

Relatório de Projeto Artístico

A versatilidade vocal na ópera contemporânea: especificidades no papel d'A Rainha da ópera *O Fim*, de Carlos Marecos

Cláudia dos Santos Anjos

Mestrado em Música – Canto

Maio de 2023

Orientador: Professor Doutor Carlos Marecos

Relatório de Projeto Artístico

A versatilidade vocal na ópera contemporânea: especificidades no papel d'A Rainha da ópera *O Fim*, de Carlos Marecos

Cláudia dos Santos Anjos

Relatório de Projeto Artístico apresentado à Escola Superior de Música de Lisboa, do Instituto Politécnico de Lisboa, para cumprimento dos requisitos à obtenção do grau de Mestre em Música, conforme Decreto-Lei nº107/2008 de 25 de Junho.

Maio de 2023

Orientador: Professor Doutor Carlos Marecos

À minha Mãe, por todos os esforços que empreendeu para que eu tivesse estudos musicais; por me ter dado a oportunidade de me encontrar a mim mesma.

Agradecimentos

Aos Professores Carlos e Margarida Marecos, por terem acreditado em mim desde o momento em que nos conhecemos, há onze anos atrás; por toda a partilha, disponibilidade e ensinamentos valiosos; pela dedicação incansável a este projeto, que é o reflexo da admiração que tenho por ambos.

Ao Professor Armando Possante, por guiar a minha voz pelos caminhos que ela quer percorrer; por saber ouvir, compreender e aconselhar; pela presença discreta que me permite avançar sozinha, mas sempre amparada.

Ao Professor Francisco Sasseti, por estar sempre disponível para estudar e ensinar; pela energia e empenho com que aborda as obras, pelo incentivo constante e, neste contexto específico, pelo trabalho de correpetição que tanto contribuiu para o meu conhecimento da ópera *O Fim*.

À Marina Pacheco, pela simpatia, amabilidade e disponibilidade para ser entrevistada no contexto deste projeto.

Ao Carlos Flores Baltazar, não só pela cedência da entrevista, mas também pela partilha dos últimos anos, por me inspirar e me dar coragem para arriscar.

Aos músicos do Ensemble ClusterLab; à Maria Catarino, pela disponibilidade e presença sempre atenta; à Catarina Carvalho, Marta Assunção e Francisco Barata pela amizade e pelo trabalho de recitação.

À equipa da Operà Deriva, por ser o meu motor.

À minha família, ao meu namorado, amigos e colegas de trabalho por tornarem os meus dias mais leves; pelo carinho, apoio e compreensão.

Resumo

Esta investigação analisa a evolução da técnica vocal e a sua importância no que concerne à expressão de emoções na ópera contemporânea. Explora-se o surgimento de novas abordagens e técnicas vocais na ópera - como as técnicas de execução vocal contemporâneas - e o seu impacto na interpretação das obras operáticas. Além disso, a investigação relaciona o modo como os compositores contemporâneos experimentam novas técnicas vocais para expandir os limites da expressividade vocal na ópera. Ao enfatizar a importância da adequação da voz a um papel específico e a preservação da vocalidade da personagem, a investigação desafia a abordagem tradicional de categorização vocal operática, designada como *fach*. O estudo argumenta que a ópera contemporânea requer uma técnica vocal flexível e adaptável que priorize a expressividade e a autenticidade da personagem, ao invés de privilegiar o virtuosismo vocal do cantor. A investigação denota ainda a importância da intenção do compositor na adequação vocal ao papel, bem como a necessidade de a abordagem do cantor servir a interpretação da música. O estudo tem como base a análise vocal do papel d'A Rainha da ópera *O Fim*, escrita pelo compositor Carlos Marecos em 2003, e destaca a adequação da vocalidade em vários momentos da ópera para a compreensão do mundo interior desta personagem.

Palavras-chave

Voz; ópera contemporânea; técnica vocal; adequação vocal; vocalidade; expressividade; técnicas de execução vocal contemporâneas; interpretação; compositores contemporâneos; *fach*; *O Fim*; A Rainha; Carlos Marecos.

Abstract

This investigation examines the evolution of vocal technique and its connection to the expression of emotion in contemporary opera. It explores the emergence of new vocal styles and techniques in opera, such as extended vocal techniques, and their impact on the overall interpretation of operatic works. Furthermore, the investigation looks at how contemporary composers experiment with new vocal techniques and styles to push the boundaries of operatic vocal expression. By emphasizing the importance of the adequation of the voice to a specific role and the preservation of the vocalicity of the character, the investigation challenges the traditional approach of operatic vocal categorization, such as *fach*. The study argues that contemporary opera requires a flexible and adaptable vocal technique that prioritizes the expressivity and authenticity of the character, rather than the singer's virtuosity. Therefore, the investigation highlights the significance of the composer's intention in the development of vocal technique and the importance of the singer's ability to serve the interpretation of the music. This study is based on the vocal analysis of the role A Rainha in the opera *O Fim*, written by composer Carlos Marecos in 2003. It highlights the appropriateness of the vocal expression at different moments of the opera to understand the inner world of this character.

Keywords

Voice; contemporary opera; vocal technique; vocal adequacy; vocalicity; extended vocal techniques; expressivity; interpretation; contemporary composers; *fach*; *O Fim*; A Rainha; Carlos Marecos.

Nota sobre traduções

A maioria das obras citadas neste estudo está escrita em língua inglesa. Para preservar a fluidez e acessibilidade do discurso, a autora optou por realizar a tradução de todas as citações integradas no texto. Assim, neste estudo, as citações indiretas serão também seguidas pelo número de página da obra original, com o intuito de facilitar a sua consulta. As citações diretas poderão ser encontradas em língua original nas notas de rodapé.

Lista de figuras - excertos musicais

Fig. 1 -	Excerto da ária Grausamer, <i>Parsifal</i> , Wagner.....	12
Fig. 2 -	Excerto do ciclo <i>Pierrot Lunaire</i> , Schoenberg.....	14
Fig. 3 -	Excerto da ópera <i>Wozzeck</i> , Berg.....	18
Fig. 4 -	Excerto da obra <i>Aria</i> , Cage.....	22
Fig. 5 -	Excerto da obra <i>Visage</i> , Berio.....	24
Fig. 6 -	Excerto da obra <i>Eight Songs for a Mad King</i> , Davies.....	25
Fig. 7 -	Excerto da obra <i>Sequenza III</i> , Berio.....	26
Fig. 8 -	Excerto do vocalizo d'A Rainha, <i>O Fim</i> , Marecos.....	37
Fig. 9 -	Excerto do nº 1 – A Rainha, “coagulado”, <i>O Fim</i> , Marecos.....	38
Fig. 10 -	Excerto do nº 1 – A Rainha, “oiro virgem”, <i>O Fim</i> , Marecos.....	38
Fig. 11 -	Excerto do nº 5 – Lá vai o sol, <i>O Fim</i> , Marecos.....	39
Fig. 12 -	Excerto do nº 5 – Lá vai o sol, “Os meus pavões”, <i>O Fim</i> , Marecos...	39
Fig. 13 -	Excerto do nº 5 – Lá vai o sol, “cuidou talvez”, <i>O Fim</i> , Marecos...	40
Fig. 14 -	Excerto do nº 5 – Lá vai o sol, “Queriam amar”, <i>O Fim</i> , Marecos.....	40
Fig. 15 -	Excerto do nº 6 – O Outono!, “Sim, Duque, sim”, <i>O Fim</i> , Marecos	41
Fig. 16 -	Excerto do nº 6 – O Outono!, “Na vila(...)”, <i>O Fim</i> , Marecos.....	41
Fig. 17 -	Excerto do nº 10 – Faço anos, mil e um, <i>O Fim</i> , Marecos.....	43
Fig. 18 -	Excerto do nº 3 – Ela está dentro de nós, <i>O Fim</i> , Marecos.....	44
Fig. 19 -	Excerto do nº 7 – O que eu chorei, “foi a dor”, <i>O Fim</i> , Marecos....	45
Fig. 20 -	Excerto do nº 4 – Dona Morte, dorme, <i>O Fim</i> , Marecos.....	45

Índice

Agradecimentos.....	iv
Resumo.....	v
Abstract.....	vi
Nota sobre traduções.....	vii
Lista de figuras.....	viii
I. Introdução.....	
1. Contexto.....	1
2. Objetivos.....	1
3. Revisão de Literatura.....	2
4. Questão de Investigação.....	7
5. Metodologia.....	8
II. Inovações na abordagem vocal no início do século XX.....	
1. Wagner e a estética do grito.....	10
2. Schoenberg e a nova vocalidade em <i>Pierrot Lunaire</i>	12
3. <i>Wozzeck</i> e a voz do terror.....	16
III. Novas abordagens a partir de 1950.....	
1. Amplificação.....	19
2. O valor intrínseco do som.....	21
3. Novo Vocalismo no auge da exploração da voz.....	24
4. Polaridades estéticas.....	27
IV. Perspetivas atuais.....	28
V. Análise vocal do papel d’A Rainha – <i>O Fim</i> , Carlos Marecos.....	
1. Contextualização da obra.....	33
2. Justificação do projeto.....	34
3. Intervenientes e concretização.....	35
4. Justificação das opções tomadas na interpretação.....	35
VI. Conclusão.....	48
Referências bibliográficas.....	51
Apêndices.....	54

I. Introdução

1. Contexto

A interpretação de obras contemporâneas marcou desde muito cedo o meu percurso musical, inicialmente como pianista e mais tarde como cantora. O fascínio pela novidade e pela abordagem com escassas referências motiva-me ao estudo regular deste repertório. Familiarizada com a sensação de desconhecimento que antecede a leitura de uma obra contemporânea, nunca havia refletido sobre a minha preparação técnica para executar a música proposta, até ter sido desafiada pelo compositor Telmo Lopes a interpretar um papel na sua ópera *O Inferno ficou Mudo*, para o qual era necessário intercalar discurso falado, que oscilava entre a exaltação e o sussurro¹, com o canto numa tessitura de soprano lírico. O trabalho de alternância imediata entre a voz sussurrada e a voz cantada, bem como o recurso frequente ao registo médio grave que era necessário articular com as notas mais agudas da minha extensão vocal, favoreceram significativamente a evolução técnica já em curso, registando-se por conseguinte várias melhorias ao nível da abordagem vocal do repertório clássico em estudo.

A necessidade de adaptar a minha técnica vocal para dar vida a uma personagem com um perfil emocional complexo motivou-me a investigar os desafios vocais na interpretação da ópera contemporânea e as vantagens da assimilação de novas técnicas, tanto para o desenvolvimento vocal do cantor, como para a adequação vocal à interpretação de uma personagem.

2. Objetivos

Este estudo procura contextualizar o surgimento de novas técnicas vocais, mencionadas ao longo da investigação como técnicas de execução vocal contemporâneas², partindo de dois marcos de referência na História Ocidental: o período de tensão que antecedeu a Primeira Guerra Mundial, com mudanças drásticas

1 Com recurso a amplificação.

2 Em Portugal, a designação frequente para *extended techniques* é técnicas de execução contemporâneas, pelo que nesta investigação se adaptará a designação *extended vocal techniques* para técnicas de execução vocal contemporâneas, podendo no entanto ser encontradas, noutros estudos, designações como técnicas vocais estendidas ou técnicas estendidas para voz.

na criação musical a marcar significativamente as décadas subsequentes; o Pós-Segunda Guerra Mundial, com a ascensão da música eletrônica e eletroacústica.

Pretende-se compreender de que forma a expansão dos limites da técnica pode influenciar a expressividade e a adequação vocal na interpretação da música em geral, e da música contemporânea em particular. Paralelamente a esta análise, procurar-se-á justificar a complementaridade entre a técnica tradicional de *bel canto* e as técnicas de execução vocal contemporâneas, sendo desafiada a pertinência da categorização vocal operática de origem alemã, designada por *fach*, no contexto da ópera contemporânea.

Realizar-se-á uma análise aprofundada do papel d'A Rainha³, da ópera *O Fim*, escrita pelo compositor Carlos Marecos no ano de 2003. Destacar-se-á a necessidade da adequação vocal em diferentes momentos da ópera, descrevendo-se os efeitos vocais e as variações tímbricas que poderão contribuir para a interpretação da personagem. O ponto de partida será o texto original, da autoria de António Patrício (posteriormente adaptado para libreto por Paulo Lages), para a compreensão da personagem na sua génese.

3. Revisão de Literatura

Lobelson (2022) não duvida de que a proporção de cantores a interpretar ópera contemporânea seja reduzida quando comparada com a daqueles que se dedicam à ópera tradicional, justificando esta premissa com a menor procura de obras contemporâneas por parte das grandes casas de ópera. Autor de uma das mais recentes e aprofundadas dissertações sobre a temática em estudo, com o título *Shattering Vocal Boundaries in Contemporary Opera*, Lobelson afirma não haver literatura que quantifique de forma concisa e completa os desafios vocais adicionais encontrados na ópera dos séculos XX e XXI (p.2). Com efeito, as investigações disponíveis até ao momento assentam sobretudo na experiência profissional dos seus autores, bem como na análise de repertório. É notória uma maior incidência no estudo descritivo das técnicas de execução vocal contemporâneas utilizadas por diferentes compositores, do que na análise da adequabilidade vocal a um determinado papel. Em suma, as investigações disponíveis

3 A interpretar pela autora deste estudo no contexto do projeto artístico.

até ao momento destacam a contextualização histórica das técnicas de execução vocal contemporâneas, bem como a sua caracterização, aplicação em diferentes contextos e demonstração de estratégias de abordagem, não tendo sido possível encontrar estudos que abordem a adaptação da vocalidade para a transmissão de determinadas emoções ou características da personalidade de uma personagem.

3.1. Técnicas de execução vocal contemporâneas: definição, contextualização e exemplos

Crump (2008) define as *extended vocal techniques* (EVTs) como um conjunto de técnicas transmitidas através de métodos de produção vocal não tradicionais, tendo em vista a expressão de emoções. A autora contribui para a compreensão do termo *extended* neste contexto, por considerar estes recursos como uma extensão da técnica vocal tradicional, sendo complementares à linguagem e notação convencionais quando as mesmas não são suficientes para a transmissão das ideias do compositor. Crump considera ainda que a exploração das técnicas de execução vocal contemporâneas permitiu que um novo espectro de sons anteriormente não aceites no canto - sussurros, murmúrios, gritos, soluços – se tornasse disponível para o cantor (p.11).

Carvalho (2018) justifica o surgimento de novas técnicas, afirmando que “o repertório vocal no século XX passou a exigir dos cantores um leque de ações que não faziam parte dos parâmetros vocais exigidos até então” (p.6). O autor faz uma contextualização bem sistematizada do surgimento das técnicas de execução vocal contemporâneas e refere fatores que impulsionaram o seu desenvolvimento, destacando-se as exigências das obras, que passaram a explorar ao máximo as potencialidades vocais a nível sonoro e tímbrico, e a incorporação do ruído como elemento musical.

Valente (1995) sintetiza alguns dos procedimentos mais significativos na escrita vocal contemporânea, diretamente relacionados com o desenvolvimento de novas técnicas, destacando-se a eliminação da fronteira entre o som vocal e o signo linguístico e o recurso à voz extraída do seu uso quotidiano, com a incorporação de expressões vocais não linguísticas (p. 141).

Sharon Mabry, autora de *Exploring twentieth-century vocal music: a practical guide to innovations in performance and repertoire* (2002), livro de referência dedicado

à pedagogia das técnicas de execução vocal contemporâneas, descreve com detalhe os efeitos vocais requeridos em várias obras contemporâneas:

Sons vocais imitativos ou improvisados exprimidos amplamente através de conceitos de imagética. Estes incluem riso em tons indeterminados; assobios; transformação de vogais [*vocal morphing*] (mudança gradual da vogal original para outra passando por vários tons); abafamento vocal [*vocal muting*] (abrir e fechar a boca gradualmente para formar determinada vogal); vibrações de língua e lábios [*tongue trills and lip buzzes*]; *glissandos* exagerados; inspirações e expirações exageradas [ruidosas]; *tremolo* abafado, no qual a mão é posicionada sobre a boca e depois retirada para criar uma mudança de cor [tímbrica]; suspiros; gritos em tons indeterminados (Mabry, 2002, p. 29).⁴

Deborah Kavasch, compositora e soprano especialista em técnicas de execução vocal contemporâneas, afirma que alguns destes efeitos vocais incorporados na música ocidental são extraídos de outras culturas musicais, enquanto que outros são especificamente explorados e desenvolvidos pelos compositores e cantores atuais. Kavasch (1980) acredita que o vocabulário sonoro das *extended vocal techniques* representa apenas uma parte de um limite indefinido de sons vocais, sendo que, através do trabalho de cantores especialistas nestas técnicas, “uma ampla e colorida gama de sons, de fiabilidade e reprodução consistente, pode ser desenvolvida e disponibilizada a outros cantores e compositores interessados em expandir os limites vocais tradicionais”⁵.

4 Imitative or improvised vocal sounds largely expressed through imagery concepts. These include laughing on indeterminate pitches; whistle; vowel morphing (gradually changing the original vowel to another indicated vowel while moving through several pitches); vocal muting (gradually opening and closing the mouth to form a particular vowel); tongue trills or lip buzzers; exaggerated glissandos; exaggerated inhalation and exhalation; tremolo muting, in which the hand is placed over the mouth and then removed to create a tonal color change; whispering and shouting on indeterminate pitches (Mabry, 2002, p. 29).

5 (...) a colorful and extensive vocabulary of reliably and consistently reproducible sounds is made available to other vocalists and composers interested in expanding traditional vocal boundaries (Kavasch, 1980). Página indeterminada, artigo disponível em HTML. (ver referências bibliográficas).

3.2. Versatilidade vocal e novas práticas pedagógicas

DuBose (2019) destaca, na sua dissertação *The Impact of Genre Fusion and Improvisation Elements in 21st Century Operas on Vocal Pedagogy and Performance Practice*, a importância da versatilidade do cantor e da consolidação de novas práticas pedagógicas que permitam alcançá-la:

Devido à fusão de gêneros musicais e à integração de elementos, como a improvisação, nas óperas modernas, cantores e professores são motivados a expandir os seus conhecimentos sobre novas práticas artísticas e técnicas pedagógicas. (p. 117) [...] Enquanto alguns estudantes são propícios a focar-se em áreas especializadas, muitos têm um conjunto de habilidades e aptidão numa variedade de estilos musicais que, desenvolvidos em simultâneo com a sua formação clássica, poderiam reforçar o seu desenvolvimento vocal e abrir caminho para uma carreira multifacetada. (p. 133)⁶

Para Mabry (*op. cit.*), os cantores versáteis são “artistas (...) capazes de se transformar fácil e espontaneamente através de um amplo espectro de emoções, vocalizações e elementos teatrais, apresentando cada [vertente] com uma expressão artística satisfatória.” (p. 19)⁷ A autora destaca a expansão da técnica vocal e o desenvolvimento da interpretação musical e textual como consequências do estudo de obras contemporâneas (p. 8) e acredita que a incorporação de diferentes estilos de música do século XX na rotina de um jovem cantor pode ser muito benéfica (p. 16), reforçando a necessidade do estudo deste repertório para, atualmente, se construir uma carreira:

À medida que as artes da comunicação vão mudando, também muda a sociedade musical e as suas exigências em relação aos artistas. É cada vez menos provável que os cantores alcancem eminência e prosperidade através da especialização. A versatilidade parece ser o objetivo

6 As a result of the blending of musical genres and due to the incorporation of elements such as improvisation in modern operas, singers and teachers are prompted to expand their knowledge of new performance practice and pedagogical techniques (DuBose, 2019 p. 117). [...] While some students are well-suited for focus in very specialized areas, many have a number of skill sets and aptitude in a variety of musical styles that, if developed alongside their classical training, could support their vocal development and pave the way for a viable multi-faceted career (ibid, p. 133).

7 Performers (...) capable of easily and spontaneously shifting through a wide range of emotions, vocalizations and theatrical elements, presenting each with satisfying artistic expression (Mabry, 2002, p 19).

prevalente e não mostra sinais de declínio. Além disso, muitos jovens cantores têm vindo a conquistar reconhecimento pela sua disposição para experimentar [repertório], começando a ganhar nome pela estreia de novas obras (Mabry, 2002, p. 9).⁸

3.3. Vantagens e limitações da categorização vocal - *fach*

Cotton (2012) define, no seu artigo *Fach vs. Voice Type: a Call for Critical Discussion*, o termo *fach* e a pertinência da categorização vocal na ópera:

No mundo da ópera, *fach* descreve uma certa categoria vocal e os papéis cantados por esse tipo de voz. Este sistema de *fach* foi codificado durante o grande *boom* de sindicatos na Alemanha no século XX como uma forma de proteger os cantores. À medida que o repertório que os cantores de ópera eram solicitados a executar começou a ser cada vez mais exigente ao nível da orquestração, tessitura e extensão, aumentou também a quantidade de repertório que era inadequado para um determinado cantor. Para criar um método através do qual os cantores não seriam contratualmente obrigados a cantar papéis que pudessem ser prejudiciais à sua longevidade vocal, foram criadas listas de grupos de papéis com exigências vocais semelhantes. Cada grupo/lista compreendia determinado *fach*, e os cantores começaram a assinar contratos em que denotavam a sua categoria vocal. A casa de ópera poderia pedir-lhes para cantar repertório da sua categoria vocal, mas era necessário indicar separadamente no contrato quaisquer papéis que estivessem fora desse *fach*. Dessa forma, os cantores não ficavam surpresos com a atribuição de papéis após o contrato já ter sido assinado.⁹

⁸ As communication arts change, so does the musical society and its requirements of performers. It is becoming less likely that singers will find eminence and prosperity through narrow endeavors. Versatility seems to be the prevailing goal, and it shows no signs of decline. In addition, many young singers are gaining recognition for their willingness to experiment, making a name for themselves in premieres of new works (Mabry, 2002, p. 9).

⁹ In the world of opera, *Fach* describes a certain voice category and the roles sung by that type. This *Fach* system was codified during the great boom of unions in Germany in the twentieth century as a way to protect singers. Since repertoire singers were asked to perform began to include ever more diversity in terms of the demands of orchestration, tessitura, and range, so, too, did the amount of repertoire that was inappropriate for a given singer continue to increase. In order to create a method by which singers would not be contractually required to sing roles that might be harmful to their vocal longevity, lists were created of groups of roles with similar vocal demands. Each group/list comprised a certain *Fach*, and singers began to sign contracts that denoted their *Fach*. The opera house could then ask them to sing anything on the list under that particular category, but were required to list separately on the contract any roles that fell outside of that *Fach*. In this manner, singers were not surprised by role assignment after the

Compreendemos o *fach* como uma categorização importante que permite direcionar e proteger as vozes, sobretudo para os cantores de ópera com carreira estabelecida. Por outro lado, o *fach* pode conduzir a uma especialização precoce, dificultando a exploração de todas as potencialidades vocais, sendo ineficiente no contexto da música contemporânea, tal como aponta Lobelson (*op. cit.*):

Muitos desses papéis [de ópera contemporânea] cruzam vários *fach*, pelo que as exigências de cor e técnica não se aplicam a este sistema e são ditadas por papéis individuais. (...) A tessitura na ópera moderna é frequentemente inconsistente e, portanto, um sistema que depende da tessitura para classificação é intrinsecamente imperfeito, tornando o sistema de *fach* irrelevante para esses fins. (...) O sistema de *fach* é, portanto, em certa medida, obsoleto na última parte do século XX, especialmente em relação aos papéis operáticos contemporâneos. (...) A solução pode ser abandonar o sistema *fach* por ser antiquado, misturar categorias *fach* ou criar um sistema de categorização mais eficaz que tenha em conta o atenuar de fronteiras [estilísticas] dos últimos 100 anos (p. 82-88).¹⁰

4. Questão de investigação

Este estudo questiona de que forma a assimilação de técnicas de execução vocal contemporâneas pode favorecer o desenvolvimento vocal do cantor, bem como a expressividade na interpretação do repertório em geral, e da ópera contemporânea em particular.

Algumas das investigações anteriormente mencionadas focam-se na descrição detalhada de várias técnicas de execução vocal contemporâneas existentes, expondo os detalhes da sua utilização por partes dos compositores e fazendo a análise dos excertos

contract had already been signed (Cotton, 2012). Página indeterminada, artigo disponível em HTML. (Ver referências bibliográficas).

10 Many of these roles cross over several Fachs, so requisite colour and technical demands are not applicable to the Fach system and are dictated by individual roles. Tessitura in modern opera is often inconsistent, and thus a system reliant on tessitura for classification is inherently flawed, rendering the Fach system for these purposes irrelevant. (...) The Fach system is therefore somewhat defunct in the latter part of the twentieth century, particularly in relation to contemporary operatic roles. (...) The solution may be to either disband the Fach system as antiquated, blend Fach categories, or invent a more effective categorisation system that takes into account the blurring of boundaries from the past 100 years (Lobelson, 2022, p. 82-88).

musicais em que há recurso a estas técnicas, acrescentando ainda indicações sobre a sua correta execução.

Nesta investigação, o foco da análise está na adequação da vocalidade ao papel em estudo: A Rainha. Por ser uma personagem com uma emotividade muito divergente, requer uma adaptação vocal constante, o que exige uma técnica flexível.

5. Metodologia

A metodologia utilizada nesta investigação passará pela abordagem qualitativa, podendo classificar-se como um estudo de natureza interpretativa.

Uma das principais características da abordagem qualitativa/interpretativa assenta na necessidade de “penetrar no mundo pessoal dos sujeitos para saber como interpretam as diversas situações e que significado têm para eles” (Latorre *et. al.*, 1996, p.42 *apud* Coutinho, 2011, p.16).

A dimensão subjetiva deste estudo assentará em dois pontos essenciais: na análise das perspetivas dos autores referenciados, já que as conclusões obtidas serão sempre resultantes da sua leitura pessoal acerca das temáticas; na exposição das perspetivas da investigadora, uma vez que a análise do papel d’A Rainha estará sempre intimamente ligada à sua compreensão da personagem.

Para além do trabalho de análise, serão realizadas entrevistas a três¹¹ cantores portugueses, intérpretes regulares de música contemporânea, em fases distintas do seu percurso: um cantor em início de carreira; uma cantora com carreira estabelecida; uma cantora em fase madura de carreira, intérprete de estreia do papel d’A Rainha e encenadora deste projeto. As entrevistas, com duração não superior a 60 minutos, realizar-se-ão via Zoom e serão semiestruturadas. Os intervenientes receberão previamente as questões-base e os pontos essenciais a serem desenvolvidos, mas a

11 O objetivo não é criar uma amostra. A escolha de três participantes em fases distintas da carreira convida à reflexão acerca de vários pontos das temáticas em análise, sobre as quais a variedade de estudos é ainda escassa. A autora deste estudo pretende complementar as informações recolhidas com as perspetivas destes intérpretes, por fazerem parte da sua esfera pessoal e por acreditar terem um papel significativo na abordagem da música contemporânea.

entrevista será de caráter informal e com perguntas abertas que poderão dar origem a outros tópicos, uma vez que o objetivo é permitir a partilha das impressões, vivências e perspectivas destes intérpretes em relação à música contemporânea. As entrevistas serão disponibilizadas integralmente em apêndice e as informações obtidas serão integradas no contexto da exploração das temáticas em estudo.

II. Inovações na abordagem vocal no início do século XX

O período de tensão que antecedeu a Primeira Guerra Mundial foi determinante ao nível da produção artística na viragem do século. A rutura com a escrita estritamente tonal constitui um dos aspetos mais marcantes dos anos pré-guerra, tendo Arnold Schoenberg como figura central. Ross (2007) descreve, no seu livro *The Rest is Noise*, alguns dos factos mais interessantes da música do século XX com entusiasmo e humor, destacando o fervor com que Schoenberg viveu os acontecimentos da época:

Muitos artistas ficaram exaltados quando a Grande Guerra começou. (...) Schoenberg foi dominado pelo que mais tarde chamaria a sua "psicose de guerra", fazendo comparações entre o ataque do exército alemão à decadente França e o seu próprio ataque aos valores burgueses decadentes (p. 60).¹²

A arte reflete indubitavelmente o contexto em que é produzida e, num período de grande angústia e tensão, materializado pelo movimento expressionista, a música necessita de uma voz que transmita a experiência traumática da guerra. A expressão dramática e o vigor vocal conquistados pelas demandas operáticas de Wagner abrem caminho para os gritos de dor e agonia de *Wozzeck*¹³.

1. Wagner e a estética do grito¹⁴

Richard Wagner marca a vocalidade operática no final do século XIX, que ficará para sempre associada à potência, exigindo aos cantores uma significativa capacidade de projeção vocal que lhes permitisse destacar-se sobre texturas orquestrais muito densas, ao mesmo tempo que garantisse a transmissão de emoções em cenas de grande intensidade. Paralelamente a esta particularidade mais conhecida, a voz nas óperas de

12 Many artists were exhilarated when the Great War began. (...) Schoenberg fell into the grip of what he would later call his “war psychosis”, drawing comparisons between the German army’s assault on decadent France and his own assault on decadent bourgeois values (Ross, 2007, p. 60).

13 Protagonista da ópera homónima de Alban Berg, escrita entre 1914 e 1922, durante os anos da Primeira Guerra.

14 O título deste subcapítulo provém do artigo “Wagner and the Aesthetics of the Scream” (1983), de P. Friedheim.

Wagner destaca-se também pela produção de efeitos específicos, característica marcante tendo em conta as demandas na exploração de efeitos vocais na viragem do século. Um dos exemplos mais conhecidos ocorre no final da ópera *Tristan und Isolde*, na ária final *Liebestod*, em que é necessária uma adaptação da vocalidade quando Isolde canta “Mild und leise wie er lächelt”¹⁵. Embora Wagner não indique especificamente um sussurro – o que não surtiria o efeito desejado, mesmo com a orquestra com indicação de pianíssimo - a suavidade tímbrica requerida para conferir a doçura que o momento exige assume-se como um elemento equivalente.

Friedheim (1983) analisa a estética do grito nas óperas de Wagner, denotando a importância deste efeito tão explorado pelo compositor como um precedente importante para o movimento expressionista na música. Autor do artigo *Wagner and the Aesthetics of the Scream*, Friedheim regista detalhadamente cada efeito e o seu contexto, bem como a importância desempenhada na ação, salientando que nenhum dos gritos requeridos por Wagner surge associado a dor física, mas sim a situações complexas de grande carga emocional:

No final do dueto de amor em *Die Walküre*, Ato I, Sieglinde abraça Siegmund "com um grito". Quando ela testemunha a morte dele no Ato II, ela "cai como se estivesse sem vida no chão com um grito" (p. 65).¹⁶

Friedheim (*ibid*) destaca também a importância do riso como efeito vocal, esclarecendo que, nas óperas de Wagner, este elemento não se relaciona com situações de humor, mas sim com a expressão de desprezo. Como exemplo, o autor refere a importância do riso de escárnio na última ópera de Wagner, *Parsifal*, destacando este efeito como “símbolo sonoro” da personagem Kundry (p. 65).

15“Suave e silenciosamente, como ele sorri”. Tradução livre

16 At the end of the love duet in *Die Walküre*, Act I, Sieglinde embraces Siegmund "with a cry". When she witnesses his death in Act II, she "falls as if lifeless to the earth with a cry". (...) In none of these places does Wagner dilute the dramatic impact of these cries by the use of specific pitch notation (Friedheim, 1983, p. 65).

Fig. 1 – Excerto da ária *Gausamer!*, da ópera *Parsifal* (Edição Peters), no qual podemos observar o riso de escárnio e desespero de Kundry, que canta “Eu rio, rio, não posso chorar”, atormentada pela sua incapacidade de redenção. O desenho do motivo melódico, com uma linha descendente, sugere o efeito de uma gargalhada.

2. Schoenberg e a nova vocalidade em *Pierrot Lunaire*

“A vocalidade engloba tudo o que a voz é capaz de realizar, mostrar e expressar” (Picchi, 2019, p. 131). O termo refere-se ao conjunto de características da voz, nomeadamente no que diz respeito ao timbre, à extensão e projeção, que influenciam diretamente a expressividade da fala e do canto. Neste estudo, o conceito de nova vocalidade relaciona-se com a exploração de características vocais que até ao início do século XX não eram contempladas no canto. Analisa-se de que modo as opções tomadas – ao nível da realização de efeitos vocais e da exploração de determinadas características da voz – influem diretamente na expressividade de uma obra ou personagem.

Miller (2000), um dos autores de referência na literatura de pedagogia do canto, menciona que “falar excessivamente pode ser desastroso para a voz cantada, mesmo que a produção do discurso [falado] seja eficiente [tecnicamente]”¹⁷ (p. 165). A distinção entre voz falada e voz cantada está muito presente na abordagem técnica dos cantores, sendo necessário trabalho específico para transitar com fluidez entre os dois tipos de colocação. Não só é necessário aquecimento para colocar a voz cantada, como também

¹⁷ Excessive talking can be disastrous to the singing voice, even if speech production is efficient (Miller, 2000, p. 165).

se aconselha *desaquecimento*¹⁸ para retornar à voz falada, embora esta necessidade varie de acordo com as características de cada voz.

Tendo em conta o anteriormente exposto, compreende-se o motivo pelo qual *Pierrot Lunaire* (1912) é uma obra marcante, tanto ao nível da estética, como no que concerne ao uso da voz:

Com o desenvolvimento da linguagem musical e o colapso da tonalidade pela Segunda Escola de Viena, uma rutura das barreiras musicais evidenciou uma nova forma de escrever para a voz. Wagner já expandira os limites vocais com as exigências aos seus cantores, em simultâneo com uma explosão de mudanças em todas as artes, à medida que a humanidade empurrava múltiplos limites em busca de inovação. Com o dodecafonismo expressionista a expandir o conteúdo harmónico, a emoção - por mais angustiante ou expressivamente histórica - tornou-se atrelada à linha vocal e à emoção do momento. Essa exposição sensorial foi explorada no ciclo de canções de 1912 de Schoenberg, *Pierrot Lunaire* (...) ¹⁹ (Lobelson, 2022, p. 18).

Em *Pierrot Lunaire*, Schoenberg coloca em evidência duas possibilidades de abordagem vocal já existentes, cujo recurso ao longo da globalidade da obra era, porém,

18 O termo não é mencionado na literatura científica, mas é utilizado na área para definir o conjunto de exercícios que ajudam a realizar os ajustes necessários à musculatura das pregas vocais para retornar mais facilmente à colocação da voz falada, geralmente após uso prolongado da voz cantada. Durante o canto, sobretudo numa tessitura mais aguda, as pregas vocais tornam-se mais alongadas, pelo que o retorno à voz falada está dependente da maleabilidade das pregas. A transição ágil entre voz cantada e voz falada encontra-se relacionada com as próprias características vocais de cada cantor, mas também com outros fatores, como a saúde e a experiência.

19 With the expansion of musical language and breakdown in tonality of the Second Viennese School – a musical shattering of boundaries evidenced a new way of writing for the voice. Wagner had already pushed vocal boundaries with the demands on his singers, concurrent with an explosion of change across all the arts as humanity pushed multitudinous boundaries in pursuit of innovation. With the expressionist twelve-tone expansion of harmonic content, emotion - however harrowing or expressionistically hysterical - became tied to the vocal line and the emotion of the moment. This sensory exhibition was explored in Schoenberg's 1912 song cycle *Pierrot Lunaire* (...) (Lobelson, 2022, p.18).

incomum no início do século XX²⁰: o *Sprechgesang* e a *Sprechstimme*. Embora os dois conceitos sejam muitas vezes tratados como sinónimos, o resultado sonoro a que cada um alude não é equivalente. Stone (1980) refere que o conceito de *Sprechgesang* é mais próximo do canto do que da fala, e que o de *Sprechstimme* se aproxima mais da fala do que do canto (p. 297). Partindo desta ideia, Marecos (2009) esclarece que o *Sprechgesang* implica uma abordagem entre o canto e a fala, mas com uma emissão mais próxima da voz cantada, enquanto que a *Sprechstimme* se mantém como uma abordagem entre o canto e a fala, mas com uma emissão mais próxima da voz falada (p.7). Schoenberg alterna, inclusivamente, no início do ciclo, entre as indicações *gesprochen* (falado) e *gesungen* (cantado), o que sugere a distinção anteriormente mencionada.

The image shows a musical score for the first song of Pierrot Lunaire, 'Mondestrunkenen'. It features three staves: Flute (Fl.), Voice (V.), and Piano. The lyrics are 'Spring - flut ü - ber - schwemmt den stil - len Ho - ri - zont.' The score includes dynamic markings like 'arco Flageo' and 'pp'. Two specific notes in the vocal line are highlighted: one with an orange box labeled '(gesungen)' and another with a blue box labeled '(gesprochen)'. There are also circled numbers '10' and '8' in the score.

Fig. 2 – Excerto da primeira canção de *Pierrot Lunaire*, *Mondestrunkenen* (Belmont Music Publishers), no qual podemos observar a distinção entre *Sprechgesang* e *Sprechstimme*, fundamentada pelas indicações *gesungen* (cantado) e *gesprochen* (falado) dadas pelo compositor. Verificam-se ligeiras diferenças na notação, com as figuras associadas à indicação *gesprochen* a apresentarem “x” na haste, o que indica que deve haver ataque da nota escrita, sendo o som imediatamente transformado numa inflexão próxima da fala.

20 De acordo com Soder (2008), o primeiro compositor a recorrer à *Sprechstimme* terá sido Engelbert Humperdinck, em 1897, no seu melodrama *Königskinder*. Humperdinck escreveu passagens de texto declamado com um ritmo preciso, enquadrado no contexto musical, às quais deu a designação de *Sprechnoten*. (p. 2) A inovação na abordagem vocal de *Pierrot Lunaire* deve-se ao facto de o recurso à *Sprechstimme* ser recorrente ao longo da obra, e por Schoenberg ter aprofundado uma vocalidade intermédia entre o canto e a fala, designada por *Sprechgesang* (canto falado, em sentido literal).

De acordo com Bryn-Julson (2009), *Pierrot Lunaire* terá sido encomendada pela atriz e cantora Albertine Zehme, que se especializou como recitante de melodramas, tendo Schoenberg escrito a obra de acordo com as especificações dadas pela atriz. Zehme pretendia que Schoenberg escrevesse música que complementasse o que ela considerava ser um estilo único de declamação (p. 11). Soder (2008) refere que Schoenberg poderia ter optado pela interpretação de uma cantora nas apresentações subsequentes, mas não o fez (p. 15):

Não é de surpreender que muitas das primeiras intérpretes de *Pierrot* fossem atrizes - mulheres que estavam habituadas a usar uma gama mais ampla e flexível de inflexões de fala do que as cantoras, e que poderiam entender melhor a flexibilidade de tom exigida pela obra (p. 12).²¹

Marecos (2009) explica que “este tipo de canto-falado relaciona-se muito directamente com o teatro, obviamente num estilo mais íntimo do que o operático (...) pois não será possível interpretar este canto-falado com um timbre e uma emissão demasiado operáticas” (p. 7). Soder (*op. cit.*) também acredita que a ausência ou minimização de vibrato favorecerá a produção da *Sprechstimme* (p. 20).

Tendo a voz atingido o seu expoente máximo no contexto das óperas de Wagner, pelas características já mencionadas, compreende-se que as óperas subsequentes tenham procurado um novo tratamento da técnica vocal tradicional, recorrendo especialmente à minimização ou diferente abordagem do vibrato. *Pierrot Lunaire*, apesar de ser um ciclo de canções, marcou significativamente a vocalidade do início do século XX, tendo conduzido a importantes inovações ao nível da criação operática. O foco no texto e na transmissão crua das emoções levou ao surgimento de uma nova linguagem vocal expressiva na ópera.

21 It is, perhaps, no wonder that many of the early interpreters of *Pierrot* were actresses - women who were more accustomed to using a wider range and inflectional palette of speech than singers, and could better understand the flexibility of tone required for the work (Soder, 2008, p.12).

3. *Wozzeck* e a voz do terror

Uma performance realmente interessante e decente de *Wozzeck* não depende necessariamente de se ser ou não um grande cantor, mas sim do que se está preparado a fazer com a voz para comunicar não só o que Berg pede, mas também Büchner.²²

Após um mês de atividade no campo de treino militar, Alban Berg sofre um colapso físico no outono de 1915, ficando confinado ao trabalho de escritório, onde um superior lhe tornou a vida lastimável. Um ano antes, em maio de 1914, havia assistido à peça *Woyzeck*²³ de Büchner, murmurando no final que alguém tinha de fazer uma ópera a partir dela. As suas más experiências militares reforçaram esta determinação. Quatro anos depois, durante o processo de criação de *Wozzeck* - que viria a estrear em Berlim em 1925 -, Berg escreve o seguinte numa carta à sua esposa: “há algo de mim na personagem de *Wozzeck*, já que tenho passado estes anos de guerra dependente de pessoas que odeio, tenho estado preso, doente, cativo, resignado, em suma: humilhado.”²⁴ (Ross, 2007, p. 61)

A ópera *Wozzeck* de Berg, uma das obras mais significativas do século XX, conta-nos a história de um soldado comum, Wozzeck, um homem dotado de grande criatividade e inteligência, cuja saúde mental se deteriora após passar por sucessivas humilhações. Acaba por assassinar Marie, a mulher com quem tem um filho, suicidando-se a seguir. Mark Elder (2013) diz-nos que esta ópera – uma escuta difícil, mas uma experiência poderosa – nos explica como uma alma sensível pode ser

22 A really interesting and a decent performance of *Wozzeck* is not necessarily whether you're a great singer or not, it's what you're prepared to do with your voice in order to communicate not only what Berg has asked for, but also Büchner (Entrevista Purves/Lobelson, 2020, *apud* Lobelson, 2022, p. 94).

23 Mark Elder (<https://youtu.be/ys29RoJwdEg>) refere que, durante muito tempo, acreditou-se que o nome *Woyzeck* seria *Wozzeck*, como atualmente o conhecemos, devido à incompreensão da grafia de Büchner. Já Ross (2007) refere que terá sido Berg a alterar o y por z para facilitar a pronúncia (p. 61).

24 “There is a bit of me in [*Wozzeck*’s] character, he wrote to his wife four years later, “since I have been spending these war years just as dependent on people I hate, have been in chains, sick, captive, resigned, in fact humiliated.” (Ross, 2007, p. 61)

conduzida a um estado deplorável, em consequência da contínua sensação de fracasso e incompreensão²⁵.

Berg absorveu muito da escrita vocal do seu mestre, Schoenberg, recorrendo ao *Sprechgesang* e à *Sprechstimme*, mas levando estes efeitos ao limite:

(...) Berg tornou [a ópera] incrivelmente difícil para os cantores, porque [nela] há quatro maneiras completamente diferentes através das quais ele espera que o texto seja transmitido: há a fala, palavras ditas, como no discurso normal; há algo que ele chama de *Sprechgesang* – cantofalado - não exatamente inventado [por ele], porque o seu professor Schoenberg tinha iniciado [esta técnica] pouco tempo antes, em *Pierrot Lunaire*, mas Berg levou-a um pouco mais longe; há voz “semi cantada” [*half singing*²⁶] - nenhum compositor que eu conheça pede voz “semi cantada” -, e há canto em voz plena. E entre esses elementos há uma gama de cores [muito variadas], muita intensidade, muito suavidade, [notas] extremamente graves, extremamente agudas; todas as secções têm uma imensa gama para experimentar e colorir os pensamentos e sentimentos das diferentes personagens.²⁷

Ao contrário de *Pierrot Lunaire*, de Schoenberg, *Wozzeck* requer a interpretação de cantores que tenham consolidadas as bases da técnica vocal tradicional. As inovações que introduz integram-se numa perspetiva de continuidade. Existem passagens que

25 “Mark Elgar introduces *Wozzeck* – Royal Opera House”, sessão de exploração da obra no contexto da produção de 2013. Disponível em <https://youtu.be/ys29RoJwdEg>.

26 Efeito destinado às vozes masculinas que resulta no acesso à colocação intermédia entre voz plena e *falsetto*. Utiliza-se geralmente em momentos de loucura ou espanto, uma vez que a sonoridade obtida pode ser percebida como surreal ou sobrenatural.

27 (...) Berg has made it incredible difficult for the singers, because there are four completely separate ways that he expects them to deliver the words: there is speech, spoken words, just like normal speech; there is something that he called *Sprechgesang* – speaking in song – not quite invented [by him], because his teacher Schoenberg had started it just before in *Pierrot Lunaire*, but Berg took it a little bit further; there is half singing – no other composer that I’ve come across asks for half singing -, and there is full singing. And there is a range of colours between that, very loud, very soft, extremely low, extremely high; all the parts have an immense range to try and colour the thoughts and feelings of these different characters. (Mark Elder, “How does Berg use *Sprechgesang* in *Wozzeck*? – Royal Opera House”, sessão de exploração da ópera no contexto da produção de 2013. Disponível em <https://youtu.be/kXBVu1s-5E0>, minuto 00:00 até 1:10).

requerem uma vocalidade puramente operática, com a abordagem tradicional do vibrato, e existem momentos falados, ou em *Sprechgesang*, como anteriormente mencionado. O tratamento do *Sprechgesang* e da *Sprechstimme* em *Wozzeck* é de extrema exigência física, uma vez que estes efeitos, como também já referido, requerem uma minimização do vibrato. Ao utilizá-los em tessituras extremamente agudas, sobretudo nas vozes masculinas, Berg transforma deliberadamente as notas escritas em gritos de terror, que ecoam por toda a ópera, a par de gargalhadas de escárnio e murmúrios de atordoamento, de quem não compreende o mundo à sua volta. Os efeitos vocais são levados ao limite pela primeira vez na História da Ópera.

The image shows a page of a musical score for the opera *Wozzeck*. The top staff is for the vocal part, labeled 'Wozzeck'. It features a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics 'Mörder!' are written below the notes, with the word 'Mörder!' highlighted in an orange rectangular box. Above the box, the word 'raucher' is written. To the right of the box, the number '235' is enclosed in a box. Further right, the lyrics 'Ha! da ruft's.' are visible. The piano accompaniment is shown in two staves below the vocal line. The left hand part includes markings like 'Hife C', 'ff', and 'poco rit.'. The right hand part includes markings like 'Hife Ces', 'poco rit.', and 'Pos m D'. The score is from the Universal Edition.

Fig. 3 – Excerto da cena 4 do Ato III de *Wozzeck* (Universal Edition). Wozzeck assassina Marie e corre pela floresta, desorientado. Acredita que perdeu a faca com que atingira Marie. Grita *Mörder!* (Assassino!) num estado de plena perturbação, como se se dirigisse a outra pessoa que o persegue, até finalmente compreender que o som é produzido por si mesmo, que se encontra sozinho e que é ele o assassino, suicidando-se por afogamento em seguida. A nota escrita em *Mörder!* corresponde ao fá central, limite da tessitura de um barítono, com o corte em x na haste que indica *Sprechstimme*, o que significa que a nota será produzida sem vibrato. O resultado sonoro é um grito de terror, cuja concretização requer uma técnica vocal consolidada.

III. Novas abordagens a partir de 1950

O século começou com a mística da revolução (...) mas nada se poderia comparar ao que aconteceu quando a Segunda Guerra Mundial acabou e a Guerra Fria começou. A música explodiu num pandemônio de revoluções, contrarrevoluções, teorias, polémicas, alianças e divisões partidárias. A linguagem da música moderna foi reinventada quase anualmente: a composição dodecafónica deu lugar ao serialismo integral (...). A estética dominante, tanto na música europeia quanto americana, era de dissonância, densidade, dificuldade e complexidade²⁸ (Ross, 2007, p. 268-269).

O pós-Segunda Guerra Mundial é marcado por uma exploração vocal abundante e desafiante para os cantores, com foco na produção de sons extraídos do quotidiano, aliada ao recurso a equipamentos eletrónicos. É neste contexto que surgem as *extended vocal techniques*, que designámos como técnicas de execução vocal contemporâneas. Todas as possibilidades estão abertas, os sons produzidos vão até onde a imaginação pode alcançar ou o corpo pode realizar, e os efeitos vocais tanto podem corresponder aos sons inerentes à condição humana – riso, suspiro, choro, grito, sussurro –, como podem ser fabricados, explorados a partir de uma ideia base (imitação de instrumentos, máquinas, robôs, animais ou seres extraordinários).

1. Amplificação

Para Lobelson (2022), a invenção do microfone na década de 20 marcou significativamente o tratamento da voz no processo da criação musical, uma vez que, anteriormente, “os cantores tinham de aprender a projetar as suas vozes, mas [a partir desta inovação] os requisitos técnicos básicos da vocalização mudam, (...) com o

28 The century began with the mystique of revolution (...) but nothing could compare to what happened when the Second World War ended and the Cold War began. Music exploded into a pandemonium of revolutions, counterrevolutions, theories, polemics, alliances, and party splits. The language of modern music was reinvented on an almost yearly basis: twelve-tone composition gave way to “total serialism” (...) The dominant aesthetic, in European and American music alike, was one of dissonance, density, difficulty, complexity (Ross, 2007, p. 268-269).

microfone a criar outras possibilidades sonoras para a voz” (p. 22)²⁹. DuBose (2019) defende que a amplificação vocal apenas pode colocar em evidência a qualidade que já existe (p.123), dissociando esta ferramenta da perspectiva de que ela possa ser utilizada para favorecer a projeção vocal, como facilitismo, e realçando a importância da sua abordagem em contexto pedagógico, uma vez que cantar com amplificação requer uma preparação específica:

O compositor Douglas Tappin acrescenta, “enfrentam-se questões de cantores de ópera que não querem usar microfones ou não sabem cantar com um microfone. Enfrenta-se o desafio de misturar instrumentos amplificados com instrumentos acústicos não amplificados, o que é muito difícil” (...). Há professores que se recusam a treinar vozes [para cantarem com microfone] sob a perspectiva de que a amplificação faz parte do instrumento, acreditando que a prática vocal não tem de ser especificamente adaptada para apresentações com amplificação (...). Muitas vezes, o jovem cantor assume erradamente que a gestão equilibrada da respiração e a projeção vocal não são considerações necessárias no canto amplificado (...). Os cantores beneficiam ao serem treinados para ajustar a sua técnica vocal à amplificação (...). A preparação para a apresentação ao vivo idealmente envolveria familiarizar o aluno com o método adequado para (...) cantar com um microfone, com atenção especial à articulação e à gestão da respiração³⁰ (p. 119-123).

29 Once upon a time, singers had to learn to project their voices, yet basic technical vocal requirements changed, (...) with the microphone creating other sound possibilities for the voice (Lobelson, 2022, p. 22).

30 Composer Douglas Tappin adds, “You are faced with issues of opera singers who don’t want to wear microphones or don’t know how to sing with a microphone. You are faced with blending amplified instruments with unamplified acoustic instruments and it’s very difficult” (...) There are teachers who refuse to train voices from the perspective that amplification is part of the instrument, believing that voice training should not be specifically tailored for amplified performance (...). Oftentimes the novice singer will mistakenly assume that balanced breath management and vocal projection are not necessary considerations in amplified singing (...). Singers benefit from being trained to adjust their singing technique to amplification (...). Preparation for the live performance would ideally involve familiarizing the student with the proper method for (...) singing with a microphone, with special attention paid to articulation and breath management (DuBose, 2019, p. 119-123).

Para o cantor Carlos Flores Baltazar, “a amplificação é, em termos técnicos, algo completamente diferente”:

(...) normalmente estamos tão habituados a pensar na nossa projeção e na forma como o nosso som reage à sala, e de repente temos de nos relacionar com a música que está à nossa frente [na partitura]; ao nível da dinâmica, temos de aprender como reagir ao microfone, às vezes temos de nos afastar [de microfones pontuais] para conseguir o efeito de *diminuendo*, porque se estivermos muito próximos do microfone torna-se mais difícil fazer o equilíbrio da dinâmica quando se está a cantar com outros cantores³¹. (Carlos Flores Baltazar, 2023)

A projeção é, provavelmente, a característica vocal que mais preocupa os cantores líricos em geral, havendo uma pressão clara do meio artístico para que correspondam a determinados padrões de potência vocal, sendo as vozes muitas vezes classificadas como “grandes” ou “pequenas”, de acordo com a sua capacidade de projeção. A amplificação vocal vem agitar este paradigma, uma vez que, ainda antes da década de 50, o foco na criação de repertório para voz passa a ser a exploração das nuances que a voz é capaz de produzir, bem como o estabelecimento de uma maior proximidade com o público, em atmosferas quase cinematográficas. Numa estética muito diferente da da Segunda Escola de Viena, Kurt Weill explora, na sua ópera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930), uma vocalidade operática muito próxima da abordagem técnica utilizada no teatro musical, o que faz com que esta ópera se apresente, frequentemente, com amplificação. Em 1939, Gian Carlo Menotti estreia a sua rádio-ópera *The Old Maid and the Thief*, encomendada pela NBC; em 1951, *Amahl and the Night Visitors*, encomendada ao compositor pelo mesmo canal, estreia em televisão, tendo sido a primeira ópera a ser escrita especificamente para este efeito.

2. O valor intrínseco do som: reinvenção vocal no recurso às técnicas de execução vocal contemporâneas

John Cage escrevia música com base na filosofia de que todos os sons têm significado, independentemente de serem mais ou menos agradáveis. Uma das suas

31 Entrevista Flores Baltazar/Anjos, 16 de abril de 2023 (disponível integralmente em anexo).

maiores contribuições para a arte foi a ampliação do conceito de música, que na sua perspectiva deveria incluir todos os sons passíveis de surgir numa determinada atmosfera, e não apenas os sons vocais ou instrumentais. Explorou também a relação entre o som e o silêncio, especialmente na sua obra de referência, *4'33* (1952), a qual corresponde a 4 minutos e 33 segundos de silêncio, sem que o intérprete toque uma única nota, sendo a performance preenchida pelos sons que vão surgindo espontaneamente na sala ao longo desse período de silêncio.

Uma das obras vocais mais marcantes de Cage é *Aria* (1958), dedicada a Cathy Berberian, mezzo soprano que se distinguiu pelo seu contributo à performance vocal de música contemporânea entre os anos 50 e 80, até ao momento da sua partida. Apesar de ser dedicada a Berberian, *Aria* é uma obra que pode ser interpretada por um cantor ou cantora com qualquer tipo de extensão vocal, o que evidencia uma quebra das barreiras ao nível da categorização das vozes.

Esta obra pode enquadrar-se numa vertente de escrita vocal instrumental, uma vez que as suas características denotam “o uso da voz com uma função quase estritamente instrumental” (Marecos, 2009, p. 8). Na escrita vocal instrumental, “pretende-se usar o rico instrumento que é a voz humana, ficando de certa forma o texto em segundo plano, pois este aparece não como uma necessidade de passar a mensagem para o público, mas sobretudo como um pretexto para utilizar a voz” (*ibid*).

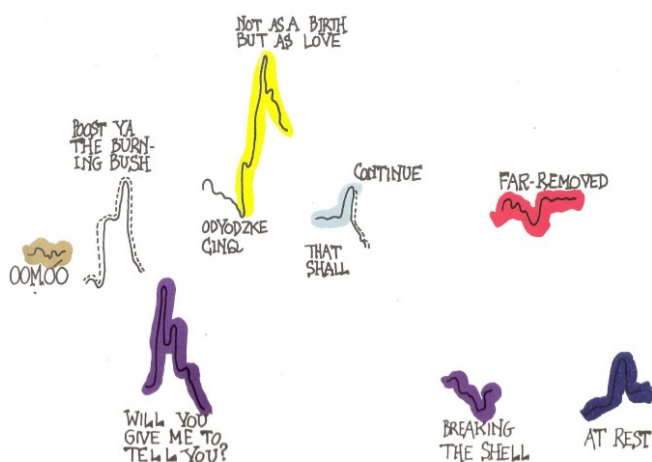


Fig. 4 – Excerto da obra *Aria*, 1958 (Edição Peters), de John Cage

A partitura é extremamente inovadora, com a escrita tradicional no pentagrama a ser substituída por grafismos e cores, cabendo ao intérprete a criação da música com

base nas características da sua própria voz, e respeitando as seguintes indicações do compositor:

As linhas vocais são desenhadas a preto, com ou sem linhas pontilhadas paralelas, ou numa ou mais das 8 cores. Estas diferenças representam 10 estilos de canto. (...) Os quadrados pretos são quaisquer ruídos (uso “não musical” da voz, percussão auxiliar, dispositivos mecânicos ou eletrónicos). Os selecionados pela Sra. Berberian, pela ordem em que aparecem, são: tsk tsk; batida de pé; som de pássaro; estalar de dedos; palmas; latido de cão; inspiração dolorosa; expiração tranquila; som de desdém; clique de língua; exclamação de desgosto; exclamação de raiva; grito (ao ver um rato) (...). O texto emprega vogais, consoantes e palavras de 5 línguas: arménio, russo, italiano, francês e inglês³².

A análise destas indicações demonstra não só a variedade de sons possíveis de abordar na obra, como também a importância do trabalho conjunto entre compositor e intérprete para a concretização destes efeitos vocais.

Outra das obras da época que representa um marco na música vocal contemporânea é *Visage* (1961), de Luciano Berio, criada em parceria com Cathy Berberian e estreada pela mesma. Esta obra, para voz e fita magnética, resultou de um trabalho de improvisação e exploração do compositor e da intérprete. À voz gravada e editada previamente em estúdio, foram acrescentados sons de eletrónica. Pensada para ser uma obra radiofónica, foi banida pelo público italiano após a estreia na rádio nacional, por ser considerada obscena (Snapper, 2020)³³.

32 The vocal lines are drawn in black, with or without parallel dotted lines, or in one or more of 8 colors. These differences represent 10 styles of singing. (...) The black squares are any noises (“unmusical” use of the voice, auxiliary percussion, mechanical or electronic devices). The ones chosen by Miss Berberian in the order they appear are: tsk tsk; footstomp; bird roll; snap snap (fingers); clap; bark (dog); pained inhalation; peaceful exhalation; hoot of disdain; tongue click; exclamation of disgust; exclamation of anger; scream (having seen a mouse) (...); The text employs vowels and consonants and words from 5 languages: armenian, russian, italian, french and english (Cage, 1958). Estas são as indicações do compositor que podem ser encontradas na Edição Peters.

33 Sem acesso à paginação desta obra.

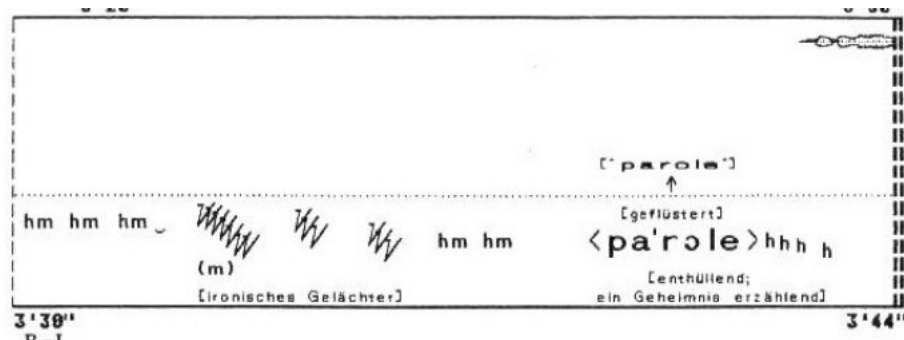


Fig. 5 – Excerto da obra *Visage* (1961), de Luciano Berio (Universal Edition). Podemos observar grafismos com a indicação *ironisches Gelächter* (riso irónico) e a indicação da palavra *Parole* que deve ser dita em sussurro, como se de um segredo se tratasse.

Em *Visage*, vocalismos experimentais substituem uma organização melódica, rítmica ou harmónica. Ao longo da obra, destaca-se uma única palavra: *Parole*, que significa “palavras” em italiano. A peça é construída por uma sucessão de sons vocais que sugerem determinadas emoções, cuja continuidade permite ao ouvinte construir uma possível narrativa de acordo com a sua própria subjetividade.

3. Novo Vocalismo no auge da exploração da voz

Eight Songs for a Mad King (1969) de Peter Maxwell Davies é uma obra incontornável no contexto do Novo Vocalismo, um movimento da segunda metade do século XX em que novas técnicas vocais, sonoridades e efeitos expressivos eram explorados no sentido de reconstituir as convenções do canto e da natureza da voz. Alguns dos nomes deste movimento são, para além de Maxwell Davies, Berio, Crumb, Stockhausen e Babbit, que muitas vezes escreviam em parceria com determinado performer (Curtin, 2009, p. 104), como já tínhamos observado em Cage/Berberian ou Berio/Berberian. Neste caso, o monodrama de Maxwell Davies – que é, na verdade, uma ópera de câmara, embora possa ser apresentado sem encenação - foi escrito para os The Pierrot Players, um ensemble com a formação de *Pierrot Lunaire*, em parceria com o ator e cantor Roy Hart, conhecido pela sua flexibilidade vocal e considerável extensão, fruto de um trabalho específico das *extended vocal techniques*.



Fig. 6 – Excerto da obra *Eight Songs for a Mad King* (1969), de Peter Maxwell Davies (apud Lobelson, 2022, p. 44). Neste excerto, podemos observar a exploração de uma extensão vocal extremada, com um salto na primeira passagem a exceder as três oitavas de distância. A palavra “starless” implica uma voz sussurrada, seguida do ataque de uma nota extremamente aguda cantada em voz plena na palavra “night”.

Curtin (*ibid*) explica-nos os desafios na interpretação desta obra:

Quando se considera a ampla variedade de efeitos vocais que Davies requer na sua partitura, começa-se a apreciar a complexidade semiótica que a voz adquire nesta peça. A linha vocal é radicalmente instável desde o início, como se o compositor estivesse a tentar torná-la o mais desarticulada possível. A linha vocal inclina-se para saltos intervalares (às vezes de várias oitavas), mudanças abruptas no timbre e na articulação vocal, e constantes alterações entre sons com voz e “sem voz” (ou seja, efeitos de respiração), vocalizações faladas e cantadas, e a produção de tons individuais e de harmónicos. Não há um centro vocal, por assim dizer, nada que sugira necessariamente um sujeito psicológico unificado e coerente, e portanto pouco para o ouvinte fixar ao nível de conceitos³⁴ (p. 109).

Um aspeto interessante acerca do monodrama de Maxwell Davies é o facto de a exploração dos efeitos vocais nesta obra ter como objetivo o retrato da personagem, o Rei Louco. Em *Eight Songs for a Mad King* não se procura somente a exploração abstrata do som, mas, pelo contrário, que os sons produzidos através das características vocais do intérprete, em consenso com as indicações do compositor, sejam

34 When one considers the sheer range of vocal effects that Davies calls for in his score, one begins to appreciate the semiotic complexity that voice acquires in this piece. The vocal line is radically unstable from the beginning, as though the composer were attempting to make it as disjunctive as possible. The vocal line inclines towards (sometimes multi-octave) intervallic leaps, abrupt changes in vocal timbre and articulation, and constant alterations between voiced and “unvoiced” sounds (i.e. breath effects), spoken and sung vocalizations, and single tones and effected overtones. There is no vocal centre, as it were, nothing that necessarily suggests a unified, coherent psychological subject, and hence little for the listener to fix upon in ideational terms (Curtin, 2009, p. 109).

determinantes para a construção da personagem, cuja leitura poderá ser muito diversificada. Em suma, o intérprete sabe que está a retratar um Rei Louco, mas quão louco será esse rei? Quais os limites da sua emotividade? A vocalidade explorada determinará essas nuances na representação da personagem.

Já Luciano Berio, na sua *Sequenza III*, de 1965, assenta a exploração abstrata do som na dimensão onomatopeica da linguagem, servindo-se da emissão natural da voz para desenvolver os mesmos processos que tinha explorado em *Visage* a partir de sons sintéticos (Ramazzotti, 2010, p. 91). Nesta obra, Berio trabalha um tipo de escrita vocal que explora o som dos fonemas, “onde as frases do texto nunca são ouvidas na sua forma original, mas são tratadas como material fonético, num contexto virtuosístico, procurando alargar ao máximo todas as capacidades expressivas da voz” (Marecos, 2009, p. 9).

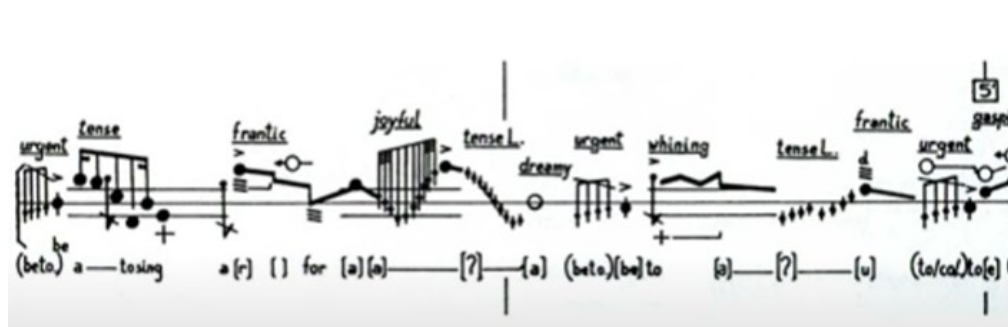


Fig. 7 – Excerto da obra *Sequenza III* (1965), de Luciano Berio (Universal Edition), De acordo com Ramazzotti (*op. cit.*), “as indicações agógicas e de intensidade são substituídas por sugestões emocionais - "tenso", "sereno", "freneticamente", "sedutor", "desesperado", "alegre", etc. - que também influenciam as dimensões físicas do som: por exemplo, as diferentes formas de "riso" - alegre, desesperado, tenso - que trazem diferentes graus de modulação ao processo sonoro”³⁵ (p. 92) .

35 Agogic and intensity indications are replaced by emotional suggestions – “tense,” “serene,” “frantic,” “coy,” “desperate,” “joyful,” etc. – which also influence the physical dimensions of sound: for example, the different forms of „laughter” – joyful, desperate, tense – which bring different degrees of modulation to the sonic process (Ramazzotti, 2010, p. 92).

4. Polaridades estéticas: A ópera na transição ao século XXI

Em 1978, Ligeti estreia em Estocolmo a sua primeira e única ópera *Le Grand Macabre*, um verdadeiro retrato do surreal e do grotesco, cujo libreto se baseia na peça *La Balade du Grand Macabre* (1934), de Michel de Ghelderode. Durante o processo de escrita da ópera, Ligeti declarou que não poderia e nunca escreveria uma ópera tradicional, porque para si o género operático era irrelevante naquele momento, acreditando que a ópera pertencia a um período histórico muito diferente, que não se enquadrava naquele panorama da composição (Everett, 2009, p. 26). *Le Grand Macabre* é uma paródia ao género operático, que se evidencia desde o exagero dos vocalismos e da exploração de efeitos vocais levada ao limite, até às referências mais caricatas que nos remetem aos enredos das óperas clássicas, mas com um tratamento provocatório: o casal Amando e Amanda - formado por duas mulheres, apesar de um dos nomes ser masculino - que nos transporta para *A Flauta Mágica* de Mozart e para os tão conhecidos Papageno e Papagena.

Dois anos antes, Philip Glass estreada em França *Einstein on the Beach*, a primeira de muitas óperas do compositor. Esta ópera, que recorre à amplificação, apresenta uma escrita convencional, descrita muitas vezes como minimalista, onde se destaca a criação de texturas, cuja exigência vocal assenta na necessidade de manter a uniformidade sonora no canto repetitivo dos motivos melódicos, criando uma sensação psicológica de estagnação temporal.

A exploração da voz empreendida ao longo de um século permitiu uma revitalização constante do género operático. Através da incorporação de novas técnicas na abordagem vocal, ampliaram-se as possibilidades expressivas da voz humana, o que influenciou diretamente na diversidade estética da produção operática no final do século XX. Estes processos contribuíram significativamente para a multiplicidade de linguagens na ópera atual. Por um lado, assistimos ao progresso da linguagem vocal expressionista ou modernista na ópera, representada por compositores como Romitelli, Sciarrino e Birtwistle; por outro, é notória uma nova vertente neo-romântica, com uma escrita mais convencional, sobretudo na ópera americana, representada atualmente por nomes como Adamo, Heggie e Puts.

IV. Perspetivas atuais

O compositor Michael Smetanin, entrevistado por Simon Lobelson em 2020, afirma que cerca de 90% das óperas escritas após 1980 contêm escrita vocal convencional. Quando questionado por Lobelson acerca da explicação para esse facto, que envolve um abandono gradual da linguagem vocal mais extremada, Smetanin responde com o seguinte comentário: "És cantor e sabes que muitos dos teus colegas não estariam preparados para fazer esse tipo de canto [...] Porque eles afirmam que vão arruinar as suas vozes... para acomodar o cantor não-extraordinário, ou o cantor de carreira não-aventureiro, suponho."³⁶ (Lobelson, 2022, p. 26)

Quando Marina Pacheco, cantora, iniciou os primeiros projetos na música contemporânea, foram vários os comentários desencorajadores que ouviu dos seus pares, contrapostos pelo aconselhamento assertivo do seu professor:

Na altura, alguns colegas diziam-me "cuidado para não estragares a voz", mas nunca tive essa preocupação. O Pedro Telles [professor de Marina Pacheco] sempre me disse "se tens uma boa técnica és capaz de fazer tudo". E eu tinha tanta vontade e estava tão empenhada em fazer bem [*A Laugh to Cry*, ópera de Miguel Azguime, primeiro projeto profissional de música contemporânea que Marina integrou] que a minha preocupação não era a minha voz, mas sim corresponder ao compositor³⁷. (Marina Pacheco, 2023)

São muitas as vertentes da música contemporânea atual, com possibilidades de exploração inesgotáveis. Os caminhos trilhados pelos compositores do pós-1950 permitiram-nos alcançar a multiplicidade de linguagens existente atualmente. No contexto da música vocal, são muitos os constrangimentos que ainda afastam os intérpretes: por um lado, a complexidade harmónica e melódica de algumas obras; por outro os efeitos vocais solicitados, que representam um novo mundo para a voz.

Questionada sobre o eventual desconforto na abordagem de novos efeitos vocais aquando da sua primeira aventura na música contemporânea, Marina Pacheco responde:

³⁶ "You're a singer and you would know that many of your colleagues would not be prepared to do that kind of singing? [...] Because they will claim that they are going to ruin their voices ... to accommodate the nonextraordinary singer, or the not-adventurous career singer, I suppose." (Lobelson, 2022, p. 26)

³⁷ Entrevista Pacheco/Anjos, 13 de abril de 2023 (disponível integralmente em anexo).

Eu não tinha isso [desconforto]! Eu estava tão feliz... sentia que aquilo era uma bolha de aprendizagem tão grande que, às tantas, nada era estranho. Ou seja, era estranho no sentido em que era confrontada com algo novo e que tinha de concretizar bem... mas era essa a minha preocupação, e não aquela sensação de "Ah, as pessoas vão ouvir-me e vão achar estranho!". (Marina Pacheco, 2023)

Margarida Marecos, cantora, manifesta uma sensação similar à de Marina Pacheco, aquando da participação nos primeiros projetos de música contemporânea:

Não me senti desconfortável [vocalmente] (...) Ao nível da voz, até senti que estava melhor ali; Também não tinha ainda a voz muito consolidada no repertório convencional, portanto, naquele caso, sentia-me um pouco liberta dessa pressão. (...) E achei até que, como não tinha a voz ainda tão trabalhada, tudo me saiu mais natural, sem ter de pensar no que estava a fazer. No repertório tradicional, sentia-me menos solta, mais observada³⁸. (Margarida Marecos, 2023)

Se por um lado a interpretação de uma obra contemporânea pode trazer a tensão acrescida da exploração de algo novo, por outro é uma oportunidade para construir abordagens individuais, tal como salienta o cantor Carlos Flores Baltazar:

(...) Quando se faz uma obra com muitas referências, que tem muitas gravações, habituamo-nos a ter aquele som como referência. Ao cantar peças que não têm gravações e cujo único recurso disponível é a partitura, dissociamo-nos da referência ao som, não o tentamos imitar. Isso acaba por ter impacto na técnica, porque a partir do momento em que não estamos a tentar imitar o som de alguém, mesmo que o façamos inconscientemente, aprendemos a ouvir o corpo sem idealizar o som. Isso para mim tem sido uma mais valia nos últimos tempos, porque ao abordar repertório clássico já sei que não posso tentar imitar aquele som [idealizado] e que tenho de explorar o meu próprio som, da minha própria forma³⁹. (Carlos Flores Baltazar, 2023)

38 Entrevista Marecos/Anjos, 13 de abril de 2023 (disponível integralmente em anexo).

39 Entrevista Flores Baltazar/Anjos, 16 de abril de 2023 (disponível integralmente em anexo).

Marina Pacheco também refere o impacto da música contemporânea na sua exploração vocal, com benefícios transpostos para a abordagem do repertório tradicional:

(...) acho que foi a partir do trabalho vocal na música contemporânea que consegui encontrar uma melhor colocação para a música barroca, pela procura do som mais liso, por exemplo. Ajudou-me a ter controlo [vocal], porque passei a conhecer tantos efeitos e a compreender tão bem a minha voz, que senti maior facilidade quando voltei a fazer música barroca. (...) A diferença não foi sentida apenas na qualidade do som, mas também no conforto a produzi-lo, que é igualmente importante. Senti também diferença ao nível dos sobreagudos. Na música contemporânea, o medo "desliga" (...). Às tantas, a voz desliza e compreendes o caminho até ao sobreagudo. A obra não é conhecida, não tens pressão externa, e como a exploração parte tanto de efeitos e da liberdade para os explorar, acabas por conseguir controlar a mente (...) Depois comesças a pensar "se a nota sai neste contexto, por que é que não sai numa ária de *bel canto*?" e comesças a ligar as sensações. (Marina Pacheco, 2023)

No meu percurso, abordar música contemporânea assume-se como libertador ainda numa primeira fase de estudo, enquanto pianista. As *extended techniques* vieram preencher uma lacuna que ainda não tinha conseguido colmatar: a ausência de movimento físico. Nos meus primeiros anos enquanto pianista, sentia-me presa numa caixa, limitada à posição sentada, sem poder estabelecer contacto direto com o público. A música contemporânea, sobretudo pelo recurso às *extended techniques*, veio despertar uma vertente de dramatização na performance, o que foi relevante para o início da construção de uma personalidade artística.

Para Margarida Marecos, o movimento é a base essencial da expressão artística, salientando a importância da sua formação nesta vertente:

Ir para a Escola Superior de Música de Lisboa e ter essa disciplina [Interpretação Cénica] foi, ao juntar esse novo repertório [Schoenberg e Messiaen] ao movimento, um abrir do meu corpo/voz a várias possibilidades, porque o meu corpo estava fechado, em tensão às vezes, e é impossível descobrir a organicidade da respiração se o corpo estiver sempre numa posição rígida. A partir do momento em que vamos eliminando essas tensões, vamos

descobrimo outras possibilidades na voz e na capacidade de entrar em cada papel, pelo despertar de imagens. O corpo solta-se, a respiração fica mais orgânica e deixamos de pensar na técnica. (Margarida Marecos, 2023)

A possibilidade de deixar de pensar na técnica, no momento da performance, e focar-se unicamente na intenção, é um dos motivos pelos quais Carlos Flores Baltazar denota preferência pela abordagem de repertório contemporâneo: “Como em certas peças não tenho de ter um pensamento tão harmónico e o foco incide mais na intenção, grande parte da técnica é direcionada para a intenção, e isso permite que vocalmente [a técnica] funcione melhor” (Carlos Flores Baltazar, 2023).

Sendo a abordagem de repertório contemporâneo uma mais valia em diversas vertentes, assume-se como pertinente explorar as razões que fazem com que esta música não seja uma escolha para muitos cantores. Para Marina Pacheco, o stress envolvido no curto espaço de tempo para a preparação de repertório que está a ser escrito no momento presente pode ser um entrave: “O stress vai condicionar a tua qualidade vocal e prejudica de alguma forma o resultado final (...). Hoje em dia sou talvez mais cautelosa a aceitar determinados projetos, pelo desafio ser muito intenso [num curto espaço de tempo]” (Marina Pacheco, 2023).

Carlos Flores Baltazar partilha a mesma sensação, destacando as dificuldades no trabalho com compositores pouco cooperantes:

Sinto que nem sempre há uma vontade da parte do compositor de que a partitura seja de fácil abordagem. Às vezes a partitura é vista pelo compositor como um objeto artístico e não como uma ferramenta de trabalho. Havendo essa barreira, não é possível fazer o melhor trabalho possível para interpretar a música desse compositor. Até porque na música contemporânea é frequente termos um número menor de ensaios para concretizar as obras, porque é uma vertente que dispõe de menor financiamento, e portanto é indispensável a colaboração de ambas as partes [músicos e compositor] (Carlos Flores Baltazar, 2023).

Não obstante as adversidades inerentes à abordagem de repertório contemporâneo, Margarida Marecos reforça o papel da continuidade:

Olhando para o panorama musical, o século XX quase que “morre” [por ser menos explorado a nível de repertório]. Eu não me conformo com isso. Nós temos o dever de dar continuidade ao trabalho dos compositores. Perceber em

que é que estão a trabalhar os colegas compositores, conhecer as obras de referência e o que é que vai ser feito a seguir, e estar em sintonia com o nosso tempo (Margarida Marecos, 2023).

Carlos Flores Baltazar alerta para o facto de “a música contemporânea não [ser] só «aquela coisa estranha». É arte que está a ser feita agora e que merece o devido respeito”. Marina Pacheco convida os jovens cantores a ler sobre o assunto, ouvir e experimentar, incentivando-os a ter uma mente aberta.

Três gerações distintas em consonância, num retrato atual dos desafios que este género musical ainda enfrenta para se estabelecer no panorama artístico, em contraponto com as potencialidades que a sua abordagem pode desenvolver.

V. Análise vocal do papel d' A Rainha da ópera *O Fim*, de Carlos Marecos

Nesta análise, será contemplada a abordagem vocal do papel em estudo, partindo de quatro fatores:

- A emotividade da personagem, tendo como referência o texto original;
- As opções tomadas pelo compositor Carlos Marecos ao nível da escrita;
- A partilha de experiências com a encenadora Margarida Marecos, intérprete de estreia do papel;
- A subjetividade da intérprete, autora deste estudo.

Para favorecer a fluidez do discurso, as perspetivas da autora do estudo serão expostas na primeira pessoa.

1. Contextualização da obra

O Fim – ópera íntima (2003), de Carlos Marecos, resulta da parceria entre o compositor e o encenador Paulo Lages, também libretista da ópera. De acordo com Carlos Marecos, a ideia surge da parte de Paulo Lages, que já há algum tempo tinha a ideia de adaptar o texto homónimo de António Patrício, de 1909, realizando um libreto criativo. Entrevistado por Henrique Félix⁴⁰, o compositor reforça que este libreto não é uma mera adaptação, e que foi precisamente a possibilidade de recriação da peça de teatro de Patrício que o levou a interessar-se pela ideia de fazer esta ópera.

O Fim, de António Patrício, remete-nos ao Portugal do final da monarquia. A Rainha, personagem principal da obra, deambula pelo Paço Velho, evidenciando sinais de loucura. Acompanhada somente pela Aia, pelo Duque e alguns criados - uma vez que toda a corte já havia partido - planeia uma receção que a homenageie pelo seu aniversário, ignorando que o país está a ser invadido por tropas estrangeiras. Aterrorizada pela dor, embala a morte para que ela não acorde e rega as flores do tapete. Embora nunca haja qualquer referência, acredita-se que A Rainha de Patrício seja inspirada na rainha D. Maria Pia, que começou a evidenciar sinais de demência após ter passado pelo desgosto da morte do seu filho, o rei D. Carlos I, e do seu neto, o príncipe herdeiro D. Luís Filipe, após o regicídio de 1908. O Duque, personagem que acompanha A Rainha, pode ser associado ao segundo filho de D. Maria Pia, D. Afonso de Albuquerque, Duque do Porto, que a terá acompanhado quando se retirou da exposição pública, durante o reinado de D. Manuel II.

40 Entrevista Marecos/Félix, 2006. Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/carlos-marecos/>.

Aquando da adaptação do texto original para libreto, Paulo Lages tomou a opção de criar três recitantes, que assimilam as falas das personagens originais do Duque, da Aia, do Ministro e dos criados, intercalando-as com frases retiradas das didascálias, que nos dão conta da dicotomia passado/presente ao longo da ação.

Nesta ópera de câmara em dois quadros, as únicas personagens presentes são A Rainha, interpretada por uma cantora soprano, e o Desconhecido, interpretado por um ator. Neste estudo, ter-se-á em conta apenas o primeiro quadro, a ser apresentado no contexto deste projeto, no qual A Rainha é a única personagem. No segundo quadro, o Desconhecido é a personagem central da ação. O ensemble é composto por clarinete, trompa, piano, violino, violoncelo e contrabaixo.

2. Justificação do projeto

A ideia de apresentar o quadro d'A Rainha da ópera *O Fim* surge da conjugação de vários fatores. O primeiro contacto que tive com a obra terá ocorrido em meados de 2015, num concerto de música portuguesa organizado pela Professora Margarida Marecos, na qual tive a oportunidade de a acompanhar ao piano na interpretação da ária d'A Rainha “Lá vai o sol doirar os meus impérios...”, ainda antes de iniciar os meus estudos de canto na sua classe, na Academia de Amadores de Música.

Desde o meu ingresso na Escola Superior de Música de Lisboa, anos mais tarde, que o Professor Carlos Marecos demonstrava vontade em levar a cabo uma iniciativa, na qual várias cantoras interpretariam a referida ária, realizando-se posteriormente uma conferência para discutir ideias acerca dos contrastes na abordagem vocal da obra. Primeiramente, a ideia era a de que eu acompanhasse ao piano as cantoras participantes, solicitando a outro pianista que me acompanhasse, caso eu decidisse cantar também. Nessa altura, surgiu-me logo a ideia – utópica, a meu ver – de construir uma interpretação da ária na qual tocasse e cantasse simultaneamente, adaptando a escrita original da obra, de forma a explorar mais efeitos de *extended techniques* do que os já existentes, o que me permitiria permanecer mais tempo de pé durante a performance. Acabei efetivamente por concretizar esse desafio em junho de 2022, no contexto da Semana da Composição da Escola Superior de Música de Lisboa.

Por ter usufruído dessas experiências prévias, acabou por fazer sentido prosseguir o estudo da obra, tendo o compositor como orientador de projeto e a

intérprete de estreia como encenadora, no sentido de recriar a ópera após vários anos de amadurecimento de ideias e perspetivas.

3. Intervenientes e concretização

O projeto conta com a participação dos músicos Aicha Marta (clarinete), Filipa Gouveia (violino), Inerzio Macome (violoncelo), João Salvador (trompa), Raquel Leite (contrabaixo) e Maria Catarino (piano), integrantes do Ensemble ClusterLab da Escola Superior de Música de Lisboa, dirigido pelo Professor Carlos Marecos. Catarina Carvalho, Marta Assunção e Francisco Barata, alunos da licenciatura em Canto da mesma instituição, interpretam, respetivamente, os recitantes A, B e C.

A encenação fica a cargo da Professora Margarida Marecos, da Escola Superior de Teatro e Cinema.

Os ensaios ocorrem semanalmente desde dezembro de 2022 e a apresentação integra as atividades da Semana da Composição da Escola Superior de Música de Lisboa, em maio de 2023.

4. Justificação das opções tomadas na interpretação do papel

“Há qualquer coisa de misterioso na Rainha... Gostava que lhe falasses, que a visses. Mas preferia que fosse aqui, na intimidade”. Esta intervenção do recitante C, que marca o início da ópera, surge como o abrir de uma porta para o mundo interior da personagem principal.

Conhecer A Rainha na intimidade, no recolhimento dos seus aposentos, em confronto com os seus pensamentos e devaneios, implica o estabelecimento de uma proximidade entre público e personagem. Viver sob o mesmo teto com alguém implica um contacto diário com a emotividade dessa pessoa. Da mesma forma, entrar no Paço Velho implica um encontro com A Rainha do quotidiano. Para que esta experiência seja plena, há que explorar todas as facetas da personagem, fazendo uso da adaptação da vocalidade.

A escrita do compositor é convencional, e nela se compreende a subtil exigência de procurar no registo central o domínio natural da sonoridade da língua portuguesa. Embora não haja um recurso declarado às técnicas de execução vocal contemporâneas, o conhecimento destas técnicas está subjacente à realização dos efeitos vocais

necessários à exploração da emotividade da personagem. Dar voz à Rainha envolve grande versatilidade vocal para atuar em conformidade com as suas oscilações de temperamento.

4.1 A vocalidade d'A Rainha, partindo da emotividade do texto

O Fim, de António Patrício, é uma obra pertencente ao movimento simbolista. De acordo com Bittencourt (2017), a arte simbolista procura o mundo onírico, “fonte de misteriosas revelações do Cosmos, em que o *eu* é considerado como um centro interior (...)” (p. 79).

Ao longo do texto, surgem esbatidas três dimensões temporais: a do passado, correspondente às memórias de outro tempo, exprimidas pela Rainha; a do presente, que nos surge na ópera tanto pelas indicações dos recitantes, - que vão confrontando os delírios d'A Rainha com a apreciação da realidade - como pelos acessos esporádicos de lucidez da própria Rainha; e a do futuro, através de premonições inscritas no discurso d'A Rainha e dos recitantes.

Tendo como ponto de partida o contraste destas dimensões, patentes na expressão das emoções da personagem, tomei as seguintes opções para construir a personalidade vocal d'A Rainha:

- Nos momentos de evidência de lucidez, que representam o momento presente, as intervenções são cantadas em voz plena, preservando-se as características tímbricas naturais;

- Evidência de conceções exageradas e desajustadas, bem como descrições de acontecimentos do presente e do passado com uma leitura premonitória, envolvem uma abordagem mais encorpada da voz plena, com um timbre deliberadamente escurecido; quando escritas em registo médio ou médio grave, requerem uma utilização assumida da voz de peito;

- Em passagens que aludem a reminiscências da infância, a vocalidade torna-se mais jovial, com uma minimização do vibrato e um timbre mais aveludado;

- Em momentos de ausência psicológica, considera-se pertinente a adaptação do timbre aveludado a uma vocalidade que denote apatia, recorrendo-se à voz branca⁴¹.

41 Importa destacar que, no contexto desta abordagem, o conceito de voz branca surge para caracterizar uma vocalidade que confira a sensação de leveza à melodia, com maior recurso à voz de cabeça. Tal não

4.1.1 Exemplos concretos ao longo do primeiro quadro da ópera

a) N° 1 – A Rainha⁴²

A primeira intervenção d'A Rainha na ópera é feita em vocalizo, sem texto atribuído à melodia. Esta melodia, para além de se evidenciar no contexto da textura, também se funde na harmonia. Dir-se-ia que a personagem, embora fisicamente presente, se encontra psicologicamente ausente. Esta ausência psicológica, como um momento de contemplação de algo que já se perdeu, requer, na minha perspetiva, uma abordagem mais lisa da voz, como um suspiro contínuo, mas sem lhe conferir soprosoidade.



Fig. 8 – Vocalizo d'A Rainha no início da ópera *O Fim* (2003), de Carlos Marecos.

Imediatamente a seguir, um momento de manifestação de grandeza é conseguido pela opção, tomada por Paulo Lages, de integrar as didascálias que descrevem A Rainha como uma intervenção da personagem. Na ópera, é a própria Rainha a afirmar que “É alta, magríssima”, que “os cabelos brancos muito ralos nas têmporas têm tons de ferrugem”, que as suas mãos são “belas e ósseas de dedos falanges” e que denota “uma elegância de harpia e um grotesco singular de cabotina”.

A descrição que evidencia uma Rainha decrépita, dita pela mesma no início da ópera, é exacerbada e teatral em todos os aspetos, desde o retrato da personagem pela personagem⁴³, até ao próprio conteúdo da didascália. Através da intervenção do recitante implica que o vibrato seja eliminado na totalidade, o que inclusivamente poderia ter um efeito adverso, conferindo tensão ou rigidez à vocalidade.

42 Estes subtítulos correspondem a cada andamento do primeiro quadro da ópera. Tendo o compositor optado por uma estrutura menos convencional, a ópera não possui abertura, nem divisão em atos e cenas, mas uma sucessão de secções organizadas em números e, tal como já mencionado, a distribuição da ação por dois quadros.

43 Aqui o conceito de dramatização de personagem pela própria personagem é curioso. É como se A Rainha, neste momento específico da ópera, deixasse de ser a personagem para passar a ser uma atriz de

C – “Foi preciso levar [para o quarto d’A Rainha] quantos espelhos há no Paço. Quer ainda mais. Ainda acha pouco. Dão-lhe a ilusão de um grande convívio, duma corte...” -, compreendemos que A Rainha simula estar rodeada de súbditos na receção que planeia para o seu aniversário.

Nesta secção, optei pelo uso da voz plena, encorpada, mas sem uma adaptação tímbrica evidente, excepto na passagem “os olhos, duas gotas de sangue azul coagulado”, em que suavizo tímbricamente a palavra “azul”, em contraste com a aspereza da palavra “coagulado”, o que transforma bruscamente uma ideia inicial de beleza numa imagem rude.



Fig. 9 – Excerto do nº 1 – A Rainha, da ópera *O Fim* (2003), de Carlos Marecos, com destaque da palavra “coagulado”, escrita no registo médio.

No final da intervenção d’A Rainha neste número, considero que o compositor recupere o carácter do vocalizo inicial na frase “Perfil de uma pureza numular, feito para ser cunhado em oiro virgem”, especificamente na expressão “oiro virgem”, cujo elemento melódico conserva a mesma relação intervalar do vocalizo. Assim, a vocalidade tenderá a recuperar as características da primeira intervenção, com recurso à minimização do vibrato e à suavização tímbrica.



Fig. 10 – Excerto do nº 1 – A Rainha, da ópera *O Fim* (2003), de Carlos Marecos, com destaque da expressão “oiro virgem”, que recupera o intervalo do vocalizo inicial.

b) Nº 5 – Lá vai o sol doirar os meus impérios...

No texto original, Patrício escreve, antes da secção “Lá vai o sol doirar os meus impérios”, a seguinte didascália: “[A Rainha] vai até às janelas do fundo e crispando as

si mesma.

mãos nos cortinados, como se receasse alguma coisa, espreita os longes. O Duque fica, como um autômato, atrás dela. Iluminam-se as casas lentamente”.

Paulo Lages, na recriação do texto, opta por preceder esta secção com intervenções dos recitantes A e B, extraídas das falas de personagens do texto original: “Vão dar-nos mesmo um parlamento; Só não existimos; Para acolá só há labaredas.”. Estas intervenções conferem grande contraste à cena. De um lado, o relato de um país em chamas, palco da exaltação do povo; do outro, A Rainha, psicologicamente ausente, alheia das exigências do ultimato inglês, a contemplar os seus impérios.

Este número implica uma vocalidade muito contrastante, a iniciar com uma suavidade tímbrica que transmita as reminiscências do passado imperial d’A Rainha. Apesar da manifestação de grandeza da personagem, Carlos Marecos escreve a indicação “pianíssimo pelo menos na intenção”, pelo que a minha opção foi a de me adequar vocalmente àquele que considero ser um momento importante de introspeção/contemplação.

Fig. 11 – Excerto do nº 5 – Lá vai o sol doirar os meus impérios, da ópera *O Fim* (2003), de Carlos Marecos

A partir da passagem “Em sombra o meu jardim sonha comigo (...) Olha na fonte seca os meus pavões! Ouve-os gritar?” há uma mudança de carácter. A Rainha fica subitamente instável, como se os gritos dos seus pavões – que sabemos, a partir das intervenções dos recitantes, terem sido atingidos pelas chamas – a trouxessem de volta ao presente, ao terror da morte. Aqui, de acordo com o compositor, a vocalidade tenderá a ser mais operática (Marecos, 2009, p. 31).

Fig. 12 – Excerto do nº 5 – Lá vai o sol doirar os meus impérios, da ópera *O Fim* (2003), de Carlos Marecos, com destaque da passagem “Os meus pavões! Os meus pavões! Ouve-os gritar?”.

Na última secção deste número, destaca-se a aproximação vocal à fala, praticamente em *Sprechgesang*, quando A Rainha conta, ironicamente, “ontem de tarde prendi a cauda num cipreste ao passear. Coitado! Cuidou talvez que era uma morta...”. A minha opção nesta passagem consiste em realizar um reforço exagerado do texto, com consoantes quase mastigadas e uma vocalidade com um foco mais frontal, o que se traduz num resultado sonoro caricato.

A palavra “morta”, escrita na nota sol³⁴⁴ com uma figura de haste cortada – o que indica *Sprechstimme* -, é abordada com sopro e assumida, ou com recurso a *vocal fry*, por se encontrar numa região praticamente inatingível do registo de uma soprano. Esta dificuldade contribui para a produção de um som áspero, conferindo algo de grotesco à expressividade da palavra.



Fig. 13 – Excerto do nº 5 – Lá vai o sol doirar os meus impérios, da ópera *O Fim* (2003), de Carlos Marecos, com destaque da passagem “cuidou talvez que era uma morta”.

O número conclui com o desabafo “queria amar...”. Paulo Lages opta por não recuperar a continuidade do texto original: “Já não quero ninguém. Os meus olhos secaram, os meus olhos murcharam a beijar dois cadáveres de reis, um cadáver de infante, e quantos mais e quantos mais... vida distante!”. Tendo conhecimento desta secção do texto⁴⁵, a minha opção é a de aproximar a vocalidade de “queria amar...” a um lamento genuíno. O timbre recupera a sua característica aveludada e recorro à minimização do vibrato para conferir estagnação à nota longa, resolvendo-a quase num sopro, procurando evidenciar um misto de espanto e de tristeza apática.



Fig. 14 – Excerto do nº 5 – Lá vai o sol doirar os meus impérios, da ópera *O Fim* (2003), de Carlos Marecos, com destaque da frase “queria amar...”.

44 Considera-se que o registo central inicia em d64.

45 Integrada no segundo quadro da ópera.

c) Nº 6 – O Outono!... Quando eu era criança

Concluída a reflexão do número anterior, A Rainha encontra-se fatigada: “Sim, Duque, sim... Vou-me sentar no trono. Há uma friagem já...é o Outono”. Di-lo com lucidez, assertivamente, optando-se por uma abordagem em voz plena.

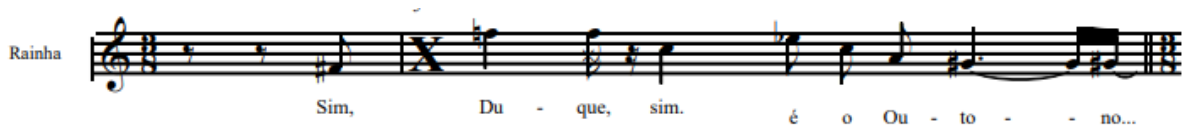


Fig. 15 – Excerto do nº 6 – O Outono... Quando eu era criança!, da ópera *O Fim* (2003), de Carlos Marecos, com destaque da frase “Sim, Duque, sim. É o Outono...”.

A partir desse momento, começa a discorrer os seus pensamentos: “O Outono!...Quando eu era criança era no *Agro* romano que o passava.” Carlos Marecos escreve esta secção com a indicação *un poco ad. lib.*, esclarecendo que “nos compassos livres, e apenas nestes, a direção segue a voz e condiciona as restantes entradas em função desta”, o que confere maior fluidez e flexibilidade ao discurso, como se a personagem fosse expondo as suas memórias à medida que estas lhe vão surgindo.

Aquilo que era inicialmente uma reminiscência feliz, cantada docemente, por vezes num registo próximo da fala, rapidamente se transforma. A Rainha tem dúvidas, a sua memória é turva e isso traz-lhe alguma indignação: “Na vila...não, não sei... não sei o nome... Já então era um jardim ao abandono.” Na minha perspetiva pessoal, este é um dos momentos vocais mais interessantes do primeiro quadro, pelo desafio de conseguir a inflexão adequada à transmissão desta dúvida, exprimida de um modo impaciente.



Fig. 16 – Excerto do nº 6 – O Outono... Quando eu era criança!, da ópera *O Fim* (2003), de Carlos Marecos, com destaque da frase “Na vila...não, não sei, não sei o nome”. De notar o ênfase na palavra “não”, conseguido através da indicação de crescendo.

A Rainha prossegue a sua descrição do jardim abandonado que recorda da infância: “As estátuas caídas em desgraça, as árvores funerais...”. Esta premonição da própria desgraça do Paço Velho requer uma intensidade que poderá ser favorecida pelo recurso a um timbre escurecido e a uma voz mais encorpada.

Quando conclui esta secção com a frase “Sim, Duque, sim...era outono!”, A Rainha está novamente ausente, numa viagem pelas suas memórias da infância. Creio ser importante demarcar vocalmente as duas intervenções equivalentes: “Sim, Duque, sim”, no início deste número, é dita com a convicção de alguém que se encontra no momento presente e que tem uma intenção – sentar-se no trono, para se aconchegar, devido à friagem que sente pela chegada do outono; pelo contrário, “Sim, Duque, sim”, dita no final desta secção, traz consigo a emotividade da memória de um outro outono – o outono da infância d’A Rainha. Nesta última intervenção, a minha opção é a de iniciar antecipadamente a adequação a uma vocalidade mais jovial, que será necessária para a secção seguinte, na qual A Rainha canta “às vezes por instantes sinto em mim a minha alma de infanta”. A escrita nesta secção, que remete a voz de soprano para a sua zona de passagem numa valsa de inspiração Schoenbergiana, favorece a leveza vocal necessária à transmissão da ideia subjacente.

d) Nº 10 – Faço anos. Mil e um...

Este número requer significativa versatilidade vocal para conjugar o conteúdo do texto com as opções musicais do compositor.

A Rainha delira com a convicção de que se irá realizar uma receção para as comemorações do seu aniversário - “Há recepção, virá o Paço Grande, toda a corte, o povo, embaixadores...que não falte nenhum!” -, numa manifestação de grandeza equivalente à do primeiro número. Através do recitante C, ficamos a conhecer o contexto da cena: “A Rainha, louca, a estorcer-se num acesso, de roldão por todo o Paço, pulando como um títere, feroz, ia com delírio de grandezas agradecer saudações imaginárias às varandas que dão para a beira rio.”

Embora a opção vocal seja equivalente à do primeiro número – voz plena, encorpada, operática -, a abordagem musical do compositor confere uma ambiguidade muito interessante a esta cena. A partir da secção “A sorrir devagarinho dando-lhes [ao

povo] a beijar os meus dedos viúvos (...)", Carlos Marecos opta por uma textura de melodia acompanhada em que apenas a voz e o piano estão presentes. Esta textura, sendo precedida por uma secção mais densa ao nível da escrita instrumental, cria subitamente um efeito de vazio. Enquanto intérprete, a minha sensação é difícil de exprimir, mas talvez possa defini-la como uma vulnerabilidade aconchegante. É um momento relevante na ação, por ser um retrato da ingenuidade e da fragilidade d'A Rainha, escondida numa máscara, personagem de si mesma. A vocalidade é desconcertantemente doce e suave em "e eu a sorrir imperialmente", numa passagem em registo médio, mais próxima do canto-falado.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal part is for 'Rainha' and the piano part is for 'Pno.'. The score starts at measure 58. The vocal line has the lyrics 'rir, im - pe - ri - al - men - te...'. The piano accompaniment consists of a series of chords with accents and a pedal point. The tempo is marked 'mp'.

Fig. 17 – Excerto do nº 10 – Faço anos. Mil e um..., da ópera *O Fim* (2003), de Carlos Marecos, com destaque da palavra “imperialmente”, acompanhada pelos “sinos” que se fazem ouvir no piano.

O quadro conclui com um “Aleluia!” d'A Rainha em registo médio grave que pode ter várias leituras no contexto da ópera: por um lado, a celebração evidente do seu aniversário; por outro, e dada a opção de escrita do compositor, que cria uma melodia algo sombria para este “Aleluia”, a possibilidade de uma associação à queda da monarquia, numa manifestação irónica de cansaço. A minha opção de preferência para este “Aleluia!” consiste em transitar muito rapidamente da vocalidade doce, que havia explorado ao longo da secção precedente, para um canto-falado de cor tímbrica escurecida, que evidencie a inquietude desta dúvida, alimentada pelas intervenções dos recitantes – “A horrível noite!” - e do Desconhecido – “A grande noite!”.

4.2 O caráter intimista da ópera na relação com a escrita do compositor

Em entrevista⁴⁶, Henrique Félix questiona Carlos Marecos sobre a diferença entre a ópera de câmara – ópera íntima, neste caso específico – e a grande ópera. O compositor refere que a ópera de câmara, de caráter intimista, permite trabalhar um conjunto de técnicas vocais diferente da grande ópera, porque a proximidade com o público retira peso à necessidade de uma grande projeção vocal, o que permite enveredar por um estilo de canto quase falado, ou sussurrado.

Na ópera *O Fim*, existe uma notória organicidade entre o canto e a fala. Preservando uma escrita convencional, a proximidade ao *Sprechgesang* é evidenciada pela frequente abordagem da voz num registo médio grave, em construções que enfatizam a perceção do texto.



Fig. 18 – Excerto do nº 3– Ela está dentro de nós a ouvir-nos, da ópera *O Fim* (2003), de Carlos Marecos, que implica uma abordagem em *Sprechgesang*.

Para Carlos Marecos, a adequação tímbrica e a definição fonética são características indispensáveis ao bom trabalho do cantor. O compositor considera essencial que os cantores não procurem cantar no registo médio e médio grave com uma configuração do trato vocal similar à que ocorre no registo agudo, referindo que esta preocupação é especialmente relevante para o canto em português, pois evita que haja incompreensão do texto (Marecos, 2009, p. 29) ou, mais especificamente, que a sonoridade da língua seja descaracterizada. Assim, Marecos denota preferência pela preservação do timbre natural da voz, bem como pela adequação vocal tendo em conta a tessitura, a orquestração e a densidade da textura, propondo que se evitem deformações das vogais no registo médio.

46 Entrevista Marecos/Félix, 2006. Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/carlos-marecos/>.



Fig. 19 – Excerto do nº 7– O que eu chorei, da ópera *O Fim* (2003), de Carlos Marecos, com destaque da frase “foi a dor”, na qual deve ser preservado o timbre natural da voz no registo médio.

Consciente de que no registo agudo pode existir uma dificuldade acrescida em preservar as características das vogais, a procura do compositor assenta na preservação do timbre natural da voz, como já referido, mas apenas no registo médio e médio grave, não se colocando a possibilidade de forçar a perceção do texto quando abordado no registo agudo. Em exemplos como o que se segue, extraído da ária nº 4 “Dona Morte, dorme”, a tessitura implica uma assumida adaptação da colocação, com maior recurso à voz de cabeça, pelo que, neste contexto, Marecos encara com naturalidade a eventual necessidade de um ajuste das vogais.

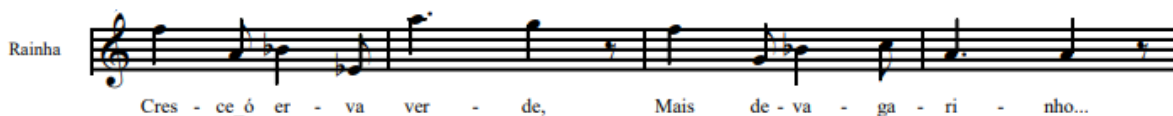


Fig. 20 – Excerto do nº 4– Dona Morte, dorme, da ópera *O Fim* (2003), de Carlos Marecos, com destaque para “cresce ó erva verde”, numa tessitura mais aguda, em que o objetivo não é a clareza do texto, mas a abordagem da frase numa vocalidade operática.

Carlos Marecos salienta ainda que, tendo consciência destas questões físicas, tem também procurado a clareza de texto e a exploração de subtilezas ao nível do timbre (*ibid.*).

Outra característica que revela uma conexão entre o carácter intimista desta ópera e a escrita do compositor é a relação entre as linhas dos recitantes e o canto d’A Rainha. Carlos Marecos opta por ter intervenções declamadas pelos recitantes muitas vezes sobrepostas ao canto d’A Rainha, o que faz com que, na perspetiva do compositor, se possa pensar numa textura com várias camadas sobrepostas, em que por vezes o resultado sonoro é mais saliente do que a compreensão do texto.

Tendo em conta o anteriormente exposto - conjugado com o facto de esta ser uma ópera de câmara, destinada a pequenas salas ou teatros, que proporcionem uma

maior proximidade com o público -, optei por uma performance da ópera *O Fim* com recurso a amplificação, uma vez que a Escola Superior de Música de Lisboa dispõe de meios e equipa técnica para esta concretização. Embora tal opção me coloque numa posição de maior vulnerabilidade, acredito que a amplificação seja muito relevante para a exploração de recursos vocais de proximidade – sussurro, suavidade tímbrica, reforço na articulação do texto - que, sujeitos às condições acústicas da sala, se perderiam rapidamente. Permite ainda conservar a naturalidade tímbrica com maior efetividade no registo médio grave, evitando-se ajustes na colocação vocal que seriam expectáveis para possibilitar a compreensão do texto por parte do público. Ao mesmo tempo, favorece a exploração tímbrica e dinâmica dos instrumentos, permitindo destacar determinados aspetos que eventualmente se perderiam em detrimento de uma primeira necessidade de perceção da voz.

A amplificação beneficia igualmente a diversidade da encenação e a dimensão multi-instrumental da minha performance, que abordarei em seguida.

4.3 Movimento e a vertente multi-instrumental da performance

De acordo com Mabry (2002), “o cantor versátil pode fazer mais do que uma coisa ao mesmo tempo. Os dias estão contados para o cantor que fica simplesmente parado, a olhar em frente, sem expressão facial enquanto realiza um recital ou papel operático completo”⁴⁷ (p, 20).

Para Margarida Marecos, cantora e encenadora deste projeto,

é impossível ter uma imagética e ser-se estático, (...) é impossível descobrir a organicidade da respiração se o corpo estiver sempre numa posição rígida. A partir do momento em que vamos eliminando essas tensões, vamos descobrindo outras possibilidades na voz e na capacidade de entrar em cada papel, pelo despertar de imagens. O corpo solta-se, a respiração fica mais orgânica e deixamos de pensar na técnica⁴⁸ (Margarida Marecos, 2023).

47 The versatile singer can also do more than one thing at a time. The days are numbered for the singer who merely stands, staring forward, with no particular facial expression while performing a complete recital or operatic role (Mabry, 2002, p. 20)

48 Entrevista Marecos/Anjos, 13 de abril de 2023 (disponível em anexo).

A exploração do movimento na cena, em conjugação com o trabalho vocal, é uma vertente muito relevante do trabalho de Margarida Marecos como docente e encenadora. Neste projeto em específico, a abordagem passa pelo contraste entre gestos rápidos, abruptos e tensos, com a introdução de trejeitos e esgares, em contraponto com movimentos de grande fluidez.

A encenação contempla a exploração dos vários patamares em que o movimento poderá ocorrer: em pé; sobre superfície elevada (mesa); no chão (deitada em várias posições; sentada; de joelhos); de costas para o público; em interação com os instrumentistas (especificamente com a pianista). O recurso à amplificação propicia a exploração de todos estes patamares, favorecendo a compreensão da música e do texto em situações que poderiam comprometer a sua efetiva transmissão. A título de exemplo, numa encenação sem recurso à amplificação evitar-se-ia a emissão vocal de costas para o público e a exploração de movimentos no chão seria mais comedida. A amplificação permite uma abordagem que pode ser caracterizada como cinematográfica, na medida em que acaba por atenuar a distância entre o público e a cena.

Mabry (*op. cit.*) refere ainda que, em algumas performances de música contemporânea, é frequente o encenador solicitar gestos específicos, coordenados com movimentos ou com a execução simultânea de um instrumento musical durante o canto. Neste projeto específico, a possibilidade de tocar piano e cantar simultaneamente foi um desafio que decidi colocar a mim mesma. Sinto-me liberta ao poder conjugar duas vertentes que me completam e acredito nos benefícios dessa prática ao nível da exploração do movimento, da expressividade vocal e da representação da personagem. Optei por interpretar os números 5 e 9 da ópera ao piano, pelas suas características ao nível da escrita, que me permitem coordenar as duas vertentes. A encenadora desenvolveu uma abordagem que permite uma transição fluida entre os meus momentos ao piano e em cena, com a pianista do ensemble a representar fisicamente uma segunda Rainha, de modo a criar uma dualidade assumida que ficasse interessante em palco. As transições são agilizadas pelos recitantes, que a encenadora optou por integrar como atores, dada a importância das suas intervenções para o decorrer da ação.

VI. Conclusão

Enquanto intérprete, acredito que o meu maior desafio seja verbalizar sensações e percepções acerca de uma obra e justificar as minhas escolhas. Frequentemente, essa abordagem acontece de um modo consciente, mas intuitivo, e portanto menos passível de verbalizar. Esta investigação permitiu-me um confronto direto com a minha interpretação da obra em estudo. A necessidade de justificar escolhas levou-me, primeiramente, a ter de as estabelecer e clarificar. Este processo contribuiu de forma inesgotável para a construção da minha visão sobre a obra.

A razão pela qual procurei fazer uma contextualização histórica do surgimento de novas técnicas vocais a partir do século XX relaciona-se com o meu desconhecimento prévio acerca desse contexto. A minha experiência na interpretação de música contemporânea parte do contacto com colegas compositores, com quem fui estabelecendo parcerias ao longo dos últimos anos, sem nunca ter abordado previamente obras de referência deste repertório. Este estudo permitiu-me traçar o percurso entre o início do século XX e o início do século XXI, que não me era evidente, e aprofundar o meu conhecimento acerca do repertório e dos recursos vocais desenvolvidos.

Entrevistar cantores competentes nesta vertente específica foi, sem dúvida, uma experiência relevante no contexto deste estudo, não só pelos testemunhos enriquecedores, como pela constatação de que três gerações diferentes partilham traços ao nível do seu percurso musical, dos desafios enfrentados e das suas convicções.

Considero marcante para o meu percurso académico e artístico ter tido a oportunidade de realizar o estudo aprofundado de uma obra beneficiando da orientação do seu compositor. Esta partilha contribuiu para a consolidação das minhas perspetivas sobre a obra e sensibilizou-me para os aspetos que não identifiquei numa primeira abordagem.

A opção de fazer um estudo específico sobre vocalidade, ao invés da procura pela análise global da obra, prende-se com a minha convicção de que a voz deve servir a música e a personagem, e não o contrário.

A voz é, inquestionavelmente, a marca da individualidade de cada cantor, e é a multiplicidade de vozes que nos permite termos interpretações tão diversificadas de uma mesma obra. Não obstante a riqueza de cada personalidade vocal e da conservação das características individuais que distinguem cada cantor, importava-me explorar uma temática sobre a qual já havia refletido largamente: a voz da personagem.

Frequentemente, ao longo do meu percurso como estudante de canto, senti dificuldade em encontrar a minha voz individual, devido a uma moldagem frequente àquela que eu considerava ser a voz de uma determinada personagem, ou à idealização do som com que queria abordar determinada obra. Embora esta particularidade tenha o seu interesse do ponto de vista interpretativo, a verdade é que compromete a consistência da evolução vocal numa fase preliminar dos estudos.

Embora a categorização vocal – *fach* tenha surgido, como vimos, num contexto em que era necessário proteger os cantores de ópera profissionais da possibilidade de lhes ser solicitada a interpretação de papéis desadequados às suas vozes, verifica-se uma tendência generalizada de direcionamento das vozes ainda em formação para um determinado *fach*. O objetivo desta categorização precoce é ajudar os estudantes a explorar determinado caminho, tendo em conta as suas características vocais já evidentes, servindo o *fach* como guia para a abordagem de papéis adequados à voz em formação, o que irá contribuir para a sua preservação. Coloca-se então a questão: o que acontece quando um estudante não se enquadra no *fach* que as suas características vocais pressupõem?

Tendo passado os primeiros anos de estudo a trabalhar os papéis de *soubrette* necessários à minha consolidação técnica, um registo médio incipiente e uma facilidade gradual no acesso aos registos agudo e sobreagudo, aliada a alguma agilidade, pareciam encaminhar-me para o repertório de soprano *coloratura*. Existia, no entanto, algo que me afastava desta categoria: as personalidades de algumas personagens que nela se incluíam, frequentemente jovens leves e engraçadas, com as quais tinha tudo para estabelecer pontos em comum. O problema? A ausência de um mundo interior que me desafiasse. Com efeito, dispersava para papéis que me permitissem explorar uma emotividade mais complexa. A par dessa exploração, a abordagem frequente de repertório contemporâneo – ópera contemporânea, inclusivamente – empurrava-me para o trabalho da minha extensão vocal global, o que se traduzia em novas características vocais anteriormente inexpressivas. Essa instabilidade ao nível do *fach*, em conjugação com a exploração de repertório contemporâneo, permitiu-me experimentar muitas vertentes da minha voz, o que veio a contribuir posteriormente para uma consolidação da minha técnica. Partindo dessa experiência pessoal, e após realizar investigação sobre a temática no contexto deste estudo, concluo que existem benefícios na articulação entre a categorização vocal - *fach*, que protege e direciona as vozes, e a exploração de novas

abordagens vocais, com recurso ao repertório contemporâneo, no sentido de alcançar uma consistência técnica global.

Tendo o estudo explorado - através da análise de repertório e das entrevistas realizadas - a importância das técnicas de execução vocal contemporâneas para a consolidação da técnica vocal e da expressividade, importa referir que, embora no papel d'A Rainha não sejam explicitadas *extended techniques*, a realização dos efeitos vocais necessários à transmissão da emotividade da personagem implica o domínio dessas técnicas - *Sprechgesang*, efeitos de sopro, sussurro, voz branca, grito -, bem como das transições entre diferentes cores vocais. Concluo assim que a minha experiência prévia com o repertório contemporâneo favoreceu significativamente as opções tomadas para a abordagem deste papel, dando-me os recursos e a confiança para levar os contrastes vocais ao limite no retrato desta personagem. Simultaneamente, pude constatar, através das entrevistas realizadas, que os meus colegas e professora passaram por processos semelhantes. Futuramente, creio ser importante analisar o impacto da exploração dos efeitos vocais no papel d'A Rainha para o desenvolvimento da minha técnica.

Com esta investigação, espero ter podido contribuir para acrescentar alguma informação, em língua portuguesa, acerca da temática em estudo, uma vez que a escassez de referências é significativa. A minha perspetiva é a de continuar a desenvolver investigação no contexto desta vertente, futuramente com maior incidência na exploração das técnicas de execução vocal contemporâneas. Pretendo manter-me ativa nas parcerias com compositores, a fim de proporcionar a circulação de nova música e, ao mesmo tempo, incentivar a nova geração de cantores a conhecer e experimentar novo repertório.

Referências Bibliográficas

Bittencourt, R. (2017). António Patrício, um simbolista entre a ortodoxia e a heterodoxia. *Metamorfoses – Revista de Estudos Luso-Afro-Brasileiros*, v. 14, nº 1, p. 79-90.

Bryn-Julson, P., et al. (2009). *Inside Pierrot Lunaire: Performing Sprechstimme in Schoenberg's Masterpiece*. Maryland: The Scarecrow Press, Inc.

Carvalho, R. (2018). Técnicas estendidas para a voz: a vocalidade contemporânea nas obras de Cage, Berio, Ligeti e Schoenberg. *Revista Vórtex*. v.6, nº 1, p. 1-25.

Cotton, S. (2012). Fach vs. Voice Type: a Call for Critical Discussion. *Journal of Singing*, vol. 69, nº 2, p. 153-166.

Crump, M. (2018). *When Words Are Not Enough: Tracing the Development of Extended Vocal Techniques in Twentieth-Century America*. Greensboro: Faculty of The University of North Carolina.

Curtin, A. (2009). Alternative Vocalities: Listening Awry to Peter Maxwell Davies's "Eight Songs for a Mad King". *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* vol. 42, nº 2, p. 101-117.

DuBose, S. (2019). *The Impact of Genre Fusion and Improvisational Elements in 21st-Century Operas on Vocal Pedagogy and Performance Practice*. College Park: University of Maryland.

Everett, Y. (2009). Signification of Parody and the Grotesque in György Ligeti's *Le Grand Macabre*. *Music Theory Spectrum*, vol. 31, nº 1, p. 26–56.

Friedheim, P. (1983). Wagner and the Aesthetics of the Scream. *19th-Century Music*, vol. 7, nº 1, p. 63-70.

Kavasch, D. (1980). An Introduction to Extended Vocal Techniques: Some Compositional Aspects and Performance Problems. *Reports from the Center*, vol. 1, nº 2. Disponível em <http://www.ex-tempore.org/kavash/kavash.htm#1>

Lobelson, S. (2022). *Shattering Vocal Boundaries in Contemporary Opera: An artist's analysis*. Sydney: The University of Sydney.

Mabry, S. (2002). *Exploring Twentieth Century Vocal Music: A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire*. Oxford: Oxford University Press Inc.

Marecos, C. (2009). A escrita vocal nos séculos XX/XXI – Ideias e Reflexões em torno da minha música. Conferência no Conservatório de Música de Cascais.

Miller, R. (2000). *Training Soprano Voices*. Oxford: Oxford University Press Inc.

Picchi, A. (2019). Reflexões sobre a vocalidade na canção de câmara. *Rebento*, nº 10, p. 127-139.

Ramazzotti, M. (2000). Luciano Berio's Sequenza III: From Electronic Modulation to Extended Vocal Technique. *Ex-Tempore*, XV, nº 1, p. 81-96.

Ross, A. (2007). *The Rest is Noise – Listening to the Twentieth-Century*. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux.

Snapper, J. (2020). Luciano Berio and Cathy Berberian's Visage: Revisiting Late Modernist Composition and the New Vocality. *Between the Tracks – Musicians on Selected Electronic Music*. Londres: The MIT Press.

Soder, A. (2008). *Sprechstimme in Arnold Schoenberg's Pierrot Lunaire – A Study of Vocal Performance Practice*. Nova Iorque: The Edwin Mellen Press.

Stone, K. (1980). *Music Notation in the Twentieth-Century*. Nova Iorque: W.W. Norton & Company.

Valente, H. (1995). *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Apêndices

Entrevista a Carlos Flores Baltazar⁴⁹

16 de abril de 2023

Tive a oportunidade de trabalhar contigo em alguns projetos, e nessas ocasiões sempre destacaste a importância que a interpretação de música contemporânea tem na tua vida. Recordas-te de como terá surgido a vontade de abordar este repertório?

Tenho interesse em arte contemporânea em geral, não apenas música, também pelo facto de uma das minhas irmãs ser bailarina e fazer dança contemporânea. Sempre me senti próximo desse mundo. Nem sempre foi a primeira escolha para a minha carreira, e se calhar ainda não é, porque há outras vertentes que também me interessam, mas de facto a música contemporânea cativa-me pelas sonoridades diferentes. O primeiro projeto foi ainda na Escola de Música do Conservatório Nacional, a ópera *O Rapaz de Bronze*, de Nuno Côrte-Real, em que eu interpretava uma pequena secção de coro, mas que ainda assim envolveu muito trabalho. Lembro-me que ao início foi desafiante por ser uma linguagem nova e eu ainda não ter desenvolvido determinadas capacidades como músico e cantor, mas ao mesmo tempo cativava-me por ser tão diferente daquilo que fazíamos nas aulas.

O início da tua carreira tem sido marcado pela interpretação de várias obras recentes, vocalmente desafiantes. Sentes que estes desafios têm contribuído para a construção da tua técnica e da tua personalidade vocal?

Ter feito a ópera *Three Decembers* [de Jake Heggie] marcou-me porque, sendo uma ópera do século XXI, explora uma vertente dramática muito diferente daquilo a que estamos habituados [numa ópera]. Acho importante para um cantor ter uma boa base ao

⁴⁹ Carlos Flores Baltazar é um jovem barítono português a realizar aperfeiçoamento no Koninklijk Conservatorium den Haag. Atualmente, encontra-se envolvido em inúmeros projetos e parcerias com compositores, contando já com inúmeras estreias de obras escritas muito recentemente, o que justifica a sua participação neste estudo.

nível da vertente cénica, da representação, tal como um ator, e o facto de esta ópera abordar questões da vida quotidiana fez com que eu desenvolvesse essa vertente, que também é importante para a técnica, porque [nesta ópera] torna-se necessário fazer uma abordagem mais próxima da fala. Ao fazermos uma associação [da emotividade da personagem] a emoções que conhecemos e que fazem parte da nossa vida, permitimos que a técnica se desenvolva para exprimir essas emoções. Mas depois também há certas peças contemporâneas cujos compositores tratam a voz como um instrumento, com menor foco na parte do texto, e isso também é uma abordagem interessante do canto, a exploração vocal só por si e dissociada da parte dramática. A exploração desse tipo de obras tem-me ajudado no desenvolvimento da vertente musical, rítmica, compreensão intervalar, que também contribuem para o conhecimento da técnica.

Tens vindo a familiarizar-te com as *extended vocal techniques*. Sentes que a sua utilização requer algum tipo de trabalho específico ou há uma integração natural destes recursos vocais na tua base técnica?

Vai depender muito da especificidade das *extended techniques*. Há muitos efeitos aos quais conseguimos chegar tendo uma boa base técnica, e acho também interessante que possamos associar efeitos que inicialmente nos parecem estranhos a técnicas que já conhecemos, o que nos permite pensar noutra perspetiva acerca de aspetos que já conseguimos produzir com a voz. Ao mesmo tempo, explorar esses sons diferentes também acaba por ajudar a abordagem técnica dita normal. Também há compositores que pedem efeitos que vêm de uma base técnica diferente da minha, mais associada ao pop ou ao jazz, por exemplo. Nesses casos, senti especial dificuldade ao início, porque é mais distante dos aspetos que sempre estive mais preocupado em conseguir dominar, mas acho que também é bom poder explorar outras vertentes da voz.

Mas sentes que consegues integrar esses efeitos naturalmente, em situação de ensaio, ou necessitas de tempo de estudo para te dedicares a eles?

Até agora tenho conseguido integrar a maior parte dos efeitos em situação de ensaio, mas às vezes tenho de resolver certos aspetos em sala de estudo. Depende sempre de cada obra. Já tive de dedicar tempo de estudo a tentar perceber como é que poderia ter um timbre mais anasalado, com vibratos específicos que não surgem se não

houver trabalho direcionado a esses elementos. Outro tipo de efeitos, como a *breathy voice*, podem ser integrados normalmente no ensaio, até porque depois depende muito daquilo que o compositor pretende – porque o que está escrito na partitura nem sempre corresponde ao que o compositor pretende [ao nível do resultado sonoro], na verdade – e é necessário experimentar várias vezes até ele dizer “ok, é este o som que eu quero”. Portanto, há elementos que às vezes não dá para aperfeiçoar apenas com estudo individual.

Alguma dessas obras contemporâneas te marcou vocalmente, permitindo-te conhecer novas características da tua voz às quais ainda não tinhas tido acesso?

Não sei se consigo especificar alguma obra, porque sinto que todas têm sempre algo que nos ajuda a desenvolver tecnicamente. As experiências mais marcantes para mim têm sido aquelas em que abordo técnicas mais distantes da minha técnica base, como as que envolvem uma vocalidade mais próxima do pop ou do jazz, como já referi. Com o estudo dessas obras ganhei uma nova consciência da emissão da voz e pude perceber que, por vezes, o som que oiço interiormente e o som que oiço exteriormente não é o mesmo. Certas peças pedem não vibrato, e às vezes eu acredito que não estou a vibrar, porque é a minha perceção interior, mas depois vou ouvir uma gravação minha e o vibrato está lá. Ao nível da resistência vocal, senti diferença após fazer a *Three Decembers* [de Jake Heggie], também por ter várias passagens num registo muito agudo. Conseguir manter a colocação num registo que não é tão confortável foi desafiante.

Sentes que o facto de estares a trabalhar constantemente estas obras - e agora mais do que nunca, em que estás em diferentes projetos a trabalhar diversas técnicas - tem alguma influência na tua abordagem vocal de repertório clássico?

Eu acho que sim, no sentido em que deixo de pensar tanto na abordagem técnica. Como em certas peças não tenho de ter um pensamento tão harmónico e o foco incide mais na intenção, grande parte da técnica é direcionada para a intenção, e isso permite que vocalmente [a técnica] funcione melhor. Retira-me as constricções da música tonal. Tenho de pensar mais em linha e em cores, e não tanto em acordes. Para além disso, quando se faz uma obra com muitas referências, que tem muitas gravações, habituamo-

nos a ter aquele som como referência. Ao cantar peças que não têm gravações e cujo único recurso disponível é a partitura, dissociamo-nos da referência ao som, não o tentamos imitar. Isso acaba por ter impacto na técnica, porque a partir do momento em que não estamos a tentar imitar o som de alguém, mesmo que o façamos inconscientemente, aprendemos a ouvir o corpo sem idealizar o som. Isso para mim tem sido uma mais valia nos últimos tempos, porque ao abordar repertório clássico já sei que não posso tentar imitar aquele som [idealizado] e que tenho de explorar o meu próprio som, da minha própria forma.

Já sentiste que te superaste vocalmente numa obra contemporânea em relação às tuas expectativas iniciais?

Já senti. Especialmente quando começo a ler uma peça nova, a sensação é sempre *overwhelming*. Muitas vezes a partitura tem indicações que não entendo ou descrições que às vezes não associo a outras coisas que já fiz. Às vezes é um bocado assustador e penso “como é que vou fazer isto?!”. Há uma peça que fiz no *Young Composers Meeting* em Apeldoorn, da compositora Alice Yeung, que tinha muitas indicações de não vibrato e em que era necessário gritar. A juntar a isso, requeria amplificação, o que em termos técnicos é uma coisa completamente diferente, porque normalmente estamos tão habituados a pensar na nossa projeção e na forma como o nosso som reage à sala, e de repente temos de nos relacionar com a música que está à nossa frente [na partitura]; ao nível da dinâmica temos de aprender como reagir ao microfone, às vezes temos de nos afastar para conseguir o efeito de *diminuendo*, porque se estivermos muito próximos do microfone torna-se mais difícil fazer o equilíbrio da dinâmica quando se está a cantar com outros cantores. Foi um grande desafio ao início, mas que no final acabou por correr bem.

Alguma vez recusaste ou sentiste que deverias ter recusado determinada obra contemporânea, por ser impossível realizá-la sem te prejudicares vocalmente?

Até agora nunca recusei nada, mas neste momento sinto vontade de recusar. Estou a trabalhar uma peça que está escrita de forma pouco clara para os cantores. O tipo de escrita é tão confuso e tão difícil de decifrar que não sinto qualquer tipo de

confiança para poder fazer uma performance vocal na qual consiga aplicar o meu conhecimento técnico, porque estou demasiado preocupado com a leitura de notas e de sons que tive pouco tempo para explorar. O trabalho com o compositor não está a ser fácil, porque o compositor não está preocupado em colaborar para a qualidade do meu trabalho, mas sim em fazer-me produzir o que ele quer, com a incompreensão de que há várias coisas que escreveu que não são concretizáveis. Sinto que nem sempre há uma vontade da parte do compositor de que a partitura seja de fácil abordagem. Às vezes a partitura é vista pelo compositor como um objeto artístico e não como uma ferramenta de trabalho. Havendo essa barreira, não é possível fazer o melhor trabalho possível para interpretar a música desse compositor. Até porque na música contemporânea é frequente termos um número menor de ensaios para concretizar as obras, porque é uma vertente que dispõe de menor financiamento, e portanto é indispensável a colaboração de ambas as partes [músicos e compositor].

O que dirias aos jovens cantores que demonstram resistência em abordar música contemporânea?

Diria que a música contemporânea não é só “aquela coisa estranha”. É arte que está a ser feita agora e que merece o devido respeito. Se formos ouvi-la, conhecê-la e estudá-la vamos perceber que não é assim tão diferente da música que nós já ouvimos e fazemos.

Entrevista a Margarida Marecos⁵⁰

13 de abril de 2023

A interpretação de música contemporânea é uma vertente muito significativa da sua carreira. Recorda-se do contexto em que terão surgido os primeiros projetos e parcerias com compositores?

Foi durante a licenciatura, na Escola Superior de Música de Lisboa. Logo no 1º ou 2º ano, começaram a surgir os primeiros desafios na disciplina de Música de Câmara, através da Professora Olga Prats. Antes disso, já tinha tido contacto com a música contemporânea, ainda enquanto aluna da Academia de Amadores, onde tive aulas com o Professor Eurico Carrapatoso, no 3º ano do Curso Secundário de Música. Estas aulas foram muito importantes.

No 2º ano da Escola Superior, aconteceu algo que foi relevante para mim: fazer *L'enfant et les sortilèges* [Ravel], uma ópera não convencional, na disciplina de Interpretação Cénica, e foi a partir daí que senti que comecei a gostar [da própria voz]. Sempre apreciei coisas diferentes, e não apenas aquilo que era mais convencional. Também sentia que a minha voz ainda não estava pronta, mas com o Ravel começou realmente a despertar. Com esse repertório, a voz foi estabilizando; ao mesmo tempo, comecei a ficar mais convicta, através dessa disciplina [de Interpretação Cénica], da minha formação, bem como da consciência de voz e movimento. O movimento com o uso da voz foi realmente muito importante. Ao mesmo tempo, estando em contacto com o Carlos [Marecos] e estando ele a compor peças novas, fizemos em 1994 um Workshop de Composição na Culturgest, onde trabalhei em parceria com vários compositores - colegas da Escola Superior de Música, entre outros – interpretando as peças que iam sendo escritas ao longo daquela semana.

50 Margarida Marecos, cantora, Professora de Voz na Escola Superior de Teatro e Cinema e de Canto na Academia de Amadores de Música, é um dos nomes de referência na interpretação da música vocal contemporânea em Portugal. Para mais informações biográficas, consultar https://www.estc.ipl.pt/margarida_marecos.

Nessa semana, passámos por várias experiências [ao nível da criação e interpretação], e isso foi também um despertar. Nessa altura, comecei também a abrir os horizontes para a voz falada.

Nessa altura, quando participou no workshop, sentiu que já estava preparada vocalmente para dar resposta àqueles desafios, ou houve uma necessidade de repensar tecnicamente aquilo que estava a fazer?

Não me senti desconfortável [vocalmente]. Para mim, o mais desconfortável era a leitura da partitura, devido ao pouco tempo e à pouca experiência que tinha. Ao nível da voz, até senti que estava melhor ali; ou seja, eu não estava preocupada com a voz, estava preocupada com as leituras. Também não tinha ainda a voz muito consolidada no repertório convencional, portanto, naquele caso, sentia-me um pouco liberta dessa pressão. O conhecer as linguagens de cada compositor é que foi o desafio. E achei até que, como não tinha a voz ainda tão trabalhada, tudo me saiu mais natural, sem ter de pensar no que estava a fazer. No repertório tradicional, sentia-me menos solta, mais observada.

De que forma é que a sua experiência ao nível do repertório do século XX, com obras de Schoenberg ou Messiaen, a preparou para os desafios futuros a nível vocal?

Para mim, é sempre a questão da melodia. Tudo pode ser uma melodia. No fundo, nós é que estamos habituados a melodias muito simples e convencionais. No caso de Schoenberg, ou de Messiaen, o que senti é que não era assim tão pouco melódico [como muitas vezes se considera]. A maneira de usar a voz era quase convencional. Isso ajudou-me a construir essa ponte [entre o repertório tradicional e contemporâneo]. Sei que [falar de] Schoenberg e Messiaen, não é o mesmo que [falar de] Berio. [Nas obras de Berio] A voz tem um determinado trabalho, um timbre muito controlado, com um som mais liso. Ali [em Schoenberg ou Messiaen] temos mais liberdade para o uso do vibrato. Mas Schoenberg, sobretudo, introduz uma proximidade à fala. O repertório que fiz não indicava *Sprechgesang*, mas eu, tendo conhecimento dessa técnica, acabei por me aproximar dela na interpretação dessas obras. No *Livro dos Jardins Suspensos* [Schoenberg], a Professora Olga Prats também me chamara a atenção

para esses aspetos [estilísticos]. Sempre que a linha melódica se aproximava do registo da fala, eu simplificava e falava em torno da melodia, o que foi uma técnica interessante de descobrir. No caso de Messiaen, a obra [*Poèmes pour Mi*] tinha uma secção lírica em contraste com recitativos que interpretei também como *Sprechgesang*. Senti que estas duas obras, apesar de terem uma escrita convencional, me permitiram introduzir algum conhecimento que eu já tinha desenvolvido com a Professora Olga Prats. Ela foi-me dando confiança nesse sentido, o que acabou por ser importante para a consolidação da minha técnica vocal em geral.

Considera que o desenvolvimento vocal que conquistou com estas obras foi transportado para a sua abordagem vocal do repertório clássico?

Sim, porque na altura senti muito, como aluna, a ausência de ópera encenada no curso secundário de Música. Sobretudo naquela altura, o trabalho do canto era feito de pé, em posição fixa, ao lado do piano. Portanto é impossível ter uma imagética e ser-se estático. Ir para a Escola Superior de Música e ter essa disciplina [Interpretação Cénica] foi, ao juntar esse novo repertório ao movimento, um abrir do meu corpo/voz a várias possibilidades, porque o meu corpo estava fechado, em tensão às vezes, e é impossível descobrir a organicidade da respiração se o corpo estiver sempre numa posição rígida. A partir do momento em que vamos eliminando essas tensões, vamos descobrindo outras possibilidades na voz e na capacidade de entrar em cada papel, pelo despertar de imagens. O corpo solta-se, a respiração fica mais orgânica e deixamos de pensar na técnica. Penso que o caminho para mim, a partir daí, foi sempre mais fácil - “o que é que eu quero transmitir”, e ao mesmo tempo estar em consonância com o *input* dos compositores - isso é algo que adoro fazer. Encontro sempre o meu espaço de criatividade, mesmo quando me deparo com indicações mais estanques da parte dos compositores.

Enquanto professora, considera que este tipo de recursos vocais explorados na música contemporânea é possível de integrar logo no decorrer da construção da base técnica dos jovens cantores, ou há a necessidade de uma consolidação técnica prévia?

Acredito que seja mais fácil abrir para outras possibilidades já depois da realização de um estudo mais convencional. Depois de 4 ou 5 anos de estudo de canto, é importante ir introduzindo gradualmente repertório do século XX. Cingir-se ao repertório tradicional impede o cantor profissional de crescer um pouco mais e de se abrir noutras direções. A solução, a meu ver, é que os jovens cantores possam integrar logo desde o início da sua formação uma disciplina de Estúdio de Ópera. É importante integrar os jovens estudantes de canto numa classe de conjunto em que possam trabalhar histórias representadas, em que o movimento esteja presente com a voz e em que haja fusão de estilos. Penso que assim, gradualmente, se conseguem integrar na técnica novos recursos vocais, como aqueles que temos na música contemporânea.

O que diria aos jovens cantores, em início de carreira, que ainda demonstram resistência em abordar repertório contemporâneo?

Nós somos músicos, somos artistas e queremos trabalho. Como tal, temos de ser multifacetados. Nos tempos que correm, não há grandes possibilidades de especialização. Se quisermos ter um emprego [na Música], temos de saber um pouco de tudo.

Para além disso, [os jovens cantores] devem sempre questionar-se: será que eu tenho algo a descobrir, se explorar outras coisas?

Olhando para o panorama musical, o século XX quase que “morre” [por ser menos explorado a nível de repertório]. Eu não me conformo com isso. Nós temos o dever de dar continuidade ao trabalho dos compositores. Perceber em que é que estão a trabalhar os colegas compositores, conhecer as obras de referência e o que é que vai ser feito a seguir, e estar em sintonia com o nosso tempo.

Recorda-se de como foi a preparação para o papel d’A Rainha [da ópera *O Fim*, de Carlos Marecos] e, se tivesse oportunidade de voltar a interpretar o papel após quase 20 anos, modificaria algum aspeto da sua abordagem inicial?

Enquanto o Carlos [Marecos] compunha, eu, em convivência com ele, estava já no ambiente harmónico. Foi um trabalho muito fluído, feito com muito sentido prático, porque tínhamos pouco tempo de preparação. Já tínhamos colaborado antes, ainda no tempo da Escola Superior, muito antes d’*O Fim*, num conjunto de canções populares, mas com uma veste muito arrojada, já numa estética contemporânea. No caso específico d’*O Fim*, para além da escrita e da interpretação, fazíamos também a produção, pelo que eram inúmeras tarefas para gerir.

Hoje, olhando para trás, se fizesse A Rainha novamente, acho que estava “no ponto”, sobretudo pela idade e pela voz mais grave. Na altura era jovem e tinha uma voz muito leve. Também teria usado mais o *Sprechgesang* para criar contrastes e não faria uma abordagem com uma articulação tão em *legato*. Em termos imagéticos, levaria mais longe a loucura d’A Rainha, acrescentaria alguma rudeza ao papel, o que se refletiria a nível dos contrastes na voz.

Entrevista a Marina Pacheco⁵¹

13 de abril de 2023

Tive a oportunidade de acompanhar alguns dos teus projetos no âmbito da música contemporânea que para mim foram muito marcantes. Começo por te perguntar como é que este repertório surgiu no teu percurso.

O primeiro contacto foi ainda na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, onde fiz a minha licenciatura. Na altura tinha uma cadeira de Correpetição, com o Professor Jaime Mota, que ia introduzindo algum repertório contemporâneo, o que foi interessante. Tive o primeiro contacto com a música de João Arroyo, sobre o qual fiz a minha tese de mestrado, tendo depois gravado um CD, mas, claro... era música muito tonal, exequível rapidamente, por assim dizer.

Entretanto o compositor Miguel Azguime, fundador da Miso Music Portugal, procurava uma soprano para a estreia da sua ópera *A Laugh To Cry*. Ao ver que eu tinha ganho o Prémio Jovens Músicos [26ª edição, 2012] - e refiro isto para te dizer que, por vezes, aquilo que parece ser só um momento isolado traz-te algo completamente inesperado -, o Miguel Azguime enviou-me um email a convidar-me para trabalhar com ele nesta ópera que ia estrear. Era uma estreia mundial e eu ia trabalhar com dois grandes nomes da música contemporânea, Frances Lynch e Nicholas Isherwood...e no meio estava lá eu, sem experiência nenhuma! Depois há histórias engraçadas: o Miguel enviou-me um email a pedir especificidades da minha voz e dizia-me "se puderes envia-me também uma gravação contigo a gritar!". Eu vivia numa casa com um quarto relativamente insonorizado e pensei "bom, vamos lá!". Depois enviei-lhe a gravação e escrevi no email "não sei se isto é propriamente um grito, mas eu tentei!". Foi a gargalhada geral depois com ele, que me disse "Marina, aquilo era tudo menos um grito!", mas enfim, eu ficava meio constrangida [por me gravar a gritar em casa]. Isto para dizer também que há coisas a que às vezes nem ligas, como um grito, que podem ter tanta importância [no contexto da música contemporânea]. Foi uma aprendizagem

51 Marina Pacheco é uma artista marcante na nova geração de cantores portugueses. A sua versatilidade como intérprete e a sua experiência na abordagem da música contemporânea justificam a sua participação neste estudo. Informações sobre o percurso e futuros projetos podem ser encontradas em <https://www.marinapacheco.com/>.

enorme e acho que foi, com toda a sinceridade, a única vez a que eu cheguei a um ensaio sem me sentir preparada. E não era por falta de estudo, era por ser realmente impossível, porque [neste repertório] desenvolve-se muito pelo trabalho em conjunto, e o Miguel [Azguime] é uma simpatia. Uma coisa boa era eu ir desprovida de alguns conceitos da música contemporânea (porque a ópera tinha muitas variações no registo, microtons, vibratos específicos, que eu nunca tinha feito), era uma exploração total da voz à qual eu não estava acostumada. E foi ótimo ir como uma tela em branco que fui pintando e que outros foram pintando comigo.

Entretanto, ao expores essas vivências, ocorre-me perguntar qual era a tua sensação na altura ao seres confrontada com esses novos recursos vocais (gritos, vibratos diferentes, entre outros). Sentias-te desconfortável por estares a fazer algo muito “fora” [daquilo que tinha sido a tua técnica até então]?

Ótima pergunta, até porque há pouco [previamente à entrevista] estávamos a falar do estigma que ainda existe [por se cantar música contemporânea]. Eu não tinha isso! Eu estava tão feliz... sentia que aquilo era uma bolha de aprendizagem tão grande que, às tantas, nada era estranho. Ou seja, era estranho no sentido em que era confrontada com algo novo e que tinha de concretizar bem... mas era essa a minha preocupação, e não aquela sensação de "Ah, as pessoas vão ouvir-me e vão achar estranho!". Nunca foi desconfortável para mim, e inclusivamente foi nessa altura que percebi que tinha saúde vocal, que tinha capacidade para responder ao que me era pedido. Estava tão empenhada que na altura disse ao Miguel [Azguime] "preciso de mais tempo, preciso de melhorar, vou pagar uma viagem e vou para Inglaterra ter com a Frances [Lynch]". A Frances dispensou o tempo dela e teve imensa paciência para me ajudar. Investiu imenso tempo a ensinar-me a estudar e a ensinar-me como é que deveria fazer [o que era proposto na ópera *A Laugh to Cry*].

Portanto acabaste por investir na tua formação na área?

Sim, fui ter com a Frances [Lynch] para investir naquela produção [*A Laugh to Cry*]. Eu era uma miúda e o Miguel [Azguime] tinha apostado em mim. Não estava contemplado no orçamento, nem tinha de estar, mas eu quis investir pelo meu brio pessoal, porque sentia que podia evoluir e fazer mais. A Frances abriu-me as portas de sua casa e estivemos a trabalhar uns dias. Valeu tudo a pena, mas nunca fiquei com a

sensação de "bem, agora sim, estou preparada!". Na música contemporânea, a minha sensação é sempre "ainda podia fazer melhor". É mesmo muito desafiante.

Mencionaste dois pontos que me chamaram a atenção: um deles foi teres dito que essa experiência te mostrou que tinhas saúde vocal, o outro foi teres ido para fora fazer aperfeiçoamento. Pergunto se sentes que a tua base técnica sempre te permitiu trabalhar eficazmente o repertório contemporâneo, ou se houve a necessidade de estudar novas técnicas para abordar determinados aspetos desta ópera [*A Laugh to Cry*].

Eu acho que tinha a base e fui fazendo os ajustes necessários ao que me era pedido, mas já conhecia as sensações. Tive um ótimo professor, o Pedro Telles, que explorou muito a minha voz em todos os seus extremos. Acho que isso me ajudou a ter conhecimento da voz. Depois, naquele projeto em específico, foi uma exploração muito pessoal do som. Uma coisa que me ajudou foi tentar aproximar-me ao máximo daquilo que o compositor pedia, através de várias tentativas. Foi uma procura conjunta. Era ele a conhecer-me e eu a dar-lhe o que tinha para chegarmos a consenso. Na altura, alguns colegas diziam-me "cuidado para não estragares a voz", mas nunca tive essa preocupação. O Pedro Telles sempre me disse "se tens uma boa técnica és capaz de fazer tudo". E eu tinha tanta vontade e estava tão empenhada em fazer bem [*A Laugh to Cry*] que a minha preocupação não era a minha voz, mas sim corresponder ao compositor. Sabia que se sentisse desconforto vocal teria de fazer ajustes, mas curiosamente nunca senti. Aliás, estava a fazer outras obras em simultâneo e nunca senti que a minha voz tivesse piorado, muito pelo contrário. Acho que explorei tanto a minha voz que depois consegui fazer outras coisas com ainda maior consciência e facilidade.

Há quem considere que as técnicas de execução vocal contemporâneas sejam uma extensão da técnica tradicional de *bel canto*, mas há também quem acredite que a sua abordagem implica um corte com a técnica tradicional. Pegando no que acabaste de expor, percebo que partiste da tua base técnica para uma posterior exploração de outros recursos vocais, concordas?

Completamente! Inclusivamente, acho que foi a partir do trabalho vocal na música contemporânea que consegui encontrar uma melhor colocação para a música barroca, pela procura do som mais liso, por exemplo. Ajudou-me a ter controlo [vocal],

porque passei a conhecer tantos efeitos e a compreender tão bem a minha voz, que senti maior facilidade quando voltei a fazer música barroca. Foi exigente, porque não estava preparada [para o desafio da ópera *A Laugh to Cry*], mas fez-me tão bem!

Para além da subtileza do liso e do controlo vocal, que outras características da tua voz destacarias como resultantes do trabalho de repertório contemporâneo, e que inclusivamente se tenham refletido na tua abordagem do repertório clássico?

A questão da música barroca foi realmente muito marcante, porque não costumava gostar de me ouvir a fazê-la. A diferença não foi sentida apenas na qualidade do som, mas também no conforto a produzi-lo, que é igualmente importante. Senti também diferença ao nível dos sobreagudos. Na música contemporânea, o medo "desliga", porque pensas "se isto é para sair, vai ter de sair!". Às tantas, a voz desliza e compreendes o caminho até ao sobreagudo. A obra não é conhecida, não tens pressão externa, e como a exploração parte tanto de efeitos e da liberdade para os explorar, acabas por conseguir controlar a mente - que tem um peso surreal sobre nós - e a verdade é que a nota [sobreaguda] acaba por sair. Depois comesças a pensar "se a nota sai neste contexto, por que é que não sai numa ária de *bel canto*?" e comesças a ligar as sensações.

Alguma vez recusaste ou achaste que deverias ter recusado uma obra por considerares que te poderia prejudicar vocalmente?

Já passei por uma experiência com uma obra que acredito que, pelo excesso de eletrónica, me tenha prejudicado auditivamente. Não é só o tempo de palco, são também os ensaios e o tempo de estudo em casa, porque queres preparar-te o melhor possível. Em termos de saúde vocal nunca me senti afetada e não me arrependo de nada. Arrependo-me sim de [ter aceite] determinados projetos em que não percebi que os compositores não iriam cumprir com as datas propostas. O stress vai condicionar a tua qualidade vocal e prejudica de alguma forma o resultado final. Não há como estudar a obra com calma e criar memória muscular nessas condições. Incomoda-me quando a minha prestação está dependente [do cumprimento de prazos] de outra pessoa. Hoje em dia sou talvez mais cautelosa a aceitar determinados projetos, pelo desafio ser muito intenso [num curto espaço de tempo]. Acredito que tenho direito a ter o meu tempo de preparação.

O que dirias aos jovens cantores, bem como aos seus professores, que continuam a manifestar resistência à abordagem de obras contemporâneas?

Ler sobre o assunto, ouvir e experimentar. Enquanto não experimentares vais estar sempre sujeito à opinião dos outros, como por exemplo dos colegas que me diziam que a música contemporânea poderia estragar-me a voz. Se não tiveres base técnica, tanto te pode estragar uma obra contemporânea como qualquer outra. A questão é que a música contemporânea, por ser mais desafiante e te levar aos extremos, precisa de uma boa base, mas o mesmo se aplica a outras áreas, como a dança. Se não conheces o teu corpo ou não estás bem aquecida, não vai funcionar, mas isso é transversal. Agora, estares a resistir a uma coisa sem te dares ao prazer de ouvir, de conhecer, de compreender... Mente aberta! A alunos de canto, diria para experimentarem. Se for numa fase muito inicial, se calhar diria para não arriscarem, mas o mesmo se aplica a outros períodos... convém também não arriscarem com árias de Verdi, por exemplo.

Respeitar o caminho natural da voz, o processo individual de cada cantor e as suas características. Aos professores, diria que é importante abrirem horizontes, e sobretudo não colocarem os alunos em “caixinhas”, porque os cantores são todos diferentes.

Declarações

Os participantes autorizam a referência às informações cedidas em entrevista unicamente no contexto deste estudo.



Relatório de Projeto Artístico

A versatilidade vocal na ópera contemporânea: especificidades no papel d'A Rainha da ópera *O Fim*, de Carlos Marecos

Cláudia dos Santos Anjos
Mestrado em Música – Canto

Caro(a) participante,

Muito obrigada por ter dado o seu contributo a esta investigação.

Para que a sua entrevista possa ser referenciada no contexto deste estudo, com o intuito de acrescentar informação sobre as temáticas desenvolvidas, solicito que assine a seguinte declaração:

Eu, Carlos Filipe Baltazar, confirmo a veracidade das informações recolhidas pela mestrande Cláudia Anjos em entrevista realizada via Zoom, e autorizo que as mesmas sejam referenciadas unicamente no contexto do estudo “A versatilidade vocal na ópera contemporânea: especificidades no papel d'A Rainha da ópera *O Fim*, de Carlos Marecos”. Autorizo que a entrevista seja integralmente disponibilizada em anexo no referido estudo.

1/5/2023
(data)

Carlos Filipe Baltazar
(assinatura do(a) entrevistado(a))

Relatório de Projeto Artístico

A versatilidade vocal na ópera contemporânea: especificidades no papel d'A Rainha da ópera *O Fim*, de Carlos Marecos

Cláudia dos Santos Anjos
Mestrado em Música – Canto

Caro(a) participante,

Muito obrigada por ter dado o seu contributo a esta investigação.

Para que a sua entrevista possa ser referenciada no contexto deste estudo, com o intuito de acrescentar informação sobre as temáticas desenvolvidas, solicito que assine a seguinte declaração:

Eu, Margaride Marecos, confirmo a veracidade das informações recolhidas pela mestrandia Cláudia Anjos em entrevista realizada via Zoom, e autorizo que as mesmas sejam referenciadas unicamente no contexto do estudo "A versatilidade vocal na ópera contemporânea: especificidades no papel d'A Rainha da ópera *O Fim*, de Carlos Marecos". Autorizo que a entrevista seja integralmente disponibilizada em anexo no referido estudo.

5 de Maio 2023

(data)

Margaride Marecos

(assinatura do(a) entrevistado(a))

Relatório de Projeto Artístico

A versatilidade vocal na ópera contemporânea: especificidades no papel d'A Rainha da ópera *O Fim*, de Carlos Marecos

Cláudia dos Santos Anjos

Mestrado em Música – Canto

Caro(a) participante,

Muito obrigada por ter dado o seu contributo a esta investigação.

Para que a sua entrevista possa ser referenciada no contexto deste estudo, com o intuito de acrescentar informação sobre as temáticas desenvolvidas, solicito que assine a seguinte declaração:

Eu, Manina Pacheco, confirmo a veracidade das informações recolhidas pela mestrandia Cláudia Anjos em entrevista realizada via Zoom, e autorizo que as mesmas sejam referenciadas unicamente no contexto do estudo "A versatilidade vocal na ópera contemporânea: especificidades no papel d'A Rainha da ópera *O Fim*, de Carlos Marecos". Autorizo que a entrevista seja integralmente disponibilizada em anexo no referido estudo.

19.04.2023

(data)

Manina Pacheco

(assinatura do(a) entrevistado(a))