

O tradicional e o erudito, o som e a escrita, a técnica e a arte. Uma Choradinha açoriana e uma *Ungaresca* italiana, com *Saltarello*

Cristina Brito da Cruz
cristinabritodacruz@gmail.com

Resumo

Neste *workshop* ouvimos/cantámos uma obra de Giorgio Mainerio (1535-1582) e outra de Eurico Carrapatoso (n. 1962), ambas compostas a partir de melodias tidas como tradicionais. A *Ungaresca* é uma dança renascentista ao som da qual se pode andar ou marchar, com uma melodia escrita normalmente num compasso binário de divisão binária, acompanhada por bordões e ostinatos rítmicos. Vive de repetições e de variações e é seguida por um *Saltarello* com o mesmo material melódico, e a mesma pulsação, mas em divisão ternária o que permite “saltitar”. Já na *Choradinha* da Ilha Graciosa, com melodia tradicional no modo de mi e alternância de compassos 6/8 e 3/4, varia a duração da pulsação, sendo a colcheia a unidade metronómica a manter.

Ouvir/interpretar/criar repertórios tradicionais e eruditos, utilizando a voz e o movimento em versões melódicas e polifónicas, tonais e nos modos antigos, e com mudanças de compassos entre secções de obras, poderiam ter sido os objetivos de eleição deste *workshop*. Preferiu-se salientar 1) o interesse de conhecer obras esteticamente interessantes, adequadas a crianças, jovens e adultos; 2) o processo de aprendizagem baseado na audição, no canto, na memória de sons e de gestos, na audição interior, na afinação cuidada e na interpretação; 3) a utilidade de aprender obras musicais, ou excertos, sem recurso a partituras, qualquer que seja o nível de preparação musical adquirido; 4) a importância de saber “cantar de cor”; 5) o prazer de ouvir, de cantar e de fazer música com outros.

Introdução

Preparar um *workshop* para um evento importante como o Encontro Nacional da APEM, para um número variável de participantes, de diferentes faixas etárias, com preparações musicais e gostos estéticos diferenciados, é sempre um desafio. No período de uma hora, com um grupo de algumas dezenas de participantes – todos interessados na iniciação, formação e educação musical, mas sendo uns ainda aprendizes da profissão e outros já experientes mestres – pretendia que tivéssemos o prazer de fazer música, que nos divertíssemos e que o trabalho realizado fosse útil para os participantes tanto ao nível dos repertórios escolhidos como das técnicas e estratégias utilizadas para a sua aprendizagem/transmissão.

À semelhança do *workshop* que orientei no Encontro Nacional da APEM 2010 – Aprender a ler música sem partitura – o princípio posto em prática foi o de transmitir repertórios sem recurso a suporte escrito, seguindo modelos, repetindo, com recurso à(s) voz(es) e ao movimento, partindo da audição e da memória, ouvindo/seguindo outros, montando as pequenas peças a aprender a partir das suas características técnicas, da sua forma, da sua estrutura, cada um apoiando-se no grupo e, em conjunto, conseguindo executá-los “de cor”.

Com descontração, sem esforço, sabendo ultrapassar os enganos – com o melhor dos sorrisos – reconhecendo a sua inevitabilidade e a sua utilidade no processo de aprendizagem, aprenderam-se, em menos de uma hora, duas peças polifónicas de épocas e estilos diferentes mas com algumas características

semelhantes, nomeadamente a linguagem modal (modo de sol no caso da *Ungaresca* e modo de mi, na Choradinha), a assimetria melódica (4 compassos na parte A da *Ungaresca* e 6 compassos na parte B; 4 compassos na parte A da Choradinha, que repete, e 4+4+4 na parte B) ou as mudanças de divisão (2/2 na *Ungaresca* e 6/4 no *Saltarello*) e de pulsação (6/8 na parte A e 3/4 na parte B da Choradinha). Estes tipos e números de compassos, que contribuem para uma melhor descrição técnica, não foram referidos durante o processo de aprendizagem. São uma forma de organização teórica que por vezes facilita partes da aprendizagem, que ajuda a “falar” sobre música. Foram as sensações de divisão binária ou ternária, do andar ou do saltitar, de nos movermos mais devagar ou mais depressa seguindo um texto e uma melodia, que foram os pontos de partida da aprendizagem. Os ostinatos rítmicos e as linhas melódicas foram-se juntando às melodias de uma e de outra obra. Depois de se cantarem cada uma das obras, foram ouvidas interpretações de gravações disponíveis no *YouTube*. As partituras foram distribuídas no fim do *workshop*, como importantes repositórios de memória que são, para mais tarde os participantes poderem repetir os processos de aprendizagem sugeridos, partindo das obras referidas mas adaptando-os aos seus objetivos e alunos.

A seleção dos repertórios: o tradicional e o erudito

Houve o objetivo explícito de montar obras que, depois de aprendidas, pudessem ser utilizadas em situações de aula ou de animações musicais, com grupos entre a meia dúzia de alunos e a centena de participantes, que fossem adequados a crianças, jovens e adultos, que fossem “fáceis de aprender”, mas que simultaneamente pudessem apresentar desafios técnicos interessantes para qualquer faixa etária ou nível de ensino.

Foram escolhidas duas obras eruditas escritas a partir de melodias tradicionais, com textos fáceis de aprender, e de que se podem encontrar versões instrumentais, vocais, cantadas e acompanhadas por instrumentos, interpretadas por solistas e por grupos.

A melodia da *Ungaresca*, conhecida por *Pandur Andanduri* (ou *Pandur Andandori*) foi utilizada na obra instrumental *All' ungaréscha* de Mainerio (1578) para “Canto, Alto, Tenor e Basso” do *Il Primo Libro de Bali* e também na obra coral *Pandur Andandori* de Lajos Bárdos (1899-1986), composta para 4 vozes (soprano, contralto, tenor e baixo que neste texto referiremos por S, A, T e B). Com um texto utilizando apenas as palavras “*pandur andanduri*” é por vezes indicada como uma melodia de um anónimo húngaro do século XVI, e outras vezes sendo uma melodia já conhecida na Alemanha, ou noutros países, pelo menos dois séculos antes. Seria, por ventura, tocada na rua para atrair a atenção, acompanhada por tamborins, com os músicos andando e levando o povo atrás.

Há várias versões disponíveis na *internet*, destacando-se aqui interpretações em tonalidades maiores de um solista (tocador de mandola)¹ e de um agrupamento com flautas e cordas², e interpretações no modo de sol do *Ungaresca Consorte*³, de um grupo vocal e instrumental húngaro⁴ e do grupo checo Jaaaaar⁵.

¹ Versão executada por Fabyr, em mandola, um cordofone da família do alaúde. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=_iCG2F39-yk.

² Versão tonal, sem informação sobre os intérpretes. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=X0jNZjnd3Js>.

³ Versão modal interpretada pelo *Ungaresca Consort* (flautas de bísel, alaúdes e crótalos). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=J0uMgvltRv8>.

⁴ Versão modal gravada em 2006, sem indicação do nome do agrupamento, cantada com texto do *Vásárhelyi Daloskönyv* – Livro de Canções de Vásárhelyi (1672) – e tocada por um grupo com sanfona, charamela, flautas de bísel, gaita-de-foles, alaúdes, guitarra e tambores. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ICfLHC7TmgA>.

⁵ Versão gravada em 2008 em Skofja Loka (Eslovénia) e tocada por um cordofone de arco, uma cítara, uma gaita-de-foles e um tambor. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=xuKzXAwO8Tw>.

A Choradilha, melodia da Ilha Graciosa, nos Açores, que Eurico Carrapatoso utilizou para escrever uma obra para vozes (SSA), guitarra e crócalos (1995), tem uma encantadora interpretação no disco Tons de Azul editado pela DRC Açores, da autoria do Grupo Azul, composto pelas vozes de Sandra Medeiros, Lídia Medeiros e Beatriz Nunes e pela guitarra de Nuno Corte-Real, numa gravação feita por ocasião da Expo 98.⁶

Aprender “de cor” – *by heart* – estas melodias, ensaiar acompanhamentos de ostinatos rítmicos, de bordões (de um som ou de dois sons a um intervalo de 5.^a P) com diferentes padrões rítmicos (como a simples pulsação ou motivos sincopados de diferentes valores), no caso da *Ungaresca*, ou das vozes que acompanham a melodia, escritas por Carrapatoso, no caso da Choradilha, que também devem ser memorizadas, é o primeiro passo para se poder ensinar estas obras, da forma como aqui se indica, ou de outras que partam do som para chegar depois à partitura.

Assim que acompanharmos estas melodias com ostinatos, com bordões ou com arranjos a vozes ou instrumentais, proporcionamos uma audição/interpretação polifónica da melodia conhecida, com todas as suas vantagens. As escolhas feitas devem partir das obras, das suas características analíticas e de interpretações que comecem pelas melodias tradicionais *a capella* e se vão tornando mais complexas, aproximando-se da versão final, a das obras eruditas tal como os compositores as escreveram.

Um processo de aprendizagem: o som, depois a escrita

Logo nas primeiras aulas de formação musical do ensino especializado da música, os jovens alunos começam a aprender a ler e a escrever música ou a desenvolver as capacidades de leitura já adquiridas. São normalmente grupos de alunos de idades semelhantes, que estudam um instrumento, dedicando-se à técnica, à leitura e à interpretação de peças de dificuldade progressiva, mas por vezes desfasadas das competências musicais já adquiridas, incluindo a capacidade de leitura. Felizmente em muitos casos esses jovens tiveram iniciação musical, enquanto crianças, pelo que a leitura é introduzida na altura certa, depois de adquiridas competências sensoriais indispensáveis à boa execução desse processo de aprendizagem, sem perdas de tempo em aprendizagens cognitivas para as quais os jovens estudantes não estejam preparados sensorialmente.

Não é no entanto sobre essa problemática que nos focamos aqui. Assumindo que o jovem está preparado para a leitura cantada ou instrumental e que é necessário o desenvolvimento dessa capacidade para a sua formação musical/instrumental – o que é um facto – é preciso não esquecer os benefícios de continuar, ao longo de toda a sua formação, com a aprendizagem sensorial. São capacidades diferentes que se desenvolvem e competências diferentes que se adquirem quando se “tira de ouvido” ou se “aprender de cor”, quando se memoriza através do som e sem recurso à partitura, primeiro cantando, depois tocando no instrumento que se estuda, ou num instrumento que permita visualizar a relação entre os sons e facilitar uma aprendizagem que é feita auditivamente, mas também visualmente e motora ou cineticamente, através do movimento.

No nosso ensino – entendendo como “nosso” o da música erudita ocidental – tanto nas classes de formação musical como nas de instrumento/canto, é dada grande importância à leitura, em detrimento do desenvolvimento da memória, da audição interior ou da capacidade de improvisação/criação. Aprender a tocar um instrumento começa normalmente pela descodificação mais ou menos penosa de partituras, preparando a interpretação de peças estudadas a partir da partitura. A memorização é muitas vezes mais digital do que cognitiva, não se atingindo a segurança de quem sabe/conhece a peça de cor.

⁶ Ouvi pela primeira vez esta versão da Choradilha numa prática pedagógica de final de curso na Escola Superior de Música (ESML) orientada por Rita Medeiros de Andrade, açoriana de S. Miguel. Com os intérpretes referidos, diplomados em diferentes cursos pela ESML (Canto, FM e Composição), e sendo as duas primeiras cantoras referidas também de S. Miguel, há vários vídeos disponíveis na *internet*, por exemplo: <http://www.youtube.com/watch?v=7rKBSCMhfU8>.

Cantar de cor uma melodia de uma peça que se toque no instrumento, ajuda a “ouvi-la”, a conhecê-la e a tocá-la melhor. Cantar, ajuda a ouvir e a tocar melhor. Cantar de memória, usar a audição interior para ouvir uma peça conhecida, imaginar que a tocamos ouvindo interiormente a interpretação que queremos atingir, favorece a aprendizagem e consolida o processo interpretativo.

Podem/devem ser aprendidas peças lendo, como podem/devem ser aprendidas peças memorizando o que se ouve, chegando posteriormente à sua forma escrita. No final de cada parte do *workshop*, depois de aprendidas cada uma das duas obras referidas, foram ouvidas interpretações gravadas das obras e distribuídas as partituras, na sua função de auxiliares de memória. O facto de as obras terem sido memorizadas sem recurso a suporte escrito – o que para muitos não terá sido de todo confortável – permitiu, com certeza, que recorressem a outros canais para fazer a aprendizagem pretendida. Proporcionar experiências de aprendizagem diferentes que permitam aos alunos desenvolver canais auditivos, visuais ou cinestésico/motores é uma das nossas funções, enquanto professores de música.

Saber e fazer música: a técnica, ao serviço da arte

Tendo em conta as características analíticas destas peças, fez sentido incluir movimento na aprendizagem de ambas. Na *Ungaresca* começou-se por uma oscilação, tipo marcha no mesmo lugar, que poderia ter dado lugar a uma dança de roda, no *Saltarello*, com pares dando a mão direita ao cruzarem-se em sentido contrário, trocando de par. Esta introdução à dança, no *workshop*, foi apenas exemplificada e não dançada, por falta de tempo. Na Choradinha, com carácter dolente, o movimento serviu apenas como marcação da pulsação, quase em marcha processional, semínima com ponto, na parte A, e semínima (mais rápida) na parte B, para que fossem vivenciadas as mudanças do compasso 6/8 para o 3/4, e vice-versa mantendo como divisão comum a colcheia.

Com o tipo de escrita da *Ungaresca*, justificava-se a utilização de ostinatos rítmicos, de bordões com diferentes ritmos, e a uníssono ou à 5.^a Perfeita, e também da realização de um “jogo” – com utilização de audição interior, substituindo palavras por silêncio – associando-o ao carácter jocoso da obra, e permitindo mais repetições, essenciais à aprendizagem, mantendo um alto nível de motivação e de divertimento.

Também nos pareceu mais fácil proceder à transmissão da melodia em modo maior, passando depois à sua “descaracterização modal”, i.e. à sua execução no modo de sol, já com nomes de notas e tendo em atenção o desaparecimento da sensível, dando lugar ao sétimo grau um tom abaixo da *finalis*, característico do modo de sol.

No caso da Choradinha, por estar no modo de mi, optou-se por um “aquecimento vocal”, com os sons E-F-G-A-B (mi, fa, sol, la, ti), que se transcreve em seguida⁷.

Sobre um pentacorde no modo de mi



Figura 1. Exercício de preparação do contexto modal (jogo com audição interior)

⁷ László Nemes, actual director do Instituto Kodály de Kecskemét (Hungria), com quem aprendi este jogo, utilizava-o frequentemente, para aquecimento vocal de coros, em pentacordes maiores, menores, modais (como o aqui transcrito) ou numa das cinco escalas pentatónicas.

Cantado primeiro numa sílaba neutra, pela orientadora do seminário, repetidamente, pediu-se aos participantes que fossem cantando, à medida que percebessem a lógica melódica do exercício. Assim que todos começaram a cantar o exercício, o que foi feito com muita rapidez, foi-lhes pedido que cantassem com os nomes de notas, em solmização relativa⁸.

Com um grupo para o qual esta tarefa foi muito fácil de cumprir, foi rapidamente pedido para que não cantassem a sílaba (e o som) Lá e que o substituíssem por um estalar de dedos; em seguida, para além do Lá, fez-se “desaparecer” o Sol e substituiu-se por uma palma; seguiu-se o Fá, substituído pelo bater das mãos nas pernas; depois, em vez do Mi, bateu-se com o pé. Nesta altura o único que se cantava era o Ti, os enganos eram vários e os risos também...

Serviu o exercício/jogo, para criar um momento de boa disposição, ao mesmo tempo que se cantavam ou ouviam interiormente motivos no modo de mi (frígio), trabalhando auditivamente e vocalmente numa organização sonora com que alguns estariam pouco familiarizados.

Depois de preparações técnicas como a descrita, pensada a partir de uma das características da obra a trabalhar, o trabalho rítmico, melódico e polifónico foi feito a partir das obras a aprender, das suas características analíticas e estilísticas, insistindo em aspetos que se esperariam ser mais difíceis de executar com correção – como as mudanças de compasso ou as organizações sonoras em modos antigos – e insistindo, por vezes, na técnica, antes da música, mas em prol da música e da sua correta interpretação.

Uma *Ungaresca* italiana, com *Saltarello*, de Giorgio Mainerio (1578)

Ungaresca

Anonymous
16th Century Hungary

Introduction
With energy

SR

mf

1. 2.

Pan - dur, pan - dur an - dan - du - ri.

Pan - dur, an - dan - du - ri. Pan - dur, pan - dur an - dan - du - ri.

Pan - dur, pan - dur an - dan - du - ri. Pan - dur, pan - dur an - dan - du - ri. du - ru.

Figura 2. Partitura da melodia, no modo de sol, utilizada na obra de Mainerio

⁸ De notar que estando a melodia no modo de mi, não transposto, o único nome de nota diferente entre as sílabas utilizadas na solmização relativa e no sistema de dó fixo português é o Ti – que, neste caso, se chama “si”, no sistema utilizado em Portugal; nas outras vozes, na parte A ensinada, aparecerá também Si – que, neste caso, se chama “sol #” no sistema utilizado em Portugal (ver Figura 3, último som do contralto, por exemplo).

Texto

Pandur pandur andanduri, pandur andanduri (bis)

Pandur pandur andanduri, pandur pandur andanduri, pandur andanduri (bis)

Partitura⁹

Para a aprendizagem da obra aconselha-se a:

- 1 – escrever *Pandur Andanduri* no quadro;
- 2 – dispor o grupo em roda, e em pé, oscilando da esquerda para a direita, a cada compasso;
- 3 – cantar a secção E com texto, duas ou mais vezes, para que o grupo a aprenda e repita¹⁰;
- 4 – fazer o mesmo para a sessão F, indicando com a mão o movimento descendente no final do compasso 30 e o movimento ascendente no final do compasso 32, para ajudar à memorização dos dois motivos semelhantes;
- 5 – cantar as secções E e F, seguidas, com várias repetições;
- 6 – bater com palmas um ostinato com a duração de uma breve (2 compassos) na parte E e com um motivo sincopado de 2 compassos na parte F (1.ª vez); na repetição da parte F pode fazer-se um motivo sincopado com a duração de um compasso, aumentando a dificuldade;
- 7 – fazer um jogo de audição interior – que permite mais repetições da melodia mantendo o interesse e a concentração – primeiro sem ostinatos e depois com ostinatos, retirando primeiro a palavra *Pandur*, quando esta aparece repetida; pode-se depois, para além de retirarmos a palavra *Pandur*, não dizer as sílabas *Duri*, ou outras; pode ainda “cantar-se” a melodia toda em audição interior, sem ou com ostinatos, e dizendo apenas o primeiro *Pandur* de cada frase;
- 8 – voltar a cantar toda a melodia, com ostinatos rítmicos, podendo estes ser substituídos por sons cantados (bordões) com o 1º grau, ou o 1º e o 5º graus da escala quer se cante numa tonalidade maior ou no modo de sol;
- 9 – pedir ao grupo para voltar a ouvir a melodia, cantada pelo professor/orientador mas agora no modo de sol, verificando a diferença e cantando num andamento mais lento, para permitir uma apreciação e uma execução mais cuidadas;
- 10 – pedir ao grupo para voltar a ouvir a melodia, cantada agora em tempos de divisão ternária, verificando a diferença e dançando o *saltarello*¹¹, para melhor os sentirem.
- 11 – proporcionar ao grupo a audição de gravações ou vídeos de versões no modo maior e no modo de sol, tocada por diferentes instrumentos solistas e agrupamentos instrumentais e/ou vocais.

⁹ A versão apresentada está no modo de sol (mixolídio). Com a introdução da *diesis* (F#) passa a “soar” no Modo Maior, como ouvido na maior parte das interpretações encontradas; esta partitura foi retirada do *site* http://thirdstreetmusic.blogspot.pt/2011_01_01_archive.html. As partituras das obras de Mainerio e de Bárdos podem ser respectivamente encontradas em <http://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=6047> e <http://www.scribd.com/doc/142723290/PANDUR-ANDA-DORI-Lajos-Bardos-pdf>.

¹⁰ No *workshop* a melodia foi cantada em Modo Maior a que alguns se preferem referir, neste contexto, como o modo de sol com *diesis*, sendo apenas depois cantada a melodia no modo de sol, com o sétimo grau a um tom da *finalis*, ou som de repouso (*rest tone*).

¹¹ Foi encontrado um exemplo dançado desta *Ungaresca*, mas sem *Saltarello*, num mercado de Advento em 2009 (Saltatio Burgus). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=R4QibAkRSQs>.

Um exemplo interessante da “dança” deste ritmo, foi dançado pelo *Ungaresca Néptánc Együttes* ou Colectivo de Dança Popular Ungaresca e filmado em 2005. Está disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=NaRURE9InNo>. Dois exemplos de *Saltarelli*, muito diferentes entre si e com melodias distintas da aqui estudada, foram filmados na Dinamarca e na Alemanha e disponíveis em <http://www.youtube.com/watch?v=2UzQ4U05Dd0> e em <http://www.youtube.com/watch?v=WBThcL-rK3o>.

A Choradinha, da Ilha Graciosa e de Eurico Carrapatoso (1995)

Texto

Aí vem a Choradinha, aí vem ela a chorar (bis)
 Quem não canta a Choradinha, é que não sabe cantar, é que não sabe cantar
 Aí vem a Choradinha, aí vem ela a chorar (bis)

Depois de feito o aquecimento/preparação do contexto modal e o jogo com audição interior indicados anteriormente, podemos começar a aprendizagem da obra pela memorização do texto. Aconselha-se a:

- 1 – dispor o grupo em roda, sentados;
- 2 – dizer o texto, tal como escrito acima, declamado tranquilamente, sem o ritmo que a melodia lhe associa;
- 3 – pedir ao grupo para repetir o texto, frase a frase, e depois na totalidade;
- 4 – cantar a melodia na íntegra¹², inquirindo depois sobre a forma ouvida – AA B AA – e do número de pulsações ou compassos de cada uma das partes;

Choradinha - Parte A

Melodia tradicional da Ilha Graciosa
 Transposição de excerto da obra de
 Eurico Carrapatoso

Soprano 1
boca fechada
a - í vem a cho-ra-

Soprano 2
A - í vem a cho-ra - di - nha, a - í vem e - la_a - cho - rar.

Alto
boca fechada

S 1
di - - - nha, ah ah ah

S 2
A - í vem a cho-ra - di - nha, a - í vem e - la_a - cho - rar.

A
ah ah ah ah ah ah

Figura 3. Excerto da Choradinha de Eurico Carrapatoso (modo de mi – não transposto)¹³

¹² Para a aprendizagem da melodia o professor pode recorrer à interpretação indicada na nota de rodapé 6 ou seguindo as partituras das figuras 3 (soprano 2) e da figura 4.

¹³ A obra de Eurico Carrapatoso foi escrita no modo de mi transposto para ré (D-phrygian). Para maior facilidade de compreensão analítica e possibilidade de utilização do sistema de solmização relativa na altura absoluta em que os nomes de notas coincidem com o sistema de dó-fixado usado em Portugal, optou-se aqui por uma transposição 2.^a Maior acima.

- 5 – cantar a parte A da melodia (a b) i.e. os compassos 1 a 4 do Soprano 2, repetindo, e pedir ao grupo para cantar a secção AA, perguntando-lhes possíveis compassos em que possa estar escrita, e confirmando em que compasso o compositor escreveu a obra;
- 6 – cantar a parte B da canção, uma vez; inquirir sobre o compasso; repetir o canto; inquirir sobre a duração dos 3 motivos da frase (a'b'b'' = 4+4+4); cantar novamente, pedindo-lhes para repetirem;

Choradinha - Parte B

Melodia tradicional da
Ilha Graciosa

Quem não can - ta_a cho - ra - di - nha,
é que não sa - be can - ta - ar,
é que não sa - be can - tar

Figura 4. Partitura da parte B da canção Choradinha (modo de mi)

- 7 – cantar AABAA (4+4+12+4+4), andando em roda, na pulsação, na parte A; na parte B, andar na direção do centro da roda, em “passo de procissão” (semínima com o pé direito, mínima com o esquerdo, “parando”, recomeçando agora com o pé esquerdo), durante dois compassos para o centro da roda e durante dois compassos para trás; em alternativa marcar apenas o compasso na parte B (3/4), cantando, parados, com e sem texto;
- 8 – cantar a parte do Soprano 1, na parte A (apenas os três primeiros compassos e o ponto de apoio do quarto compasso), com nomes de notas ou em “ah”, e pedir para repetirem, cantando; idem para a linha do contralto; perguntar que semelhanças/diferenças têm as duas partes; repetir ambas, cantando;
- 9 – juntar as duas últimas linhas memorizadas, com o grupo cantando de boca fechada, enquanto um ou mais solistas cantam a melodia na parte A;
- 10 – repetir AA B AA, com a parte A cantada a três vozes e a parte B com a melodia em uníssono;
- 11 – ouvir a versão do Grupo Azul, falar da transposição feita anteriormente, e distribuir a partitura, para ser seguida lendo “cantando em audição interior” ou interpretando toda a obra.

Conclusão

Há passos das descrições anteriores que não foram feitos no *workshop* mas apenas sugeridos, como indicações de atividades possíveis. Qualquer uma das obras permite mais do que uma hora de trabalho de preparação e montagem, insistência em aspetos técnicos e interpretativos, aprendizagem por fases, distribuição da aprendizagem por várias aulas e com diferentes objetivos. Cada uma das ordens indicadas para as atividades é apenas uma sugestão, havendo vários outros alinhamentos que resultam e que serão mais

indicados para outros grupos, com diferentes níveis técnicos e, conseqüentemente, diferentes velocidades de aprendizagem¹⁴.

No *workshop* os participantes estiveram sempre envolvidos nas atividades cantadas e de movimento, em que participaram com prazer, e ficaram a conhecer duas obras interessantes que com maior ou menor grau de exigência poderão reproduzir com outros grupos e noutras circunstâncias.

A partitura que se inclui da *Ungaresca* é um esboço do que se encontra nas partituras de Mainerio e de Bárdos indicadas e consultáveis na *internet*. A de Mainerio é um esboço do que se pode e deve fazer, a nível da improvisação, como seria de esperar numa obra renascentista.

A partitura completa da Choradinha pode ser adquirida ou – continuando no espírito do *workshop* – pode ser “tirada de ouvido”, memorizada ou escrita. Se for escrita no modo de mi sem ser transposto, não terá armação de clave e terá menos alterações ocorrentes, o que poderá facilitar a leitura. Dada a tessitura aguda da obra, ela pode ser também transposta para o modo de mi em do (C-phrygian), o que implica ter contraltos “com bons graves”. Pode-se também optar por cantar o Soprano 1 uma oitava abaixo na parte B, perdendo a obra em brilho e, com certeza, desvirtuando o que o compositor imaginou. São escolhas do professor/ensaiador que dependerão do grupo a quem se ensina esta Choradinha e com que objetivo. Mesmo que a execução não consiga ser primorosa, cantar a obra toda, ou em parte, permitirá uma audição posterior mais atenta, mais informada, com melhor compreensão da obra e das suas características técnicas/analíticas e estilísticas.

As duas melodias tradicionais em que as obras se baseiam merecem, só por si, ser aprendidas, ouvidas, cantadas e tocadas. As obras de Giorgio Mainerio ou de Lajos Bárdos, e a de Eurico Carrapatoso, acrescentam a essas melodias novas dimensões, coloridos, roupagens ou o que lhes queiram chamar. Recriá-las, criando novas interpretações, com gosto e prazer, será certamente uma mais valia para a formação musical dos nossos alunos.

¹⁴ Na Choradinha, por exemplo, optei no *workshop* por fazer a memorização das linhas melódicas do Soprano 1 e do *Alto* na parte A, antes da memorização da melodia, que está escrita no Soprano 2. Memorizadas as duas vezes, que são muito semelhantes (com o 1.º e 2.º motivos de uma delas a funcionarem como o 2.º e 1.º da outra), elas foram cantadas juntas, por dois grupos, várias vezes e com nomes de notas. Os dois grupos cantaram-nas depois com boca fechada, enquanto eu cantei a melodia, que foram memorizando, ao mesmo tempo que cantavam a voz que lhes tinha sido distribuída. É uma tarefa difícil, que exige competências de audição polifónica e de memória, já com um grau apreciável de desenvolvimento.