromáticas da escala de temperamento igual são arrumadas numa ordem particular formando uma série que serve de base para a composição.” (SADIE, 1994, p. 271).

### 3.2.4 – Gilberto Mendes

Gilberto Mendes nasceu em Santos, em 1922. Iniciou seus estudos em música com dezoito anos e teve como professor Cláudio Santoro. Foi responsável, juntamente com outros músicos, pelo manifesto *Música Nova*, em 1963, que consistia em incentivar e propagar a música contemporânea no Brasil, por meio da utilização das diversas linguagens musicais em voga, como o impressionismo<sup>74</sup>, atonalismo<sup>75</sup>, minimalismo<sup>76</sup>, entre outros. Conforme Prado (2008, p.3), Gilberto Mendes “é considerado um dos principais precursores da música pós-moderna em todo mundo”.

#### *O meu amigo Koellreutter*

A peça *O meu amigo Koellreutter*, é uma homenagem ao músico e compositor Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), composta em 1984, em decorrência da celebração de seu aniversário de 70 anos. Foi escrita para piano, voz feminina e marimba, sendo que a melodia é executada pela voz e pela marimba em uníssono. Segundo Prado (2008, p.7), essa obra possui uma sonoridade que nos remete à música oriental, principalmente pela utilização de uma estrutura musical minimalista e pentatônica<sup>77</sup>. A autora ressalta que “o minimalismo faz lembrar aspectos orientais de sonoridade pela sua característica repetitiva, remetendo à atmosfera meditativa das religiões e filosofias orientais” (PRADO, 2008, p.7).

Gilberto Mendes registra na própria partitura da peça algumas indicações para a execução da mesma:

para piano, voz feminina e marimba (em uníssono) com baquetas de feltro trançado – sempre piano, igualmente sonoro, tudo na mesma intensidade,

---

<sup>74</sup> Impressionismo: “A linguagem musical impressionista coloca seu enfoque no som como matéria plástica, desligado das relações de causa e efeito típicas do sistema tonal [...] A ambiguidade das relações tonais faz com que ritmo, frase dinâmica, acento e timbre se libertem da dependência do movimento tonal e ganhem importância no processo musical semelhante à da melodia ou harmonia.” (PÁDUA, 2009, 33).

<sup>75</sup> Atonalismo: termo que designa a música que não é tonal, que não faz referência a alguma tonalidade.

<sup>76</sup> Minimalismo: as características da música minimalista, basicamente são: a harmonia estática, ritmos e repetição padronizados. Os músicos adeptos a esse estilo composicional buscam “reduzir radicalmente a gama de elementos compositivos.” (SADIE, 1994, p. 607).

<sup>77</sup> Pentatônica: “um modo ou uma escala que se baseie em um sistema de cinco alturas distintas dentro da 8ª” (SADIE, 1994, p. 711).

tranquilo, sem acentuar tempos fortes – voz *senza vibrato*<sup>78</sup>, como um instrumento, bem *legato*, canta sobre a vogal “a”, com a boca preparada para “o” – marimba realiza: ≠ tremolo sobre a nota indicada e  $\text{♯♯}\uparrow$  (símbolo abreviado  $\text{♯}\uparrow$ ) este ritmo – ordem de execução: A B B<sup>1</sup> B<sup>2</sup> Coda, somente na parte B repetir 4 vezes ao 4 compassos iniciais, isto é, dobrar o *ritornello*. Esta peça comemora os 70 anos do prof. Koellreutter. (MENDES, 1984).

O compositor faz algumas exigências específicas para a voz: que esta seja sem vibrato, imitando um instrumento musical; que a linha melódica seja cantada em *legato*; e que o canto seja realizado utilizando a vogal /a/, mas que a forma da boca seja aquela usada para cantar a vogal /o/. O canto em *legato* favorece a indicação de execução que Gilberto Mendes faz quando ressalta que os tempos fortes não poderiam ser acentuados. Em relação à escolha da vogal e à forma de boca aconselhada, Prado (2008, p. 8) ressalta que tal postura “sugere assim, uma sonoridade velada, oculta que na mistura com a marimba, transcende a identificação da forma sonora isolada de cada instrumento”, ou seja, os dois timbres devem se fundir de forma que um não se sobreponha ao outro, o que produz um efeito de sonoridade homogênea.

### 3.2.5 – Sérgio Bittencourt-Sampaio

Outro compositor brasileiro a compor vocalises artísticos foi Sérgio Bittencourt-Sampaio, carioca, nascido em 1945. Em sua obra temos duas canções que privilegiam o canto vocalizado: *Vocalise em estilo romântico* e *Veleiro*.

---

<sup>78</sup> A voz *senza vibrato* é aquela que não realiza o vibrato, o que a torna uma voz lisa. Vibrato é “um efeito vocal provocado por uma pequena variação de frequência (pequenas subidas e descidas alternadas em relação à frequência base da nota que se canta), acompanhada de uma também pequena variação de amplitude [...] A execução do vibrato pode ser controlada pelo cantor e está relacionada ao controle expiratório e ao grau de relaxamento muscular que se consegue obter. Pode-se considerar que o vibrato atue como um amortecedor da musculatura laríngea durante a emissão vocal.” (DUTRA, 2001, p. 213). Voz lisa é “aquela voz desprovida de vibrato [...] A voz lisa pode ser natural e permanente ou obtida por meio de controle técnico, com finalidades interpretativas. Vozes lisas, de modo geral pouco adequadas à ópera romântica, podem gerar interessantes contrastes tímbricos nos mais diversos gêneros, principalmente no Lied. Presta-se muito bem às interpretações da música barroca e renascentista, adaptando-se aos timbres dos instrumentos da época. São também empregadas em certo repertório contemporâneo que procura deliberadamente uma emissão vocal antiexpressiva ou contrária às emissões convencionais.” (DUTRA, 2001, p. 214).

### *Vocalise em estilo romântico*

Dedicada à Grace Castro, a composição foi idealizada e apresentada como peça de confronto nas provas da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Segundo Sérgio Bittencourt-Sampaio<sup>79</sup>, esse vocalise foi concebido em estilo romântico, como explicitado no título da canção.

O próprio compositor fornece uma breve análise da peça, no encarte do cd *Paisagens Musicais*, ressaltando elementos estéticos e composicionais adotados na canção, e define o caráter da melodia executada pela voz como nostálgica:

Após breve introdução, a melodia nostálgica domina a peça, apoiada por acordes do piano. Aos poucos, vai se tornando mais tensa, num desenho ascendente e ondulante, até o momento em que, no acompanhamento, os acordes são substituídos por arpejos. Segue-se então um excerto em figuras descendentes, acompanhando o movimento do canto. O piano assume sua soberania, em um solo central, longo, baseado no tema exposto anteriormente pela voz. De modo gradual, volta o clima inicial da peça e, por fim, uma breve *coda*, com ritmo sincopado e intervalos longos, na parte vocal, conduz à conclusão (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2005).

### *Veleiro*

Essa canção foi escrita para canto e piano e compõe-se de duas partes: o vocalise e uma parte central, que possui texto de Adelina Bittencourt Sampaio, que deve ser cantado quase como um recitativo. *Veleiro* é uma canção que apresenta uma forma recorrente em vocalises artísticos brasileiros: vocalise/ texto/ vocalise.

Sérgio Bittencourt-Sampaio também descreve essa canção explicitando as suas intenções composicionais, revelando o caráter expressivo da obra e as imagens que buscou recriar com a sua escrita musical:

O canto deve soar em um plano diferente do piano, com uma nítida separação da voz e “marulho”. Por seu turno, o movimento conferido ao piano se compõe de dois padrões rítmicos diferentes: um mais oscilante, formando grupos de quatro semicolcheias na mão direita, e outro, pesado e obstinado, com acordes na mão esquerda, expressam os dois tipos de movimentos de águas. Precedida e entrecortada por vários silêncios, e acordes não resolvidos, ou melhor, cuja resolução está nas pausas, a parte central contém um texto.

---

<sup>79</sup> Informações sobre as duas canções de Sérgio Bittencourt-Sampaio extraídas de um texto, escrito pelo próprio compositor, apresentado no encarte do cd *Paisagens Musicais*, gravado de agosto de 2004 a fevereiro de 2005. No cd, interpretado por Magda Belloti (soprano) e Talitha Peres (piano), foram gravadas, além das duas obras citadas nesse trabalho mais seis canções de autoria de Sérgio Bittencourt-Sampaio, três canções de Alberto Costa (1886-1934) e quatro canções de Francisco Braga (1868-1945).

Seu caráter etéreo se resume na expressão: “veleiro dos sonhos”, um misto de realidade e quimera. Retorna, então, o desenho inicial, desdobrado na mão direita com grupos de seis quiálteras. Após modulações a tons distantes, a canção termina com impressão de afastamento gradativo, confiada ao piano (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2005).

A canção *Veleiro* foi apresentada em um Concurso de Canto, em Vitória, Espírito Santo, e em um Festival de música em Honolulu, capital do Havaí, Estados Unidos. Foi gravada, também, pela soprano Nadja Daltro e pelo pianista Larry Foutain.

### **3.3 – Catálogo de vocalises de estudo e vocalises artísticos brasileiros**

Apresentamos a seguir um catálogo que reúne todas as obras vocalizadas que foram localizadas nesta pesquisa. O catálogo está organizado da seguinte forma:

- a) A primeira coluna apresenta os compositores, dispostos em ordem cronológica;
- b) A segunda coluna apresenta a obra vocalizada. Quando o compositor possui mais de uma obra composta nesse gênero, as peças estão dispostas segundo sua data de composição;
- c) A terceira coluna se refere ao ano de composição da obra;
- d) A quarta coluna especifica a instrumentação referente a cada peça;
- e) A quinta coluna fornece observações sobre algumas obras, como por exemplo, o nome do autor do poema, no caso das peças que também possuem texto, o nome da obra em que a peça está inserida, dentre outras;
- f) A sexta coluna apresenta a classe de vocalises a que a obra pertence, conforme classificação proposta nesta dissertação.

A importância desse levantamento de repertório de canções vocalizadas é promover a divulgação das obras, as quais, em sua maioria, são desconhecidas ou estão esquecidas tanto pelos os músicos quanto pelo público.

<b>Compositor</b>	<b>Nome da obra</b>	<b>Ano da composição</b>	<b>Instrumentação</b>	<b>Observações</b>	<b>Classificação do vocalise</b>
<b>Celeste Jaguaribe de Matos Faria (1873-1938)</b>	A recompensa: vocalise (a duas vozes)	-	Não há referências da instrumentação	-	Vocalise artístico
	12 vocalises (a seco) a duas vozes	-	Duas vozes	Adaptadas e dirigidas por H. Villa-Lobos. Coleção escolar.	Vocalise de estudo
<b>Joaquim Antônio Barroso Neto (1881-1941)</b>	Tarantela	1938	Canto e piano	-	Vocalise artístico
<b>Heitor Villa-Lobos (1887-1959)</b>	Vocalise-Étude	1929	Canto e piano	-	Vocalise de estudo
	Bachianas Brasileiras n° 5	1938/1945	Canto e orquestra de violoncelos	1-Vocalise 2-Texto de Ruth Valadares 3-Vocalise	Vocalise artístico
	Pássaro da floresta – canto I	1958	Canto e orquestra	Peça n° 5 da obra suíte concerto <i>A Floresta do Amazonas</i>	Vocalise artístico
	Pássaro da floresta – canto II	1958	Canto e orquestra	Peça n° 7 da obra suíte concerto <i>A Floresta do Amazonas</i>	Vocalise artístico
	Canto na floresta I	1958	Canto e orquestra	Peça n° 8 da obra suíte concerto <i>A Floresta do Amazonas</i>	Vocalise artístico
	Pássaro da floresta – canto III	1958	Canto e orquestra	Peça n° 12 da obra suíte concerto <i>A Floresta do Amazonas</i>	Vocalise artístico
	Pássaro da floresta – canto IV	1958	Canto e orquestra	Peça n° 15 da obra suíte concerto <i>A Floresta do Amazonas</i>	Vocalise artístico

	Canto na floresta II	1958	Canto e orquestra	Peça nº 18 da obra suíte concerto <i>A Floresta do Amazonas</i>	Vocalise artístico
	Epílogo	1958	Canto e orquestra	Peça nº 23 da obra suíte concerto <i>A Floresta do Amazonas</i> (repetição vocalizada do tema da canção Melodia Sentimental)	Vocalise artístico
<b>Francisco Paulo Mignone (1897-1986)</b>	Cantiga de ninar	1925	Canto e piano	1-Versos de Sybika 2-Vocalise	Vocalise artístico
	Luar do sertão	1931	Canto e piano	Variações sobre um tema brasileiro de <i>Catulo da Paixão Cearense.</i>	Vocalise artístico
	Valse presque noble et sentimentale	1949	Canto e piano	Vocalise	Vocalise artístico
	Vocalise	1952	Canto e piano	-	Vocalise artístico
	Quatorze cânones	1954	Canto – para duas vozes iguais	-	Vocalise artístico
	Valsa-Vocalise	1972	Canto e oito violoncelos	O compositor também escreveu a partitura deste vocalise com transcrição para o piano	Vocalise artístico
	O impossível carinho	1976	Canto e violão	1-Vocalise 2-Versos de Manuel Bandeira 3-Vocalise	Vocalise artístico
	Choro para canto e violão	1976	Canto e violão	-	Vocalise artístico

	Dialogando	1976	Canto e violão	-	Vocalise artístico
<b>Helza Cordoville Camêu (1903-1995)</b>	Vocalise (Homenagem a Villa-Lobos)	1961	Canto, dois violino, viola e violoncelo	-	Vocalise artístico
	Concerto para voz, fagote e piano	1964	Canto, fagote e piano	1-Vocalise (a capela) 2-Poema de Cecília Meirelles	Vocalise artístico
<b>Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993)</b>	Vocalise	1977	Não há referências da instrumentação	-	Vocalise artístico
<b>César Guerra-Peixe (1914-1993)</b>	Mãe-D'água	1969	Canto e violão	-	Vocalise artístico
<b>Cacilda Borges Barbosa (1914-2010)</b>	Estudos brasileiros para canto – vol. 1	1950	Canto e piano	20 exercícios preparatórios	Vocalise de estudo
	Estudos brasileiros para canto – vol. 2	1950	Canto e piano	30 estudos	Vocalise de estudo
<b>Carmen Sylvia Vieira de Vasconcellos (1918-2001)</b>	10 estudos	-	Canto e piano	-	Vocalise de estudo
	7 estudos	-	Canto e piano	Estudos barítonos e baixos	Vocalise de estudo
<b>Cláudio Franco de Sá Santoro (1919-1989)</b>	Fantasia Sul América (vocalise)	1983	Canto e piano	-	Vocalise artístico
<b>Altino Pimenta (1921-)</b>	O uyrapuru e o violão	1980	Canto e piano	-	Vocalise artístico
<b>Gilberto Mendes (1922-)</b>	O meu amigo Koellreutter	1984	Canto, piano e marimba	-	Vocalise artístico
<b>Edmundo Villani-Côrtes (1930-)</b>	Vocalise	1978	Canto, flauta (ou oboé) e piano	-	Vocalise artístico
	Vocalise nº 2	1981	Não há referências da	-	Vocalise artístico

			instrumentação		
<b>Henrique de Curitiba (1934-)</b>	Vocalise	1993	Não há referências da instrumentação	-	Vocalise artístico
<b>Mário Ficarelli (1937-)</b>	Ensaio 1972	1992	Canto, contrabaixo e pratos	-	Vocalise artístico
<b>Estércio Marquez Cunha (1941-)</b>	Música para soprano, flauta e violão nº 1	1976	Canto, flauta e violão	-	Vocalise artístico
	Música para soprano, flauta e violão nº 3	1985	Canto e contrabaixo	-	Vocalise artístico
	Canto lamentoso	1985	Canto, flauta e violão	-	Vocalise artístico
<b>Jorge de Freitas Antunes (1942-)</b>	Mascare	1976	Canto e quarteto de cordas	-	Vocalise artístico
<b>Sérgio Bittencourt-Sampaio (1945-)</b>	Veleiro	1977	Canto e piano	1-Vocalise 2-Texto de Adelina Bittencourt-Sampaio 3-Vocalise	Vocalise artístico
	Vocalise em estilo romântico	2000	Canto e piano	-	Vocalise artístico
<b>Acchile Picchi (1951-)</b>	Vocalise	1990	Canto e piano	-	Vocalise artístico
<b>Roberto Victório (1959-)</b>	Sete vocalises cantantes	1983	Canto e piano	-	Vocalise artístico
<b>Paulo Libânio (1960-1989)</b>	Vocalise I	-	Canto e piano	-	Vocalise artístico
	Vocalise II	-	Canto e piano	-	Vocalise artístico
<b>Gerson Grünblatt</b>	A estalagem	1979	Canto e violão	-	Vocalise artístico
<b>René Talba</b>	Vocalise de concerto	1982	Não há referências da instrumentação	-	Vocalise artístico

**Quadro 1:** Catálogo de obras

## CAPÍTULO IV – A VALSA-VOCALISE, DE FRANCISCO MIGNONE: ANÁLISE E EDIÇÃO DA OBRA

Neste capítulo, é apresentada uma análise da canção *Valsa-vocalise*, de Francisco Mignone. Antes de darmos início à análise propriamente dita, apresentamos uma breve biografia do compositor e uma entrevista feita com a cantora Maria Lúcia Godoy, a quem a canção foi dedicada.

Buscamos, por meio da análise, conhecer de maneira mais detalhada a peça, com o objetivo de dar visibilidade a elementos da linguagem musical que, direta ou indiretamente, possam fornecer informações e justificativas para nossas escolhas interpretativas. A análise apresentada neste trabalho aplica os parâmetros sugeridos por Jan LaRue em seu livro *Guidelines for Style Analysis* (1970), que ressalta cinco categorias: som, harmonia, melodia, ritmo e crescimento<sup>80</sup>.

### 4.1 – Francisco Mignone

Francisco Paulo Mignone nasceu em três de setembro de 1897, na cidade de São Paulo. Iniciou os estudos de música com seu pai, aprendendo flauta e violoncelo. Em 1917, Mignone concluiu os cursos de flauta, piano e composição no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Foi na ocasião em que estudou no Conservatório, que Mignone conheceu Mário de Andrade, que se formou no mesmo ano e na mesma instituição.

A flauta era, para Mignone, o instrumento principal, sobretudo em sua prática de música popular, na interpretação dos choros e das serenatas (KIEFER, 1983, p. 11). Foi a partir desse contato com a música popular, que Mignone iniciou sua carreira de compositor, assinando suas composições com o pseudônimo de Chico Bororó. Segundo Mignone, o motivo de não assinar suas obras com seu próprio nome era o fato de que, em sua opinião, a sociedade julgava que “escrever música popular era coisa defesa e desqualificante mesmo” (MIGNONE *apud* KIEFER, 1983, p. 12).

---

<sup>80</sup> As cinco categorias para análise são conhecidas pela abreviatura *SHMRG*: *Sound, Harmony, Melody, Rhythm and Growth*.

Em 1920, Francisco Mignone viajou para a Itália, onde estudou com Vincenzo Ferroni<sup>81</sup> (1858-1934), aperfeiçoando seus conhecimentos musicais segundo a estética composicional francesa do período. Em 1932, Mignone retornou definitivamente ao Brasil, passando a residir na cidade do Rio de Janeiro.

Diante de toda sua formação musical e devido, principalmente, às qualidades de sua ópera *L'Innocente*, muitos músicos e críticos musicais contemporâneos a Mignone o apontavam como o sucessor de Carlos Gomes. A ópera mencionada foi composta em 1927, com libreto do italiano Arturo Rossato, e estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1928 (AZEVEDO, 1997, p. 13).

O estilo composicional, então empregado por Mignone, desagradava a Mário de Andrade e a outros músicos que investiam esforços na construção de uma arte nacional e que buscavam banir das composições brasileiras todo o oficialismo italianizante. Esse descontentamento conduziu o crítico a expor sua opinião sobre Mignone e sobre a referida ópera em uma crônica publicada no *Diário Nacional*, no mesmo ano da estreia de *L'Innocente* no Brasil. Nessa crônica, que posteriormente foi incluída no livro de Mário de Andrade intitulado *Música, doce música*, o crítico comenta:

Mas tenho que reconhecer que a situação atual de Francisco Mignone é bem dolorosa e que estamos em risco de perder, perdendo-o, um valor brasileiro útil. Músico se sentido essencialmente dramático, dotado de uma cultura exclusivamente europeia, desenvolvido no ritmo da sensibilidade italiana, Francisco Mignone está numa situação dolorosa [...] Ora diante de tais circunstâncias, Francisco Mignone se vê a compor o quê? *O inocente*. É uma peça que prova bem a cultura do músico, as suas possibilidades. Mas que valor nacional tem *O inocente*? Absolutamente nenhum. E é muito doloroso no momento decisivo de normalização étnica em que estamos, ver um artista nacional se perder em tentativas inúteis. Porque em música italiana, Francisco Mignone será mais um, numa escola brilhante, rica, numerosa, que ele não aumenta. Aqui ele será um valor imprescindível. Mas com *O inocente* ele é mais um na escola italiana. No tempo de Carlos Gomes ainda *O inocente* teria de ser contado como manifestação brasileira de arte. Porque então não tínhamos base nacional definitivada, nem mesmo na música popular, que se debatia entre a *habanera* cubana e a roda portuguesa. Hoje não. Possuímos música popular original. E as circunstâncias históricas do momento, em que os valores nacionais que contam em música, Villa-Lobos, Lourenço Fernandez, Luciano Gallet, Camargo Guarnieri e outros, pelejam entre achados e enganos, pra oferecer ao país uma tradição artística nacional, não permitem mais que *O Inocente* seja contado como representação brasileira (ANDRADE, 1933, p. 202-203).

As críticas de Mário de Andrade a respeito do rumo composicional tomado, até então, por Mignone, o fizeram repensar sua estética, a ponto de o próprio compositor

---

<sup>81</sup> Vincenzo Ferroni foi aluno de Massenet, em Paris.

afirmar que seus olhos teriam sido abertos pelas declarações de Mário (KIEFER, 1983, p. 19). Em 1929, Mignone compõe a *1ª Fantasia Brasileira*, estreada em 1931. A obra recebeu críticas positivas de Mário de Andrade, que reconheceu muitos elementos nacionais na nova obra. A partir de então, Mignone se aproxima de Mário de Andrade que se torna um grande amigo. Dessa fecunda amizade surgem várias obras.

Na busca por uma nova estética composicional nacionalista, Mignone estudou as obras de compositores modernos brasileiros, como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, dentre outros. O próprio compositor afirmou, em uma entrevista para o *Jornal do Brasil*, realizada no dia 17 de abril de 1977, que a obra de Villa-Lobos contribuiu para que ele se dedicasse à música nacionalista, para a qual costumes e tradições extraídos da cultura popular brasileira fossem a fonte de inspiração (MIGNONE *apud* MARIZ, 1997, p. 48).

Atualmente, Francisco Mignone é citado na história da música brasileira como um importante compositor nacionalista e, como ressalta Travassos (2000, p. 10), o compositor “comparece como um dos realizadores da proposta de nacionalidade artística idealizada com ardor combativo e seriedade intelectual por Mário de Andrade”.

Mignone é responsável pela criação de um grande número de canções de câmara e, segundo Azevedo (1997, p. 15), essas composições estão entre as mais conhecidas do repertório para canto erudito brasileiro. Mário de Andrade, em um artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, no dia 22 de outubro de 1939, afirma que “as canções de Francisco Mignone são de uma vocalidade rara”. Manuel Bandeira (1997, p. 23), o poeta mais musicado por compositores no Brasil, em uma palestra realizada em 1955, afirmou que Francisco Mignone “deu à voz de meia dúzia de meus poemas um timbre de eternidade que eles não tinham”.

O período de composição dessas canções se estendeu de 1917 a 1975. Mignone compôs 165 canções para canto e piano, sete canções para canto e violão, cinco para canto e fagote, cinco para canto e formações de câmara, quinze obras para canto e orquestra e dez harmonizações.

#### 4.1.1 – As canções vocalizadas de Francisco Mignone

Desse extenso rol de composições para voz, nove canções foram escritas para o canto vocalizado ou mesclam texto e vocalise. Mignone foi o compositor brasileiro que mais escreveu vocalises artísticas, conforme pudemos constatar. São eles: *Cantiga de ninar*, *Luar do Sertão*, *Valse presque noble et sentimentale* e *Vocalise*, para canto e piano; *O impossível carinho*, *Choro para canto e violão* e *Dialogando*, para canto e violão; *Quatorze Cânones* para duas vozes iguais; e *Valsa-vocalise* para canto e oito violoncelos.

Apesar do número considerável de canções artísticas vocalizadas, são escassas as referências a elas encontradas nos dois catálogos<sup>82</sup> de obras de Francisco Mignone. Acreditamos que isso se deva ao fato de essas obras terem sido pouco executadas, algumas delas talvez não tenham sido sequer estreadas até o presente, o que dificultaria sua divulgação e o acesso dos intérpretes a tal repertório.

A canção *Cantiga de ninar*, para canto e piano, foi composta em 1925, antes que Mignone se preocupasse em compor música nacionalista. Há referências a essa canção nos dois catálogos de obras do compositor. Ela é dividida em duas seções: na primeira, é apresentado um texto de Sybika (pseudônimo de Sylvia Autuori), e, na segunda, o canto executa uma linha melódica em *bocca chiusa*<sup>83</sup>. Mariz (1997, p. 116) considera que essa canção pode representar a melhor realização do primeiro período composicional de Mignone.

*Luar do sertão* ou *Mondschein* (título em alemão citado na partitura), composta em 1931, é uma canção originalmente escrita para soprano *leggero*<sup>84</sup> e piano, e já faz parte da fase nacionalista de Mignone. A peça apresenta variações sobre um tema brasileiro de Catulo da Paixão Cearense, e Mignone a escreveu em português e alemão. “Não há, oh gente não, luar como esse do sertão” é a frase apresentada duas vezes na canção, uma vez no início e outra vez a alguns compassos do final da peça. A variação

---

<sup>82</sup> KIEFER, Bruno. *Mignone Vida e obra*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1983.

MARIZ, Vasco et al. *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

<sup>83</sup> *Bocca chiusa*: termo em italiano que significa cantar com a boca fechada. É uma forma de canto vocalizado, no qual a ressonância é transferida para a região nasal.

<sup>84</sup> Soprano *leggero*: em português, soprano ligeiro. É uma das classes, dentre as várias, da voz soprano. O soprano ligeiro é a voz mais aguda entre os sopranos e, geralmente, é leve e possui pouco volume. É uma voz que, quase sempre, é indicada para interpretar personagens jovens em óperas. A escrita musical para essa voz utiliza, na maioria das vezes, passagens de coloratura.

do tema, apresentada no decorrer da composição, é realizada pelo canto vocalizado. A cada apresentação de uma nova variação, o andamento também é modificado. A obra se apresenta como uma interessante composição, entre o temático nacionalista, representado pelo tema de Catulo da Paixão, e a escrita lírica empírica, caracterizada pelo belo uso da coloratura na escrita vocal.

A canção *Valse presque noble et sentimentale*, composta em 1949, e o *Vocalise*, composto em 1952, tiveram sua estreia no Auditório Oscar Guanabara. Os intérpretes foram Alice Ribeiro, canto, e o próprio compositor ao piano. A primeira peça tem a duração de aproximadamente dois minutos e a segunda tem duração de um minuto.

Em 1954, Mignone compôs a obra *Quatorze cânones*, para duas vozes iguais, que não possui acompanhamento instrumental e tem duração aproximada de dez minutos. As seguintes peças compõem essa obra:

1- *Cânone – moderato bem melódico*

2- *1º Cânone perpétuo*

3- *2º Cânone perpétuo*

4- *3º Cânone perpétuo*

5- *4º Cânone perpétuo*

6- *Cânone e coda (à 8ª)*

7- *Cânone e coda (à 4ª)*

8- *Seresteiro*

9- *Valsando*

10- *Cânone alegre*

11- *Canção de roda*

12- *Cantiga de ninar*

13- *Dengoso*

14- *Brejeirice*

Finalmente, citamos três canções para canto e violão: *Choro para canto e violão*, *Dialogando* e *O impossível carinho*, todas compostas em 1976. A peça *O impossível carinho* apresenta uma extensa parte vocalizada no início; na seção central, apresenta versos do poeta Manuel Bandeira; e se encerra com o canto executando novamente a melodia vocalizada. As outras duas canções não possuem texto e o canto se apresenta em forma de vocalise. Uma das principais dificuldades oferecidas por essas obras, para

o canto, é a articulação rítmica das frases melódicas, a serem executadas sobre uma vogal. Isso acontece porque os ataques rítmicos, sem o auxílio das consoantes, dificulta, por vezes, a emissão vocal em figurações nas quais os acentos rítmicos são muito frequentes e de execução rápida.

#### 4.2 – Maria Lúcia Godoy

No dia 20 de fevereiro de 2012 recebeu-nos, em sua casa, a cantora Maria Lúcia Godoy, importante soprano mineira que se destacou, sobretudo, por suas interpretações do repertório brasileiro. A intenção de nos encontrarmos com Maria Lúcia era a de obter informações acerca de como o compositor Francisco Mignone teria concebido sua obra *Valsa-vocalise*. Entretanto, não foi possível obter tais informações, uma vez que Maria Lúcia Godoy, ainda que tivesse conhecimento dessa composição, não chegou a interpretá-la ou discutir sobre sua interpretação com o compositor. Contudo, a conversa foi bastante proveitosa, porque, além de relatar aspectos de sua amizade com Mignone, também nos revelou algumas de suas impressões sobre a peça e possíveis motivos que poderiam justificar a dedicatória da canção a sua pessoa.

Em muitas gravações que realizou, a cantora incluiu várias canções de Mignone, a exemplo da canção *Dona Janaína*, que possui texto de Manuel Bandeira. Maria Lúcia Godoy relatou: “Mignone nunca me acompanhou em concertos, mas a gente ensaiava em casa. Ele tocava parte por parte e me mostrava como ele queria a música, depois de pouco tempo estava tudo pronto e a música fluía”. Godoy também afirmou que o que Mignone mais valorizava em uma cantora era a clareza de pronúncia do idioma português, característica que o compositor encontrava nela própria: “Mignone me considerava uma grande cantora brasileira, pela voz, pela sensibilidade, pela condução da frase e pela dicção”.

A respeito da peça *Valsa-vocalise*, Maria Lúcia Godoy entende que Mignone quis homenageá-la de duas maneiras. A primeira estaria relacionada ao gênero musical “valsa” e ao caráter seresteiro que a peça evidencia, porque, conforme ela nos relatou, o início de sua vida musical foi “cantando seresta com a sua família”. A segunda estaria relacionada ao fato de o compositor ter utilizado a mesma instrumentação da *Bachianas Brasileiras n° 5*, pois, segundo afirma Godoy, “Mignone me ouvia cantar a *Bachianas*

*Brasileiras n°5* e queria fazer alguma coisa semelhante que usasse a minha voz como ele gostava de ouvir”.

Sobre o gênero vocalise como canção, Maria Lúcia nos fala que, “o vocalise tem texto, basta o intérprete saber reconhecê-lo e traduzi-lo com sua voz e intenção. A interpretação está além de conseguir cantar as notas, cantar somente as notas não é música”. Maria Lúcia Godoy completa nos dizendo que qualquer música que se vá interpretar deve ser pensada como se fosse um vocalise: “é preciso sempre ter uma ligação para se cantar uma música com texto, como um vocalise; é tudo *legato* como se fosse um vocalise, só que tem as palavras no meio”.

Além da *Valsa-vocalise*, Francisco Mignone dedicou a Maria Lúcia Godoy outras nove canções, incluindo a canção *Zodiacal*, composta em 1982, que contém texto de autoria da própria cantora.

#### 4.3 – *Valsa-vocalise*

Tivemos acesso à fotocópia da partitura original, manuscrita, da *Valsa-vocalise* para canto e oito violoncelos e à transcrição para canto e piano, escrita pelo próprio compositor, da mesma peça de Francisco Mignone, que faz parte do acervo da Biblioteca Nacional, localizada na cidade do Rio de Janeiro. A viúva do compositor, Sra. Maria Josephina Mignone, autorizou, gentilmente, o acesso a essa obra por ocasião de nossa pesquisa.

A composição da canção *Valsa-vocalise* data de 1º de dezembro de 1972. A obra, como dissemos, foi dedicada à célebre cantora Maria Lúcia Godoy, por meio da seguinte dedicatória: “a Maria Lúcia Godoy, o admirador”<sup>85</sup>. A partitura não possui edição impressa e se encontra ainda manuscrita.

Utilizamos o termo transcrição<sup>86</sup> para nos referirmos à partitura de canto e piano da *Valsa-vocalise*, considerando que Francisco Mignone tenha adaptado o acompanhamento realizado pelos violoncelos para o piano. Importante observar que

---

<sup>85</sup> Dedicatória presente na primeira folha do manuscrito da partitura da canção *Valsa-Vocalise*.

<sup>86</sup> Segundo o Dicionário Grove de Música (1994, p. 770, 957), transcrição é uma cópia da partitura original quando esta envolve alguma modificação, o que pode significar que sua notação foi transformada, enquanto redução é o termo utilizado quando se modifica somente o instrumento que realiza o acompanhamento ou a melodia da obra musical, sem alterações no conteúdo musical original.

Francisco Mignone, por ser um exímio pianista, escreveu essa transcrição de maneira a respeitar as limitações e possibilidades do instrumento, garantindo a fluência da execução musical pelo piano e levando em conta suas possibilidades idiomáticas.

A análise a seguir tem como referência as duas versões da obra, tanto a partitura original para canto e oito violoncelos quanto a transcrição para canto e piano. Alguns aspectos da análise são específicos de cada instrumentação adotada, enquanto outros são aplicados tanto para os violoncelos, quanto para o piano. Nesse último caso, adotaremos o termo “acompanhamento” como forma de fazer referência às duas instrumentações.

Julgamos ser importante inserir a análise da partitura transcrita por dois motivos: 1- a versão para piano é a versão da qual a execução se mostra mais acessível aos intérpretes; 2- foi essa a versão mais utilizada para as muitas execuções que realizamos da obra durante o decorrer de nossa pesquisa.

#### **4.3.1 – A instrumentação**

Como já foi explicitado anteriormente, Mignone compôs a *Valsa-vocalise* para canto e oito violoncelos, além de ter escrito uma versão para essa peça com a parte instrumental transcrita para o piano. Francisco Mignone utilizou a mesma instrumentação da versão original da *Valsa-vocalise*, canto e oito violoncelos, em duas outras peças, *Noturno sertanejo*, também dedicada à Maria Lúcia Godoy, e *Modinha*. Todas as três obras foram compostas no mesmo ano, 1972.

Considerando não ser essa uma instrumentação frequentemente adotada, quer no repertório brasileiro, quer no estrangeiro, e tendo em vista que a *Valsa-vocalise* foi composta posteriormente à composição da *Bachianas Brasileiras n° 5*, que apresenta a mesma instrumentação e é também uma canção vocalizada, somos levados a acreditar que Mignone tenha se inspirado na referida obra de Villa-Lobos para compor sua *Valsa-vocalise*.

Como vimos, para se estabelecer como compositor nacionalista, Mignone estudou obras de outros compositores brasileiros que buscavam traduzir a cultura popular nacional em suas músicas. As obras de Villa-Lobos foram algumas dessas músicas que auxiliaram o estudo realizado por Mignone em busca da estética musical

nacionalista. Portanto, podemos intuir que Mignone, além de conhecer a obra de Villa-Lobos, também pode ter com ela dialogado durante a criação de sua própria obra.

Em seu livro, intitulado *A parte do anjo*, publicado em 1947, por ocasião de seu aniversário de 50 anos, Mignone revela o gosto por imitar aquilo que julga bom em outros compositores e afirma que ninguém é inteiramente original, ou seja, há sempre algum elemento externo que interage com os princípios musicais pessoais de cada compositor:

Tenho uma tendência (tendência, não), uma facilidade muito grande para imitar os outros autores. Deverei recusar isto? Absolutamente não. Ninguém é inteiramente pessoal. O que devo é organizar essa faculdade de maneira a me aproveitar do alheio, transformando esse alheio em aquisição minha. O aproveitamento do alheio se faz especialmente nos elementos mais construtivos da música: rítmica, harmonia, polifonia, forma, etc. Já é difícil aproveitar o alheio quanto à melódica, não só por ficar o aproveitamento mais sensível aos outros, como porque deforma inicialmente o resto da criação, me dificultando ser pessoal [...] O plágio só é condenável quando feito com intenção de roubar o sucesso alheio. Quando feito para aproveitar a lição alheia em proveito da obra de arte é plenamente legítimo e sempre existiu. Aliás, não se trata de plagiar, na estrita significação do termo, mas de aproveitar, apenas, os elementos fecundos da criação alheia, conformando-os à minha orientação pessoal (MIGNONE, 1997, p. 37).

Diante de tais afirmações, que apontam de maneira inequívoca para as relações intelectuais de sua obra com a obra de outros compositores, acreditamos que ele tenha de fato se inspirado na composição de Villa-Lobos, para oito violoncelos e canto, a fim de expressar suas próprias ideias composicionais.

A intertextualidade musical pode ser vista como um diálogo entre várias ideias, e tal diálogo não põe em risco a originalidade. Segundo Souza (2008, p. 322), a originalidade consiste não somente em apresentar novas matérias, novas ideias, mas em fazer uma nova apresentação de matérias velhas, ideias velhas. A transformação de algo já expressado, já utilizado, é uma das faces da originalidade.

Outro aspecto que nos conduz a considerar que Mignone teve a *Bachianas Brasileiras n° 5* como exemplo para a sua composição é a declaração, feita por Maria Lúcia Godoy e já apresentada neste trabalho, de que o compositor admirava a interpretação dada pela cantora à referida obra de Villa-Lobos e que desejaria compor para ela uma canção com a qual pudesse obter resultados semelhantes.

### 4.3.2 – O gênero valsa nas composições de Francisco Mignone

*Valsa-vocalise*, como o próprio nome indica, é uma peça que tem as características de uma valsa<sup>87</sup>. A melodia desse vocalise também nos remete à seresta<sup>88</sup>, um estilo musical ao qual pertenciam muitas músicas populares contemporâneas a Mignone.

A valsa é, talvez, o gênero musical mais explorado por Mignone em suas composições. Isso é reflexo da música popular com a qual conviveu no início de sua carreira, quando ainda assinava suas composições como Chico Bororó. Mignone procurava contemplar os vários tipos de valsas encontrados no populário musical brasileiro: “valsas de violão e valsas de pianeiros, serestas rasgadas ou chorinhos caipiras” (KIEFER, 1983, p. 49). Predomina, nessas valsas, um clima amoroso e saudosista, herdado da velha modinha romântica e, segundo Martins (1997, p. 65), “a valsa [...] é para Mignone o resultado de todo um acervo adquirido na cidade e voltado à improvisação, à serenata, à descontração, à nostalgia”.

As valsas de Mignone não são valsas para serem dançadas e, geralmente, o compositor faz alusões aos marcantes baixos do violão seresteiro. Outra característica das valsas de Mignone, e também da *Valsa-vocalise*, é a utilização do português e do italiano para as indicações de valores de expressão, andamento e dinâmica. O caráter geral de cada valsa é apresentado em português: na *Valsa-vocalise*, encontramos, por exemplo, a notação “tempo de valsa”.

O número total de valsas compostas por Mignone chega a 111. Por isso, o compositor foi chamado, pelo poeta Manuel Bandeira, de “o Rei das Valsas” (FRANÇA, 1997, p. 96).

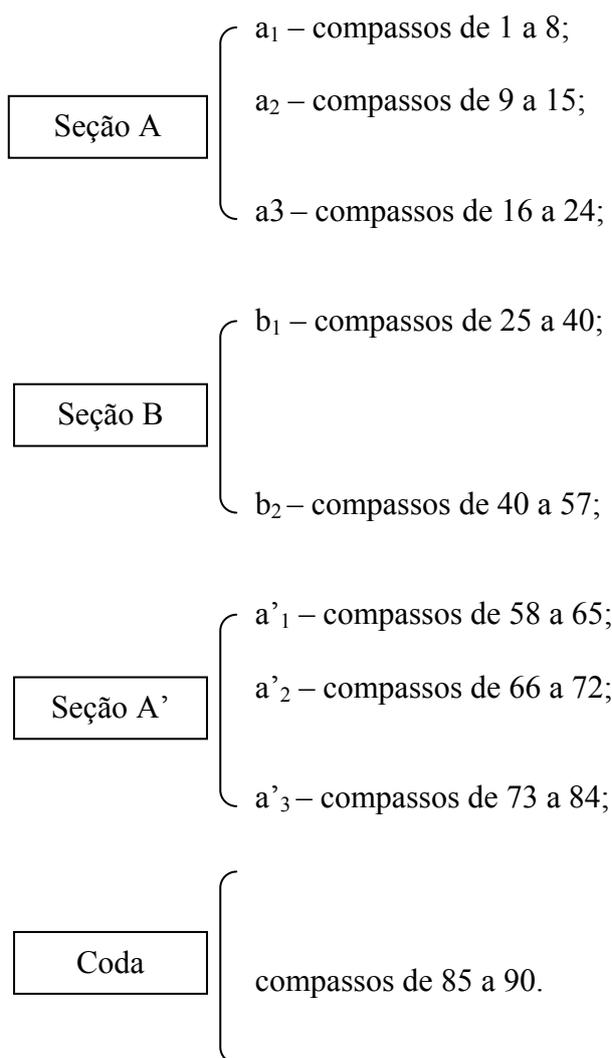
---

<sup>87</sup> A valsa foi a dança de salão mais popular do século XIX e sua característica mais marcante é o fato de ser composta em compasso ternário.

<sup>88</sup> Termo surgido no século XX, que nomeia a antiga tradição de cantoria popular das cidades, a serenata.

### 4.3.3 – Análise

Pode-se considerar que a canção *Valsa-vocalise* esteja organizada em uma forma ternária, sendo composta por três grandes Seções e uma breve Coda<sup>89</sup>: A (a<sub>1</sub> a<sub>2</sub> a<sub>3</sub>) – B (b<sub>1</sub> b<sub>2</sub>) – A' (a'<sub>1</sub> a'<sub>2</sub> a'<sub>3</sub>) – Coda.



A Seção A contém vinte e quatro compassos e está dividida em três frases: a<sub>1</sub>, a qual apresenta o tema nos oito primeiros compassos; a<sub>2</sub> que é a reapresentação do tema com uma pequena diferença nos últimos compassos da melodia; a última, a<sub>3</sub>, composta de nove compassos, onde é apresentado um motivo ritmo-melódico bastante diferente do tema vocal inicial.

<sup>89</sup> Termo em italiano, que significa cauda. É a parte que se realiza a cadência de finalização da peça.

A Seção B possui trinta e três compassos e é marcada, principalmente, pelas repetições de pequenas estruturas melódicas que vão surgindo no decorrer da seção. Ela é formada por dois períodos,  $b_1$  e  $b_2$ . O primeiro é formado por dezesseis compassos e o segundo por dezessete compassos. No final do segundo período da Seção B é apresentada uma passagem em coloratura no canto que conduz o retorno para reexposição do tema. Definimos como períodos as duas partes que compõem a Seção B, e não como frases, como ocorre na Seção A, pelo fato de apresentarem mais de uma frase em sua constituição.

A terceira Seção da peça, A', é uma repetição da Seção A. A melodia é reapresentada da mesma forma que no início da peça, porém, o acompanhamento se apresenta mais denso, graças à causa da inserção de novos elementos melódicos na harmonia.

A Coda é composta por seis compassos e sua melodia vocal é muito próxima da estrutura melódica apresentada na primeira frase da Seção A.

Para a condução de uma Seção a outra, o compositor emprega elementos de transição. Da Seção A para a B, quem realiza a transição é o acompanhamento; da Seção B para a A' o elemento de transição é a cadência tonal descendente executada pela voz; da Seção A' para a Coda, a transição é feita pelo acompanhamento novamente, e possui semelhanças rítmicas se comparado ao primeiro elemento de transição, sendo, porém, maior e de andamento mais rápido.

Francisco Mignone marca em sua obra as letras de ensaio, que também caracterizam, nesta obra, mudanças de elementos musicais empregados.

Do ponto de vista formal, a *Valsa-vocalise* possui semelhança com a obra *Valsas-Choro*, de Mignone, composta por doze valsas, na qual a valsa nº5 tem a forma ABA e a valsa nº6 ABA'B'. Outra característica comum entre essa obra e a *Valsa-vocalise* é a quadratura das frases que, quase sempre, são estruturadas em oito compassos.

#### **4.3.3.1 – Som**

##### *Timbre*

Sobre a classificação vocal a que se destina a *Valsa-vocalise*, supõe-se que a obra seja destinada a uma voz de soprano considerando-se ter a obra sido dedicada a um soprano, a cantora mineira Maria Lúcia Godoy. No quesito instrumental pode-se considerar as escolhas tímbricas realizadas para as duas versões da peça, oito violoncelo ou piano.

Não há indicação do compositor quanto à qual vogal a adotar na interpretação da canção, o que permite ao cantor escolher a vogal que julgar melhor. Também não há recomendações que favoreçam variações ou nuances tímbricas<sup>90</sup> para o canto ou para o acompanhamento. O que podemos afirmar é que as variações de dinâmicas e textura do acompanhamento, mais rarefeita ou mais densa, propiciam variações tímbricas, tanto na voz quanto no acompanhamento, ficando a critério do cantor adaptar a “cor” de sua voz conforme o caráter expressivo alcançado nas várias partes da peça, do pianista, optar pelo uso dos pedais e de toque das teclas com intensidades variadas ou do regente na escolha em realçar determinadas cores tímbricas que podem ser obtidas nos violoncelos.

A extensão da peça privilegia a região média e aguda da voz o que pode fazer com que a melodia se apresente mais brilhante.

A ideia de se ter um conjunto de violoncelos é muito interessante porque, apesar de serem oito instrumentos iguais, essa formação propicia uma grande produção de harmônicos, o que permite ao compositor extrair dessa instrumentação uma série de sons variados.

Diante da escrita musical da *Valsa-vocalise* para violoncelos encontramos alguns exemplos de exploração tímbrica feita por Mignone, como as mudanças de clave<sup>91</sup> que ocorrem em toda a peça e ampliam os registros de altura alcançados por esses instrumentos.

Na Seção A os violoncelos executam a condução harmônica em uma tessitura que compreende, principalmente, o registro grave e médio desses instrumentos, porque

---

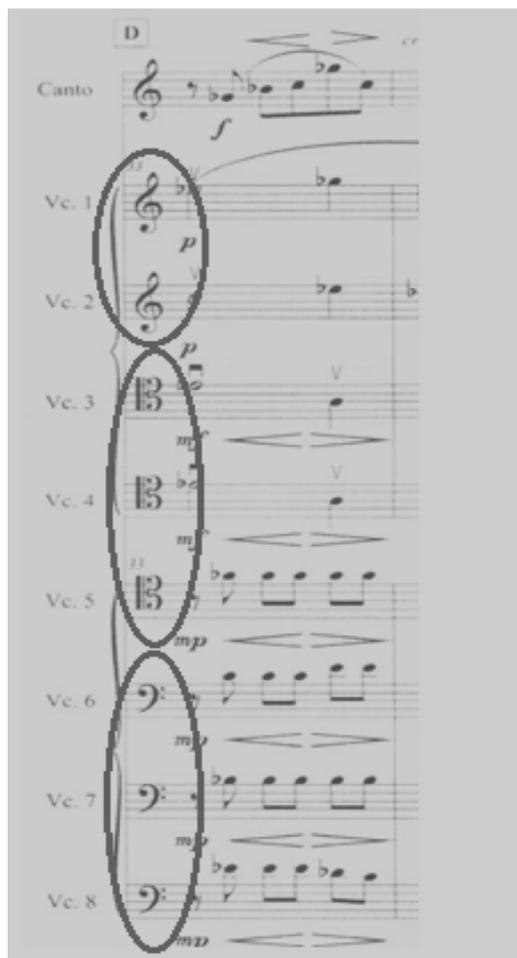
<sup>90</sup> Faz-se aqui referência às qualidades tímbricas da voz que podem ser alteradas pelo cantor, de acordo com sugestões de caráter expressivo, capazes de levar o intérprete a produzir uma sonoridade vocal mais “clara”, mais “escura”, mais “soprosa”, mais “aberta”, etc.

<sup>91</sup> Clave é um signo colocado no início do pentagrama com o objetivo de fixar as alturas das notas nas linhas e nos espaços.

sua escrita musical está contida nas claves de Fá e Dó na quarta linha. Portanto, as cores sonoras produzidas nessa parte da peça são mais escuras e aproximadas, porque ocorrem praticamente em um mesmo plano. É marcada por grandes blocos de acordes e por apojeturas que geram certos níveis de tensão e relaxamento a cada compasso, alterando o brilho e a cor do acompanhamento.

Na escrita para o piano observamos um tratamento tímbrico semelhante ao tratamento dado aos violoncelos. A harmonia se apresenta mais densa, principalmente porque as notas dos acordes se encontram na região grave e média da mão direita, enquanto a mão esquerda executa ou baixos ou acordes, sempre na região mais grave.

Na Seção B há uma mudança no plano tímbrico, porque a escrita se amplia com a presença de mais uma clave, a clave de sol, que abrange o registro mais agudo dos violoncelos. Em alguns compassos encontramos as três claves, como por exemplo, o compasso 33, no qual o primeiro e o segundo violoncelo estão escritos na clave de sol, o terceiro, quarto e quinto estão na clave de dó na quarta linha e o sexto, sétimo e oitavo estão escritos na clave fá, como apresentado na figura 3. Isso permite que a harmonia soe bem mais aberta, explorando desde as notas graves até as mais agudas desse instrumento. Essa combinação de registros de altura dentro da extensão do instrumento prepara tanto os músicos envolvidos na execução da peça quanto os ouvintes para o ponto culminante da obra que se encontra no final dessa Seção.



**Figura 3:** *Valsa-vocalise* (compasso 33), as três claves utilizadas na escrita do violoncelo, clave de sol, clave de dó na quarta linha e clave de fá, de cima para baixo.

Na Seção B percebemos também uma abertura tímbrica no acompanhamento realizado pelo piano, que na mão direita executa muitas notas agudas, atingindo até duas linhas suplementares superiores do pentagrama.

Na Seção A' Mignone insere um novo elemento na escrita dos violoncelos com a intenção de ampliar ainda mais o plano sonoro instrumental: trata-se do uso de harmônicos a 8ª, que faz com que os instrumentos executem notas sobreagudas, criando uma nova cor, mais clara, brilhante e rarefeita. Na escrita pianística, enquanto a harmonia se apresenta como na Seção A, Mignone insere a clave de sol para a mão esquerda, apresentando as mesmas notas que o violoncelo executa em harmônicos a 8ª, com o intuito de gerar o mesmo efeito de expansão tímbrica em direção ao agudo.

The image displays two musical staves side-by-side, connected by a large arrow pointing from left to right. The left staff is for the cello, marked 'Tempo I' and 'p espress.'. It features a circled section of harmonics labeled 'Harmônicos a 8ª'. The right staff is for the piano, in G major (one sharp), marked 'p'. It features a circled section in the left hand. The piano part is in 3/4 time.

**Figuras 4 e 5:** *Valsa-vocalise* (compasso 58), partitura dos violoncelos com os harmônicos à 8ª e partitura do piano com a clave de sol na pauta da mão esquerda.

Na Coda, o acompanhamento realizado em ambas instrumentações, se apresenta como um pano de fundo, com acordes abertos e sustentados, que abrangem desde notas bem graves a notas agudas. A cor obtida é rica em harmônicos, criando uma sensação de expansão, flutuação e leveza. A voz executa a cadência final em andamento lento, o que reafirma a ideia instrumental de flutuação e leveza. A peça se encerra com uma sonoridade brilhante pela presença das notas agudas, mas doce pela ausência de ataques, sensação reforçada pela condução harmônica, pelo andamento empregado e pela presença das notas longas.

## *Textura*

A Seção A, assim como a A' da *Valsa-vocalise*, é caracterizada por ser uma melodia acompanhada, ou seja, apresenta uma textura homofônica na qual há uma clara distinção entre a melodia e o acompanhamento, sendo o canto responsável pela melodia e os violoncelos ou o piano pelo acompanhamento. Apesar de essas duas Seções, A e A', serem homofônicas, a textura musical que apresentam não é idêntica. A Seção A possui uma textura mais rarefeita devido à quantidade de elementos que a compõe, enquanto, na Seção A' a textura se apresenta mais densa.

A textura da Seção B é contrapontística, pelo fato de o acompanhamento possuir uma linha melódica que dialoga com a melodia principal executada pela voz.

O acompanhamento realizado na *Valsa-vocalise* é constituído, principalmente, por progressão de acordes. Além de acordes com a presença de 6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup> e 11<sup>a</sup>, Mignone emprega acordes sobrepostos, o que gera uma ambiguidade sonora.

## *Dinâmica*

As referências de dinâmica utilizadas por Mignone variam de *ppp* à *ff*.

Na partitura para canto e piano a mesma indicação de dinâmica referente ao canto se aplica ao piano e vice-versa. O único momento da peça em que isso não ocorre é na transição do final da Seção A' para a Coda, quando o canto, no compasso 80 está encerrando a Seção e o piano iniciando o movimento que conduz a peça à finalização. Para o piano, nesse compasso, a indicação é de *f*, enquanto o canto, com a ideia de encerramento da Seção, não atinge a mesma dinâmica.

Na partitura para canto e oito violoncelos algumas partes se diferem da transcrição em alguns momentos no que diz respeito à dinâmica. No início da Seção B o canto começa em *mp* indicando a abertura de uma nova seção, enquanto o acompanhamento permanece em *p*, que é a indicação para toda a Seção A. No compasso 33 o canto inicia um movimento crescente de dinâmica, sendo indicado um *f* que caminha para um *ff* no compasso 36, enquanto os violoncelos variam de dinâmica entre *p*, *mp* e *mf*.

No compasso 80, em que a transcrição para o piano ocorre como uma variação de dinâmica, já mencionado acima, também na partitura para violoncelos ocorre tal variação, sendo que, para os violoncelos, a indicação varia de *ff* a *f*. Por fim, na Coda, o

canto recebe a indicação de *p* e os violoncelos permanecem em *ppp* para a realização da finalização da peça.

Nas Seções A e A' a indicação de dinâmica é *p*, que aparece no início de cada Seção. Apesar de ser a única referência de dinâmica nessas Seções, Francisco Mignone indica várias nuances por meio de sinais de < > em cada patamar de dinâmica, geralmente, indicando uma condução da melodia em direção à nota mais aguda da pequena frase.

No acompanhamento, Francisco Mignone também faz estas indicações, com a diferença de que utiliza, na Seção A, o sinal > em quase todos os compassos. Como o acompanhamento na Seção A é marcado pela presença de apojeturas, o movimento de diminuição da dinâmica para o último tempo do compasso sugere a resolução das dissonâncias produzidas por tais apojeturas.

The image shows a musical score for 'Valsa-vocalise' in 3/4 time, marked 'Tempo de valsa'. It features five staves: Canto (Soprano), Cello 1, Cello 2, Cello 3, and Cello 4. The Canto staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains a melodic line with several notes. The Cello parts provide harmonic support. In the Cello 1, 2, 3, and 4 staves, the piano (*p*) dynamic is indicated at the start of each measure. The notes in the Cello parts are marked with accents (>) to indicate dynamic nuance. The score covers measures 1 and 2.

**Figura 6:** *Valsa-vocalise* (compassos 1 e 2), indicação de nuances de dinâmica por meio de chaves.

Na Seção B Francisco Mignone trabalha a dinâmica na melodia sempre como uma ideia progressiva. Em  $b_1$  a dinâmica se inicia em *mp*, caminha para um *mf*, posteriormente para um *f* até atingir um *ff*. A partir de então, começa a diminuir, caminhando em direção à  $b_2$ . Em  $b_2$  ocorre o mesmo direcionamento de intensidade, como uma relevante diferença, que a dinâmica se desenvolve de *mp* à *ff* em direção ao ponto culminante da peça que abrange os compassos 52, 53, 54. O *ff* alcançado nesses

três compassos é interrompido no momento que o acompanhamento entra em pausa, ainda no compasso 54, e o canto inicia uma cadência descendente, que conduz ao retorno do motivo melódico na Seção A'.

Os sinais de aumento e diminuição de intensidade (< >), que aparecem nas Seções A e A' também compõe a Seção B, tanto no canto quanto no acompanhamento, realçando a ideia de crescimento sonoro dentro de cada parte da Seção B.

Na Coda, a indicação de dinâmica é *ppp* e o sinal > aparece nos últimos três compassos, indicando o decrescendo em direção ao final da peça. Na partitura transcrita para o piano a indicação é de *p* para o instrumento e possui um sinal > para o canto no último compasso.

É importante salientar que apesar de Francisco Mignone não diferenciar muito a dinâmica escrita para o canto e para os instrumentos que podem executar essa peça, ele dispõe as melodias e o acompanhamento de tal maneira que a melodia principal, executada pela voz, não seja sobreposta, perdendo sua relevância.

#### **4.3.3.2 – Harmonia**

A análise harmônica terá como referência, principalmente, a versão original da *Valsa-vocalise*, por apresentar a ordem exata de como o compositor quis organizar cada nota do acompanhamento e também pelo fato da transcrição ter a harmonia adaptada para o piano, o que fez com que algumas notas fossem suprimidas em favor da adequação idiomática. A *Valsa-vocalise* apresenta uma estrutura harmônica que alterna elementos tonais e modais. Não possui nenhum acidente na armadura de clave, o que caracterizaria a escolha de Mignone, a princípio, pela tonalidade de *Dó* maior.

Com explicitado anteriormente, Mignone divide sua obra em três Seções e determina bem claramente a linguagem musical utilizada no desenvolvimento de cada uma delas. A Seção A é estruturada tonalmente, a Seção B modalmente, para então retornar ao sistema tonal na Seção A'.

A obra está fundamentada sobre um princípio comum a vários compositores do século XX: qualquer tonalidade pode ser a dominante de outra, ou seja, a peça está em *Dó* maior, mas não um *Dó* maior estruturado de forma convencional; trata-se um *Dó*

maior estabelecido com a finalidade de se alcançar uma grande mobilidade harmônica, permitindo a inserção de notas que originalmente não fazem parte de sua escala tonal.

A Seção A é dividida em três frases e apresenta uma linguagem musical tonal. A primeira frase,  $a_1$ , é composta por oito compassos nos quais Francisco Mignone apresenta o tema melódico da obra. Harmonicamente, a frase  $a_1$  se constitui seguinte maneira:

<b>Compasso</b>	1 e 2	3, 4 e 5	6	7	8
<b>Função</b>	Tônica I	Subdominante IV II IV	Dominante $V_7$	Tônica $I_6$	Tônica/Dominante $I_6 V_7$

**Quadro 2:** funções harmônicas em  $a_1$

Os dois primeiros compassos estão em  $C^{92}$ , sendo que o no segundo compasso o acorde se apresenta na primeira inversão e com a presença da  $6^a$ , o que possibilita ao compositor o surgimento de novas possibilidades melódicas (SCHOENBERG, 2001, p. 103). A inclusão da  $6^a$  no acorde favorece a condução a outro acorde mais rapidamente, mesmo que ele seja considerado distante. A fim de expressar a tonalidade da obra musical da maneira inequívoca, os acordes com  $6^a$ , geralmente, não são utilizados como acordes iniciais e finais. Francisco Mignone emprega assim os acordes com  $6^a$  como uma constituição temática, característica em toda a Seção A e também presente no decorrer da peça.

No terceiro compasso de  $a_1$  há uma ambiguidade tonal, podendo-se interpretar o acorde como  $F_6$  ou  $Dm_7$ , porque os quatro violoncelos de baixo executam as notas referentes ao acorde de F e os quatro violoncelos superiores e a melodia vocal participam da confirmação do  $Dm_7$ .

<sup>92</sup> Adotamos a notação de cifra quando estamos nos referindo aos acordes da harmonia.

**Figura 7:** *Valsa-vocalise* (compasso 3). Observação: todos os violoncelos estão escritos na clave de fá.

No quarto e quinto compassos de  $a_1$  Mignone sustenta a função iniciada nos compassos anteriores, utilizando os acordes de  $Dm$  e  $F_6$  respectivamente. No compasso 6, Mignone conduz a harmonia para o retorno à tônica, com um  $G_7^9$  e chegando em  $C_6$  no compasso 7. Entretanto, nesse compasso, o compositor alcança o  $C$  com a presença da  $6^a$  o que torna a força de tônica mais débil e indica que ele ainda não concluiu seu percurso harmônico. Isso se comprova no compasso 8, em que o primeiro tempo permanece em  $C_6$  e o terceiro tempo retorna ao  $G_7$  por meio de notas de passagem cromáticas, chegando à tônica no compasso seguinte, quando se inicia uma nova frase.

Além das notas pertencentes a cada acorde, Mignone insere notas melódicas no acompanhamento que geram tensões e relaxamentos. Essas notas têm um sentido ambíguo, porque podem ser interpretadas como desdobramentos do acorde ou apojaturas (vide figura 8).

Mignone, na composição da *Valsa-vocalise*, utiliza outro recurso composicional – a construção harmônica, baseada na sequência de terças – ou seja, diante da tônica do acorde ele acrescenta uma terça depois da outra. Esse procedimento será muito utilizado, principalmente na Seção B, o propicia o surgimento de acordes amplos com 7<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup>.

No primeiro compasso da peça os violoncelos 1 e 4 tocam a nota *Ré* no segundo tempo e a nota *Dó* no terceiro tempo. Essa nota *Ré* gera um sentido ambíguo, pois, podemos entendê-la como uma 9<sup>a</sup> do acorde de C, se considerarmos a condução de terças, ou podemos entendê-la como uma apojatura que se resolve no próximo tempo com a execução da nota *Dó*. Analisando a forma como essa nota aparece no compasso, a forma como que ela está escrita e acrescentando a melodia nesse dialogo, compreendemos que em a<sub>1</sub> trata-se, de fato, de uma apojatura. A apojatura é um elemento puramente melódico, e quando Mignone faz um acorde integral e resolve a nota *Ré* na nota *Dó*, essa apojatura que se resolve possui a função de provocar um efeito de tensão / relaxamento. Outro aspecto importante é o fato de Mignone ter apresentado essas duas notas (*Ré – Dó*) com uma ligadura de expressão. Observando a melodia, que apresenta nesse primeiro compasso as notas *Mi – Sol – Ré – Dó*, percebemos que a mesma apojatura do acompanhamento é elemento constituinte da melodia e exerce a mesma função.

A frase a<sub>1</sub> possui apojaturas em quase todos os seus oito compassos, como apresentado no exemplo seguinte, e elas aparecem no primeiro e quarto violoncelos que possuem suas partes iguais escritas em oitava (vide figura 8), o que se torna uma característica dessa primeira frase da peça e nos remete a uma cor e linguagem pianística.

A melodia da *Valsa-vocalise*, como um todo, está presente na harmonia da peça. Por causa dessa característica específica da peça, entendemos que a melodia também é concebida com um elemento harmônico. Por exemplo: no acorde de C<sub>6</sub> realizado no compasso 7 e no primeiro tempo do compasso 8, a nota *Lá*, que é a 6<sup>a</sup> de *Dó*, está na melodia e não no acompanhamento, o que pode ser observado na figura 8.

**Figura 8:** *Valsa-vocalise* (compassos 1 a 8) – primeira parte completa – notas circuladas são apojeturas, nota na melodia inserida no retângulo (compassos 7 e 8) é a sexta do acorde. Violoncelos 1 e 4: partes iguais escritas em 8ª.

Esta característica da escrita musical nos faz crer que Mignone possa ter se inspirado nas modas de viola caipira para compor o acompanhamento da *Valsa-Vocalise*, o qual se apropria de apojeturas, acordes construídos com o emprego de terças paralelas e bordões (BARRENECHEA, 2000, p. 100).

A frase  $a_2$  é a reapresentação do tema, porém, apresenta diferenças no ritmo e na finalização da melodia. Harmonicamente, Mignone realiza as mesmas funções, porém, há um acréscimo de notas, o que cria uma instabilidade tonal e amplia as possibilidades de condução melódica e harmônica. Essa frase é menor do que a primeira, possuindo sete compassos.

**Figura 9:** *Valsa-vocalise* (compassos 9 a 15) – melodia de  $a_2$ , reapresentação do tema com alteração melódica do tema nos dois últimos compassos.

A frase  $a_2$  possui uma cor diferente causada pela diminuição da densidade em comparação com a primeira parte. Essa mudança se dá pelo fato do primeiro compasso, que marca o retorno do tema e da tônica, se apresentar com um acorde acrescido de 6ª; a

presença de colcheias, como um novo elemento rítmico, nos compassos 9, 10, 11 criando uma maior mobilidade; e esses grupos de colcheias serem formados por apojeturas.

Mignone realiza em  $a_2$  a mesma cadência de  $a_1$ , suprimindo somente o último compasso de  $a_1$ , sendo:

<b>Compasso</b>	9 e 10	11, 12 e 13	14	15
<b>Função</b>	Tônica I	Subdominante IV II IV	Dominante $V_7$	Tônica $I_6$

**Quadro 3:** funções harmônicas em  $a_2$

No final da cadência de  $a_2$ , Mignone retorna a C, porém, o acorde se apresenta na primeira inversão, o que o deixa instável e débil. Em seguida, o compositor insere mais duas cadências em  $a_3$ , que serão utilizadas para a afirmação da tonalidade da peça e condução até a próxima Seção, a Seção B, transitando por outras regiões e introduzindo os bemóis, que irão aparecer com frequência na próxima ideia.

A frase  $a_3$  é bastante diferente de tudo que foi apresentado. Nela, Mignone não repete nenhum elemento já empregado na construção da peça, realizando uma nova melodia, harmonia e ritmo. Essa frase possui nove compassos. Nos quatro primeiros compassos, é apresentada a seguinte cadência:

<b>Compasso</b>	16	17	18	19
<b>Função</b>	$VI_{b7}^9$	$II_7$	$V_7$	$I_9$

**Quadro 4:** funções harmônicas da primeira cadência de  $a_3$

Há duas maneiras de se alcançar rapidamente em uma região tonal: ou pela própria dominante, que tem força de impulsão, ou por cromatismo, modo que é observado nesse trecho de  $a_3$ . No compasso 16, o acorde de  $A_{b7}^9$  é o sexto grau abaixado da tônica, que possibilita uma condução facilmente realizável por cromatismo até o segundo grau maior de *Dó*, acorde de D, que é dominante de G, e que por sua vez, é a dominante de C. Essa cadência é uma das mais utilizadas no sistema tonal.

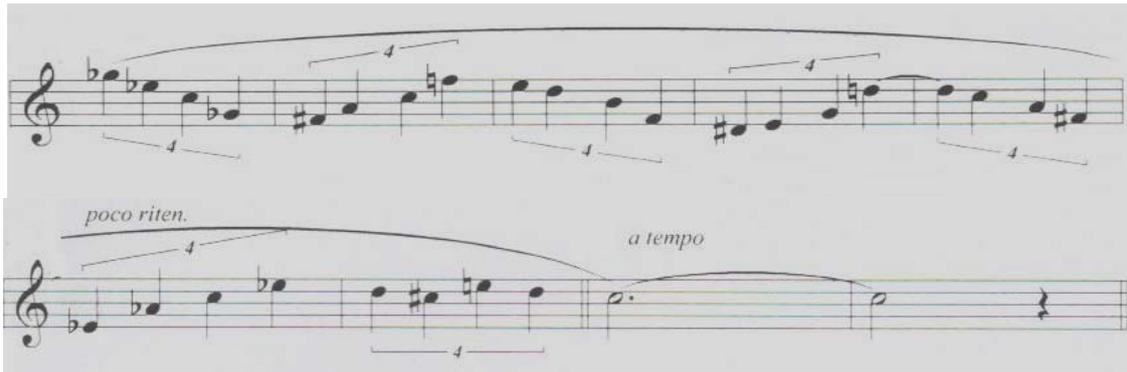
A próxima cadência é utilizada para retornar e reafirmar a tônica. Através dela, Mignone mantém a ideia de ampliar as possibilidades de cada acorde, aproximando tal cadência da ideia que virá a seguir:

<b>Compasso</b>	20	21	22	23 1º tempo
<b>Função</b>	$\text{II}_7^9$	$\text{II}_{b7}^9$	$\text{V}_7$	I

**Quadro 5:** funções harmônicas da segunda cadência da seção a<sub>3</sub>

A melodia vocal apresentada em a<sub>3</sub> é uma melodia de caráter instrumental, formada pelo desdobramento de arpejos, e participa da condução harmônica. Os acordes que acompanham a melodia são muito amplos, transformados pela presença de 7<sup>as</sup>, 9<sup>as</sup>, 11<sup>as</sup>, e permitem, além de criar uma riqueza de sonoridade, fornecer ao compositor uma possibilidade maior de notas do acorde para inserir na melodia vocal.

No compasso 16 a nota *Sol<sub>b</sub>* é a sétima do acorde de  $A_{b7}^9$ ; *Mi<sub>b</sub>* e *Dó* são a quinta e a terça, respectivamente de  $A_{b7}^9$ ; a repetição de *Sol<sub>b</sub>* é interessante, porque nesse compasso ele exerce a função de sétima e no próximo compasso, como é a nota enarmônica de *Fá#*, sua função altera para terça de D. No compasso 17, *Fa#* e *Lá* são terça e quinta de D; *Dó* é a sétima e *Fá* natural é a sétima antecipada do próximo acorde, o que aumenta a tensão. No compasso 18 a primeira nota, *Mi*, é uma apojetura que resolve na quinta do acorde de G, a nota *Ré*; *Si* e *Fá* são a terça e a sétima de G respectivamente. No compasso 19 a primeira nota, *Ré#*, é uma apojetura de *Mi*, que é a terça de C, em seguida aparece a quinta do acorde, *Sol*, e a nota *Ré*, que se estende até o primeiro tempo do próximo compasso. Essa nota no compasso 19 surge como 9<sup>a</sup> de C, ao passo que no compasso 20 sua função se altera para tônica do acorde. Ainda no compasso 20 temos as notas *Dó*, *Lá* e *Fa#* que são sétima, quinta e terça de D respectivamente. No compasso 21 a 9<sup>a</sup> do acorde de  $D_b$ , *Mi<sub>b</sub>*, aparece duas vezes, no início e no final do compasso, as outras notas são *Lá<sub>b</sub>*, que é a quinta, e *Dó*, que é a sétima do acorde. No compasso 22 aparece uma bordadura dupla em torno da nota *Ré* que tem a função de quinta do acorde de G, retornando então, no compasso 23 para a tônica, C.



**Figura 10:** *Valsa-vocalise* (compassos 16 a 24) melodia da parte a<sub>3</sub>

É importante salientar que nos compassos 23 e 24 ocorre uma superposição de ideias musicais:

- 1- Nestes compassos ocorre o fechamento temático da Seção A, dada pela finalização da cadência e pelo repouso da melodia na nota da tônica, ao longo de quase toda a duração dos dois compassos;
- 2- Simultaneamente há uma movimentação no acompanhamento, realizada principalmente pelos violoncelos dois, três e cinco, que se caracteriza como elemento de transição para uma nova ideia, iniciada a partir do compasso 25.

**Figura 11:** *Valsa-vocalise* (compassos 23 e 24) superposição de ideias musicais.

Nesses dois últimos compassos da Seção A, a condução harmônica para a nova Seção ocorre da seguinte maneira:

<b>Compasso</b>	23	24
<b>Função</b>	I / IV	II <sup>m</sup>

**Quadro 6:** funções harmônicas da transição da seção A para a B

Na Seção B Francisco Mignone trabalha com um pensamento modal, distanciando-se do sistema cadencial característico do tonalismo apresentado na Seção A. Na condução harmônica dessa Seção, o compositor realiza passagens de um acorde para outro valendo-se, principalmente, da aproximação entre notas por grau conjunto, cromatismos e sustentação de notas iguais. A sobreposição de terças é também um procedimento muito explorado nessa Seção, criando sempre acordes amplos que possibilitam uma mobilidade harmônica maior. Na Seção B não há modulação para outra tonalidade, porque o compositor não se fixa em nenhum tom específico. Um aspecto que nos leva a essa conclusão é o fato de que Mignone, na Seção B, não confirma nada quanto à tonalidade, demonstrado pelo fato de que a maioria dos acordes que compõem essa seção se apresentam invertidos.

A Seção B é dividida em dois períodos,  $b_1$  e  $b_2$ , e podemos perceber que toda a movimentação existente nessa Seção conduz para o ponto culminante que se encontra no final de  $b_2$ .

O primeiro período de B,  $b_1$ , é composto por dezesseis acordes, compreendendo os compassos de 25 a 40. No início de  $b_1$  o compositor apresenta o motivo melódico característico da Seção B e nos compassos de 25 a 32 podemos observar uma ideia de progressão, tanto no acompanhamento quanto na melodia. Os violoncelos, nesses oito primeiros compassos, estão divididos da seguinte maneira: a base harmônica é feita pelos violoncelos 3 e 4; os violoncelos 5,6,7 e 8 executam os acordes em *pizzicato*; e os dois primeiros violoncelos executam uma linha melódica, escrita em terças paralelas, em contraponto à melodia do canto.

A melodia apresentada pelos violoncelos 1 e 2 nos quatros primeiros compassos (25 a 28) de  $b_1$  é transposta uma terça acima nos próximos quatro compassos (29 a 32) caracterizando uma progressão, o que pode ser observado nas figuras 12 e 13.

**Figura 12:** *Valsa-vocalise* (compassos 25 a 28) melodia realizada pelos dois primeiros violoncelos.

**Figura 13:** *Valsa-vocalise* (compassos 29 a 32) progressão da melodia executada nos compassos 25 a 28.

Na harmonia desse mesmo trecho podemos perceber uma repetição de ideias:

Compasso	25	26	27	28	29	30	31	32
Função	Vm	IV	Vm	IV	VII <sub>b</sub>	VI <sub>b</sub>	VII <sub>b</sub>	III <sub>b</sub> m

**Quadro 7:** funções harmônicas dos compassos de 25 a 32 de b<sub>1</sub>

Nos compassos de 25 a 28, Mignone caminha por graus conjuntos. Na transição para o compasso 29, passa para B<sub>b</sub> pela condução da dominante desse acorde, que é F. Nos compassos de 29 a 31 mantém a ideia de graus conjuntos e encerra o trecho chegando a E<sub>b</sub>m, conduzido também pela dominante desse acorde, o B<sub>b</sub>.

Os compassos 33 a 35 mantêm a ideia de passagem harmônica por graus conjuntos ascendentes. A melodia nesse trecho também se dá ascendentemente. Toda a estrutura da peça nesses compassos soa mais aguda e brilhante, pois, além dos movimentos ascendentes, a escrita musical de todos os violoncelos se concentra na sua tessitura aguda.

<b>Compasso</b>	33	34	35
<b>Função</b>	I <sup>o</sup> <sub>7b</sub>	II <sub>b7</sub>	III <sub>b7</sub>

**Quadro 8:** funções harmônicas dos compassos de 33 a 35 de b<sub>1</sub>

No decorrer dos compassos de 36 a 40, a melodia inicia um movimento descendente e marca o retorno dos instrumentos a uma região mais grave. A harmonia, conduzindo para o encerramento de b<sub>1</sub>, vai se diluindo e se tornando, gradativamente, rarefeita, chegando ao compasso 40, somente com os violoncelos 3 e 4 em movimento descendente e uníssono, estando todos os demais violoncelos em pausa.

<b>Compasso</b>	36	37, 38, 39 e 40
<b>Função</b>	VI V V <sub>b</sub>	VI <sub>5b</sub> <sup>7</sup>

**Quadro 9:** funções harmônicas dos compassos de 36 a 40 de b<sub>1</sub>

O período seguinte, b<sub>2</sub>, compreende os compassos de 41 a 57. Os quatro primeiros compassos retomam o elemento temático melódico, no canto e no contraponto do violoncelo, apresentado no início de b<sub>1</sub>. A harmonia se comporta da mesma maneira dos quatro primeiros compassos da parte anterior, se organizando da seguinte maneira:

<b>Compasso</b>	41	42	43	44
<b>Função</b>	Vm	IV	Vm	IV

**Quadro 10:** funções harmônicas dos compassos de 41 a 44 de b<sub>2</sub>

A partir do compasso 45 até o 54 Mignone inicia um processo de retorno ao sistema tonal, conduzindo a peça em direção ao ponto culminante que compreende os compassos 52, 53 e 54.

<b>Compasso</b>	45	46	47	48	49	50	51	52, 53 e 54
<b>Função</b>	I <sub>6</sub> <sup>7</sup>	IV <sub>7</sub> <sup>9</sup>	I <sub>6</sub> <sup>7</sup>	IV <sub>7</sub> <sup>9</sup>	III <sub>b7</sub> <sup>9</sup>	VII <sub>b7</sub>	III <sub>b7</sub> <sup>9</sup>	I <sub>+7</sub> <sup>9b</sup> /IV <sup>5#</sup>

**Quadro 11:** funções harmônicas dos compassos de 45 a 54 de b<sub>2</sub>

No último compasso Mignone sobrepõe os acordes de C e F e é sobre essa harmonia sobreposta que a melodia atinge o ponto culminante, sustentando a nota *Lá*<sub>4</sub> em *ff*, durante esses três compassos mais a metade do primeiro tempo do compasso 55, iniciando imediatamente uma cadência de finalização da Seção B, feita por uma condução melódica descendente, contemplando a escala de Dó maior e conduzindo o retorno à tonalidade de origem, ao sistema tonal e à reexposição do tema. A cadência vocal se encerra na nota *Ré*, deixando o final da seção B em suspensão e repousando na tônica no primeiro compasso da última Seção da peça.

No compasso 54 a instrumentação toca somente no ¼ do primeiro tempo, entrando em pausa a partir desse ponto e retornando somente na próxima Seção, A', no compasso 58.

A Seção A' é marcada pela repetição da Seção A, que é o retorno do tema. Ela compreende os compassos de 58 a 83 e também é dividida em frases, a'<sub>1</sub>, a'<sub>2</sub> e a'<sub>3</sub>. É maior do que a Seção A, porque o elemento de transição de A' para a Coda é maior do que o elemento de transição da Seção A para a B. Não há mudanças funcionais na harmonia, a condução harmônica se desenvolve da mesma maneira da que vimos na Seção A, como demonstram os quadros 2, 3, 4 e 5. O que muda nessa reexposição é a maneira com que Mignone trabalha com os violoncelos, introduzindo uma sequência de notas em harmônicos a 8<sup>a</sup> (vide a figura 4 e 5), em toda a Seção, o que confere a A' uma cor diferente daquela obtida em A.

A sobreposição de ideias que apareceu no encerramento da Seção A e condução para B se repete no final de A'. Da mesma maneira que a parte vocal finaliza a melodia, o acompanhamento inicia um movimento descendente, como elemento de transição da Seção A' para Coda. Essa cadência instrumental é executada em andamento *Molto Vivo*, com a presença de tríades nos violoncelos 1, 4, 5, 6, 7 e 8, e na voz interna executada pelos violoncelos 2 e 3, com bordaduras de terças maiores e menores.

A Coda começa no compasso 85 e vai até o compasso 90. A instrumentação na Coda possui a função de sustentar os três últimos acordes da peça, enquanto o canto executa a cadência melódica de finalização.

<b>Compasso</b>	85, 86 e 87	88 e 89	90
<b>Função</b>	IV <sub>7+</sub>	I <sub>7</sub> <sup>9</sup>	IV <sub>m</sub> /I

**Quadro 12:** funções harmônicas da coda

O primeiro acorde da Coda é um acorde de F, o segundo é um acorde de C como dominante de F, encerrando a peça com um acorde sobreposto, com os violoncelos inferiores tocando a nota *Dó* e um acorde de F<sub>m</sub> no violoncelos superiores.

A seguir, apresentamos um quadro harmônico abrangendo toda a peça, contendo os acordes de cada compasso e a função e o grau que esses acordes representam.

Seção A – a <sub>1</sub>											
<b>Compasso</b>	1	2	3	4	5	6	7	8			
<b>Tempo</b>								1	2	3	
<b>Acorde</b>	C	C <sub>6</sub>	F <sub>6</sub> ou Dm <sub>7</sub>	Dm	F	G <sub>7</sub>	C <sub>6</sub>	C <sub>6</sub>	C <sub>6</sub>	G <sub>7</sub>	
<b>Grau</b>	I	I	IV ou II	II	IV	V	I	I	I	V	
<b>Função</b>	T	T	S	S	S	D	T	T	T	D	
Seção A – a <sub>2</sub>											
<b>Compasso</b>	9	10	11	12	13	14	15				
<b>Tempo</b>											
<b>Acorde</b>	C <sub>6</sub>	C <sub>6</sub>	F <sub>6</sub> ou Dm <sub>7</sub>	Dm	F	G <sub>7</sub>	C <sub>6</sub>				
<b>Grau</b>	I	I	IV ou II	II	IV	V	I				
<b>Função</b>	T	T	S	S	S	D	T				
Seção A – a <sub>3</sub>											
<b>Compasso</b>	16	17	18	19	20	21	22	23			24
<b>Tempo</b>								1	2	3	
<b>Acorde</b>	A <sub>b7</sub> <sup>9</sup>	D <sub>7</sub>	G <sub>7</sub>	C <sub>9</sub>	D <sub>7</sub> <sup>9</sup>	D <sub>b7</sub> <sup>9</sup>	G <sub>7</sub>	C	F	F	Dm
<b>Grau</b>	VI <sub>b</sub>	II	V	I	II	II <sub>b</sub>	V	I	IV	IV	II
<b>Função</b>	T	D	D	T	S	S	D	T	S	S	S
Seção B – b <sub>1</sub> – primeira frase											
<b>Compasso</b>	25	26	27	28	29	30	31	32			
<b>Tempo</b>											
<b>Acorde</b>	Gm	F	Gm	F	B <sub>b</sub>	A <sub>b</sub>	B <sub>b</sub>	E <sub>b</sub> m			
<b>Grau</b>	V	IV	V	IV	VII <sub>b</sub>	VI <sub>b</sub>	VII <sub>b</sub>	III <sub>b</sub>			
<b>Função</b>											
Seção B – b <sub>1</sub> – segunda frase											
<b>Compasso</b>	33	34	35	36	37	38	39	40			
<b>Tempo</b>				1	2	3					
<b>Acorde</b>	C <sup>o</sup> <sub>7b</sub>	D <sub>b7</sub>	E <sub>b7</sub>	A	G	G <sub>b</sub>	A <sub>5b</sub> <sup>7</sup>	A <sub>5b</sub> <sup>7</sup>	A <sub>5b</sub> <sup>7</sup>	A <sub>5b</sub> <sup>7</sup>	
<b>Grau</b>	I <sup>o</sup>	II <sub>b</sub>	III <sub>b</sub>	VI	V	V <sub>b</sub>	VI	VI	VI	VI	

Função														
<b>Seção B -b<sub>2</sub> – primeira frase</b>														
<b>Compasso</b>	41			42			43			44				
<b>Tempo</b>														
<b>Acorde</b>	Gm			F			Gm			F				
<b>Grau</b>	V			IV			V			IV				
<b>Função</b>														
<b>Seção B -b<sub>2</sub> – segunda frase</b>														
<b>Compasso</b>	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54				
<b>Tempo</b>														
<b>Acorde</b>	C <sub>6</sub> <sup>7</sup>	F <sub>7</sub> <sup>9</sup>	C <sub>6</sub> <sup>7</sup>	F <sub>7</sub> <sup>9</sup>	E <sub>b7</sub> <sup>9</sup>	B <sub>b7</sub> <sup>9</sup>	E <sub>b7</sub> <sup>9</sup>	C <sub>7+</sub> <sup>9b</sup> + F <sup>5#</sup>	C <sub>7+</sub> <sup>9b</sup> + F <sup>5#</sup>	C <sub>7+</sub> <sup>9b</sup> + F <sup>5#</sup>				
<b>Grau</b>	I	IV	I	IV	III <sub>b</sub>	VII <sub>b</sub>	III <sub>b</sub>	I + IV	I + IV	I + IV				
<b>Função</b>														
<b>Seção A' – a'<sub>1</sub></b>														
<b>Compasso</b>	58	59	60		61		62		63		64	65		
<b>Tempo</b>												1	2	3
<b>Acorde</b>	C	C <sub>6</sub>	F <sub>6</sub> ou Dm <sub>7</sub>		Dm		F		G <sub>7</sub>		C <sub>6</sub>	C <sub>6</sub>	C <sub>6</sub>	G <sub>7</sub>
<b>Grau</b>	I	I	IV ou II		II		IV		V		I	I	I	V
<b>Função</b>	T	T	S		S		S		D		T	T	T	D
<b>Seção A' – a'<sub>2</sub></b>														
<b>Compasso</b>	66		67		68		69		70		71		72	
<b>Tempo</b>														
<b>Acorde</b>	C <sub>6</sub>		C <sub>6</sub>		F <sub>6</sub> ou Dm <sub>7</sub>		Dm		F		G <sub>7</sub>		C <sub>6</sub>	
<b>Grau</b>	I		I		IV ou II		II		IV		V		I	
<b>Função</b>	T		T		S		S		S		D		T	
<b>Seção A' – a'<sub>3</sub></b>														
<b>Compasso</b>	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84		
<b>Tempo</b>														

<b>Acorde</b>	A <sub>b7</sub> <sup>9</sup>	D <sub>7</sub>	G <sub>7</sub>	C <sub>9</sub>	D <sub>7</sub> <sup>9</sup>	D <sub>b7</sub> <sup>9</sup>	G <sub>7</sub>	C	F	F	F	F	F	C/F
<b>Grau</b>	VI <sub>b</sub>	II	V	I	II	II <sub>b</sub>	V	I	I	I	IV	IV	IV	I/IV
<b>Função</b>	T	S	D	T	S	S	D	T	S	S	S	S	S	T
Coda														
<b>Compasso</b>	85		86		87		88		89		90			
<b>Tempo</b>														
<b>Acorde</b>	F <sub>7+</sub>		F <sub>7+</sub>		F <sub>7+</sub>		C <sub>7</sub> <sup>9</sup>		C <sub>7</sub> <sup>9</sup>		Fm + C			
<b>Grau</b>	IV		IV		IV		I		I		IV + I			
<b>Função</b>	S		S		S		D		D		I			

**Quadro 13:** análise harmônica da *Valsa-vocalise*

### 4.3.3.3 – Melodia

A *Valsa-Vocalise* apresenta uma melodia principal executada pelo canto e acompanhada pelos violoncelos ou pelo piano na versão transcrita. As notas que compõem a melodia vocal estão relacionadas e pertencem à harmonia em todo o decorrer da peça. A melodia é bastante movimentada e marcada, pelo próprio compositor, através de frases curtas. Importante salientar que a escrita vocal da *Valsa-vocalise* está dentro da tessitura de um soprano e permite que a cantora efetue com relativa tranquilidade todas as respirações necessárias para a sua execução.

Ao se analisar a melodia do ponto de vista idiomático observa-se uma semelhança na escrita vocal com a escrita melódica para a flauta. No trecho abaixo, temos os quatro primeiros compassos da *Valsa Choro*, de Francisco Mignone escrita para flauta e piano, na qual podemos perceber como que a escrita melódica da flauta com saltos e notas acidentadas se assemelha à escrita da melodia da *Valsa-vocalise*.



**Figura 14:** *Valsa Choro* (compassos de 1 a 4) melodia da flauta  
**Fonte:** BARRENECHEA, 2000, p. 100

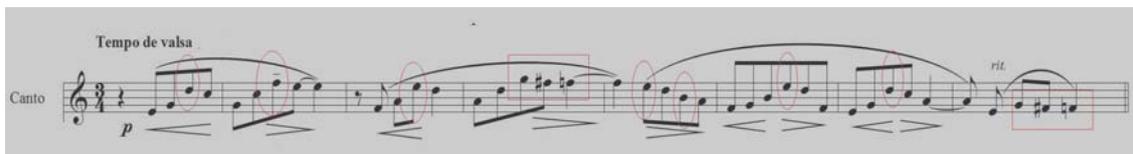
#### *Contornos melódicos*

A melodia é formada, sobretudo, por arpejos, por fragmentos de escalas, por apojeturas e por passagens cromáticas. Seria caracterizada como uma melodia “serrilhada” ou ondulada, consideravelmente movimentada.

A Seção A é composta por duas ideias vocais contrastantes: a primeira,  $a_1$  e  $a_2$ , apresenta o motivo melódico da peça e, a segunda,  $a_3$ , é constituída por saltos e por quiálteras de 4. A direção melódica em  $a_1$  é ascendente nos quatro primeiros compassos e descendente nos quatro últimos. Em  $a_2$  a direção melódica é ascendente em toda a frase. Em  $a_3$  o movimento melódico é espelhado e composto por arpejos.

A melodia que compõe a frase  $a_1$  e é rerepresentada em  $a_2$  (com alteração nos dois últimos compassos), é a apresentação do tema da *Valsa-vocalise*. Podemos

observar que ela é composta por arpejos dos acordes que a acompanham, apojeturas e notas de passagens cromáticas.



**Figura 15:** *Valsa-vocalise* (compassos 1 a 8), melodia de a<sub>1</sub>, as notas circuladas correspondem às apojeturas e as notas inseridas no retângulo correspondem às passagens cromáticas.

Essas passagens cromáticas que surgem na melodia, quase sempre como forma de resolução melódica, são uma característica presente em modinhas e serestas brasileiras. Villa-Lobos, por exemplo, em sua obra *Serestas*, composta de 12 canções, utiliza em várias peças o cromatismo como condução de encerramento de uma ideia melódica, como por exemplo na seresta nº8, a *Canção do Carreiro*:



**Figura 16:** *Canção do Carreiro*, de Villa-Lobos (compassos 57 a 60)

Em a<sub>3</sub>, a melodia é formada por arpejos dos acordes, que estão formados no acompanhamento, como observado no tópico Harmonia (vide figura 10).

Na Seção B, Francisco Mignone utiliza o mesmo material melódico apresentado nas duas primeiras partes da Seção A. A melodia se movimenta mais nessa Seção, gerando ondas melódicas maiores representadas por saltos intervalares, em sua grande maioria da região aguda para a região média da voz.

No início de b<sub>1</sub>, Mignone emprega o elemento temático característico dessa seção, que é reapresentado no início de b<sub>2</sub>, indicando que o primeiro período de B encerrou e um novo período começa.



**Figura 17:** *Valsa-vocalise* (compassos 25 e 26) elemento temático da seção B

A melodia nos compassos 29 a 32 apresenta uma ideia progressiva da melodia dos compassos de 25 a 28. Nesse mesmo trecho, ocorre uma progressão na linha melódica contrapontística do acompanhamento, que se estrutura em terças paralelas e ascende uma terça menor. Na melodia vocal a ideia progressiva se dá uma quarta abaixo.



**Figura 18:** *Valsa-vocalise* (compassos 25 a 32), melodia que apresenta progressão conforme apresentada na partitura.

A progressão, da melodia vocal desse trecho, pode ser vista da seguinte forma:



**Figura 19:** *Valsa-vocalise* (compassos 25 a 32), progressão melódica.

Em termos melódicos, Francisco Mignone trabalha a melodia da Seção B de forma a alcançar o ponto culminante no compasso 52. Podemos observar que do compasso 25 a 35 o compositor trabalha a melodia ascendentemente, chegando à nota Lá, porém, sem lhe dar a devida relevância que ela alcança no compasso 52. Quando o canto, em  $b_1$ , alcança essa nota, Mignone insere uma melodia que vai se diluir por meio de graus conjuntos, do compasso 36 ao 40. No compasso 41, início de  $b_2$ , o movimento ascendente é reiniciado, apresentando um novo elemento rítmico – a utilização de semicolcheias – no trecho que vai do compasso 45 ao 51, o que realça o aspecto “nervoso” e “tenso” de  $b_2$ , chegando ao ponto culminante. A cadência do compasso 55 a 57, formada por uma progressão melódica e rítmica, também se assemelha à característica de diluição melódica por meio de graus conjuntos utilizado no compasso 36 a 40.

A cadência de transição da Seção B para a Seção A' é formada pela escala de *Dó* maior, partindo do décimo primeiro grau e terminando no segundo grau, e bordaduras (vide figura 25).

Na Seção A' a melodia é a mesma da Seção A, porém apresenta duas notas diferentes em  $a'_1$  quando comparado com  $a_1$ , sendo a primeira no compasso 61, o qual surge um *Lá#* no lugar do *Lá* natural do compasso 4, e um *Lá* natural em 63 ao invés do

Si como está no compasso 6. A primeira diferença ocorre somente na partitura original, com o acompanhamento feito pelos violoncelos, enquanto a segunda aparece nas duas versões. Como as partituras que temos acesso são manuscritas é difícil mensurar se essas duas alterações melódicas foram intencionadas pelo compositor ou se foram equívocos ao se escrever. Nas versões digitalizadas fornecidas nesse trabalho apresentamos as partituras com essas diferenças, tal e qual aparecem nos manuscritos.



**Figura 20:** *Valsa-vocalise* (compassos 58 a 65), notas que aparecem em  $a'_1$  diferentes da melodia apresentada em  $a_1$ .

A Coda possui uma cadência vocal construída por graus disjuntos apoiada por acordes.

#### *Âmbito*

A extensão da melodia do canto está entre o  $Ré_3$  e o  $Lá_4$ . É uma extensão confortável para os sopranos porque a disposição dessas notas na melodia da *Valsa-vocalise*, privilegia principalmente o registro vocal médio e início do registro agudo, não se concentrando nem no registro grave e nem no agudo, que poderia ser desconfortável para algumas cantoras.

Tendo em vista que Mignone compôs o vocalise para Maria Lúcia Godoy, podemos entender que ele tenha privilegiado uma extensão melódica que evidenciasse os atributos vocais de tal cantora.

#### **4.3.3.4 – Ritmo**

A peça *Valsa-vocalise*, está composta em compasso ternário (3/4). Só há um compasso escrito em quaternário (4/4), que é o de número 57, que corresponde ao último compasso da cadência vocal, elemento de transição da Seção B para a Seção A' (vide figura 25). A indicação de andamento fornecida pelo compositor no início da

canção é “Tempo de valsa”, e Mignone não estabelece nenhum valor metronômico. Entende-se, portanto, que se trata de um andamento em que seja possível realizar uma dança.

Muito característico de músicas escritas para valsa, como um gênero de dança, é a presença de um baixo marcando o primeiro tempo de cada compasso e uma movimentação maior nos segundo e terceiro tempos. Por essa questão específica da dança, as frases iniciais de cada seção da *Valsa-vocalise* são frases anacrústicas, com pausas de semínima no primeiro tempo, iniciando o movimento melódico a partir do segundo tempo.

Nas Seções A e A' Mignone estrutura o acompanhamento baseado também no pulso de valsa, com o baixo tocando sozinho o primeiro tempo e com a sua retirada no terceiro tempo. A melodia apresentada nessas seções possui dois tipos de materiais rítmicos, que são, nas frases  $a_1$  e  $a_2$ ,  $a'_1$  e  $a'_2$ , o predomínio de colcheias, e nas frases  $a_3$  e  $a'_3$ , o predomínio de quiálteras<sup>93</sup> de 4 (quartínas). A presença de quiálteras de 4 na melodia e o acompanhamento continuando com o pulso ternário resultam em uma polirritmia de 3 (acompanhamento) contra 4 (canto).

---

<sup>93</sup> Quiálteras são alterações no valor convencional das figuras musicais. No caso da *Valsa-vocalise*, onde há quiálteras de 4 realiza-se quatro semínimas no tempo que pertenceria a três, e nas quiálteras de 3 realiza-se três colcheias no tempo que pertenceria a duas.



**Figura 21:** *Valsa-vocalise* (compassos 20 a 22), polirritmia.

No compasso 8 Mignone faz uma indicação de mudança na agógica, inserindo um “*retardando*”<sup>94</sup>, justamente com a finalidade de preparar o encerramento da primeira apresentação do tema e iniciar sua reapresentação. Nos compassos 21 e 22 aparece “*poco ritardando*”, apontando o fim de uma Seção, e nos compassos 23 e 24 “*a tempo*” e “*poco affretando*”<sup>95</sup>, indicando a transição para o início de uma nova Seção.

O acompanhamento realizado na Seção B se diferencia do apresentado na seção anterior por ser ritmicamente mais movimentado. Na melodia apresentada em b<sub>1</sub>, Mignone emprega o mesmo material rítmico utilizado na Seção A, enquanto, em b<sub>2</sub>, ele insere duas novas figuras, a semicolcheia, nos compassos de 45 a 51, e quiálteras de 3 (tercinas) nos compassos 56 e 57. A presença das semicolcheias causa um efeito de oposição às notas longas que também fazem parte desse trecho e favorecem a realização

<sup>94</sup> Termo em italiano que significa retardando, ou seja, tornando o andamento mais lento.

<sup>95</sup> Termo em italiano que significa um pouco mais rápido, tornando o andamento mais movido.

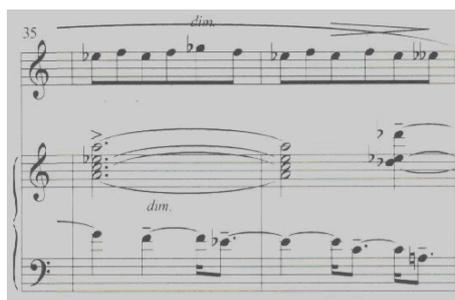
do *un poco affretando*, que o compositor solicita à medida que a melodia se aproxima do ponto culminante. As quiálteras fazem parte da cadência vocal realizada no final de Seção B e são responsáveis pelo movimento da cadencia, que vai sendo diluído aos poucos, pela indicação de *poco ritardando* e pelas colcheias que aparecem no final da cadencia.

Quatro compassos do acompanhamento de  $b_1$  são relevantes ritmicamente e merecem nossa atenção: são os compassos 37-38 e 39-40. Na partitura do piano esses compassos apresentam quiáltera de 5, compreendendo dois compassos dividindo-os em cinco tempos, causando novamente uma polirritmia, porque a voz permanece em compasso ternário enquanto dois compassos unidos que deveriam somar seis tempos são divididos em cinco. Na escrita para os violoncelos, entretanto, não há essa quiáltera de 5, mas o ritmo executado pelos violoncelistas é muito próximo do que seria a execução da quiáltera, o que nos faz pensar que Mignone, ao incluir esse elemento novo na escrita pianística, teve a intenção de facilitar a leitura e a execução desses compassos para o pianista.



**Figura 22:** *Valsa-vocalise* (compassos 37-38), movimentação rítmica dos violoncelos n 3 e 4 e a adequação rítmica para o piano do mesmo trecho

Na nossa edição da transcrição para o piano, não conseguimos copiar com o *software Finale* os compassos 37-38 (exemplificado acima) e os compassos 39-40 que também possuem a quiáltera de 5 envolvendo dois compassos, por isso, transcrevemos a rítmica dos violoncelos para a clave de fá da partitura do piano:



**Figura 23:** *Valsa-vocalise* (compassos 37-38) adequação da quiáltera de 5 para a notação no *software Finale*

A Seção B é marcada por cinco indicações agógica: compasso 25 – “pouco mais vivo”; compasso 40 – “*poco ritardando*”; compasso 41 – “a tempo”; compasso 49 – “*affretando*”; compasso 56 – “*cedendo e poco ritardando*”. Estas indicações revelam a natureza desta seção que é a mais tensa da obra e caminha para o ponto culminante que acontece no compasso 52.

O elemento de transição da Seção A’ para a Coda, compassos de 80 a 84, é a única diferença que essa seção apresenta ritmicamente em comparação à Seção A. A estrutura dessa transição é a mesma apresentada em A, mas como esta é maior, possuindo cinco compassos, Mignone a desenvolve de tal maneira que a duração das tríades e a acentuação presente nos grupos de colcheias ocasionam o surgimento de hemíola<sup>96</sup>. Na partitura transcrita para o piano encontramos a única indicação metronômica da peça: mínima = 100. Como essa indicação não aparece na partitura para os violoncelos não podemos afirmar que tenha sido o compositor que inseriu essa informação.

Na Coda, o andamento é o mais lento de toda a valsa e como o acompanhamento tem a função de sustentar a harmonia o interprete possui uma liberdade maior em conduzir o final da peça.

<sup>96</sup> “Na teoria da música antiga, a proporção 3:2. No moderno sistema métrico, significa a articulação de dois compassos em tempo ternário, como se fossem três compassos em tempo binário. Costuma ser usado em danças barrocas, como a courante e a sarabanda, em geral imediatamente antes de uma cadência; também na valsa vienense” (Dicionário Grove de Música, 1994, p. 423).

#### **4.3.3.5 – Crescimento**

A análise da peça nos fornece uma visão global das características de brasilidade da peça. A escrita para os violoncelos nos remete à idiomática da moda de viola caipira; a escrita melódica para o canto aponta para a escrita idiomática da flauta, sendo que o conjunto de viola e flauta é muito característico das serestas e choros. Outro aspecto que evidenciado nesse contexto, também nos conduz a interpretar que Mignone tenha imprimido na *Valsa-vocalise* a linguagem da seresta, são as muitas passagens cromáticas como resolução melódica na linha do canto. Podemos afirmar, portanto, que a *Valsa-vocalise* é uma composição de caráter essencialmente nacionalista.

É preciso ressaltar também que a presença de apojaturas e acordes formados através da superposição de intervalos terças são elementos característicos dessa obra, aparecendo em todas as Seções.

Francisco Mignone utiliza o material melódico, harmônico e rítmico apresentado no tema,  $a_1$ , para a construção de toda sua obra, a única frase que possui um distanciamento da ideia apresentada no tema é a frase  $a_3$ . Esse distanciamento é observado principalmente no ritmo, por causa do emprego das quiálteras de 4.

A seguir, apresentaremos um quadro que reúne os elementos da análise, já explicitados, de forma à nos fornecer uma visão da peça como um todo, observando a interação de todos os elementos já estudados.

<b>Tópicos</b>	<b>Seção A</b>			<b>Seção B</b>		<b>Seção A'</b>			<b>Coda</b>
<b>Divisão das Seções</b>	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	a <sub>3</sub>	b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>	a' <sub>1</sub>	a' <sub>2</sub>	a' <sub>3</sub>	
<b>Dimensão em compassos</b>	8	7	9	16	17	8	7	12	6
<b>Características da melodia</b>	Tema	Tema (modificado nos dois últimos compassos)	Melodia em acordes (quartinas)	Desenvolvimento	Desenvolvimento – ponto culminante da peça	Tema	Tema (modificado nos dois últimos compassos)	Melodia em acordes (quartinas)	Melodia com material temático do tema
<b>Andamento</b>	Tempo de valsa – tempo I			Pouco mais vivo		Tempo I			<i>Assai più</i> Lento súbito
<b>Métrica</b>	3/4			3/4 e 4/4		3/4			3/4
<b>Textura</b>	Homofônica			Contrapontística		Homofônica			Homofônica
<b>Âmbito de intensidade</b>	<i>p</i>			<i>p – ff</i>		<i>mp – ff</i>			<i>p</i>
<b>Âmbito da melodia</b>	<i>Ré<sub>#3</sub> – Lá<sub>4</sub></i>			<i>Ré<sub>3</sub> – Lá<sub>4</sub></i>		<i>Ré<sub>#3</sub> – Lá<sub>4</sub></i>			<i>Fá<sub>3</sub> – Sol<sub>3</sub></i>
<b>Tratamento harmônico</b>	Tonal			Modal		Tonal			Tonal

**Quadro 14:** relações estruturais na canção *Valsa-vocalise*

#### 4.4 – Decisões interpretativas

A análise da *Valsa-vocalise* auxiliou-nos a algumas decisões interpretativas que apresentamos a seguir.

Como Francisco Mignone não especifica qual vogal adotar para a interpretação da *Valsa-vocalise* optamos pela vogal /a/, por ser uma vogal central, ou seja, durante a sua emissão a língua não adota um posição elevada posteriormente ou anteriormente, permanecendo abaixada; favorece a abertura dos lábios e o relaxamento do maxilar; é uma vogal oral e é uma vogal que pode ser arredondada (SILVA, 1999, p. 79-90). Todas essas características fonéticas favorecem a construção de uma homogeneidade sonora da voz de maneira a conservar o máximo possível das características vocais em toda a extensão da peça. Essa vogal também é frequentemente escolhida por vários compositores para a execução de seus vocalises, como por exemplo, o vocalise da *Bachianas Brasileiras n°5*, a qual Villa-Lobos solicita a execução do vocalise sobre a vogal /a/.

Como o compositor também não indicou uma medida metronômica, optamos pelo andamento de semínima = 80 como Tempo I, porque permite uma fluência melódica do tempo de valsa, possibilitando a realização de todas as mudanças de agógica solicitadas por Mignone.

Apontaremos, a seguir, algumas decisões interpretativas associadas a elementos observados na análise realizada, segundo suas disposições nas Seções da obra.

#### SEÇÃO A

**a<sub>1</sub>** – Como nessa frase apresentamos o tema e a dinâmica sugerida é *p*, acreditamos que todas as pequenas frases possam ser executadas em amplo legato. Consideramos que algumas notas merecem um realce específico, como as apojaturas e as duas resoluções melódicas cromáticas, como está marcado na figura 15, de forma que o efeito de tensão e relaxamento produzido por esses dois elementos musicais possam ser evidenciados na *performance*. As frases possuem indicações de um crescendo em direção ao agudo e um diminuendo em direção ao grave, por isso, o grave pede ser cantado com leveza, de forma a se delinear o desenho melódico. No último compasso, o compasso 8, não há linha de expressão sobre a melodia, o que indica uma pequena interrupção no legato,

diminuindo o andamento em uma resolução melódica cromática, no qual cada nota pode ser bem articulada como se numa certa estaticidade, para logo em seguida retornar-se ao movimento. Como todo o acompanhamento se localiza na região média e grave dos instrumentos, o timbre vocal pode ser pensado de uma forma mais velada, com menos brilho, de maneira a dialogar com o registro produzido pela harmonia.

**a<sub>2</sub>** – É a repetição do tema, portanto, as intenções interpretativas da parte anterior se aplicam nessa parte, com a diferença nos dois últimos compassos que continua em legato e sustentando a última nota com a dinâmica decrescendo.

**a<sub>3</sub>** – A compreensão da harmonia para a execução dessa frase é essencial, porque sem a compreensão das relações das notas melódicas com a harmonia pode-se perder a condução melódica, como se uma nota estivesse desligada da outra. O compositor divide essa frase em duas semi-frases, sendo que para a execução da segunda, o tempo de respiração é brevíssimo, sendo ela maior, que a primeira. Assim, é preciso ter-se consciência da quantidade de ar a ser inspirado e a forma de como dosar o seu uso no canto, a fim de que se possa executar a frase inteira, sem interrupção.

## **SEÇÃO B**

**b<sub>1</sub>** – Nesse trecho o caráter da música começa a mudar; o acompanhamento torna-se mais brilhante e movido e o timbre vocal também deve acompanhar essa mudança, se apresentando um pouco mais brilhante e rico em harmônicos. Nos compassos de 25 a 32 as ligaduras de expressão dividem pequenas frases de dois em dois compassos e há um crescendo na indicação da dinâmica da melodia que deve ser evidenciada na voz. Nos compassos 33, 34 e 35 a melodia apresenta um movimento ascendente, com a presença de saltos e a dinâmica continua em um crescendo. Nesse momento, o cantor precisa controlar bem o aumento da pressão de ar subglótica para que a clareza das notas e a afinação não fiquem comprometidas. Com base em nossa experiência pessoal, percebemos que, quanto mais a dinâmica da melodia cresce, maior é a tendência de empenhar força na saída do ar, o que aumenta a tensão laríngea e impede que saltos e cromatismos sejam executados com precisão.

A última frase, presente em b<sub>1</sub>, marcada pela ligadura de expressão compreende os compassos 36 a 40. Esse trecho é uma cadência de graus conjuntos e cromatismo em

movimento descendente, a que podemos chamar de coloratura. Para vozes com a característica mais cheia ou pesada, esse trecho exige maior atenção, por ser de difícil execução. É preciso manter-se a mesma postura adotada na frase anterior, ou seja, a de não imprimir demasiada força para a saída do ar, permitindo a emissão de um timbre mais leve e contribuindo para que a voz possa “correr” por sobre as notas, permitindo maior fluência melódica. Como se trata de uma frase longa, e que no último compasso ainda apresenta a indicação *poco ritardando*, faz-se necessário também dosar bem o ar expirado para que a frase não seja interrompida antes de sua conclusão.

Ainda sobre esse trecho final de  $b_1$ , percebemos algumas notas que devem ser realçadas durante a execução da frase, por causa de uma escala descendente presente nesses agrupamentos de colcheias, como apresenta o exemplo abaixo:



**Figura 24:** *Valsa-vocalise* (compassos 36 a 40) cadência de graus conjuntos, transição de  $b_1$  para  $b_2$

$b_2$  – Essa parte se inicia com a retomada da ideia inicial de  $b_1$ , nos compassos de 41 a 44. Porém, a melodia será conduzida diferentemente. Logo no compasso 45 as semicolcheias são introduzidas e conferem à melodia uma maior movimentação; a dinâmica está em *mf* caminhando para o *f*, o acompanhamento está todo mais agudo e a voz, timbricamente deve acompanhar todo esse crescimento e aumento brilho. O caráter é tenso, então o timbre não deve soar somente brilhante, mas aqui também “nervoso”, caminhando como que ansioso pela chegada ao ponto culminante. Essa frase de chegada ao ponto culminante é anacrústica, começando duas semicolcheias antes da nota  $Lá_4$  que tem a duração de nove tempos e uma colcheia, de modo que a respiração deve ser bem preparada, apesar de não se haver nenhuma pausa anterior que facilite tal processo.

Ao final da sustentação da nota  $Lá$ , inicia-se a cadência vocal que marca o retorno à ideia apresentada em A. Essa cadência é composta das notas da escala de  $Dó$ , portanto, a primeira nota de cada grupo de quiálteras de 3 devem ser evidenciadas (vide figura 25). Quando aparecem as colcheias, no final da cadência, as quatro notas também devem ser destacadas porque todas fazem parte da escala.



**Figura 25:** *Valsa-vocalise* (compassos de 54 a 57) cadência de finalização da seção B, notas da escala de *Dó maior*.

## SEÇÃO A'

**a'1, a'2, a'3** – Como a instrumentação está mais aberta e aguda devida, principalmente, às notas em harmônicos nos violoncelos ou subida no registro, evidenciada pela clave de sol, indicada para a mão esquerda do pianista, a voz, na reexposição do tema, pode-se dar um tratamento tímbrico vocal diferente do apresentado em A, buscando-se abrir o timbre de maneira a garantir coerente com a atmosfera harmônica.

## CODA

Apesar de a harmonia realizar, no primeiro compasso da Coda, um acorde de  $F_{7+}$ , cantar a primeira nota do canto, que é um *Fá* é difícil, porque a nota mais aguda que o acompanhamento toca é o *Mi*, e além dela ser a nota que a mais se escuta nesse momento é a nota que se guarda de referência por ser a mesma que se inicia o tema. Portanto, é necessário muita atenção para atacar a primeira nota da melodia da Coda.

O caráter da Coda é bastante etéreo, então a voz não deve quebrar esse clima, e para isso é importante deixar o timbre mais leve. A última nota possui uma fermata e um sinal de diminuição, isso sugere que a nota não seja cortada, mas que vá sumindo gradativamente junto ao som do acompanhamento.

### 4.5 – Edição das partituras da *Valsa-vocalise*, de Francisco Mignone, para canto e oito violoncelos e transcrição para canto e piano.

A seguir apresentamos as partituras digitalizadas da canção *Valsa-vocalise*, nas duas versões da peça: para canto e oito violoncelos e a transcrição para canto e piano. Para a realização dessa edição utilizamos o *software Finale*.























## CONCLUSÃO

Há algumas considerações pertinentes a serem feitas no encerramento dessa pesquisa acerca das três classes de vocalises consideradas neste trabalho. Os vocalises de aquecimento e aperfeiçoamento técnico, conforme o estudo apresentado, configuram-se como a primeira modalidade de vocalise de que se tem registro na história da música ocidental, se comparada às demais modalidades abordadas, considerando-se ainda serem equivalentes aos exercícios aplicados no ensino da música - a solmização, que também tinha a finalidade de iniciar o processo de preparação vocal de alunos inclinados para o canto. Com o passar dos anos, essa prática não foi abolida, tendo sido transformada de modo a atender as demandas musicais de cada época e as necessidades técnicas dos próprios cantores. Atualmente, esses vocalises não estão presentes apenas na prática dos cantores; a fonoaudiologia aplica alguns desses mesmos exercícios em pacientes que sofrem de distúrbios vocais específicos, tendo sido realizadas várias pesquisas científicas com o intuito de comprovar sua eficácia. Recentemente, alunos de Canto da Escola de Música da UFMG, dentro os quais me incluo, participaram de uma pesquisa de mestrado feita por uma fonoaudióloga que busca confirmar se uma série de vocalises específicos, aplicada a um número determinado de cantores, seria realmente eficiente para a preparação muscular e aquecimento vocal antes da prática do canto. Portanto, podemos considerar que a prática de vocalizar, tão antiga e tão atual, é de fato, uma importante ferramenta para o cantor e que essa prática deve acompanhá-lo por todo o período que esse desejar.

Os vocalises de estudo parecem ter sido um desdobramento dos vocalises de aquecimento e aperfeiçoamento técnico, surgindo posteriormente na história da música ocidental. Eles reúnem os exercícios vocais à melodia vocal como criação artística, apresentando um desenho criativo e bem estruturado sobre um acompanhamento instrumental. Segundos os registros históricos da música ocidental, realizar muitos vocalises de estudo era pré-requisito para se iniciar na prática do canto de árias e *mélodies*.

Enquanto a música brasileira era composta segundo a estética europeia de composição, observamos que os vocalises de estudo estrangeiros, principalmente os utilizados na escola italiana, foram instrumento relevante para a formação do estudante de canto, porém, com a produção crescente da música nacionalista, reconheceu-se a

necessidade de se produzir métodos de ensino de canto próprios que auxiliasse o cantor a interpretar a música nacional emergente. Essa atitude não intencionava abolir os vocalises estrangeiros da prática musical do cantor, mas acrescentar novos estudos que pudessem suprir algumas especificidades encontradas no repertório nacional que não eram contempladas nos estudos utilizados até então. Com isso, percebemos que o gênero do vocalise no Brasil, como elemento pedagógico desenvolve-se também com uma função voltada para a valorização de constâncias rítmico/melódicas da música brasileira de raiz popular e folclórica, prática defendida pelas várias correntes nacionalistas.

Acreditamos que o vocalise de estudo é também importante para a formação do cantor e notamos como foi relevante no estudo do canto europeu, nos períodos relatados no Capítulo II, e como ele foi inserido e adaptado à prática vocal brasileira. Tendo em vista que este trabalho se debruça sobre o estudo do vocalise no Brasil e aponta para a sua valorização, não poderíamos nos furtar a observar, ainda que sem maior aprofundamento, como esta prática tem sido conduzida em nosso ambiente acadêmico atual, espaço em que esta pesquisa foi desenvolvida.

O que se pode constatar é que o vocalise de estudo perdeu gradativamente seu espaço nos programas de cursos de graduação em canto nos últimos 20 anos. Os vocalises de aquecimento e aperfeiçoamento técnico permaneceram como exercícios obrigatórios ao início de cada aula de canto, ainda que por um tempo relativamente breve; esporadicamente alguns vocalises artísticos são incluídos nos repertórios dos alunos, sobretudo aquelas obras consagradas no repertório internacional. Os vocalises de estudo, aqueles dos manuais - os Concone, os Bordogni, os Cacilda Borges - são raramente utilizados nos programas superiores. As razões para este gradual distanciamento, entretanto, apontam seguramente para questões mais complexas, relacionadas à formação do músico erudito no Brasil.

Os cursos de canto, até a década de setenta, eram, em Minas Gérias, oferecidos desde os cursos básicos ou técnicos, sobretudo nos Conservatórios estaduais e municipais. A própria história da Escola de Música da UFMG tem suas origens no Conservatório Mineiro de Música. Nestas escolas, o ensino da música era feito desde a infância, garantindo um preparo de base. Quando os estudantes passassem ao estudo superior, iriam com uma preparação considerável. Atualmente, muitos alunos buscam a universidade sem esse um preparo fundamental e tais instituições não oferecem espaço em seus currículos para desenvolvê-las, argumentando tratarem-se de cursos superiores.

Acreditamos que, sobre tal discussão, esta dissertação não deva apontar soluções, mas lançar questões. O emprego de vocalises de estudo no contexto atual ainda teria o mesmo objetivo do passado? Há ainda o mesmo interesse geral no repertório que estes vocalises beneficiam? Haveria um modo de conciliar o tempo curricular atual e o estudo do *Bel Canto* preconizado nos manuais de estudo vocalizado? Poderíamos, certamente, passar a refletir, em nossas atuações como cantores e professores de canto, se a ausência ou diminuição do emprego dos vocalises de estudo nos cursos de graduação possuem reflexos na formação do futuro cantor. Caberia a nós, como profissionais da música e do canto, avaliar se a não realização de tais estudos pode afetar o processo de ensino-aprendizagem, hoje frequentemente condicionado pela busca imediatista de formação de um repertório vocal.

Particularmente, devo revelar que, durante a realização desta pesquisa, pude interpretar alguns vocalises de estudo, principalmente os brasileiros, e percebi o quanto eles contribuem em minha fluência rítmica e colocação vocal e como se mostraram eficientes em minha preparação pessoal para a execução das obras de concerto.

Os vocalises artísticos revelaram-se neste estudo as peças de maior dificuldade interpretativa e exigências técnicas. De fato, aos cantores habituados a veicularem nas canções um texto com uma mensagem semântica, torna-se complexo pensar em comunicar ideias exclusivamente pela articulação de uma melodia vocalizada, sem mencionar uma palavra, o que acontece nos vocalises artísticos. A música, entretanto, nos conduz a várias sensações, emoções, imagens ou mesmo a ausências absolutas de significados traduzíveis em palavras, os quais buscamos exteriorizar por meio da condução de nossos timbres, da intensidade de nossas vozes, do modo como atacamos ou abandonamos cada nota emitida, de como executamos cada um dos elementos exigidos na obra.

Um fator determinante na interpretação de um vocalise artístico se concentra, nas possibilidades técnicas pessoais, individuais do cantor. Pode-se perceber que as escolhas interpretativas de um cantor ao executar uma peça vocalizada de concerto é baseado essencialmente nas características que lhe são próprias, não apenas relacionadas à sua técnica, timbre e preparo musical, mas às suas capacidades de conduzir uma melodia, à sua "musicalidade". Cada intérprete revela suas principais qualidades e suas lacunas na interpretação de uma obra dessa natureza.

Observamos neste estudo que o repertório brasileiro possui um considerável número de vocalises artísticos, entretanto, poucos deles são conhecidos. Será que essa

pouca divulgação do gênero musical se deve ao fato de serem peças de difícil execução? Decorreriam da falta de interesse dos intérpretes pela busca desse repertório? Por que será que algumas dessas peças não são sequer mencionadas nos catálogos dos compositores? Poderíamos realizar outras pesquisas na tentativa de descobrir as razões do desconhecimento desse repertório brasileiro, mas acreditamos que nenhuma delas questionaria a relevância estética destas composições. Algumas destas razões, ao que nos parece, relacionam-se inicialmente ao acesso às obras, quer seja às partituras, gravações ou apresentações ao vivo.

Durante a realização dessa pesquisa percebemos o quanto é difícil se ter acesso a algumas obras vocalizadas brasileiras e, com certeza, esse é um fator que dificulta ou mesmo impede o músico de conhecer esse repertório. Por exemplo, Villa-Lobos compôs um *Vocalise-Étude* em 1929 que foi publicado na França. A obra está registrada em seu catálogo de composições, mas não conseguimos ter acesso a essa obra; Helza Camêu compôs o *Vocalise (Homenagem à Villa-Lobos)* opus 37, procuramos essa peça na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, e ela não foi encontrada, apesar da obra ter sido comprovadamente doada àquela instituição pela filha adotiva da compositora; dentre as peças de Francisco Mignone solicitadas à Biblioteca Nacional para a realização dessa dissertação, uma não foi encontrada, a *Valse presque noble et sentimentale*, composta em 1949. Contudo, várias outras peças estão ao alcance do intérprete, as quais podem, além de enriquecer um repertório pessoal, contribuir para o desenvolvimento técnico e artístico do cantor.

Tivemos assim o privilégio de estudar mais profundamente a *Valsa-vocalise* de Francisco Mignone. Francisco Mignone foi um compositor especialmente dedicado à construção da música nacionalista brasileira e soube imprimir nessa peça uma brasilidade inconfundível e, acreditamos, de alto padrão composicional.

O estudo analítico-interpretativo da *Valsa-vocalise*, que nos forneceu uma visão global da obra, abrangeu seguramente as três dimensões do fenômeno musical<sup>97</sup>: a dimensão imanente, apoiada nos parâmetros analíticos sugeridos por Jan LaRue; a dimensão poética, baseada em estudos históricos e musicológicos do compositor e a relatos a nós fornecidos pela cantora e amiga de Mignone, Maria Lúcia Godoy; e a

---

<sup>97</sup> Faz-se aqui referência às três dimensões simbólicas do fenômeno musical propostas por Jan Molino e J. J. Nattiez: a dimensão poética, relacionada ao ato da criação, a dimensão estética, relacionada à percepção ou compreensão, e a dimensão imanente, relacionada às evidências dadas pelo suporte da obra, sua partitura ou gravação, na qual se identifica o resíduo material da música.

dimensão estética, que abarcou as impressões que obtivemos da peça e que nos conduziram à decisões pessoais de interpretação.

Para a sua *performance*, podemos afirmar que, após a realização da análise, esta se tornou mais consciente e eficaz, estando nossas decisões interpretativas fundamentadas nos vários aspectos musicais constituintes da obra.

As decisões interpretativas apresentadas nessa dissertação não pretendem e não podem ser definitivas, uma vez que a construção de uma interpretação musical é individual e, associado aos aspectos analíticos factíveis, estão também aspectos abstratos e subjetivos pessoais.

Há ainda uma infinidade de temas e obras a serem pesquisadas no âmbito dos vocalises artísticos. Esperamos, contudo, ter, com esta pesquisa, oferecido uma visão panorâmica do vocalise no Brasil e no mundo ocidental, e ter contribuído, sobretudo, com a divulgação do repertório de canções vocalizadas brasileiras.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: L. G. Miranda, 1933.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Volume 11. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. Francisco Mignone: viver de música e para a música. In: MARIZ, Vasco. *Francisco Mignone, o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. p. 11-17.
- BANDEIRA, Manuel. Francisco Mignone. In: MARIZ, Vasco. *Francisco Mignone, o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. p. 23-25.
- BARBOSA, Cacilda Borges. *Estudos brasileiros para canto*. Rio de Janeiro: Registrado na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. 1950. 2 v.
- BARRENECHEA, Sérgio Azra. Valorizando a tradição e a experimentação: a flauta na música de câmara de Francisco Mignone. In: GERLING, Cristina Capparelli. *Três estudos analíticos: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri*. Porto Alegre: UFRGS, 2000. (Série estudos; 5)
- BEHLAU, Mara. *Voz: o livro do especialista*. Rio de Janeiro: Revinter, 2001-2005. 2v.
- BÉRARD, Jean-Antoine. *L'art du chant*. Paris: [s.n.], 1755.
- BLANKENBEHER. Disponível em: <<http://pitchperfect.hubpages.com/hub/Bel-Canto-Singing-Pier-Francesco-Tosi-Observations-on-the-Florid-Song>>. Acesso em: 15 jun. 2011.
- BURROWS, John (Ed.). *Guia de música clássica*. Tradução André Telles. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- COELHO, Lauro Machado. *A ópera na França*. São Paulo: Perspectiva, 1999. (História da ópera)
- COELHO, Lauro Machado. *A ópera barroca italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2000. (História da ópera: 1)
- COSTA, Edilson. *Voz e arte lírica: técnica vocal ao alcance de todos*. São Paulo: Editora Lovise, 2001.
- DINVILLE, Claire. *A técnica da voz cantada*. Tradução Marjorie B. Courvoisier Hansson. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.
- DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. *Crepúsculo de outono op. 25 n.2 para canto e piano de Helza Camêu: aspectos analíticos, interpretativos e biográficos da*

compositora. 2001. Dissertação (Mestrado em música)—Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

DUTRA, L; BORGHOFF, M; PEDROSA, M. Em Defesa da Canção Brasileira. *PER MUSI: Revista de Performance Musical*. Belo Horizonte, n.8, p. 74-83, 2003, Pós-graduação da Escola de Música da UFMG.

DUDEQUE, Norton. Revisitando a “Ária (Cantilena)” da Bachianas Brasileiras nº5. *Música em perspectiva: Revista do programa de pós-graduação em música da Universidade Federal do Paraná, Paraná*, v. 1, n. 2, p. 131-157, out. 2008.

FELIX, Sandra Mara de Paula. *O ensino do canto no Brasil: uma visão histórica e uma reflexão aplicada ao ensino de canto no Brasil*. 1997. Dissertação (Mestrado em música)—Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

FERNANDES, Ângelo José. *O regente e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros*. 2009. Tese (Doutorado em Música)—Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

FIUZA, Anna Maria. *O canto no tempo e no espaço*. Rio de Janeiro: [s. n.], 1941.

FRANÇA, Eurico Nogueira. Peças para música de câmara. In: MARIZ, Vasco. *Francisco Mignone, o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. p. 93-99.

FREIRE, Sérgio; BELÉM, Alice; MIRANDA, Rodrigo. *Do conservatório à escola: 80 anos de criação musical em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

GARCIA, M. *A complete treatise on the art of singing*. Tradução Donald V. Pasche. New York: Da Capo Press, 1972.

GARCIA, M. *Hints on singing*. New York: The Joseph Patelson Music House, 1894.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *O caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

GROUT, Donald J. PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. 2 ed. Tradução: Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2001.

HOLLAND, Rachel J. *National schools of singing and their impact on teaching*. In: ANNUAL CONVENTION OF THE GLOBAL AWARENESS SOCIETY INTERNATIONAL, 17<sup>th</sup>, may 2008, San Francisco, CA, USA.

HOUAISS, Antônio. VILLAR, Mauro de Sales. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JOHNSON, Graham. *Gabriel Fauré: the songs and their poets*. London: Ashgate, 2009. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books>>. Acesso em: 15 nov. 2010.

KAYAMA, Adriana G. et al. PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 16-38, dez. 2007. Disponível em: <[http://www.ia.unesp.br/gp/expressao\\_vocal/pbcantado\\_artigo.pdf](http://www.ia.unesp.br/gp/expressao_vocal/pbcantado_artigo.pdf)>. Acesso em: 16 fev. 2010.

KATER, Carlos. *Música viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios as início do século XX*. 2 ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KIEFER, Bruno. *Francisco Mignone: vida e obra*. Porto Alegre: Movimento, 1983.

LAMPERTI, Francesco. *The art of singing*. Tradução J. C. Griffith. London: Ricordi, 1877.

LARUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. New York: W.W. Norton and Company, 1970.

MAGALDI, Cristina. *Alguns dados sobre o canto em português no século XIX*. Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 1995. Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_1995/muscompairel12.ht](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1995/muscompairel12.ht)>. Acesso em: 28 de fev. de 2012.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.

MANCINI, G. *Practical reflections on the figurative art of singing*. Tradução Pietro Buzzi. Boston: Gorham Press, 1912 (original de 1777).

MANCINI, G. *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Viena: Ghelen, 1774.

MARIZ, Vasco. *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

MARIZ, Vasco. *Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MARTINS, José Eduardo. A pianística de Francisco Mignone. In: MARIZ, Vasco. *Francisco Mignone, o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. p. 61-80.

MENUHIN, Yehudi; DAVIS, Curtis W. *A música do homem*. Tradução de Auriphebo Berrance Simões. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

MIGNONE, Francisco. Prelúdio, coral e fuga. In: MARIZ, Vasco. *Francisco Mignone, o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. p. 37-43.

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. Canto Orfeônico: os ideais cantados do Estado Novo. *Travessias*, Paraná, n. 2, 2010. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br>>. Acesso em: 01 nov. 2010.

MOREIRA, Pedro Lopes. *A ciência do canto*. Rio de Janeiro: Patronato, 1940.

MUSEU VILLA-LOBOS. Catálogo de obras: *Villa-Lobos, sua obra*. 2. ed. [Rio de Janeiro], 1972.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie de Debussy*. Tradução Luiz Paulo Sampaio. In: *Debates*, V.6. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 2002.

NATTIEZ, Jean-Jacques. A comparação das análises sob o ponto de vista semiológico (a propósito do tema da Sinfonia em Sol menor, K. 550, de Mozart). In: *PER MUSI: Revista de Performance Musical*, V. 8, pág. 5-40, jul-dez, Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2003.

NATTIEZ, Jean-Jacques; ECO, Umberto; RUWET, Nicolas; MOLINO, Jean. *Semiologia da Música*. Org. Maria Alzira Seixo; Tradução Mário Vieira de Carvalho. Lisboa: Vega Universidade, [sd].

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricord Brasileira, 1981.

PACHECO, Alberto. *O canto antigo italiano: uma análise dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

PÁDUA, Mônica Pedrosa de. *Imagens de brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandes: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia*. 2009. Tese (Doutorado em Letras)–Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

PRADO, Yuka de Almeida. “O meu amigo Koellreutter” de Gilberto Mendes. In: *ENCONTRO DE MÚSICA E MÍDIA*, 4., 2008, São Paulo. *Anais*. Disponível em: <<http://www.musimid.mus.br/4encontro/files/comunicacoes.htm>>. Acesso em: 15 jan. de 2012.

PRIMEIRO CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA, 1937, São Paulo. *Anais*. São Paulo: Departamento de Cultura de São Paulo, 1938.

REID, Stefan. Preparing for performance. In: RINK, Jonh. *Musical performance a guide to understanding*. New York: Cambridge University Press, 2002. p 102-112.

REILY, Suzel A. Manifestações populares: do “aproveitamento” à reapropriação. In: REILY, S. A; DOULA, S. M. (org). *Do folclore à cultura popular*. (Encontro de Pesquisadores nas Ciências Sociais - Anais.) [São Paulo]: USP/Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1990, p. 1-31.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música*: edição concisa. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar , 1994.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SCARPEL, Renata. PINHO, Sílvia M. R. Aquecimento e desaquecimento vocal. In: PINHO, S. *Tópicos em voz*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan: 2001. p. 97-104.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Tradução Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SILVA, Thaís Cristóforo. *Fonética e fonologia do português*: roteiro de estudos e guia de exercícios. São Paulo: Contexto, 1999.

SÍTIO do Guia da canção brasileira: [www.grude.ufmg.br/cancaobrasileira](http://www.grude.ufmg.br/cancaobrasileira)

SÍTIO da Biblioteca Nacional: [www.bn.br/](http://www.bn.br/)

SÍTIO com informações sobre Maurice Ravel. Disponível em: <<http://www.classicalarchives.com/composer/3210.html?navID=2>>. Acesso em: 16 nov. 2010.

SOUZA, Eugênio. A intertextualidade nos processos de composição e interpretação da Seresta para violão de José Alberto Kaplan. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (ANPPOM), 18., 2008, Salvador. Salvador: 2008. p. 321-328.

STARK, James A. *Bel canto*: a history of vocal pedagogy. Canada: University of Toronto Press Incorporated, 2008.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

TOSI, Pier Francesco. *Observations on the florid song; or sentiments on the ancient and modern singers*. Tradução de Jonh Ernest Galliard. Londres: J. Wilcox, 1723.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Música é informação!* Música e mídia a partir de alguns conceitos de Paul Zumthor. In: CONGRESSO LATINOAMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, 5., 2004, Rio de Janeiro. *Anais*. Disponível em: <[http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/HeloisaValente.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/HeloisaValente.pdf)>. Acesso em: 02 fev. 2012.

VICENTINO, Cláudio. DORIGO, Gianpaolo. *História do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1997.

WILLEMS, Edgar. *As bases psicológicas da educação musical*. Bienne: Edições Pro-Musica, 1970.

#### **Disco e CDs**

BITTENCOURT-SAMPAIO, Sérgio; COSTA, Alberto; BRAGA, Francisco. *Paisagens Musicais*. Pianista Thalita Peres. Soprano Magda Beloti. Rio de Janeiro: Drum Studio, 2005. 1 CD. (O encarte contém texto explicativo sobre as canções de Sérgio Bittencourt-Sampaio, escrito pelo próprio compositor)

CAMÊU, Helza. *Helza Camêu: Duo para clarinete e fagote, sonata para violoncelo e piano, 1 vocalise e 14 canções*. Selo Rádio MEC. 1 CD. (Repertório Rádio MEC, n.17/ O encarte contém texto explicativo de “Vocalise e canções”: DUTRA, Luciana Monteiro de Castro)

GALWAY, James. *The essential flute of James Galway*. 1993. 1 CD. (Série: Master Piece).

RACHMANINOFF, Sergei; GLINKA, Michail. *Canções*. Soprano Galina Vishnevskaya. Pianista Mstislav Rostropovitch. Deutsche Grammophon. 1976. 1 disco sonoro.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Floresta do Amazonas*. Execução Orquestra filarmônica de Minas Gerais. Regência Fábio Mechetti. Soprano Edna d'Oliveira. Coro masculino Coral Lírico de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2009. 1 CD. (O encarte contém texto explicativo da peça: SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos).

#### **Partituras**

BORDOGNI, Marco. *Dodici Vocalizzi*. Milano: Ricordi, [19--].

BORDOGNI, Marco. *26 Études Techniques*. Paris: A. Leduc, 1927.

BORDOGNI, Marco. *36 vocalises*. Braunschweig: Henry Litolffs, [19--].

CONCONE, Guiseppe. *Fifty Lessons for the Voice*. New York: G. Schirmer, 19--.

FAURÉ, Gabriel. *Vocalise-étude n°1 Pour voix élevées*. 1906. Voz.

MARCHESI, Mathilde. *Elementary Progressive Exercises*. New York: G. Schirmer, 1886.

MARCHESI, Mathilde. *The art of Singing: thirty vocalises for mezzo-soprano, op.21*. New York: G. Schirmer, [19--].

MENDES, Gilberto. *O meu amigo Koellreutter*. 1984. Voz e instrumento.

MOZART, W. A. *Solfeggio K393*.

ROSSINI, Gioacchino. *Gorgheggi e solfeggi*. CD Sheet Music. CD-ROM.

SAINT-SAËNS, Camile. *Le rossignol et la rose*.

VIARDOT, Pauline. *An hour of study: excises for the vioce*. New York: G. Schirmer, 1897.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Canção do carreiro*.

# ANEXOS

## **ANEXO 1**

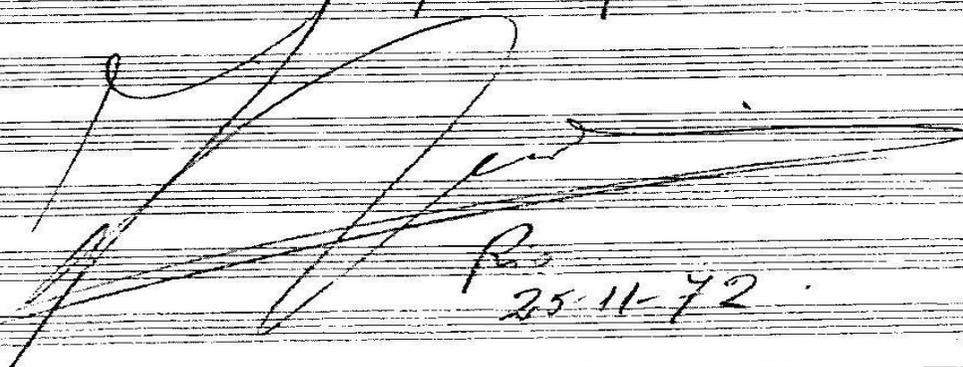
**Manuscritos das partituras da Valsa-vocalise de Francisco Mignone para canto e oito violoncelos e transcrição para canto e piano.**

a Mario Lúcio Godói

Valsa-vocalise

para canto e oito violoncelos  
de

Francisco Urquiza (1972)



Ru.  
25-11-72.

Valsa-vocalise  
para canto e oito violoncelos

FRANCISCO MAGNAN

1

Tempo de valsa

Canto

1<sup>o</sup>

2<sup>o</sup>

3<sup>o</sup>

4<sup>o</sup>

5<sup>o</sup>

6<sup>o</sup>

7<sup>o</sup>

8<sup>o</sup>

rit.

774.763/1-6-1990D



*ant* *poco rit.* C *a tempo* *mp* *Pouco mais Vin*

1 *poco rit.* *a tempo*

2

3

4 *arco*

5

6

7 *poco rit.*

8



**E**

alto

Handwritten musical notation for the alto part, including dynamics such as *dim*, *mp*, *poco rit.*, and *atempo*.

Handwritten musical notation for staves 1 through 8, including various dynamics like *anc*, *dim*, *poco rit.*, *pizz*, and *atempo*.

6

*crescendo a poco a poco*

**F** *un poco affrettando*

Handwritten musical score for an orchestra and voice. The score is written on ten staves. The top staff is for the voice, labeled "Cant." and contains a melodic line with lyrics. The remaining nine staves are for the orchestra, numbered 1 through 8. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (mf, f, p, cresc., decresc., arzo), and articulation marks (accents, slurs). The tempo and dynamics markings are "crescendo a poco a poco" and "un poco affrettando".

*Canto*

*multo marcato*

*ced. dim 3 e poco rit*

1

2

3

4

5

6

7

8

G

1 - tempo

1 - tempo



Molto Vivo (nr 1)

Canto

Handwritten musical score for voice and piano. The score includes a vocal line and eight piano staves. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various dynamic markings such as p, f, and dim. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems by a double bar line.

dim sempre rit





B.

Poco mais Vivo

25

30

35

39

crescendo a poco a poco

44 *mf*

*cresc.*

*p.*

49 *mf* **F** *un poco affrettando*

*cresc.*

*p.*

54 *ced.* *dim. e poco rit.* **G** *I<sup>o</sup> TEMPO*

*col canto*

*p.*

59

Handwritten musical score for a piece in 6/8 time. The score is divided into four staves. The top staff is the melody, featuring slurs and dynamic markings like "rit." and "atempo". The second and third staves are for the piano accompaniment, with the third staff showing a bass line with a 4/4 time signature. The fourth staff shows a complex piano accompaniment with various chords and textures.

*Molto Vivo*

Handwritten musical score for a piece marked "Molto Vivo". The score is divided into four staves. The top staff is the melody, starting with a fermata and followed by notes with accents. The second and third staves are for the piano accompaniment, with the second staff showing a complex texture of chords and the third staff showing a bass line. The fourth staff shows a complex piano accompaniment with various chords and textures, including a "rit." marking.

## ANEXO 2

### Programa do curso de Canto da Escola de Música da UFMG, utilizado nos anos de 1979 a 1992.

#### PROGRAMA DO CURSO DE CANTO

*Curso de Graduação*

*Duração 8 períodos semestrais*

*Escola de Música da UFMG*

*Professora: Marilene Gangana*

Programa dos períodos Canto I e II

A - Técnica:

Exercícios de respiração  
Exercícios de relaxamento muscular  
Vocalisos

B - Estudos vocalizados e com palavras, extraídos de um desses métodos abaixo, de acordo com a classificação vocal de cada aluno.

- BACH : Geistliche Lieder ( Edição Breitkopf ) 75 peças - 1ª até 28.  
BORDOGNI : 24 novos vocalisos . 1 a 8 .  
BORDOGNI : op: 8 - Três exercícios e 12 vocalisos - 1 a 4.  
CONCONE : op: 9 - 50 lições - 36 a 50.  
CONCONE : op : 10 - 25 lições - 1 a 10.  
CONCONE : op: 17 40 lições para baixo, ou barítono, ou contralto ou meio-soprano - 1 a 10.  
Cacilda Borges Barbosa : Estudos Brasileiros - 1º volume. ( 1 a 20 )  
Carmen Sylvia V. de Vasconcellos : 12 Estudos Brasileiros.  
Guercia : Estudos com palavras - 1 a 6 .  
GUERCIA : 12 solfejos,  
Marchesi : op: 2 - 24 vocalisos - 9 a 16. ( para sop. tenor e meio-sop )  
Marchesi: op: 24 novos vocalisos - 1 a 8 .  
Marchesi : op: 21 ( especial para meio sop ) 1 a 15.  
NAVA : op 7 para soprano - 1 a 16.  
Nava : op 9 - para meio sop. primeira parte - 17 a 40.  
Panofka : op: 85 - 24 vocalisos - 13 a 24.  
Panzeron : para meio sop- ou barítono - 1 a 10.  
Panzeron - para sop. ou tenor . 1 a 14.  
VACCAI : Método Prático - para qualquer voz.

C - Pequenas peças de pouca dificuldade técnica e de solfejo simples do período renascentista, pré-clássico, revistas por Weckerlin e outros; árias italianas antigas, pequenos "lieder" de Schoubert, Schumann, etc; peças de autores modernos

D - Peças fáceis de autores nacionais.

Canto III e IV

A - Técnica:

Vocalisos especiais para atingir áreas de ressonância;  
Vocalisos mais trabalhados, incluindo arpejos e estacatos.

B - Estudos vocalizados e com texto, dentre os abaixo-relacionados,  
de acordo com a classificação e a extensão vocal de cada aluno.

- BACH : Geistliche Lieder - ( Breitkopf) 29 a 52.  
BORDOGNI : op: 8 três exercícios de 12 vocalisos - 5 a 8 .  
BORDOGNI : 24 novos vocalisos - 9 a 15.  
Cacilda Borges Barbosa - Estudos Brasileiros - 2º volume - 1 a 10.  
CONCONE : op: 10 25 lições - 11 a 25.  
CONCONE - op: 17 40 lições para B. BAR. Cont. ou M-sop. 11 a 20.  
Guercia - 18 solfejos - 1 a 9. (19 solfejos - "1º método de Guercia" - parte del Método)  
- Guercia : estudos com palavras - 7 a 12.  
Lablache : Doze vocalisos - 1 a 6 .  
Marchesi : op 2 - 24 vocalisos - 17 a 24.  
- Marchesi: op: 21 - ( M- sop) 16 a 30.  
Marchesi : 24 novos vocalisos - 9 a 16 .  
Nava: op 7 - para sop. ou tenor - 17 a 26.  
Nava : op 9 - para meio- sop, ou bar. primeira parte - 41 a 50  
Idem - segunda parte - 1 a 10.  
Panofka: op: 81 - 24 vocalisos - 1 a 12.  
Panofka: op: 90 - Especial para baixo e barítono - 1 a 6, e 8  
Panofka - Op: 87 - 12 recreações - completo, com palavras.  
- Panseron - para meio sop. ou bar, 11 a 20.  
Panseron : para sop. ou tenor - 15 a 28.  
PORPORA : Vocalisos clássicos - 1 a 8.

C - Peças fáceis de épocas diversas, incluindo peças antigas francesas e italianas, interpretação de Schubert, Schumann, Brahms, Mozart, Mendelssohn, dentre outros; peças modernas e contemporâneas

D - Árias de média dificuldade e peças brasileiras escolhidas entre Villa Solos, Megnone, J. Ovalle, José Siqueira, Carmem S. V. de Vasconcellos, Jupyra Duffles, Luis Melgaço, dentre outros.

Canto V e VI

A - Técnica:

Exercícios de velocidade e de vocalização de dificuldade progressiva.

B - Estudos vocalizados e com letra, dentre os abaixo citados.

BACHÉ : Geistliche Lieder - ( Breitkopf ) 53 a 75.

BORDOGNI : 24 novos vocalisos - 16 a 24.

BORDOGNI : op 8 Três exercício e doze vocalisos - 9 a 12 .

Bordogni : 36 vocalisos - ( para sop. meio-sop. e tenor )  
números: 1, 3, 5, 7, e 9 a 20.

Cacilda Borges Barbosa : Estudos Brasileiros : 2ª vol. 11 a 20.

Concone - op: 12 - quinze lições.

Concone: op: 17 - 40 lições - 21 a 30-.

Guercia: 18 solfejos - 14 a 18.

Lablache : Doze vocalisos - 7 a 12.

Marchesi : 24 novos vocalisos. 17 a 24.

Marchesi: op 15 - vinte lições com palavras.

Nava: op7 para sop. 27 a 36.

Nava op: 9 para meio-sop. segunda parte - 11 a 20.

Panofka- op: 81 24 vocalisos - 13 a 24.

Panseron - Para meio sop. ou bar. I 21 a 30.

idem para sop. ou tenor ; 29 a 41.

PORPORA : Vocalisos clássicos - 9 a 16.

RONCONI : Grande método para bar. e baixo - 1 a 6.

WEIDNANT ( MAURICE ) Vocalisos clássicos de aperfeiçoamento, sobre árias de cantatas. Para vozes agudas ou graves.

C - Interpretação de ópera de média dificuldade.

Interpretação de Schubert, Wolf, Halm, Mahler, Debussy, Dvorak, Strauss, dentre outros.

D - Peças de autores nacionais.

Canto VII e VIII

A - Técnica:

Exercícios de difíceis vocalizações.

Exercícios específicos para domínio da dinâmica, ornamentos musicais, sons longos, igualdade vocal do grave ao agudo.

B - Estudos vocalizados de grande dificuldade, incluindo-se necessariamente os modernos, dentre os abaixo-relacionados.

BORDOGNI: 36 vocalisos - para sop. ou meio-sop, ou tenor.  
números : 2, 4, 6, 8, e 21 a 36.

BORDOGNI: Doze novos vocalisos para sop ou tenor.

Cacilda Borges Barbosa: Estudos Brasileiros - 2º vol. 21 a 30.

Concone op: 17 - 40 lições para b. ou bar. ou cont, ou m-sop. 31 a 40.

ESTUDOS MODERNOS selecionados entre : Casella, Pozzoli, Zandonai, Pizzetti, Mulé, Malpiero, Castelnuovo-Tedesco, Ciléa, Vittadini, U.Giordano, Respighi, Alfano, Pich-Mangiagalli, Tommasini, Pedrollo, Gino Marinuzzi e outros.

Navas: op 9 para meio sop. segunda parte - 21 a 30.

Panofka : Vocalisos de Artista - para sop. tenor ou meio sop.

Panofka : Exercício especiais - ( 86 exercícios).

Panseroni : para meio sop. ou bar. 31 a 40.

Panseroni: para sop. ou tenor : 42 a 54.

RONCONI : Grande Método para para bar. e baixo - 7 a 12.

WEIDNANT ( Maurice) Vocalisos clássicos de aperfeiçoamento, sobre árias de cantatas e Oratórios. Para vozes agudas ou graves. escolhidos entre : Haendel, Mozart, Durante, Scarlatti, Hasso, Pergolesi, Haydn, Caldara, Purcell, Bach , etc.

\* Rechiniani para : Vocalisos

C - Interpretação de peças internacionais mais elaboradas, de várias épocas.

Interpretação de árias de óperas internacionais completas.

Interpretação de árias de oratórios célebres.

Apresentação final de uma ária de ópera e uma ária de cantata, com orquestra.

