

O CANTO EM PORTUGUÊS

MÚSICA CORAL DE FREITAS BRANCO E LOPES-GRAÇA

COM POESIA DE CAMÕES

Ana Margarida Peters Castro Simas

Mestrado em Música

Área de especialização de Direção Coral

Junho de 2014

Professor Orientador: Paulo Lourenço

Agradecimentos

- *Ao Professor Paulo Lourenço pela orientação e encorajamento.*
- *À Leonor Lains pelas conversas inspiradoras e fornecimento de material bibliográfico.*
- *À Academia de Amadores de Música.*
- *Ao Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades Faria.*
- *Ao André pela presença constante e pelo precioso apoio técnico na elaboração do trabalho escrito.*
- *À Beatriz Alves pela amizade e apoio na imagem gráfica do concerto.*
- *A todos os elementos do coro pela amizade e disponibilidade: Adriana Rodrigues, Beatriz Nunes, Carlos Monteiro, Fátima Nunes, Inês Lopes, Joana Madeira Silva, Marcos Cerejo, Margarida Silva, Maria Fontes, Maria José Conceição, Maria Meireles, Miguel Silva, Rui Aleixo, Rui Borrás, Rui Machado, Pedro Casanova, Rita Tavares, Sara Afonso, Sérgio Fontão, Tiago Gomes.*

Resumo

É antiga a relação entre música e literatura, principalmente entre o canto e a poesia. O canto é o único instrumento em que é possível expressar um conteúdo semântico. A palavra toma forma numa melodia, ganhando ainda mais sentido pelo peso emocional que a música transporta. Os sonetos e redondilhas de Luís Vaz de Camões, o poeta português mais estudado até hoje, foram utilizados por diversos compositores ao longo do século XX. A partir desta importante relação entre os compositores e a poesia, serão abordadas neste trabalho algumas dificuldades do canto erudito em português, neste caso adaptado à sua vertente coral. Foram escolhidas algumas peças corais de dois importantes compositores da História da Música Portuguesa, Fernando Lopes-Graça e Luís de Freitas Branco. A interpretação destas peças apresentou alguns problemas de articulação e colocação vocal para os quais se procuraram soluções que favorecessem a sua execução e percepção.

Palavras-chave: Música Coral, Fonologia do Português, Poesia, Fernando Lopes-Graça, Luís de Freitas Branco, Luís Vaz de Camões.

Abstract

It is the ancient relationship between music and literature, especially between singing and poetry. The voice is the only instrument that can express a semantic content. The word takes shape on a melody, still earning more sense for the emotional weight that the music conveys. The *redondilhas* and *sonetos* of Luis Vaz de Camões, the most studied Portuguese poet to date, have been used by many composers throughout the twentieth century. From this important relationship between composers and poetry, will be addressed in this paper some difficulties in Scholar singing in Portuguese, in this case adapted to its choral performance. Some choral pieces for two important composers in the history of Portuguese Music, Fernando Lopes-Graça and Luís de Freitas Branco were chosen. The performance of these pieces presented some problems of articulation and vocal technic for which we sought solutions that would favor its execution and perception

Keywords: Choral Music, Portuguese phonology, Poetry, Fernando Lopes-Graça, Luís de Freitas Branco, Luís Vaz de Camões.

Introdução	5
1. Revisão Bibliográfica	6
1.1. Poesia e música	6
1.2. A Composição Vocal em português	7
1.3. O canto como atividade física	8
1.4. Os problemas gerais do canto em português	9
2. A escolha do programa para o concerto final	10
2.1. Os compositores	11
2.1.1. Luís de Freitas Branco	11
2.1.2. Fernando Lopes-Graça	12
2.2. As obras musicais	12
3. Metodologia	18
4. A preparação do concerto: o coro, o planeamento de ensaios e o local do concerto	19
5. Os problemas encontrados nas peças escolhidas	21
5.1. Aplicação do objeto de estudo nos ensaios	27
6. O Concerto: a ordem do programa e a disposição do coro	27
6.1. Análise e resultados do concerto	29
Conclusão	29
Bibliografia	
Anexos - Partituras do programa apresentado em concerto	

Tabela 1: Representação fonética das nove vogais orais do Português	9
Tabela 2: Problemas e soluções encontrados na peça <i>Se Helena apartar</i> do ciclo <i>Quatro Redondilhas de Camões</i> de Lopes-Graça.	22
Tabela 3: Problemas e soluções encontrados na peça <i>Falso cavaleiro ingrato</i> do ciclo <i>Quatro Redondilhas de Camões</i> de Lopes-Graça.	23
Tabela 4: Problemas e soluções encontrados na peça <i>Verdes são os campos</i> do ciclo <i>Quatro Redondilhas de Camões</i> de Lopes-Graça.	24
Tabela 5: Problemas e soluções encontrados na peça <i>Posto me tem fortuna em tal estado</i> de Lopes-Graça.	25
Tabela 6: Problemas e soluções encontrados na peça <i>Avisamento</i> de Lopes-Graça.	25
Tabela 7: Problemas e soluções encontrados na peça <i>Se me desta terra for</i> do ciclo <i>Dez Madrigais para coro masculino a cappella</i> de Freitas Branco.	26
Tabela 8: Problemas e soluções encontrados na peça <i>Aquela cativa</i> do ciclo <i>Dez Madrigais para coro masculino a cappella</i> de Freitas Branco.	26
Tabela 9: Problemas e soluções encontrados na peça <i>O fogo</i> do ciclo <i>Dez Madrigais para coro masculino a cappella</i> de Freitas Branco.	27

Introdução

É largamente conhecida a estreita relação entre a Música e a Literatura. Se pensarmos mais concretamente no Canto, facilmente nos apercebemos da importância desta relação, uma vez que esta forma de expressão artística exige, na grande maioria dos casos, a existência da palavra. Desde a música religiosa, com os textos bíblicos, até à Ópera, com os textos dramáticos, o Canto é a única forma de transportar um sentido semântico para a Música. Tendo em conta esta característica, inúmeros são os compositores que ao longo da História da Música basearam a sua obra, ou parte dela, em textos dos mais variados estilos e origens, nomeadamente em textos poéticos.

A utilização de um texto em música levanta questões fonológicas importantes que se relacionam com a comunicação na Língua em que esse mesmo texto está escrito. O ritmo e a prosódia, bem como a articulação fisiológica das palavras, são algumas dessas questões. A partir de características próprias de cada Língua, pode verificar-se que nem todas apresentam o mesmo grau de adaptabilidade à voz cantada. O Português, por exemplo, foi apontado como uma Língua não própria para o Canto, ao contrário do Italiano que é tido como Língua ideal para a voz cantada.

A partir da importante relação entre compositores e poesia e dos problemas fonológicos inerentes à utilização de um texto em música, serão abordadas neste estudo algumas dificuldades do canto erudito em português, neste caso quando adaptado à sua vertente coral. Tendo como base peças de Luís de Freitas Branco e Fernando Lopes-Graça baseadas em textos de Camões, este trabalho pretende demonstrar a musicalidade da Língua Portuguesa, aperfeiçoando a execução vocal de modo a tornar claro o texto, sem destruir o equilíbrio entre a frase musical e a prosódia.

1. Revisão Bibliográfica

1.1. Poesia e Música

Desde os primórdios da História que o canto como atividade artística está intimamente ligado à literatura, e mais concretamente à poesia, ao uso das palavras como descrição de sentimentos, de situações, de ambientes, de personagens, de feitos históricos. Os filólogos desde há muito destacam a relação entre a música e a poesia. Como afirma Giuseppe Tavani, «a forma mais complexa e mais sintética de expressão do espírito humano, é ou pode ser (ao lado da música) a mais abstrata no sentido matemático do termo; mas é também a mais direta, a que menos necessita de um suporte concreto, a mais livre e popular, numa palavra, aquela que, na fruição das suas realizações históricas ou no aproveitamento dos seus potenciais criativos, está ou parece estar ao alcance de todos». (Tavani, 1983, p. 24). A liberdade interpretativa e os «potenciais artísticos» da poesia facilmente nos levam a compreender o interesse dos compositores em musicar poemas, dando às suas obras uma elevada carga semântica. A palavra toma forma numa melodia, ganhando ainda mais sentido pelo peso emocional que a música transporta. Dentro da literatura, a poesia relaciona-se mais intimamente com a música pela sua necessidade de ser ouvida e não só lida, pela harmonia e a intenção de beleza na ordem dos sons e pela capacidade de representação sonora de efeitos relacionados com o mundo, com a vida quotidiana e também com a imaginação (Freitas Branco, 1978). José Gomes Ferreira (1900-1985), poeta e ficcionista português de renome que colaborou com Lopes-Graça, destacou que «cada poema possui um ritmo próprio reduzível a uma unidade de tempo semelhante à do compasso musical» existindo «por baixo de cada poema (...) o esqueleto de uma “melodia musical inexpressa”» (Gomes Ferreira, 2003). Neste sentido, a poesia escrita fornece o veículo mais adequado para ensaiar alguns problemas em torno de uma escola do canto em português, permitindo evitar o problema dos regionalismos, das formas locais de entoação e dos fatores extralinguísticos, como por exemplo, os diferentes hábitos articulatórios dos executantes (Marques, 2001, p. 264).

1.2. A Composição Vocal em Português

Este concerto pretendeu demonstrar a possibilidade de contornar os problemas inerentes ao canto em português, seguindo as indicações do próprio Fernando Lopes-Graça, ou seja, a «exigência de uma dicção clara e natural, a preocupação com a transparência da palavra cantada» (Carvalho, 1989, p. 23), tornando-a perceptível para quem ouve e confortável para quem canta, nunca quebrando a naturalidade da Língua Portuguesa.

Na linha desta exigência, tem vindo a ser contrariada a ideia de que o português não é “cantável”. Lopes-Graça debruçou-se sobre este problema: teoricamente, por exemplo no seu artigo «A Língua Portuguesa e a Música» (Lopes-Graça, 1959), e na prática, compondo inúmeras peças vocais e corais em português. O compositor afirma que «por vezes tanta relutância em cantar os autores nacionais, reside precisamente nos embaraços de ordem prosódica que eles defrontam ao abordar o repertório vocal. Falta de um bom ajuste entre a palavra e a música, a linha melódica não adquire plasticidade, fica frouxa e incolor, e todo o talento do intérprete se torna impotente para prestar vida à canção.» (Lopes-Graça, 1959, p. 57). Ainda acerca da composição para voz, nomeadamente em português, Lopes-Graça expõe no mesmo artigo a sua visão acerca da escassez de repertório vocal erudito em português. Afirma que em certas obras «a música, em vez de nascer naturalmente da palavra, parece, pelo contrário, ter sido concebida previamente, sendo em seguida a palavra forçada a adaptar-se-lhe, circunstância de que não pode deixar de resultar uma verdadeira violação dos princípios elementares da prosódia» (Lopes Graça, 1959, p. 55). Quanto às características gerais do português, Lopes-Graça faz a seguinte afirmação: «a acentuação multiforme do português, as subtilezas de quantidade silábica que apresenta, a sua enervante desarticulação (...), o característico *smorzando* das suas terminações – tudo isto são aspetos notáveis do idioma a que se me afigura não ter a generalidade dos nossos músicos prestado a devida atenção, nem haverem cabalmente informado por enquanto a prosódia das suas produções vocais.» (Lopes Graça, 1959, p. 56).

Acerca da utilização da poesia portuguesa na música, Lopes Graça escreveu um artigo intitulado «Acerca dos poetas e dos compositores modernos portugueses». (Lopes-Graça, 1959). Neste artigo, Lopes-Graça faz referência às diferentes abordagens dos poetas portugueses, caracterizando a sua poesia numa perspetiva musical no que diz respeito ao

ambiente de cada um e à própria musicalidade dos versos. Lopes-Graça afirma ainda que Fernando Pessoa é o poeta que apresenta «mais ricas e variadas possibilidades musicais» (Lopes Graça, 1959, p. 149).

Conclui-se que língua portuguesa transporta ao longo do tempo problemas de aplicação da sua prosódia ao canto. No entanto, a mestria composicional e o devido conhecimento destas dificuldades são uma condição necessária para a construção de obras vocais capazes de extrair do português as potencialidades musicais. Para além da qualidade da escrita vocal é ainda fundamental um bom conhecimento das possibilidades vocais.

1.3. O canto como atividade física

A voz é considerada o «primeiro instrumento de arte» sendo o aparecimento da música vocal anterior ao da música instrumental. A ligação emocional à voz está enraizada em todo o ser humano, desde a sua relação com a mãe até às suas primeiras tentativas de comunicação com o mundo (Castarède, 1998, p. 260 e 261). O canto é o instrumento mais natural e mais acessível à maioria das pessoas. Apesar disso é um ato físico que envolve um processo corporal complexo. Tal como na fala, este processo é constituído por três fases: Respiração, Fonação (vibração das cordas vocais), e Articulação (Mateus, Falé & Freitas, 2005, p. 66). Aplicando estas três fases ao canto, torna-se ainda necessário referir a fase da Ressonância, prévia à Articulação. A ressonância ocupa um papel fundamental no processo vocal, uma vez que ajuda à projeção vocal e influi diretamente na qualidade fonética do som (Lourenço, 2009). É no entanto a fase da articulação que se relaciona mais intimamente com o objeto deste trabalho, uma vez que a reprodução dos sons de uma Língua, e consequentemente a prosódia, resultam do processo de articulação. A articulação está dependente dos lábios, dos dentes, do palato duro, do palato mole, da úvula e da língua. Todos estes elementos têm uma função na produção do som e na reprodução das palavras, mais concretamente das sílabas (Mateus, Falé & Freitas, 2005, p. 70-72).

1.4. Os problemas gerais do canto em Português

É antigo o preconceito de que o português não é “cantável”. Todavia, não é muito claro se esta ideia é associada a dificuldades específicas do aparelho vocal ao emitir os sons nas diferentes Línguas ou a diferentes tradições culturais e evolução do conhecimento das potencialidades musicais de cada Língua por parte dos compositores de música vocal. Lopes-Graça, no seu artigo «A Língua Portuguesa e a Música», refere a importância excessiva dada, desde o séc. XVIII, ao Italiano e conseqüentemente à Ópera Italiana, sendo esta Língua considerada como uma das mais «naturalmente musicais» (Lopes-Graça, 1959). De facto, o Italiano parece-nos musical, mesmo quando o ouvimos simplesmente falado. As vogais abertas parecem ser a razão de tal efeito sonoro e uma das razões por que esta Língua é usada na assimilação dos conceitos básicos da técnica vocal. Quanto à Língua Portuguesa, o problema começa exatamente por aqui: a variedade de vogais. O português tem nove vogais orais, o que equivale a nove sons diferentes, a nove colocações vocais, correspondendo a nove hipóteses sonoras. As nove vogais orais e a sua respetiva representação fonética são as seguintes:

[a]	á <u>g</u> ua
[ɛ]	p <u>a</u> no
[ɛ]	é <u>v</u> ora
[e]	j <u>u</u> lieta
[ɛ]	do <u>ce</u>
[i]	i <u>l</u> ha
[o]	av <u>ô</u>
[ɔ]	ó <u>cu</u> los
[u]	u <u>v</u> a

Tabela 1: Representação fonética das nove vogais orais do Português

Para além das vogais orais, há o problema das vogais nasais (como “in” ou “en”) que concentram o som no nariz, fechando a emissão vocal, merecendo estas uma atenção especial. Para além destes dois tipos de vogais existe ainda a questão dos ditongos. Quando associados a uma só nota, os ditongos requerem um especial cuidado para que o som não se transforme na passagem das vogais. (Mateus, Falé & Freitas, 2005, p. 78-80). Quanto às consoantes, existem duas que necessitam de especial atenção e decisão quanto à sua emissão: o “R” rolado ou gutural e o “L” produzido com a coroa da língua ou gutural. Em relação ao “R”, a decisão foi fazer ligeiramente “rolado”, sem exagerar, afastando a tensão da laringe na produção do som. Quanto ao “L”, foi lembrada a importância de o articular à

frente, com a coroa da língua e não com a raiz da língua. Esta opção direciona o som para a frente, evitando escurecer demasiado o timbre vocal.

Em relação a estes problemas inerentes à Língua Portuguesa, Lopes-Graça alerta para a importância da qualidade da emissão vocal, devendo evitar-se «Aa indevidamente abertos, rr exageradamente rolados, ss impropriamente sibilados, ditongos adulterados, consoantes falseadas no seu valor, (...) uma fonação pastosa (...) que fazem com que certas frases, certas expressões, fiquem irreconhecíveis» causando estranheza no ouvinte, não deixando por vezes reconhecer qual a Língua em que se está a cantar (Lopes-Graça, 1959, p. 57).

2. A escolha do programa para o concerto final

Para um concerto onde se pretende estudar e apresentar o canto em português é incontornável a escolha de um poeta amplamente musicado. O poeta português mais importante e mais estudado até hoje, Luís Vaz de Camões (Sena, 1980, p. 241), foi desde o início, a hipótese mais adequada a servir de base literária às peças a apresentar. Escolhendo apenas um poeta, é possível construir um fio condutor ao longo de todo o concerto, unificando a sonoridade da Língua, o estilo literário, a temática dos poemas e a linha semântica presentes na sua poesia. A qualidade da poesia de Camões, e portanto a elegância, bem como a persistência no tempo, do seu português, permitiu a sua ampla utilização musical. Na verdade, a poesia de Camões foi das mais utilizadas em música, nos mais variados estilos, ultrapassando com facilidade, fronteiras entre géneros musicais e compositores com diferentes conhecimentos académicos na área da música. São disto exemplos, a utilização de Camões na música popular ou ligeira, por autores como José Afonso, José Mário Branco e Sérgio Godinho.

Como é evidente, também na composição musical erudita encontramos compositores que musicaram os versos de Camões. De entre as várias possibilidades, foram escolhidos para este concerto os compositores Luís de Freitas Branco e Fernando Lopes-Graça, ambos músicos e teóricos relevantes no nosso panorama cultural e histórico. Cantar em português, divulgar a poesia portuguesa e a música portuguesa, e consequentemente os seus autores, foi sempre um dos objetivos dominantes no trabalho artístico destes dois compositores (Ferreira, 2005, p. 31).

2.1. Os Compositores

2.1.1. Luís de Freitas Branco

Luís de Freitas Branco (1890-1955) é considerado um dos mais importantes compositores do séc. XX (Delgado, Telles & Mendes, 2007, p. 15). É também apontado como o «introdutor do modernismo musical em Portugal», equiparando a música portuguesa à música europeia do seu tempo (Nery & Castro, 1999, p. 159). Manteve ao longo da sua vida uma ligação à vida cultural portuguesa, ocupando cargos como professor de composição do Conservatório Nacional e membro do Ministério da Cultura (Ferreira, 2005, p. 30). A sua vasta obra inclui essencialmente música para orquestra, para além de incursões na música vocal, apesar de em menor proporção. Freitas Branco compôs para voz solista e orquestra, voz solista e piano, coro e orquestra e também coro *a cappella* (Delgado, Telles & Mendes, 2007, pp. 457-462). Dentro da música coral de Luís de Freitas Branco, a poesia de Camões ocupa um lugar de destaque, tendo composto entre 1930 e 1949, com base em sonetos e redondilhas deste poeta, um ciclo para coro misto, outro para coro masculino e ainda outro para coro feminino. Todas estas obras se intitulam *Dez Madrigais Camonianos* sendo diferenciadas com a indicação do tipo de coro para que foram escritas (Delgado, Telles & Mendes, 2007, p. 461).

Freitas Branco redescobriu a polifonia portuguesa dos séculos XVI e XVII, considerando este período uma «época de ouro» esquecida e de interesse inestimável na História da Música Portuguesa. Esta descoberta influenciou a composição de obras corais sacras e posteriormente dos Madrigais Camonianos para coro *a cappella*, baseados em sonetos e redondilhas de Camões (Delgado, Telles & Mendes, 2007, pp. 17 e 384; Nery & Castro, 1999, p. 162). Estes Madrigais refletem aspetos estilísticos que demonstram a importância dada pelo compositor à música renascentista. Tendo em conta este interesse de Freitas Branco em musicar a poesia de Camões, bem como a qualidade destas peças corais, a sua presença neste programa de concerto foi incontornável.

2.1.2. Fernando Lopes-Graça

Fernando Lopes-Graça (1906-1994) é considerado «a personalidade dominante da vida musical portuguesa durante o período salazarista e marcelista» (Nery & Castro, 1999, p. 171). Lopes-Graça foi aluno de Freitas Branco, desenvolvendo desde cedo um grande interesse pelo canto em português, tendo em conta a riqueza da Língua, e a importância da cultura nacional no desenvolvimento de qualquer forma de arte com aspiração universal (Ferreira, 2005, p. 30). A música coral na obra de Lopes-Graça tem uma enorme expressão, com formas de manifestação diversas. Nos casos mais simples pensamos sobretudo nas harmonizações de melodias populares portuguesas, e nos casos mais complexos nas suas obras para coro e orquestra. O investimento de Lopes-Graça no profundo conhecimento da prosódia portuguesa, baseando-se nas raízes da música popular, aperfeiçoou a sua técnica de escrita vocal, verificando-se um crescente aumento de qualidade na abordagem do texto em português (Ferreira, 2005, p. 42).

Verifica-se, como seria de esperar, a presença da poesia na obra vocal de Lopes-Graça, demonstrando da sua parte «a magnífica mundividência no que toca à escolha dos poetas e escritores: simplesmente, quase não existe nome grande da nossa história literária, antiga e recente, que Lopes-Graça não tenha posto em música» (Azevedo, 2008). Dentro do vasto panorama da música coral na obra de Lopes-Graça, a poesia de Camões não podia deixar de ocupar um lugar destacado.

Para além das peças escolhidas para este concerto - *Quatro redondilhas* (1950-53), *Avisamento* (1972) e *Posto me tem fortuna em tal estado* (1986) - existem mais duas obras corais de Lopes Graça com textos de Camões: *Sete predicções d' Os Lusíadas* (1980) e *Três líricas castelhanas* (1955) (Carvalho, 1989).

2.2. As obras musicais

A obra *Dez Madrigais Camonianos para coro misto a cappella*, composta por Luís de Freitas Branco entre 1930 e 1943, revela uma “inspiração renascentista” apoiada no interesse do compositor em utilizar esta estética, por um lado pelos seus abundantes recursos (modalidade, contraponto, fluidez rítmica) e por outro, pela divulgação de uma época áurea da música portuguesa. Estas peças demonstram «singeleza rítmica, fluência discursiva e

plasticidade rítmica assentes num escoreito tratamento da prosódia e dos valores fonéticos da Língua, lirismo de acusado sabor português em correspondência com os textos poéticos, inteligibilidade dos mesmos através da elaboração especificamente musical» (Delgado, Telles & Mendes, 2007, p. 412). Freitas Branco insiste na importância da riqueza do período musical renascentista português, afirmando que «a atenção dos portugueses deve ir toda (...) para os nossos maravilhosos quinhentistas e seiscentistas da Escola de Évora». É neste contexto que Freitas Branco considera o Vilancico o equivalente português do madrigal italiano compondo este ciclo de madrigais como uma evocação deste período da história da música. Num artigo publicado em Abril de 1934 na *Arte Musical*, intitulado «Madrigalismo», Freitas Branco conclui com a seguinte afirmação: «E, ao terminar, seja-nos permitido um aviso e um voto. O aviso é para que se pense duas vezes antes de decretar que falta qualquer coisa à música portuguesa dos períodos trovadoresco e da Renascença, e o voto é para que se não diga mais que não houve madrigalismo em Portugal» (Delgado, Telles & Mendes, 2007, pp. 384- 386).

Todas as peças deste ciclo são construídas sobre sonetos, uma forma poética complexa que exige grande agilidade interpretativa, tanto no sentido semântico como no sentido métrico-musical. A estreia desta obra realizou-se apenas dez anos após a morte do seu autor, não tendo Freitas Branco ouvido a sua interpretação, exceto a do primeiro poema *Doces Lembranças*, que, tendo sido a primeira peça a ser composta, foi ouvida por duas vezes pelo autor (Delgado, Telles & Mendes, 2007, p. 393).

Olhando agora mais profundamente para as características de cada uma das cinco peças escolhidas para este programa, começamos pela primeira com o título *Doces Lembranças*. O sujeito poético deste soneto lamenta o seu presente por oposição à lembrança de um passado pleno e feliz, desejando a possibilidade de nascer de novo para evitar todo o sofrimento. A memória dos feitos passados causa satisfação e sensação de glória mas não passa disso mesmo, uma recordação que não corresponde à infeliz realidade presente. Nesta peça, escrita para coro misto a quatro vozes, Freitas Branco utiliza os seguintes recursos: contraponto imitativo, homofonia, mobilidade harmónica, variações de andamento e fortes contrastes de dinâmica. A constante mobilidade harmónica da peça pode querer realçar a alternância também constante de dois sentimentos contrastantes presentes no poema: a confiança e a tristeza (Delgado, Telles & Mendes, 2007, p. 388).

A terceira peça do ciclo, com o título *Eu cantei já*, foi também escolhida para apresentar em concerto. O poema descreve um sentimento parecido com o descrito anteriormente no soneto *Doces Lembranças*, a alegria de um passado que contrasta com a tristeza de um presente insatisfatório. A peça está escrita para coro misto a cinco partes: soprano 1 e 2, contralto, tenor e baixo. Esta característica enriquece a peça, dando-lhe densidade harmónica e fortalecendo a textura nos momentos com estilo imitativo e nos momentos homofónicos. Um aspeto interessante que se destaca nesta peça é o movimento das cadências, semelhante às do estilo polifónico religioso, com notas longas e retardos que se resolvem em acordes luminosos e conclusivos (Delgado, Telles & Mendes, 2007, p. 389).

Outra das cinco peças escolhidas para este programa é a quarta do ciclo, com o título *No Mundo*. É «considerado o mais belo soneto fúnebre de Camões». O sujeito poético parece aludir a um soldado morto no mar, invocando uma memória da sua Pátria e a sua experiência do mundo, dolorosa e breve. (Delgado, Telles & Mendes, 2007, p. 390). A peça está escrita para coro misto a quatro vozes. Destaca-se a constante homofonia, transmitindo um ambiente solene. No momento central da peça, em que o sujeito poético fala da sua Pátria, ocorre uma mudança de andamento, em que a pulsação é alterada para um valor próximo do dobro. Esta mudança pode querer ilustrar uma alegria e um entusiasmo do sujeito poético com as suas origens.

A quinta peça do ciclo, com o título *Que esperais?*, foi também escolhida para incluir neste concerto. Esta peça apresenta interessantes características, quer literárias quer musicais. O soneto consiste num diálogo de pergunta-resposta, aqui personificado por dois coros. O coro II faz a pergunta e o coro I responde. Ambos os coros são mistos e a quatro vozes. Destaca-se nesta peça a sequência de acordes completamente inesperada utilizada por Freitas Branco, criando um efeito de dúvida e de instabilidade que acompanha o sentido do texto.

A última peça escolhida deste ciclo para este programa de concerto foi a nona, com o título *Pois meus olhos*. Neste soneto, o sujeito poético descreve o seu sofrimento e a sua tristeza. Pedindo ao mundo que o ouça, o sujeito poético acredita que o divulgar do seu estado poderá curar quem padeça do mesmo sofrimento ou mágoa. Quanto às características musicais, a peça está escrita para coro misto a cinco vozes: soprano 1 e 2, contralto, tenor e baixo. No início, Freitas Branco utiliza o estilo imitativo. Quase no final, há uma secção em

que intensifica a densidade harmónica com a textura homofónica a cinco partes, começando num registo grave em todas as vozes e progredindo para um registo mais agudo. Esta progressão é acompanhada por um grande crescendo de pianíssimo para fortíssimo, criando um efeito de explosão.

Este ciclo foi apresentado diversas vezes em público e também gravado em disco, sendo uma obra de referência da música coral portuguesa. (Delgado, Telles & Mendes, 2007, p. 394-395).

O ciclo *Dez Madrigais Camonianos* para coro masculino *a cappella* de Luís de Freitas Branco foi composto entre 1943 e 1949 para o Gabinete de Estudos Musicais da Emissora Nacional. Os poemas deste ciclo são maioritariamente redondilhas, o que cria algumas diferenças de tratamento musical devido ao menor tamanho dos versos (Delgado, Telles & Mendes, 2007, pp. 411 e 412). As características gerais destas peças são as mesmas do ciclo para coro misto.

Deste ciclo para vozes masculinas foram apenas escolhidas três peças para apresentar neste concerto: a primeira, a quarta e a nona com os títulos, respetivamente, *Se me desta terra for*, *Aquela cativa* e *O fogo*. A temática destes três poemas é semelhante: o amor, a paixão e o desejo. Em todos eles o sujeito poético evoca a sua amada declarando-lhe amor e admiração, demonstrando saudade e o desejo de estar perto. O poema *Aquela cativa* destaca-se por ser um elogio da amada de origem exótica. Tal como diz Helder Macedo, um dos maiores especialistas na lírica camoniana, «Camões foi (...) o primeiro poeta do Renascimento Europeu que celebrou a beleza física e espiritual de uma mulher negra, não como uma importação exótica ou como uma glosa da “escura porém bonita” do Cântico de Salomão, mas como um reconhecimento do valor próprio da diferença» (Macedo, 2010, p. 31).

Quanto às características musicais das peças, todas são para coro masculino a quatro vozes: tenores 1 e 2 e baixos 1 e 2. Em *Se me desta terra for* e *Aquela cativa*, a textura é geralmente homofónica, indo toda a tensão para o movimento harmónico e para o contraste de dinâmicas, com o intuito de enfatizar versos em que o texto se torna mais intenso. Na peça *O fogo*, existem alguns momentos em que as entradas em imitação realçam a tensão transmitida pelo texto, acompanhadas de uma veloz mobilidade harmónica.

O ciclo *Quatro Redondilhas de Camões* para coro feminino *a cappella* de Fernando Lopes-Graça foi composto entre 1950 e 1953. As peças são todas para quatro vozes: sopranos 1 e 2 e contraltos 1 e 2. Existem por vezes alguns *divisi* que aumentam a densidade harmónica de alguns momentos, principalmente algumas cadências. Fernando Lopes-Graça utiliza, no geral, recursos musicais bastante diversificados como a sobreposição de modos, a variação de escalas no movimento ascendente e descendente da mesma melodia, a variação de compassos, a utilização de notas dissonantes na organização vertical, dando-lhes uma «função tímbrica» (Casado, 1993, 187). A prosódia articula-se muito bem com a música. Lopes-Graça reveste musicalmente o significado de cada verso, sugerindo ambientes variados consoante o seu peso semântico. Nestas peças sobressai uma enorme atualidade do ponto de vista da sonoridade. Lopes-Graça procura representar os sentimentos descritos nos poemas, aprofundando uma interpretação pessoal e não somente uma aproximação ao contexto musical quinhentista.

Neste concerto serão apresentadas três das quatro redondilhas: 1. *Se Helena apartar*, 2. *Falso cavaleiro ingrato* e 4. *Verdes são os campos*.

No poema *Se Helena apartar*, é estabelecida uma relação entre Helena, um modelo de beleza feminina, e os elementos da natureza que ela observa, tornando-os mais belos. O sujeito poético faz ainda uma comparação entre o efeito de Helena na natureza e o efeito no coração humano. A peça começa com uma bela melodia para soprano solo, em modo dórico em sol, transportando logo o ouvinte para um ambiente bucólico. Esta melodia vai ser também a conclusão da peça, com outro envolvimento. A peça apresenta grande mobilidade harmónica havendo sempre uma cadência com um acorde perfeito maior no final de cada secção, o que na música de Lopes-Graça ganha uma luminosidade ainda mais acentuada.

No poema *Falso Cavaleiro ingrato* é sugerido um ambiente de ressentimento e de tristeza. Estão também presentes a mágoa e a desilusão do sujeito poético e os seus sentimentos de indignação perante a recusa do amor e de tristeza por essa mesma recusa. No final, o sujeito poético confia que será feita justiça para o seu sofrimento mas conclui demonstrando a sua infelicidade. Lopes-Graça utiliza o recurso das entradas em imitação para caracterizar momentos de confusão e de agitação, como por exemplo no verso “costumadas artes são para enganar inocências”. A expressão que melhor demonstra a mágoa do sujeito poético “E

vós matais-me” é repetida como um refrão ao longo da peça, sublinhando o circular sentimento do sujeito poético. Esta expressão associa-se musicalmente a uma textura homofónica com densa harmonia e andamento lento, juntamente com um movimento melódico silábico.

Na peça *Verdes são os campos*, o tema principal é o amor relacionado com o olhar contemplativo da Natureza. O sujeito poético apresenta dois contextos opostos associados à beleza de um campo verde: para os gados é o seu alimento e a sua sobrevivência e para o sujeito poético é o conjunto de boas lembranças do sujeito amado. Lopes-Graça inicia a peça com um solo de contralto acompanhado por outras vozes com o som “Ah” em quintas paralelas, lembrando a sonoridade crua do campo e ao mesmo tempo a exclamação pela sua beleza. Numa das secções seguintes, o compositor utiliza o compasso 6/8, divisão com o balanço da barcarola, associado também aos temas bucólicos, no momento em que o texto se refere aos gados que pastam. Este movimento surge nos contraltos (tutti) e com um intervalo de 5ª perfeita, fazendo um acompanhamento com um efeito percussivo para as duas vozes de soprano (metade do naipe) que, em divisão binária, se movimentam noutra plano modal. Criam-se dois planos distintos sublinhando talvez a separação abismal de que fala o texto: as ovelhas que comem tranquilamente o seu pasto, um instinto natural de sobrevivência, em contraponto com o complexo sentimento de amor provocado pela lembrança do sujeito amado, olhando para o mesmo campo. A peça termina com a mesma música do início mas com um novo revestimento, acrescentando-se também o soprano 1 e dando com isso mais densidade ao som. A cadência também é diferente, acabando a peça em “Ah”, uma exclamação que manifesta o ato contemplativo da beleza.

As outras peças de Fernando Lopes-Graça escolhidas para este programa de concerto são bastante mais tardias do que o seu ciclo para vozes femininas referido em cima. A peça *Avisamento* foi composta em 1972 e a peça *Posto me tem fortuna em tal estado* em 1986. A temática dos dois poemas relaciona-se com a problemática da vida e da morte. O sentido da vida, a ambição de não a perder, em contraste com a morte como solução para o sofrimento, são algumas reflexões lançadas por estes poemas. A densidade destas questões é acompanhada por uma densidade harmónica intensa que bem revela o sentido do texto. A linguagem musical de Lopes-Graça aparece nestas peças mais apurada, comparativamente ao ciclo para coro feminino, revelando uma evolução estilística do compositor neste período

de intervalo entre os dois conjuntos de composições. A peça *Avisamento* apresenta blocos harmónicos com *divisi*, misturando acordes perfeitos maiores com acordes perfeitos menores sobre a mesma nota. Há ainda vários momentos que contrastam com estes blocos harmónicos como agrupamentos de vozes mais pequenos (por exemplo, só contraltos e baixos) e também momentos de uníssono, que criam um inesperado vazio e consequente solenidade. A peça *Posto me tem fortuna em tal estado* começa com um momento de *solí ad libitum* de dois tenores. A restante música funciona homofonicamente, surgindo no meio um solo de soprano acompanhado pelas vozes masculinas que repetem “a morte, a morte quero” sempre com o mesmo ritmo, lembrando uma ideia fixa que não se afasta. No final, as vozes encadeiam-se numa rede harmónica complexa, terminando a peça com um *cluster* que sugere ao ouvinte o desconforto e o desespero do texto.

A escolha destas obras teve, como já foi referido, um motivo principal que é o facto de terem sido construídas com base em poemas de Camões. Tentou-se também escolher diversos tipos de sonoridade de um coro, apresentando peças para coro misto, para coro feminino e para coro masculino, havendo igualmente momentos de solo e de solo acompanhado. Todos estes recursos demonstram a riqueza musical possível de atingir com um agrupamento vocal. Para pôr em prática este programa, foi necessário projetar o concerto formando um coro e escolhendo um local propício que valorizasse o som vocal e a realização da música escolhida.

3. Metodologia

Neste trabalho pretendeu explorar-se uma forma de melhorar a execução vocal de peças corais em português na perspetiva do cantor (propondo soluções técnicas saudáveis para a voz e confortáveis na interpretação musical do texto) e do ouvinte (tornando clara a perceção dos textos poéticos). Para levar a cabo esta tarefa foi necessário definir uma estratégia de abordagem ao material musical, mais concretamente da sua relação com o texto, por um lado no que diz respeito ao fraseado e à relevância de determinadas palavras ou frases, e por outro no que diz respeito aos problemas inerentes à pronúncia do português aplicado ao canto. Esta estratégia passou, numa primeira fase, pela observação e análise das partituras, detetando previamente os problemas relacionados com a interpretação do texto (ditongos, elisão de palavras, vogais fechadas, vogais nasais, consoantes guturais, articulação

de consoantes no final das frases) e, numa segunda fase, pela aplicação nos ensaios das soluções encontradas, verificando os resultados sonoros diretamente com o coro e avaliando a sua funcionalidade e eficácia. A apresentação pública do repertório preparado foi a última fase de todo o processo e permitiu tirar algumas conclusões relativamente às opções tomadas. Estas conclusões foram posteriormente introduzidas neste relatório.

4. A preparação do concerto: o coro, o planeamento de ensaios e o local do concerto

Para interpretar este repertório optou-se por um coro de dimensão reduzida, num total de 20 elementos: seis sopranos, cinco altos, cinco tenores e quatro baixos. Dada a exigência e complexidade das peças, os cantores convidados para integrar este projeto foram escolhidos pela sua qualidade vocal e pelo seu elevado nível de leitura musical. No final da seleção, a formação do coro constituiu-se a partir de elementos de diferentes origens e experiências musicais: alguns são profissionais e têm o canto como uma das suas atividades principais; outros são alunos da ESML, frequentando os cursos de Canto ou de Direção Coral e Formação Musical. Ao incluir estudantes da ESML foi reforçada a ligação com a Instituição que faculta este curso de mestrado.

Os ensaios foram planeados de modo a que pudesse haver numa primeira fase um momento de leitura do repertório, sugerindo logo os detalhes de interpretação, e numa segunda fase uma repetição do repertório, para que este se tornasse familiar, por um conhecimento mais aprofundado do movimento harmónico e melódico, e reforçando a memorização, libertando os cantores da fase de leitura. Para cumprir estes objetivos e rentabilizar o tempo, foram programados ensaios de *Tutti* mas também ensaios de naipe, tanto de sopranos/contraltos como de tenores/baixos, podendo assim haver uma dedicação maior às peças que dizem respeito a cada agrupamento. Os ensaios dividiram-se entre a ESML e a Academia de Amadores de Música, local onde se realizou o concerto.

Foram escolhidas dez datas para a realização de ensaios, com a duração média de duas horas por ensaio. O período escolhido para iniciar o trabalho com o coro foi o mês anterior à data do concerto. Esta estratégia de concentração dos ensaios, em lugar de os diluir mais no tempo, permitiu intensificar a resolução dos problemas das peças como a leitura, a afinação,

a articulação do texto e a complexidade harmónica, evitando a dispersão e facilitando a memorização e consolidação das principais soluções para os problemas encontrados. Assim, o trabalho na semana antes do concerto foi bastante intenso, mas permitiu manter presente, em todo o grupo, a música propriamente dita e todas as indicações dadas para a sua interpretação.

O local escolhido para a realização do concerto foi a Sala Tomás Borba, na Academia de Amadores de Música. Esta instituição teve a si associados, desde a sua fundação em 1884, nomes de relevo no panorama musical e cultural português. São alguns exemplos: Tomás Borba, Mário Vieira de Carvalho, Maria de Lourdes Martins, Sérgio Azevedo, Eurico Carrapatoso, Rui Vieira Nery, Teresa Cascudo, entre outros. Também Lopes-Graça está intimamente ligado à história da Academia, tendo desde 1941, desenvolvido a sua atividade como maestro à frente do Coro da Academia de Amadores de Música, entre outros projetos.

Para além destas ligações a personalidades de destaque no nosso panorama musical, a Academia continua hoje a ser um agente de promoção da música portuguesa e dos compositores contemporâneos portugueses, acolhendo projetos onde essa mesma música é posta em prática, tanto com a participação de músicos profissionais como com o envolvimento de alunos que pertencem à sua Escola de Música. Pode dizer-se que este local foi escolhido pela sua importância histórica no que diz respeito à música portuguesa e pelas condições acústicas que a sala Tomás Borba apresenta, sendo um espaço não muito amplo e como tal adequado a um ensemble destas dimensões e a um repertório que vive da proximidade entre o texto poético e o ouvinte.

5. Os problemas encontrados nas peças escolhidas

Nas peças escolhidas encontraram-se alguns problemas, no que diz respeito à articulação do texto, tais como a junção de duas palavras monossilábicas numa mesma nota, os ditongos, as sílabas nasais, as vogais fechadas, os “ss” no final de uma palavra em ligação com outra palavra iniciada por vogal, a articulação do “s” em que a palavra seguinte começa por consoante e os “rr” que antecedem uma palavra que inicia com vogal.

Nas tabelas seguintes são apresentados os problemas principais encontrados em cada peça e a respetiva solução encontrada. Estes problemas repetem-se algumas vezes nas várias peças, tendo tido sempre uma solução idêntica. Para não tornar demasiado exaustiva esta descrição, os problemas encontrados são referidos uma vez e com apenas um exemplo, não querendo dizer que determinada situação só tenha acontecido nesse exemplo. Assim, de todo o programa de concerto, figuram nesta exposição três das *Quatro redondilhas de Camões*, a peça *Posto me tem fortuna em tal estado* e a peça *Avisamento* de Lopes-Graça e ainda três dos *Dez Madrigais Camonianos para coro masculino a cappella* de Freitas Branco. Cada tabela apresenta para cada peça os problemas encontrados, a solução escolhida para cada um desses problemas e ainda uma breve explicação do porquê da escolha de cada solução. As partituras podem ser consultadas nos Anexos.

Quatro Redondilhas de Camões – Lopes-Graça

1. *Se Helena apartar*

Texto	Problema encontrado	Solução do problema encontrado	Observações
<i>Se Helena apartar</i>	Ligação de “se” com “Helena”: “Sê-lena” ou “Siê-lena”	“Siê-lena”	Acrescentar um “i” no meio de “se” e “Helena” torna mais perceptível cada uma das palavras, porque separando-as afasta-se o ouvinte de outras hipóteses, como no caso da opção “Sêlena” em que poderia haver confusão com outras palavras por exemplo “Sê Lena” (do verbo ser).
<i>Gados que pasceis</i>	Articulação do “sc”: “pacheis” ou “pas-ceis”	“pas-ceis”	Esta palavra é difícil de articular por ter dois sons “ch” quase seguidos, um no meio e outro no fim. A separação “pas-ceis” torna a sua perceção mais clara e provoca menos ruído no meio das vogais; a articulação das duas sílabas fica também mais simples.
<i>Sabeis que a deveis aos olhos de Helena</i>	Ligação dos “ss” com as palavras iniciadas por vogal: “deveizaozinhos” ou “deveis-aos-olhos”	“deveizaozinhos”	A introdução do “z” antes das vogais aproxima a frase cantada da frase falada, ficando o texto mais fluente e unificando a articulação do fraseado, não separando demasiado todas as palavras.
<i>Faz flores de abrolhos, Os ventos</i>	Articulação do “s” de “abrolhos” com “os ventos”	Sendo uma colcheia a duração da sílaba “lhos” divide-se em duas semicolcheias em que a 1ª é para o “lho” e a 2ª para o “s”	Não se pretendendo ligar as duas frases, e estando por isso fora de questão colocar um “z” antes de “os ventos” (como no exemplo anterior), é necessário atribuir uma duração ao “s” para que possa ser reproduzido em simultâneo por todas as cantoras; neste caso concreto optou-se pela duração mais curta possível para não quebrar a emissão da vogal mas de forma a não dificultar a execução rítmica, para que seja o mais coordenada possível.
<i>Que fará nas vidas, Que fará nas vidas?”</i>	Articulação do “s” sendo que a nota em “das” é uma mínima e não há intervalo entre esta nota e a seguinte	Encurta-se a nota da sílaba “das” para semínima com ponto e a restante colcheia transforma-se em pausa para articular o “s” e respirar	Este exemplo é parecido com o anterior mas tem uma diferença importante que é a duração mais longa da nota que tem a vogal, sendo necessário definir com rigor o momento em que todas as cantoras devem articular o “s”, não esquecendo o espaço para a respiração que se sucede preparando a frase seguinte.

Tabela 2: Problemas e soluções encontrados na peça *Se Helena apartar* do ciclo *Quatro Redondilhas de Camões* de Lopes-Graça.

Quatro Redondilhas de Camões – Lopes-Graça

2. *Falso cavaleiro ingrato*

Texto	Problema encontrado	Solução do problema encontrado	Observações
<i>Enganais-me</i>	Sílaba “nais” em semínima; resolução do ditongo numa nota longa	Prolongar o “a” e no final da nota, neste caso uma semínima, articular o “i”	O prolongamento do “a” define melhor o som da sílaba e facilita a sua execução vocal, não havendo no meio da nota um efeito de mudança de colocação devido à passagem entre vogais tão diferentes como um “a” e um “i”
<i>E vós matais-me</i>	Som “me” em nota longa e no final de uma frase	Não prender ou fechar demasiado o maxilar inferior deixando o som ganhar ressonância e não ficar demasiado recuado	A vogal fechada de “me” merece especial atenção para que o som não fique preso na garganta, retirando-lhe brilho. A solução passa por pedir aos cantores que flexibilizem o maxilar inferior e procurem superiormente a ressonância do som, aproximando-o quase de um “â”, não exagerando para não deturpar o som da vogal em causa. Neste caso a situação torna-se mais problemática por ser um som prolongado e no final de uma frase, sendo mesmo necessária uma atenção especial à produção vocal.

Tabela 3: Problemas e soluções encontrados na peça *Falso cavaleiro ingrato* do ciclo *Quatro Redondilhas de Camões* de Lopes-Graça.

Quatro Redondilhas de Camões – Lopes-Graça

4. *Verdes são os campos*

Texto	Problema encontrado	Solução do problema encontrado	Observações
<i>Verdes são os campos</i>	Som nasal da sílaba “cam”	Produzir a vogal “â” e deixar o som nasal “nn” para o final na nota, encurtando e aproximando da sílaba seguinte a articulação deste som como se de uma consoante se tratasse	Aproximar a sílaba nasal de uma vogal oral enriquece o som, não deixando que este se torne demasiado concentrado no nariz e dando-lhe mais densidade.
<i>Ovelhas que nela vosso pasto tendes</i>	Pronúncia da palavra “ovelhas”: “ovêlhas” ou “ovâlhas”	“ovâlhas”	Aproximando-se este problema de um regionalismo, optou-se por dizer “ovâlhas” e não “ovêlhas”, sendo mais natural para a maioria do coro cantar a palavra como costumam dizê-la.
<i>E eu das lembranças do meu coração</i>	Ditongo nasal “ão” de longa duração e em final de frase	Produzir o som “â” e o som “o” apenas surge no corte da frase	Transformar o som nasal “ã” numa vogal oral enriquece o som, não deixando que este se torne demasiado concentrado no nariz e dando-lhe mais densidade. A resolução da sílaba com o som “o” no corte da frase tem o mesmo tratamento como se de uma consoante se tratasse.

Tabela 4: Problemas e soluções encontrados na peça *Verdes são os campos* do ciclo *Quatro Redondilhas de Camões* de Lopes-Graça.

Posto me tem fortuna em tal estado – Lopes-Graça

Texto	Problema encontrado	Solução do problema encontrado	Observações
<i>Não me culpem em querer remédio tal</i>	Sílabas “pem” e “em”, na mesma nota	Fusão das duas sílabas num só “em”	Fundir as duas sílabas numa só facilita a execução vocal e não quebra o som da nota, que se pretende contínua. A percepção não é perturbada porque o som das sílabas é igual, não induzindo outras palavras.

Tabela 5: Problemas e soluções encontrados na peça *Posto me tem fortuna em tal estado* de Lopes-Graça.

Avisamento – Lopes-Graça

Texto	Problema encontrado	Solução do problema encontrado	Observações
<i>Ponderemos e vejamos</i>	Ligação de “remos” com “e vejamos”	Separação entre o “s” e o “e”, não usando o “z” para ligar as duas palavras	Sendo estas as primeiras palavras da peça, e carregando consigo um forte peso afirmativo, optou-se por separá-las ritmicamente atribuindo uma duração de colcheia na articulação do “s” de “ponderemos”, separando-o do “e” seguinte. Foi pedido aos cantores para que ainda assim não quebrassem a ligação entre as duas palavras, não fazendo respiração e ligando a articulação do “s” o mais possível ao “e”.

Tabela 6: Problemas e soluções encontrados na peça *Avisamento* de Lopes-Graça.

Dez madrigais Camonianos para coro masculino a cappella – Freitas Branco

1. *Se me desta terra for*

Texto	Problema encontrado	Solução do problema encontrado	Observações
<i>Se me for e vos deixar</i>	Ligação de “for” com “e vos”	Separação entre o “r” e o “e”, não usando a ligação “fori” para ligar as duas palavras	A opção “fori” perturba a percepção das duas palavras induzindo a formação de outra. A separação das duas palavras torna mais elegante a frase e perceptível o texto.
<i>Vos levarei, meu amor</i>	A vírgula no meio da frase textual e musical	Separação da frase em duas fazendo uma articulação entre “vos levarei” e “meu amor”	Apesar desta articulação da vírgula quebrar um movimento melódico ascendente, o fraseado musical ganha com esta separação, havendo uma acentuação da intenção do texto.

Tabela 7: Problemas e soluções encontrados na peça *Se me desta terra for* do ciclo *Dez Madrigais para coro masculino a cappella* de Freitas Branco.

Dez madrigais Camonianos para coro masculino a cappella – Freitas Branco

4. *Aquela cativa*

Texto	Problema encontrado	Solução do problema encontrado	Observações
<i>Nem no céu estrelas me parecem belas como os meus amores</i>	Frase longa sem vírgulas e com “ss” finais em algumas palavras	Respiração coral para garantir continuidade da frase; articulação dos “ss” junto da consoante da palavra seguinte	A ligação estreita entre os “ss” e a palavra seguinte sem definir, como noutros casos, uma pausa para os articular, dá continuidade à frase, não quebrando o seu sentido musical e textual. Esta opção dificulta um pouco a execução vocal no que diz respeito à respiração mas a opção da respiração coral acaba por resolver esta dificuldade.
<i>Esta é a cativa que me tem cativo</i>	Sílabas “ta” de “esta” numa só colcheia com a palavra seguinte “é”	Elisão das duas sílabas numa só: “esté”	Sendo a nota para duas sílabas tão curta (uma colcheia) o mais natural para a execução do texto e para a percepção da frase é ligar as duas sílabas, não se quebrando a fluência da prosódia.

Tabela 8: Problemas e soluções encontrados na peça *Aquela cativa* do ciclo *Dez Madrigais para coro masculino a cappella* de Freitas Branco.

9. O fogo

Texto	Problema encontrado	Solução do problema encontrado	Observações
<i>que eu na alma vejo</i> <i>de outro fogo do</i> <i>desejo</i> <i>Da grande impaciência</i> <i>fez despejo</i> <i>Com furor sobejo</i>	Em todos estes casos, que figuram em versos seguidos, o som de “ejo”: pronunciar “âijo”, “êjo” ou “âjo”	Pronunciar “âjo”	Trata-se de mais um caso relacionado com um regionalismo da Língua. A versão falada da maioria dos cantores (“âijo”) dificultava ainda mais a execução vocal, por ser um ditongo. A opção “êjo” afastava-se demais da versão falada da maioria dos cantores. Foi encontrado o equilíbrio entre “âijo” e “êjo” prolongando a vogal oral “â” e ligando-a diretamente ao “jo”.

Tabela 9: Problemas e soluções encontrados na peça *O fogo* do ciclo *Dez Madrigais para coro masculino a cappella* de Freitas Branco.

5.1. Aplicação do objeto de estudo nos ensaios

Nos ensaios foram dadas indicações acerca da dicção das palavras e das articulações do texto, tentando que o português fosse o mais claro e perceptível ao longo da audição, sem ter o ouvinte que recorrer ao suporte escrito para entendê-lo. A par da dicção foi trabalhado o sentido musical das frases musicais e textuais, fazendo fluir a prosódia, escolhendo bem os momentos de respiração coletiva e respiração coral, não descurando a dimensão musical relacionada com as dinâmicas, ou a importância de determinada nota numa melodia ou de um acorde numa sequência harmónica. Todos estes aspetos se relacionam naturalmente, pois as peças estão extremamente bem escritas e favorecem o texto, não havendo grande margem para que texto e música não funcionem em conjunto.

6. O Concerto: a ordem do programa e a disposição do coro

A ordem do programa foi escolhida com base na organização do repertório por compositor, no tipo de efetivo coral de cada obra (coro misto, coro masculino ou coro feminino) e nas

características musicais de cada peça. Assim, a primeira parte do concerto ficou reservada para as peças de Lopes-Graça, começando pelas *Quatro redondilhas de Camões* para coro feminino *a cappella* e seguindo-se as peças *Posto me tem fortuna em tal estado* e *Avisamento*. As peças de Lopes-Graça escolhidas têm uma sonoridade mais densa do que as de Freitas Branco e exigem um grau de concentração elevado por parte do coro, sendo esta a justificação para esta decisão de as interpretar em primeiro lugar. As obras de Freitas Branco ficaram para a segunda parte, iniciando com os três dos *Dez Madrigais para coro masculino a cappella* e terminando com os cinco dos *Dez Madrigais para coro misto a cappella*. Com esta distribuição do programa, o concerto ficou bastante equilibrado, oferecendo ao ouvinte uma diversidade musical e visual constante. Para o coro esta diversidade também se manifestou benéfica por permitir o repouso alternado entre coro misto e coro de vozes iguais.

Quanto à disposição do coro optou-se por colocar numa só fila e em meia-lua os coros de vozes iguais e em duas filas o coro misto. No caso das vozes femininas, os sopranos ficaram nos extremos e os contraltos no centro, como no esquema seguinte:

	Contraltos 1	Contraltos 2	
Sopranos 1			Sopranos 2

Quanto às vozes masculinas, os tenores 1 e barítonos ficaram nos extremos e os baixos 2 e tenores 2 no centro, como no esquema seguinte:

	Baixos 2	Tenores 2	
Tenores 1			Barítonos

Esta organização facilitou a audição dos coralistas entre si, fortalecendo a coesão musical, a fusão vocal e a afinação. O efeito acústico para a sala também ficou beneficiado.

No caso das peças para coro misto, o coro dispôs-se de forma tradicional: tenores e baixos atrás e sopranos e contraltos à frente. Na peça *Que esperais?* de Freitas Branco, a divisão dos coros foi assumida afastando claramente os dois grupos para que o diálogo proposto na peça criasse um efeito estereofónico.

6.1. Análise e resultados do concerto

Este trabalho centrou-se no estudo do aperfeiçoamento da interpretação de repertório coral em Português. Partindo de algumas dificuldades inerentes a esta Língua quando aplicada ao canto, foram encontrados alguns problemas nas peças escolhidas. Depois de identificar esses problemas, procuraram-se as possíveis soluções que foram transmitidas e testadas nos ensaios. Após todo o trabalho na preparação do repertório, realizou-se o concerto final onde foi apresentado o programa escolhido. O resultado obtido levou a algumas conclusões relativamente à pertinência das opções escolhidas no que respeita à articulação do texto. As peças para coro masculino foram as que tiveram maior grau de percepção, comparativamente às de coro feminino. A explicação para esta diferença poderá estar relacionada com as particularidades de cada tipo de voz (mais ou menos harmónicos), com a dificuldade das peças que cada grupo apresentou ou mesmo com o grau de concentração do grupo neste aspeto, ao longo da execução vocal. Procurar a resposta para este problema poderia constituir um ponto de partida para outro trabalho de investigação.

No geral, o grau de percepção foi elevado, o que pode confirmar que as decisões tomadas cumpriram bem o objetivo, não anulando outras possibilidades mas comprovando a sua eficácia. Dar uma atenção especial ao texto e à sua interpretação, cuidando a articulação e a prosódia, pode de facto aperfeiçoar a performance coral e enriquecer o resultado final.

Conclusão

Ao terminar este relatório pode concluir-se que ao longo da História da Música Portuguesa diversos compositores desenvolveram a música vocal em português, valorizando a propagação da sua Língua. Todavia, não existe ainda em Portugal uma escola vocal que aposte seriamente na evolução de uma técnica para o canto em português (mais propriamente aplicado ao canto coral e às suas especificidades) e para a resolução dos seus problemas. Este trabalho, apenas de carácter exploratório, culminou com a apresentação do repertório escolhido em concerto. Muitas das hipóteses avançadas, por exemplo a inteligibilidade do texto, foram testadas na execução musical. Este relatório apresentou, por um lado, a relevância do nosso repertório coral em português, e, por outro lado, enumerou alguns problemas presentes nesse repertório. O elevado número de sons distintos

associados a nove vogais, as dificuldades colocadas pelos sons recuados, como o «L» e o «R», e a resolução dos ditongos, são algumas das dificuldades a carecer de uma análise sistemática. Todas estas dificuldades enfrentam obviamente uma necessidade de manter a clareza dos textos e a respetiva inteligibilidade do seu sentido. A importância e a urgência de um método do canto em português passam, evidentemente, pela discussão do património de música vocal, em português, e do espaço ocupado por este repertório no ensino do canto e nos programas de música coral erudita.

Este concerto, ao reunir um grupo de cantores profissional e de estudantes do ensino superior de música em torno do repertório coral em português, e respetivos desafios vocais, pretendeu ser mais um contributo para a sensibilização académica das ausências e dificuldades no canto em português. Por último, a qualidade musical das peças foi também uma oportunidade para continuar a formação de públicos sensíveis à música vocal erudita em português.

Bibliografia

AZEVEDO, Sérgio (2008). *Fernando Lopes Graça, Música Coral* (CD). Lisboa: Portugal Som.

BRANCO, João de Freitas (1978). Música e literatura - segmentos duma relação inesgotável. *Revista Colóquio/Letras*. (42) 21-35.

CARVALHO, Mário Vieira de (1989). *O essencial sobre Fernando Lopes Graça*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

CASCUDO, Teresa, (1993). Uma interpretação do Ciclo “As mãos e os frutos” de Fernando Lopes Graça. in Manuel Pedro Ferreira (ed), *Dez compositores portugueses* (pp.167-189). Lisboa: Dom Quixote.

CASTARÈDE, Marie-France (1998). *A Voz e os seus sortilégios*. Lisboa: Caminho.

FERREIRA, Manuel Pedro (2005). *Dez compositores portugueses*. Lisboa: Dom Quixote.

GOMES FERREIRA, José (2003). A memória das palavras ou o gosto de falar de mim. In Raul Hestnes Ferreira e Romeu Pinto da Silva (Antologia, recolha e seleção) *Música, minha antiga companheira desde os ouvidos da infância*. Porto: Campo das letras.

LOPES-GRAÇA, Fernando (1959), Acerca dos poetas e dos compositores modernos portugueses. in *A Música Portuguesa e os seus problemas* (pp. 147-154). Coimbra: Vértice.

LOPES-GRAÇA, Fernando (1959), A Língua Portuguesa e a Música. in *A Música Portuguesa e os seus problemas*. (pp. 51-59) Coimbra: Vértice.

LOURENÇO, Paulo (2009). *Sebenta do Seminário de Técnica Vocal do Mestrado em Direção Coral da ESML*. (texto inédito).

MACEDO, Hélder (2010). Luís de Camões, Aqui e Agora, *Outra Travessia, Revista de Pós-Graduação em Literatura*, Universidade Federal de Santa Catarina. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2010n10p15>

MARQUES, Maria Emília (2001). *Introdução aos Estudos Linguísticos*. Lisboa: Universidade Aberta.

MATEUS, Maria Helena, FALÉ, Isabel & FREITAS, Maria João (2005). *Fonética e Fonologia do Português*. Lisboa: Universidade Aberta.

NERY, Rui Vieira & CASTRO, Paulo Ferreira de (1991). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

SENA, Jorge de (1980). *Trinta anos de Camões*. vol. 2. Lisboa: Edições 70.

TAVANI, Giuseppe (1983). *Poesia e Ritmo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.