

Instituto Politécnico de Lisboa
Escola Superior de Música de Lisboa



MÚSICA PORTUGUESA

O PORTUGUÊS CANTADO

Inês Tavares Lopes

Mestrado em Música
Área de Especialização - Direção Coral

Agosto de 2017

Orientador: Doutor Paulo Lourenço

Agradecimentos

Em primeiro lugar, quero dirigir os meus agradecimentos ao meu orientador, o Professor Doutor Paulo Lourenço, pela sua disponibilidade e pelo acompanhamento que me prestou.

Também à minha tia Lili pelo apoio na elaboração do trabalho.

Quero também deixar uma palavra de apreço a todos os professores que, ao longo do curso, me orientaram e ministraram os ensinamentos necessários ao meu bom desempenho durante o mestrado.

A todos os colegas que participaram neste projeto: Alexandre Gomes, Ana Sousa, António Lourenço Menezes, Bruno Rodrigues, Cecília Rodrigues, Claire Rocha, Frederico Projecto, Gustavo Lopes, Joana Esteves, Joana Nascimento, João Costa, João de Barros, Jorge Leiria, José Bruto da Costa, Manon Marques, Margarida Simas, Maria de Fátima Nunes, Mariana Moldão Martins, Miguel Jesus, Mónica Antunes, Pedro Miguel, Rodrigo Carreto, Rui Bôrras e Sofia Vieira.

Finalmente aos meus pais, ao meu irmão e aos meus amigos, o meu muito obrigado pelo apoio incondicional.

Resumo

A ideia de que o português é uma língua pouco adequada ao canto é, cada vez mais, considerada um mito. Não é possível, no entanto, ignorar que cada língua, quando cantada, apresenta alguns problemas a nível da fonética e da fonologia que é preciso resolver, de modo a favorecer não só a execução vocal da composição, mas também a perceção do texto. Nas várias Escolas Europeias existe um conjunto de regras estabelecidas para a interpretação fonológica dos textos cantados nas línguas nacionais, o que é uma lacuna em relação à Escola Portuguesa, apesar da necessidade sentida tanto por maestros como por cantores.

No presente trabalho, é apresentada uma proposta de resolução de alguns deles, tendo em vista a interpretação de obras do repertório português dos compositores Fernando Lopes-Graça, Eurico Carrapatoso e Miguel Jesus, sobre poemas de cariz tradicional e outros de Bocage, Ricardo Reis e Sophia de Mello Breyner Andresen. O resultado dessa proposta será validado pela apresentação dessas obras, em concerto.

Palavras-chave: Música coral, Melodia popular portuguesa, Fonética e fonologia do português, Poesia cantada, Fernando Lopes-Graça, Eurico Carrapatoso, Miguel Jesus.

Abstract

The idea that the Portuguese language is not suitable for singing is being increasingly considered as a myth. Nevertheless, it cannot be ignored that, when singing, each language presents its own phonetic and phonological problems, which need to be solved in order to favour the vocal performance of the composition and the perception of the words. The different European Schools have already established a set of rules for the phonological interpretation of the sung poems in their native languages. In the Portuguese School this is an omission felt most acutely by conductors and singers.

This study presents a tentative solution to solve some of these problems, when a conductor approaches some works from the Portuguese coral repertoire, by such composers as Fernando Lopes-Graça, Eurico Carrapatoso and Miguel Jesus. These texts come from folk themes and from poems by Bocage, Ricardo Reis and Sophia de Mello Breyner Andresen. The outcome of this proposal is going to be validated on the presentation of those Works in a concert.

Keywords: Choral music, Portuguese folk song, Portuguese phonetic and phonology, Sung poetry, Fernando Lopes-Graça, Eurico Carrapatoso, Miguel Jesus.

Índice

Agradecimentos	1
Resumo	2
Abstract	2
Introdução	5
1. Os problemas do português europeu cantado	6
1.1. A prosódia	8
1.2. Escolha de repertório	9
1.2.1. Compositores	9
1.2.2. Obras	13
2. O Projeto	16
Conclusão	21
Bibliografia	22
Anexos	25

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo principal apresentar uma proposta de resolução de alguns dos problemas levantados pela articulação da língua portuguesa cantada, não só a nível da fonética tradicional, mas também a nível da prosódia.

Concretamente, o trabalho visa as seguintes peças para coro: “Três Esconjuros”, da autoria de Fernando Lopes-Graça, sobre textos tradicionais portugueses; “O que me diz o Vento de Serpa”, também sobre textos tradicionais, e “Marília”, sobre um soneto de Bocage, ambas da autoria de Eurico Carrapatoso; dois ciclos da autoria de Miguel Jesus, Mar Novo (I) e Pequeno Poemário de Ricardo Reis, o primeiro sobre textos de Sophia de Mello Breyner Andresen e o segundo sobre textos de Ricardo Reis, heterónimo de Fernando Pessoa.

O trabalho está dividido em três partes: contextualização do trabalho desenvolvido (que engloba os compositores e as respetivas obras), escolha de repertório e levantamento dos problemas com proposta de resolução dos mesmos.

A validação da proposta apresentada foi resultado do concerto final no dia 21 de Outubro de 2017.

Os problemas do português europeu cantado

Jean-Jacques Rousseau, no *Ensaio sobre a Origem das Línguas*, diz que a diferenciação na origem das línguas não é indiferente à sua adequação à música, referindo que as línguas modernas da Europa se encontram todas mais ou menos na mesma situação. A esse propósito afirma Rousseau:

“E não abro sequer uma exceção para o italiano. A língua italiana, tal como a francesa, não constitui por si só uma língua musical. A diferença entre uma e outra está em que uma se presta à música e a outra não.” (2001:67)

Na realidade, nas várias Escolas Europeias existe a preocupação de estabelecer regras, uma espécie de código de interpretação fonológica, para que os textos cantados sejam mais perceptíveis, sem que a sua articulação pareça demasiado artificial.

Apesar das necessárias adaptações e acrescentos na transcrição de sons de variedades da língua portuguesa, “empregamos para as nossas transcrições fonéticas, sempre que possível, o Alfabeto Fonético Internacional” (Cunha e Cintra 2005:30). Mas só as transcrições fonéticas não chegam. Há outras variantes que entram na interpretação fonológica do texto cantado para que o mesmo seja inteligível.

José Oliveira Lopes afirma:

“A cantores com mérito vocal e larga experiência notam-se pontos fracos na inteligibilidade dos textos ou na forma artificial da articulação. (...) são entregues programas com os textos das peças a interpretar, para que possam entender-se as obras literárias postas em música que estão a ser interpretadas.” (2004:81)

Este é um problema comum a todas as línguas e donde não se exclui a portuguesa, daí a necessidade de um trabalho de adaptação da fonética comum à língua cantada. Além disso, também no que se refere à prosódia e à interpretação fonológica do português europeu cantado, há necessidade de encontrar solução para vários problemas. Esta necessidade é sobretudo sentida por maestros e cantores. Não será por isso, no entanto, que iremos considerar que a língua portuguesa não é adequada para o canto. A técnica vocal tem aqui um papel importante e na técnica vocal entram não só a respiração, mas igualmente a fonação e a articulação (Valente 2013). No canto, temos que considerar também a importância do *legato*, a arte de passar de uma nota para a outra sem rutura.

“Tornar o texto perceptível sem alterar o *legato*, é parte importante de um trabalho que tem de ser desenvolvido ao longo de vários anos. (...) Para cantar bem é necessário manter constante e bem equilibrada a pressão de ar sobre as cordas vocais. Obstruindo parcial (consoantes constrictivas) ou totalmente (consoantes oclusivas) o tracto vocal, provoca-se um corte na continuidade dessa pressão e consequentemente do som. A opção para que este fenómeno não perturbe a linha melódica, o *legato*, é a passagem pelas consoantes de forma decidida ou subtil, mas rápida, muitas vezes apenas “apontada”, ou somente sugerida, sobretudo em notas agudas diferindo de cantor para cantor, ou seja, o canto deve apoiar-se na emissão das vogais, devendo as consoantes ser articuladas criteriosamente.” (Lopes 2004:82 e 86)

Relativamente à expressividade, a voz humana tem uma capacidade igual à de qualquer outro instrumento. O uso musical da voz necessita que se tenha um domínio técnico que nos permita manter a qualidade e a beleza do som, sem que se descuide a clareza e a perceptibilidade do texto musicado. Cantar não é a mesma coisa que falar. “*It is very easy to have what is known as good diction while singing poorly; the real trick is to have good diction while not letting it interfere with good singing.*” (Emmons 2006:2). Shirlee Emmons defende que as consoantes representam o maior problema de articulação dos cantores. Na realidade, as consoantes são uma grande barreira ao *legato*, porque trancam o espaço, criam tensão na língua e interrompem o fluxo de ar. No que se refere à língua portuguesa podemos ainda falar de um outro grande problema que é a articulação das vogais nasais. João Vassalo Lourenço refere que os processos de anti-ressonância que são inerentes à articulação das vogais nasais impedem muitas vezes a inteligibilidade do texto. Acrescenta ainda:

“O processo da nasalização na língua falada apresenta uma multiplicidade de possibilidades articulatórias que induzem uma abertura do velo. Esta multiplicidade de ações articulatórias varia grandemente de dialeto para dialeto e de indivíduo para indivíduo e varia ainda de acordo com a vogal e com o contexto em que ela se insere na palavra. (...) o elemento de nasalidade das vogais nasais do português europeu é relativamente baixo o que torna a sua obtenção por via articulatória mais confortável.” (Lourenço 2009: 7 e 10)

João Lourenço, na sua comunicação, acaba concluindo que apesar dos poucos estudos existentes sobre a matéria, a experiência prova “que a escolha consciente de formantes operativos não nasais para tessituras pós-passagio permite uma emissão mais fácil, livre e sem perda de inteligibilidade”. (Lourenço 2009:11)

A prosódia

No Dicionário de Termos Linguísticos, a prosódia define-se como o “estudo da natureza e funcionamento das variações de tom, intensidade e duração na cadeia falada”. (Mateus 2004:5)

Partindo dessa definição, a autora refere que os traços prosódicos são o tom, a intensidade e a duração (*pitch, loudness and tempo*) e ritmo (*rhythm*), que considera serem propriedades inerentes ao som. (Mateus 2004:6) Segundo Mira Mateus, “do ponto de vista fonológico, as línguas utilizam essas propriedades com objetivos diversos: (i) para marcar os limites das unidades; (ii) para criar oposições distintivas; (iii) para distinguir significados globais de construções frásicas.” (Mateus 2004:6), daí a importância da fonologia prosódica na língua cantada para uma boa inteligibilidade dos textos.

De considerar também o fenómeno de ligação, que constitui um dos recursos mais importantes para as estruturas prosódicas.

“Ligação é o modo como se transita do último fonema de uma palavra para o primeiro de uma outra no corpo de uma frase. O problema da ligação tem interesse prático e teórico (...) visto que se não pode dizer que fala bem o português, por ex., quem faz ligações como estas *hojié, doijomens, cincoras*, por hoje é, dois homens, cinco horas. A ligação normal é: *hojé, doizomens, cincoras*.” (Nogueira 1941:86)

Refere Sónia Frota (2000) que a estrutura entoacional se relaciona com a organização em constituintes prosódicos e considera que a melodia desempenha um papel diferenciado nas línguas, daí o conceito de língua entoacional em contraste com língua tonal, como é, por exemplo, o mandarim. Também as outras propriedades do sistema prosódico, a duração, a altura e a intensidade ou força expiratória, que são intrínsecas ao som, são utilizadas pelas línguas de forma diversa. Isto não significa, no entanto, que alguma delas seja mais ou menos adequada ao canto, sendo que, em qualquer língua será sempre necessário coordenar texto e composição musical.

No presente trabalho são apresentadas algumas propostas para a interpretação fonológica e prosódica de alguns segmentos dos textos das peças escolhidas de modo a favorecer a execução vocal da composição e a perceção do texto.

Escolha de repertório

Para divulgação do repertório coral português foram escolhidas obras dos compositores Fernando Lopes-Graça, Eurico Carrapatoso e Miguel Jesus.

Partindo do princípio que se pretende que o presente trabalho tenha por objeto um estudo diversificado, porque nem todos os textos ou composições apresentam o mesmo grau de complexidade ou as mesmas características, foram escolhidas obras que contemplam poetas de diferentes épocas, bem como textos tradicionais, e compositores, dos séculos XX e XXI, representativos da música coral portuguesa.

Os poemas referidos são de Bocage, Ricardo Reis e Sophia de Mello Breyner Andresen.

Quanto aos compositores, a escolha recaiu em Lopes-Graça, Carrapatoso e Miguel Jesus pelas razões que a seguir se apontam, independentemente da importância de cada uma:

- Apresentar os mais importantes compositores da música coral portuguesa do século XX e XXI (Lopes-Graça e Carrapatoso)
- Promover o conhecimento de compositores atuais (Miguel Jesus), envolvendo a estreia de um dos seus ciclos – Pequeno Poemário de Ricardo Reis.

Compositores

Fernando Lopes-Graça (1906- 1994)¹

1906: Nasce a 17 de Dezembro em Tomar, onde inicia os estudos de piano. -1924: Ingressa no Conservatório Nacional de Lisboa. - 1927: É aluno da Classe de Virtuosidade de Viana da Mota. - 1931: Termina o Curso Superior de Composição. É preso e desterrado para Alpiarça. - 1934: Ganha uma bolsa para estudar em França, que lhe é recusada por motivos políticos. - 1937: Parte para Paris. Estuda com Koechlin Composição e Orquestração. -1938: A Maison de la Culture de Paris encomenda-lhe uma obra: «La fièvre du temps» (ballet-revue). Harmonizações de canções populares portuguesas. -1940: Ganha o prémio de Composição do Círculo de Cultura Musical com o 1º Concerto para Piano e Orquestra. - 1941: Tomás Borba

¹ Notas biográficas cedidas por Leonor Lains

convida-o para professor na Academia de Amadores de Música. - 1942: Obtém o prémio do Círculo de Cultura Musical com a «História Trágico-Marítima» (poema de Miguel Torga). - 1944: Ganha pela 3ª vez o Prémio de Composição do CCM com a «Sinfonia». - 1945: Faz parte da Comissão Distrital do MUD. - 1949: Faz parte do júri do Concurso Internacional Béla Bartók em Budapeste. - 1952: Novo prémio de composição do Círculo de Cultura Musical com a 3ª Sonata para Piano. - 1961: Edita com Michel Giacometti o 1º volume da Antologia de Música Regional Portuguesa. Início do In Memoriam Béla Bartók (8 suites progressivas para piano) que completa em 1975. - 1969: Rostropovich interpreta o Concerto de Câmara para violoncelo encomendado a Lopes-Graça. - 1973: Início da publicação das «Obras Literárias» (Editora Cosmos) em 18 volumes. - 1974: Assume a presidência da Comissão para a Reforma do Ensino Musical criada pelo Governo Provisório da Revolução de Abril. - 1979: Compõe para grande orquestra, solistas e coro o «Requiem pelas vítimas do fascismo em Portugal». - 1981: Convite do governo húngaro para as Comemorações do Centenário do nascimento de Béla Bartók. - 1993: Audição integral das sonatas e sonatinas para piano (Matosinhos). Homenagem no seu 87º aniversário. - 1994: Morre na noite de 27 Novembro na sua casa na Av. da República, na Parede, junto a Cascais.

As composições de Lopes-Graça revelam aquilo que é a característica mais marcante da sua obra, a procura de uma profunda identificação com o povo e a cultura portuguesa. É assim que acaba por definir a canção popular:

“...companheira da vida e trabalhos do povo português, a canção segue-o do berço ao túmulo, exprimindo-lhe as alegrias e as dores, as esperanças e as incertezas, o amor e a fé, retratando-lhe fielmente a fisionomia, o género de ocupações, o próprio ambiente geográfico, de tal maneira ela, a canção, o homem e a terra, onde uma floresce e o outro labuta, e ama, e crê, e sonha, e a que entrega por fim o corpo, formam uma unidade, um todo indissolúvel”
(in «Folclore autêntico e contrafacção folclórica» Graça 1991:22)

Eurico Carrapatoso (1962)²

Eurico Carrapatoso nasceu em 1962 e é natural de Mirandela. É licenciado em História pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Iniciou os seus estudos musicais em 1985, tendo sido aluno de composição de José Luís Borges Coelho, Fernando Lapa, Cândido Lima e Constança Capdeville. Concluiu em 1993 o curso superior de composição no Conservatório Nacional de Lisboa com Jorge Peixinho.

Foi assistente de História Económica e Social na Universidade Portucalense. Leccionou na área da composição em várias instituições, nomeadamente na Escola Superior de Música de Lisboa, na Academia Nacional Superior de Orquestra e na Academia de Amadores de Música. É desde 1989 professor de Composição no Conservatório Nacional, integrando o quadro desta instituição. Recebe regularmente encomendas e a sua música tem vindo a ser executada, editada e difundida desde 1992 na Europa e nos restantes continentes.

Fundou ou integrou o júri de vários prémios de composição tais como o Prémio Jorge Peixinho, o Prémio Eborae Mvsica - 2ª Escola de Évora, o Prémio Dom Dinis e o Prémio de Composição da Sociedade Portuguesa de Autores.

A sua música representou três vezes Portugal na Tribuna Internacional de Compositores da UNESCO realizadas em Paris em 1998, 1999 e 2006, com Cinco melodias em forma de Montemel (para soprano, trompa e piano), Deploração sobre a morte de Jorge Peixinho (para grande orquestra) e O meu poemário infantil (para tenor e orquestra). Ganhou as primeiras edições do Prémio de Composição Lopes-Graça e do Prémio Francisco de Lacerda. Em Maio de 2001 foi distinguido pela Sociedade Histórica da Independência de Portugal com o Prémio da Identidade Nacional. Em 10 de Junho de 2004 foi condecorado pelo Presidente da República com a Comenda da Ordem do Infante Dom Henrique. Em Maio de 2011 foi distinguido com o Prémio Árvore da Vida pelo Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura.

² Notas biográficas cedidas por Eurico Carrapatoso.

*Miguel Jesus (1984)*³

Estudou violino dos 8 aos 13 anos na Academia de Música de Santa Cecília. A Formação Musical fazia parte do currículo escolar. Quando deixou as aulas de instrumento começou a interessar-se pela guitarra, que aprendeu de forma autodidata, durante alguns anos. Já nesta altura tinha aulas de coro, mas o seu interesse pela música coral irá revelar-se muito mais tarde.

Até aos 21 anos, tocou música rock, juntando-se ocasionalmente com amigos. Com essa idade, abandonou o Curso de Engenharia Informática, que frequentou durante três anos, e ingressou na Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal, continuando a tocar com amigos num grupo de rock. Esse grupo, segundo o próprio, foi bastante importante para ele, por lhe ter dado acesso à música de conjunto e por lhe ter permitido dar os primeiros passos como compositor utilizando a linguagem da música ligeira. Nesta área também se serviu da sua aprendizagem no Hot Clube.

Aos 24 anos entrou na Academia de Amadores de Música para estudar guitarra clássica com o professor António Ferreirinho. Aí tomou contacto, pela primeira vez, com a música de Fernando Lopes-Graça, e Eurico Carrapatoso. Esse facto influencia determinantemente a sua escrita. Duas das obras que o impressionaram, desde a sua primeira audição, foram o *Acordai*, de Lopes-Graça e *O Magnificat em Talha Dourada*, de Carrapatoso. Mas há outras obras que influenciam o seu vocabulário, por exemplo a peça *Water Night*, de Eric Whitacre, por um dos Virtual Choirs, ou o *Concerto para coro* de Schnittke, a propósito das quais Miguel Jesus diz: “A primeira vez que ouvi, tive a sensação de me terem roubado uma peça que eu queria escrever e não sabia.” E diz ainda que, sobre as suas 3 Peças Soltas interpretadas pelo Ensemble Vocal Desafinados “...senti que tinha encontrado uma forma de me expressar, que tinha procurado durante muito tempo.” (Jesus 2017b:1)⁴

Entrou na Escola Superior de Música aos 27 anos, participando no seu primeiro programa coral de cariz sinfónico, com o *Gloria* de Poulenc e o *Te Deum* de Bruckner. Segundo o compositor, este é o momento decisivo para que perceba que o que realmente quer é continuar a cantar em coros e a escrever música coral.

³ Resumo biográfico cedido por Miguel Jesus.

⁴ Ver anexo D.

Obras

Três Esconjuros – Fernando Lopes-Graça

Trata-se de uma obra sobre três textos tradicionais contra as maldições – o esconjuro tradicional:

- I. Contra os maus encontros
- II. Contra os maridos transviados
- III. Contra as trovoadas

É uma peça para coro *a cappella*, sendo que o I e III são para coro misto e o II para coro feminino.

A composição musical serve o texto na perfeição dando aos interpretes a facilidade de executar esta obra com o dramatismo necessário.

O que me diz o vento de Serpa – Eurico Carrapatoso

Esta obra é dedicada a Fernando Lopes-Graça, como o próprio compositor refere: “Ao compositor, ao cidadão, ao amigo e à sua imensa obra de harmonização da melodia popular portuguesa, onde fica a descoberto o verdadeiro sentir de um povo e onde se revela a sua tão profunda quão melancólica identidade.” (Carrapatoso 2012:1)⁵

O compositor considera estas coletâneas regionais, que intitulou genericamente, como acima referido, de *O que me diz o vento...* como um projeto de vida. A propósito, diz ainda o compositor: “(...) Nestas harmonizações de música popular de várias origens e de vários mundos, da Estrela ao Ramelau, do Douro ao Zambeze, cada som é essencial e também testemunha dessa portugalidade filtrada na minha linfa transmontana.(...)” (Carrapatoso 2012:2)⁶

São nove harmonizações sobre peças tradicionais para coro misto, coro feminino e coro masculino. A obra está escrita numa espécie de “espelho”:

⁵ Ver anexo A.

⁶ Ver anexo A.

Sombras Tutti	Praia (i) TB	Altara Tutti	António SA	Algarve Tutti	Tambor TB	Ana Tutti	Praia(ii) SA	Vem, ó Morte Tutti
-------------------------	------------------------	------------------------	----------------------	-------------------------	---------------------	---------------------	------------------------	------------------------------

Tabela 1 – Estrutura em espelho do Ciclo

Marília – Eurico Carrapatoso

Esta obra foi escrita para o bicentenário da morte de Bocage, por encomenda da Associação Dedicarte.

O texto escrito por Bocage é um soneto, cuja temática é o amor, dedicado a Marília, a sua principal musa inspiradora. Para o compositor, esta peça é uma das jóias dos seus trabalhos para coro.

Relativamente à estrutura, o compositor recorre à composição em espelho, sendo que a forma da composição é um espelho da forma do poema. O ambiente cria uma espécie de movimento contínuo e circular provocado pela ausência de silêncios.

Mar Novo (I) – Miguel Jesus

Trata-se de um ciclo de três peças sobre poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen, extraídos do livro homónimo, publicado em 1958, que revela o seu descontentamento com o mundo e a situação política em Portugal.

As duas primeiras peças são dedicadas ao Ensemble Vocal Desafinados e a última é dedicada a Susana, uma grande amiga do compositor, através da qual teve conhecimento destes textos de Sophia. Nesta obra, a escrita de Miguel Jesus é simples, vocal e idiomática.

Pequeno Poemário de Ricardo Reis – Miguel Jesus

É uma obra que vai ser apresentada em estreia absoluta, para o presente trabalho, composta sobre três poemas de Ricardo Reis.

O compositor dedica este trabalho a Eurico Carrapatoso, que ele refere como “o grande ídolo de todos nós que decidimos brincar aos compositores.” (Jesus 2016:1)⁷ Este ciclo revela uma escrita diferente da de todos os trabalhos de Miguel Jesus. Uma das peças, a segunda do ciclo, é inspirada em música eletrónica, por isso mais instrumental do que vocal.

Segundo o compositor, todas as peças do ciclo são um pouco anti-climáticas, tal como o autor dos textos. Miguel Jesus afirma: “o ciclo, tal como o poeta, é quase romântico, mas, sempre que está prestes a revelar-se, fica envergonhado e volta a assumir uma postura controlada.” (Jesus 2016:1)⁸

⁷ Ver anexo E.

⁸ Ver anexo E.

O Projeto

Conforme tenho vindo a indicar, será brevemente apresentado um concerto com as peças já referidas. Este concerto pretende ser um estudo de caso onde serão validados os resultados das propostas que a seguir se referem.

Para este tipo de trabalho julgamos que o mais adequado será um coro de câmara com 24 elementos, 6 por naipe, porque a coesão no naipe e a precisão da articulação do texto são dois elementos chave. A intenção é realizar o concerto final no Auditório Vianna da Motta, na Escola Superior de Música de Lisboa⁹, sobretudo pelas condições acústicas da sala. Este é um espaço amplo e, mesmo com um coro de pequenas dimensões, é possível fazer vários tipos de experiências de modo a chegar ao resultado sonoro pretendido. Também porque tem uma configuração em anfiteatro, como as salas de espetáculos antigas, há uma amplificação natural do som que se espalha uniformemente por toda a sala. Como a sala tem muito pouca reverberação, reúne as condições para este tipo de projeto e, não havendo mistura de som, possibilita uma melhor perceção do trabalho desenvolvido bem como de um apuramento exato dos resultados.

A proposta inicial para a disposição do grupo é:

Baixos 2	Baixos 1	Tenores 2	Tenores 1
Sopranos 1	Sopranos 2	Altos 1	Altos 2

Tabela 2 – Disposição dos Cantores por naipe

A escolha da ordem do programa foi feita com base na organização do repertório por ordem cronológica de compositor e poeta, começando assim por Lopes-Graça, seguido de Carrapatoso e terminando com Miguel Jesus. Assim, o concerto divide-se em duas partes: a primeira com obras sobre textos tradicionais, Três Esconjuros e O que me diz o vento de

⁹ Por condicionalismos práticos, o concerto acabou por ser realizado na Academia de Amadores de Música no dia 21 de Outubro de 2017. Inclui-se em anexo o Programa de Concerto. (Anexo C)

Serpa, e outra com obras sobre textos de poetas dos séculos XVIII, XIX e XX, Marília, Pequeno Poemário de Ricardo Reis e Mar Novo (I).

Quanto aos ensaios, a opção é fazê-los mais concentrados no tempo, porque com a realização de ensaios mais próximos uns dos outros há uma maior assimilação de informação, logo a consolidação é mais rápida. Serão feitos cerca de oito ensaios, com uma primeira abordagem que tem como objetivo criar um som de grupo, passando depois à leitura das obras e ao trabalho detalhado da articulação do texto (ver Anexo B). Haverá, finalmente, uma fase de consolidação.

Os textos – problemas gerais e específicos

Há problemas que são comuns a todos dos textos das peças escolhidas e que, quase sempre, estão relacionados com as vogais. Há nove vogais orais e cinco nasais, no português europeu que foneticamente se transcrevem como indicado na tabela.

VOGAIS	
ORAIS	NASAIS
[a] - pá	[ĩ] - cinto
[ɐ] - cama	[ẽ] - sento
[ɛ] - pé	[ẽ̃] - mando
[e] - medo	[õ] - mondo
[i] - regar	[ũ] - mundo
[ɔ] - bola	
[o] - força	
[i] - bico	
[u] - sul	

Tabela 3 – Vogais orais e nasais do PE (fonética)

Isto significa que a nível de sons vocálicos, o português europeu oferece várias possibilidades que, para além das vogais acima mencionadas, incluem também os ditongos. Das nove vogais orais, as mais problemáticas são [ɐ], [e], [i̯], a par com as vogais nasais. Quanto aos ditongos, que também correspondem a sons orais e nasais - representação fonética no quadro abaixo - os problemas são acrescidos pelo facto de cada um corresponder a dois ou três sons (tritongos).

DITONGOS		TRITONGOS	
ORAIS	NASAIS	ORAIS	NASAIS
[aj] - pai	[ɛj] - mãe	[waj] - Uruguai	[wẽw] - quão
[ɛj] - sei	[ẽw] - mão	[wɛj] -	[wẽj] -
[aw] - mau	[õj] - põe	[wiw] -	[wõj] - saguões
[ɛw] - céu	[ũj] - muito		
[iw] - viu			
[oj] - boi			
[ɔj] - herói			
[uj] - azuis			

Tabela 4 – Ditongos e tritongos orais e nasais\ do PE (fonética)

Relativamente aos problemas que a articulação destes sons representa para o canto, indicamos os seguintes: As vogais [ɐ], [i̯], já referidas, correspondem a sons menos arredondados e recuados, o que dificulta a sua articulação cantada; o [e], apesar de menos recuada é uma vogal semi-fechada, tal como o [ɐ], [i̯], segundo Cunha e Cintra “o estreitamento do tudo de ressonância, causado principalmente pela maior elevação do dorso da língua produz as vogais chamadas semi-fechadas” (2005:35).

Para dar uma resposta a este problema a proposta é relaxar a língua de modo a que ela fique em repouso; para a vogal [e], com a ajuda de uma maior abertura da mandíbula inferior, criando mais espaço e abrindo ligeiramente a vogal, sem alterar a inteligibilidade do som, para as vogais [e] e [i], recorrendo ao levantamento do velo. Tomando como exemplo a obra de Miguel Jesus, podemos aplicar esta proposta relativamente aos segmentos presentes no poema Realidade de Ricardo Reis, “Viver simplesmente” (c.27- 29), “Como ex-voto aos Deuses” (c.32-34), ou no poema Ausência, de Sophia Mello Breyner, “Ausência” (c.13-20).

Quanto às vogais nasais, remetemos para o referido por João Lourenço (2009), lembrando que os formantes a que se refere, como ele próprio define, “não são formantes no sentido acústico, mas no sentido articulatorio da língua ao longo dos seus dois eixos principais de extensão: altura e comprimento anterior/posterior.” É preciso também ter em conta que as vogais nasais veiculam dois sons, um oral e um nasal, que no canto, terão que ser articulados em separado. Assim, durante a nota é sustentada a vogal oral e no final da nota longa faz-se a transição para o som nasal. Como exemplos, e tomando agora a obra de Carrapatoso, podemos aplicar o referido no soneto Marília, de Bocage, nos segmentos “o **In**verno agreste” (c.4-8), “**Varrendo** os ares” (c.38-41), “a **vã** grandeza” (c.105-106), ou na canção tradicional **Sombras** (c.10-11). Aos ditongos aplica-se o proposto para as vogais nasais. Tomamos o exemplo da obra anteriormente indicada, no segmento “**noite**” (c.12-13), e ainda na obra de Lopes-Graça, do esconjuro “Contra as trovoadas”, (c.17-27) “Lá pra serra do **Marão**/ No alto serro maninho/ Onde **não** há vinho **nem pão**/ **Nem** bafo de menino/ **nem** berrar de cordeirinho” e (c.32-34) “Que lhes dá água de trovão/ E leite de maldição”

Passando às consoantes, podemos dizer que as que levantam mais problemas de articulação são g [g], l [l], nh [ɲ], lh [ʎ] e o rr [ʀ]. Estas consoantes são todas sonoras e quanto ao ponto de articulação, a primeira e a última são velares, “formadas pelo contacto da parte posterior da língua com o palato mole ou véu palatino”, e as outras são palatais, “formadas pelo contacto do dorso da língua com o palato duro, ou céu-da-boca”. Cunha e Cintra (2005, p.43-44). Remetemos aqui para o referido por José Oliveira Lopes quanto ao *legato* no canto. As consoantes cortam o fluxo de ar durante a emissão vocal e, por isso, devem ser articuladas o mais rápido possível e sem causar transtorno na colocação. Assim, propõe-se que a consoante [g] seja articulada com a parte posterior da língua, de uma forma precisa e rápida e o mais próximo possível do palato duro. Quanto às palatais, a proposta é que sejam articuladas com a ponta da língua e o mais perto possível da parte frontal da boca. Por último, a consoante [ʀ]

deve ser articulada com a ponta da língua e ligeiramente rolada. Como exemplo, podemos aplicar o referido nos seguintes segmentos: do esconjuro Contra os Maridos Transviados, “Nem com outra mulher falar/ Nem em casa particular/ Todas as mulher’s que ele veja/ **Lhe** pareçam cabras negras.” (c.26-34); do poema Realidade, “**Rega** as tuas plantas/ Ama as tuas rosas/ O resto é a sombra.” (c.3-8), do poema Liberdade, “Não há **nenhum** vestígio de impureza” (c.2-5), e por último, do poema [Assim...], “Da grande madrugada prometida”.

Lembramos ainda que, para além do acima exposto, a prosódia desempenha uma função importante na inteligibilidade dos textos e para ela contribuem a entoação e as elisões. Remetemos para Sónia Frota (2003), a propósito da palavra prosódica:

“Uma regra fonológica que tem como domínio a palavra prosódica (...) é a regra de elisão da vogal fonológica [-recuada, -alta] em posição final de palavra prosódica. (...) Sendo os clíticos unidades desprovidas de acento de palavra, este tipo de elementos não forma, por si, uma palavra prosódica. Assim, prediz-se que esta regra (...) não opere se a vogal [- recuada e - alta] terminar um clítico. ”

Apresentam-se, como exemplo, algumas propostas de elisão (aquilo a que Sá Nogueira (1941) refere como ligação, conforme acima indicado), para o poema Realidade: **Segue o** teu destino, **Seguo** teu destino/ **Rega as** tuas plantas, **Regás** tuas plantas/ **Ama as** tuas rosas, **Amás** tuas rosas/ O resto **é** a sombra, O resto **ó** a sombra/ **De árvores alheias. Diárvorezalheias/ Sempre é mais ou** menos, **Sempré maizou** menos/ **Iguais a** nós-próprios. **Iguaiza** nós-próprios/ **Suave é** viver só. **Suavé** viver só/ **Grande e** nobre **é** sempre, **Grandi** nobré sempre/ **Deixa a** dor nas **aras**, **Deixá** dor **nazaras/ Como ex-voto aos** deuses, **Comoex-votuaos** deuses/ **Vê de longe a** vida. **Vê de lonja** vida/ **Nunca a** interrogues, **Nuncá** interrogues.

Apresentamos ainda, para finalizar, não esgotando as propostas sugeridas na análise dos textos que incluímos como anexo, alguns sintagmas prosódicos e respetiva entoação. No texto tradicional Ana, temos a mesma frase entoada de duas maneiras diferentes e, por isso, para uma propõe-se a elisão e para a outra não. **Donde vens ó** Ana **ó** ai!/ **Donde venzó** Ana **ó** ai! (c.12-14) **Donde vens, Ó** Ana? (c.1-3)

Conclusão

Este trabalho foi realizado no âmbito do projeto artístico do Mestrado em Música, área específica de Direção Coral, que inclui a realização final de um concerto, e mais não é do que um relatório do mesmo. Nesse sentido apresentamos algumas propostas para uma melhor inteligibilidade dos textos a interpretar e para isso fizemos alguma pesquisa sobre as dificuldades e problemas do português europeu cantado.

Lamentavelmente, concluímos que existem muito poucos estudos sobre o assunto, pelo que as propostas apresentadas são baseadas na literatura existente sobre o português europeu falado.

A pesquisa foi bastante gratificante e uma descoberta de novos conhecimentos na área da fonologia e da fonética. Quanto às soluções propostas, esperamos poder validar os resultados no concerto que iremos brevemente realizar.

Bibliografia

- CASCUDO, Teresa, 1996. Que fazer sem um Camões músico? – Fernando Lopes-Graça e o problema da tradição da música portuguesa, *Revista Portuguesa de Musicologia* 6: 127-139
- CRYSTAL, David, 1994. *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*, Cambridge, Mass.: Blackwell, (3a edição).
- CUNHA, Celso & Luís Lindley CINTRA, 1984. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Lisboa: João Sá da Costa. (18a edição, Lisboa: João Sá da Costa, 2005.)
- EMMONS, Shirlee, 2006. *The Mechanism and the Technic. The Singers Dilemma: Tone Versus Diction?* <http://www.sci.brooklyn.cuny.edu/~jones/Shirlee/diction.html> (acedido em 04 de agosto, 2017)
- FROTA, Sónia, 2000. *Prosody and focus in European Portuguese. Phonological phrasing and intonation*. Nova Iorque: Garland Publishing.
- LOPES-GRAÇA, Fernando. 1991[1953]. *A Canção Popular Portuguesa*, 4ª edição. Lisboa: Caminho.
- LOPES, José Oliveira, 2004. *Emissão de voz cantada na Língua Portuguesa*. CIPEM, Revista 2004 nº 6: 81-87
- LOURENÇO, João Vassalo, 2009. Formantes operativos das vogais nasais da língua portuguesa no canto lírico. In *Atas do Simpósio A pronúncia do Português Europeu Cantado*, Alberto Pacheco (org), Lisboa: Caravelas – CESEM, 4-19
- LOURENÇO, Paulo Vassalo, 2014 *A Conductor's Guide to Select Choral Work of Eurico Carrapatoso*. USA: University of Cincinnati. Tese de Doutoramento.
- MATEUS, Maria Helena Mira, 2000. A face Exposta da Língua Portuguesa. *Veredas* nº 3 https://digitalis.uc.pt/pt-pt/artigo/face_exposta_da_l%C3%ADngua_portuguesa (acedido em 04 de agosto, 2017)
- FROTA, Sónia, 2003. “Capítulo 25 e 26”. In *Gramática da Língua Portuguesa*. 6.ª edição. Lisboa: Editorial Caminho
- MATEUS, Maria Helena Mira, 2004. Estudando a melodia da fala: traços prosódicos e constituintes prosódicos. In *Encontro sobre O Ensino das Língua e a Linguística APL e ESSE de Setúbal* (org), Lisboa FLUL/ILTEC <http://www.iltec.pt/pdf/wpapers/2004-mhmateus-prosodia.pdf> (acedido em 04 de agosto, 2017).

NOGUEIRA, Rodrigo de Sá, 1941. *Tentativa de Explicação dos Fenómenos Fonéticos em Português*, Lisboa: Livraria Clássica Editora.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, 2001 [1981]. *Ensaio Sobre a Origem das Línguas*, Lisboa: Editorial Estampa

SIMAS, Ana Margarida Peters Castro, 2014 *O Canto em Português – Música Coral de Freitas Branco e Lopes-Graça com Poesia de Camões*. Lisboa: IPL - ESML. Relatório de Projeto Artístico – Mestrado em Música (Direção Coral).

VALENTE, Tânia Sofia Gomes, 2013 *A Língua Portuguesa no Canto Lírico – Um estudo das relações entre técnica vocal e fonética articulatória*. Évora: Universidade de Évora. Tese de Doutoramento.

Anexos

Anexo A	Partituras das obras escolhidas para o concerto final
Anexo B	Textos das obras marcados para o trabalho detalhado de articulação
Anexo C	Programa do concerto
Anexo D	E-mails com notas biográficas de Miguel Jesus
Anexo E	E-mail com notas sobre o Poemário de Ricardo Reis