

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

SNIZHANA DRAHAN

**Ouvir a voz: a percepção da produção vocal pelo Regente
Coral – método e formação.**

São Paulo

2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

SNIZHANA DRAHAN

**Ouvir a voz: a percepção da produção vocal pelo Regente
Coral – método e formação**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Mestre em Musicologia.

Área de concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos

São Paulo

2007

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E/OU DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Drahan, Snizhana

Ouvir a voz: a percepção da produção vocal pelo Regente Coral – método e formação / Snizhana Drahan.—São Paulo, 2007,

146f. il., 30cm.

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Musicologia.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos

1. percepção musical, 2. canto, 3. método de ensino de percepção vocal, 4. regência coral, 5. canto coral.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Snizhana Drahan

Ouvir a voz: a percepção da produção vocal pelo Regente Coral – método e formação.

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Musicologia.

Área de concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos

Aprovado em:

Banca Examinadora

DEDICATÓRIA

A Bogdan Dragan, meu querido esposo, e minhas filhas queridas, Sofia e Caterina, com amor, admiração e gratidão por sua compreensão, carinho, paciência, presença e incansável apoio ao longo do período de elaboração deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

- Ao meu orientador, Professor Doutor Marco Antonio da Silva Ramos, pela elaboração e orientação desta dissertação, por tudo que repartiu comigo através de seus conhecimentos musicais e da língua portuguesa, colocando em minhas mãos as ferramentas com as quais abrirei novos horizontes, rumo à satisfação plena de meus ideais profissionais e humanos.

- Ao Doutor de Ciências de Estudos da Arte, Anatóli Láshenko (Ucrânia), pelo grande incentivo e auxílio na busca de bibliografia, dentro da literatura disponível que fundamentou o meu trabalho de pesquisa.

- À Tamára Rudénko e Eleonóra Vinográdova, minhas professoras de Regência, pela capacidade profissional e que muito me proporcionaram com seus ensinamentos e competência, o que permitiu a realização deste trabalho.

- Aos meus Pais, para quem o momento em que viemos ao mundo ecoou como um hino de alegria, acalentados sobre a chama de um amor maior, e para quem cada vitória nossa representa toda espera de uma vida, gratificada por uma conquista como esta que soa com uma cantiga de esperança realizada e que, mesmo à distância me alimentaram com apoio moral, refletido no grande amor paterno.

- Ao Prof. Dr. Rubens Russomano Ricciardi por ter me orientado no ingresso e por ter me apresentado meu orientador.

- Ao Rafael Igayara da Silva Ramos pela tradução do Resumo no presente trabalho.

- Aos meus alunos e coralistas, que me inspiravam e ajudavam a experimentar no decorrer das aulas e dos ensaios, por tudo que me inspiraram, ajudando nos experimentos e vivências sensíveis, pertinentes ao meu universo de busca profissional.

- Aos meus amigos russos, que sempre apoiavam e ajudavam nos momentos difíceis da minha vida. Deixo a vocês o agradecimento pela dedicação de todos que viveram e dividiram todas as angústias, frustrações e alegrias.

RESUMO

O presente trabalho considera o conceito “percepção vocal”, incluindo suas funções e recursos, como uma capacidade de ouvir, conscientizar e fazer, através dos seguintes tipos de recepção sensorial: controle auditivo, sensação muscular, sensibilidade vibracional e visão. Este trabalho tem por objetivos a divulgação do referido conceito e a apresentação de métodos para o seu desenvolvimento para o cantor e regente coral, nas áreas disciplinares de canto, percepção e regência coral. A discussão é alicerçada na pesquisa da literatura russa e ucraniana sobre o assunto e tem o foco central baseado no trabalho de Vladimir Morozov. Ainda em comparação com as literaturas estadunidense e brasileira, busca refletir sobre os conteúdos relativos às áreas supracitadas e explora os meios de aprimoramento dessa habilidade na prática, com foco específico no ensino da regência coral e canto coral. Propõe assim um método de ensino que oferece uma série de exercícios de desenvolvimento da percepção vocal, que abrangem o trabalho do aluno, tanto dentro da sala de aula, quanto na sua prática com o coro, podendo tais exercícios ser aproveitados no trabalho individual. Para o trabalho de pesquisa e formulação da proposta de ensino, a metodologia escolhida foi de busca, comparação, reflexão e análise da literatura, paralelamente ao desenvolvimento de exercícios específicos.

Palavras-chave: percepção musical, canto, método de ensino de percepção vocal, regência coral, canto coral.

ABSTRACT

The concept of “vocal perception” (including its functions and resources) is, in this dissertation, considered to be the ability of hearing, understanding and performing through the following kinds of sensorial reception: auditory control, muscular and vibrational sensitivity, as well as vision. The aims of this work are: A) divulgating the formerly mentioned concept; B) introducing methods that allow both singers and choral conductors to improve their acting. The discussion is based on the Russian and Ukrainian literature on this matter and focuses mainly on the work of Vladimir Morozov. In comparing these to the Brazilian and American literature, the dissertation also ponders over the contents that relate to the areas mentioned above, and explores the possible ways of improving this ability in practical situations, with a specific focus on choral conducting and choral singing, thus proposing a method of teaching that offers a series of exercises that will encourage the development of a vocal perception for the student, which can be applied in conducting classes, individual studying and general choral practice. When researching and creating the teaching method, the methodology of choice was to search, compare, ponder and analyze literature, while developing specific exercises.

Keywords: musical perception, singing, vocal perception teaching method, choral conducting, choral singing.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
------------------------	----------

CAPÍTULO 1: A percepção vocal como fenômeno

1.1. Aspectos históricos.....	10
1.2. Saber ouvir significa poder sentir, conscientizar e realizar.....	12
1.3. Controle auditivo.....	15
1.4. Sensibilidade muscular.....	17
1.5. Sensibilidade vibracional.....	21
1.6. Visão.....	26
1.7. O que nos traz a percepção vocal?.....	31
1.8. Interligação entre percepção vocal e audição interna.....	36

CAPÍTULO 2: Percepção como disciplina principal na formação do regente coral

2.1. A percepção como objeto de pesquisa.....	40
2.2. A imaginação auditiva.....	42
2.3. Alguns exercícios do método de Maksímov.....	47
2.4. A experiência de outros professores.....	56
2.5. Propostas próprias.....	59
2.6. Memória musical.....	61
2.7. Processo de memorização.....	63

CAPÍTULO 3: Trabalhando sensibilidade muscular e vibracional nas aulas de Canto. Análise visual

3.1. Saber cantar não significa saber ensinar.....	70
3.2. A função interpretadora e recursos da percepção vocal.....	73
3.3. Aprendemos ouvindo.....	76
3.4. Memória muscular.....	78
3.5. Sensibilidade vibracional e ressonância.....	84
3.6. Métodos existentes.....	87
3.7. Nossas próprias experiências.....	93
3.8. Percepção vocal pedagógica.....	96
3.9. A visão como auxílio pedagógico.....	102

CAPÍTULO 4: Percepção vocal na produção coral

4.1. Formação inicial.....	108
4.2. O Canto Coral como meio de preparação do regente.....	110
4.3. O trabalho nas aulas individuais de Regência.....	114
4.4. Percepção vocal como auxílio à interpretação.....	124
4.5. Aplicação prática com o coro.....	126
4.6. O desenvolvimento da percepção vocal fora da sala de aula.....	130
CONCLUSÃO.....	132
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	134
ANEXOS.....	139

INTRODUÇÃO

Regência como arte interpretativa.

A Regência é uma parte muito importante da interpretação musical, onde mais profundamente e com grande envergadura se revela a sua essência. Como intérprete, o regente precisa ter o dom da generalização artística, pois o modo de tratar as composições líricas e trágicas, burlescas e aquelas que exigem compenetração filosófica, deve ser sempre igualmente convincente. Entre todas as profissões musicais, crê-se que a profissão do regente é uma das mais complexas e, portanto, mais criticada, pois o regente é colocado em condições especiais: o instrumento dele é um conjunto de interpretadores. Ariy Pasóvski, que é um dos mais famosos e respeitados regentes russos do século passado, ensinava os alunos a perceber o conjunto como multifário: “O regente deve sentir o conjunto interpretativo como instrumento único policolorido e polissonoro, composto com os músicos-artistas que podem pensar, sentir e criar individualmente” (Pasóvski, 1966).

A responsabilidade do regente é maior, ainda, porque ele aparece como intermediário necessário entre compositor e ouvinte e está no centro da corrente: “composição – interpretação – recepção”. Ele deve possuir muitas habilidades pessoais e musicais para participar genuinamente de todos os elos desta corrente. Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos, na sua tese de Livre-Docência, escreveu sobre este assunto de maneira bastante clara (2003, p. 1):

O exercício da regência pressupõe conhecimento na área de técnica vocal, ouvido apurado para questões de afinação, timbre, precisão rítmica, desenvoltura com questões analíticas e musicológicas, domínio do repertório e das questões interpretativas de natureza estilística, muita cultura geral, literária e artística. Além disto, na maioria dos casos, é necessário ter uma apurada técnica de resolução de problemas, seja através de atividades educativas, seja apenas sendo capaz de muita clareza para a definição e criação de estratégias para obtenção de resultados.

Entre as dificuldades na pedagogia regencial, em primeiro lugar, devemos lembrar que, na formação do regente, no processo de assimilação de sua profissão, não há possibilidade de aprendizagem diária junto com o seu “instrumento”. Ao mesmo

tempo, como artista ele não executa diretamente a obra musical e, *stricto sensu*, não extrai os sons musicais, somente induz outras pessoas a reproduzi-los.

Outra dificuldade está no tempo de ensaio do regente com o conjunto, que é, geralmente, muito limitado. Começando o ensaio, ele já deve ter um plano pronto de interpretação, ser capaz de ouvir a composição musical tão bem como a ouvia o compositor. Por isso, estudar a regência significa aprender, com perfeição, a ouvir a obra através da audição interna e encarnar seu intento. Tudo o que pensou e sentiu o compositor na hora de compor, o regente deve novamente repensar, ressentir e compreender, saber compenetrar-se espiritualmente na peça musical para poder, de um modo ágil e prático, montar a obra musical.

Assim, refletindo sobre as habilidades do regente, chegou-se ao tema deste trabalho – a **percepção do regente** – que é uma das mais importantes habilidades musicais, não somente do regente, mas de qualquer músico.

A audição do regente é uma qualidade especial, que participa do trabalho do início ao fim e é necessária em todos os elos da corrente supracitada: “composição – interpretação – recepção”. E não só participa, mas torna-se o princípio organizador e criador no processo que nasce no momento em que o regente vê a partitura pela primeira vez. Escolhendo a obra, o regente a reproduz na mente em primeiro lugar, criando em seguida o quadro musical imaginário. Depois, nos ensaios, e, posteriormente, no concerto, ele tentará realizar a imagem musical desenvolvida por ele. Por fim, durante o concerto, estando à frente do conjunto, além de controlar a execução prevenindo as falhas possíveis, o regente deverá analisar o resultado sonoro em relação à imagem musical criada por ele e, ao mesmo tempo, ativar a própria recepção crítica, pois, ele é intérprete, ouvinte e crítico.

Até agora foi falado sobre a Regência em geral. E a Regência Coral?

Tendo em vista que os instrumentos neste caso são as vozes humanas, que não possuem a altura fixa do som (como teclas, chaves etc.), podemos concluir: se o regente não tiver ouvido bem apurado e treinado, o resultado sonoro será quase certamente insatisfatório.

Trabalhando na Universidade Pedagógica como professora de regência coral¹, a pesquisadora verificou que muitos alunos não conseguiam reger a obra sem anteriormente ouvi-la ou tocá-la ao piano. Os alunos costumam analisar a partitura ouvindo-a. Isso pode prejudicar a capacidade de desenvolvimento livre e ordenado da imagem musical, proveniente da obra estudada em suas mentes, atrapalhando, em um futuro próximo, o desenvolvimento, por parte dos mesmos, da **Teoria de Interpretação**².

Assim, nasceu a idéia de desenvolver um trabalho relacionado com a percepção profissional do regente coral. Há muitas pesquisas que falam sobre as habilidades auditivas necessárias dos músicos de diversas especializações, porém, são poucas as que dão atenção ao ouvido do regente coral, principalmente àquele componente que se chama **percepção vocal**. Até hoje, na literatura musical da Rússia e países vizinhos têm sido feitas análises dos fundamentos biofisiológicos da percepção vocal. Existem trabalhos que contêm algumas menções a este respeito, porém não temos conhecimento de pesquisas que considerem a percepção vocal em conjunto com outras capacidades e componentes musicais, não havendo discussão sobre seus recursos e métodos de desenvolvimento.

Portanto, este trabalho, voltou sua atenção para o lado pedagógico da **percepção vocal** do regente coral e aquelas habilidades profissionais que estão interligadas, por exemplo: **audição interna, memória musical, recepção musical** etc..

Atualmente, na Pedagógica Regencial, percebe-se a ausência de um método centralizado na educação da audição musical profissional. Cada professor de Percepção tem seu próprio método de ensino, que, às vezes, é bem distinto dos outros. A diferença dos métodos está não somente na peculiaridade da individualidade criativa dos pedagogos, na especificidade dos princípios, no gosto, no temperamento e possibilidades deles, mas também e muito freqüentemente na compreensão diametralmente oposta dos processos ligados à educação da audição profissional.

¹ A pesquisadora teve oportunidade de trabalhar, como professora efetiva, durante um ano letivo (1998-99) no Departamento de Música na Universidade Pedagógica de Úman (Ucrânia).

² Teoria de Interpretação – termo usado na literatura musical russa. Na segunda metade do século XX a pesquisa da interpretação musical na Rússia formou o ramo da musicologia independente – História e Teoria de Interpretação. Em seus trabalhos dedicados à história, teoria e estética da interpretação musical os musicólogos russos aspiram revelar seu significado humanístico e ético como arte realista da fala humana viva (ENCICLOPÉDIA MUSICAL. Moscou: Enciclopédia Soviética, v. 2, 1974, p. 590).

Existem muitas explicações da multifacetaridade da metodologia. Antes de tudo, isto está ligado à ausência de literatura metodológica cientificamente argumentada, com a compreensão da própria percepção como objeto, portanto, da audição profissional junto com todos os componentes concretos (entoação, modo, harmonia, ritmo, polifonia, como também, memória musical etc.).

O que é a percepção vocal?

Buscando maior clareza para o tema desta pesquisa, é necessário determinar o que se chama de **percepção vocal**, o que será considerado como **audição interna** e o que há de comum entre elas, pois as duas habilidades contêm a relação com a sensibilidade auditiva e interagem permanentemente.

Qualquer locutor, cantor ou artista sente perfeitamente como soa diferente sua voz em situações diversas: em um quarto pequeno, numa sala grande, ao ar livre etc.. Naturalmente, de modo consciente ou inconsciente, cada um sempre adapta a própria voz às condições circundantes. Por isso o cantor ou artista experiente consegue manter as qualidades principais da sua voz (timbre, correlações das alturas sonoras) em circunstâncias bastante variáveis, caso contrário, a voz será irreconhecível e cantar ou falar nos lugares diferentes seria impossível. Assim pode-se dizer que existem mecanismos que, de um lado, permitem ao cantor ou locutor o controle permanente da situação em volta e de outro, a manutenção, até certo nível, da imutabilidade dos parâmetros acústicos da própria voz.

Justamente esses mecanismos é que são chamados de percepção vocal.

Então, o primeiro aspecto é a **percepção vocal**, denominada como a capacidade de distinguir e utilizar todas as possibilidades da voz cantada, detectar os erros e problemas na voz, causados por questões técnicas, fisiológicas ou de outra espécie, capacidade que ajuda os coralistas a alcançar em um resultado sonoro melhor.

Segundo o cientista russo Vladimir Moróзов³, “Percepção vocal é não somente ouvido, mas um grande sistema de ligações retroativas bem desenvolvidas do aparelho vocal, que participam tanto na formação do som, quanto na sua recepção.” (Moróзов, 1977, p. 188).

Existem também outras definições para o termo percepção vocal. Por exemplo, um outro pesquisador russo, Agarkov, sugere limitar este conceito por dois pontos: um gosto desenvolvido para o belo ressoar e o ouvido de entoação (Agarkov, 1975, p. 71).

Como se pode ver, Moróзов e Agarkov falam sobre as faces diferentes deste fenômeno. Agarkov comenta sobre duas exigências básicas para o cantor, do ponto de vista da interpretação musical, enquanto Moróзов fala sobre a essência dos mecanismos psicofisiológicos, que estão nos fundamentos da percepção vocal. Essa essência estabelece forte ligação entre as imagens auditivas do cantor e as imagens sobre o trabalho do seu aparelho fonador. Agarkov trata a percepção vocal como um resultado desejado, enquanto, nesta pesquisa, considera-se que ela é justamente um meio para alcançar este resultado.

Aprofundando-se na pesquisa de fisiologia, função e meios de manifestação da percepção vocal, têm-se a possibilidade de notar que esta capacidade não é simplesmente auditiva, mas que ela abrange algo mais. Um dos professores russos,

³ Vladimir Moróзов – um das maiores autoridades mundiais na área da ciência vocal, autor de muitos trabalhos científicos e métodos de pesquisa do processo de canto, inclusive, da Teoria Original da Ressonância na Arte de Canto, que apresenta um grande interesse prático para os vocalistas. Autor das concepções científicas novas sobre percepção vocal e emocional, de métodos novos para a avaliação das capacidades musicais artísticas e vocais como, também, dos testes psicoacústicos que diagnosticam a percepção emocional, percepção vocal e musical; da concepção original e método prático de receber o retrato psicológico do ser humano pelas peculiaridades da fala e voz do falante. O Doutor de Ciências Biológicas (especialização em fisiologia do ser humano, psicofisiologia, bioacústica, psicoacústica, acústica musical, metodologia vocal e ciências de arte) foi organizador e coordenador do Laboratório da voz do cantor na Universidade de Música de Sant Petersburg (1960-1968). Atualmente é coordenador do Centro Interdepartamental “Art and Science Center” da Academia das Ciências do RF, Professor da Cátedra das especializações interdisciplinares dos musicólogos da Universidade de Música de Moscou, membro do Comitê Editorial da Revista Internacional “Journal Research in Singing”. Possui inúmeros artigos e livros tanto em Russo como em Inglês que estão tratando os assuntos da voz e percepção. Os mais importantes deles são: “A arte do canto com ressonância. Fundamentos da teoria e técnica com ressonância” (2002), “A teoria da ressonância na arte de canto e técnica vocal dos cantores relevantes” (2001), “A arte e ciência de comunicação” (1998), “Bioacústica – contos sobre linguagem das emoções” (1983, 1987), “Os fundamentos biofísicos da fala vocal” (1977), “A voz e a percepção vocal do cantor” (1965) etc..

Boris Útkin, no seu trabalho sobre o desenvolvimento da audição profissional do músico no Colégio Musical⁴ disse (1985, p. 16):

A audição profissional do músico é um conglomerado multifário das muitas capacidades (psíquicas e intelectuais); ele inclui a audição de entoação, dos intervalos, dos acordes (fônico e funcional), tonal, rítmica, polifônica e, também, audição interna e memória musical. Todas essas capacidades estão ligadas indissolavelmente em um todo e a educação do ouvido se compõe do aperfeiçoamento de cada uma das suas capacidades (“faces”).

Assim, a percepção vocal exige interação de vários órgãos dos sentidos, ativação das habilidades psíquicas e intelectuais e a presença de determinadas capacidades práticas. Em outras palavras, percepção vocal, como uma formação biopsicofisiológica complexa, possui um grande sistema de mecanismos reguladores do processo de formação vocal, que será discutido nos próximos capítulos. Percepção vocal é um fenômeno adquirido e não um talento musical ou “lugar da nota” (saber extrair a nota certa).

É necessário observar também que as tarefas da percepção vocal de um cantor-solista e de um coralista, de um lado, são semelhantes e, de outro, diferentes, pois o segundo deve preocupar-se também com os elementos específicos do coro, como congruência timbral, equilíbrio dinâmico etc..

Sobre o segundo conceito, que é o de **audição interna**, há um ótimo comentário no livro “Psicologia das capacidades musicais” de um grande teórico russo, Boris Teplov (1941, p. 226): “A audição interna nós devemos definir não somente como a capacidade de imaginar os sons musicais, mas como a capacidade de operar livremente com as imagens auditivas musicais”.

⁴ Na Rússia e países adjacentes, o ensino musical divide-se em três graus: Escola Musical (ensino fundamental – de quatro a sete anos, dependendo da especialização), Colégio Musical (ensino médio – quatro anos) e Conservatório (ensino superior – cinco anos).

Audição interna é uma aptidão tanto de **compreensão auditiva**, como surgimento nos centros de ouvido das imagens sonoras⁵ dos fenômenos musicais⁶ já recebidos, quanto de **imaginação auditiva**, como criação nos centros de ouvido das imagens sonoras novas dos fenômenos musicais ainda não conhecidos, através de elaboração criativa dos mesmos recebidos anteriormente.

Os dois termos (percepção vocal e audição interna) têm como órgão principal de coordenação o ouvido, que deverá tanto controlar diretamente a execução, quanto ajudar na sua preparação.

Desenvolvimento do trabalho.

A Arte da Regência tem hoje, entre suas tarefas fundamentais, a de contribuir para o desenvolvimento da Teoria da Interpretação; a divulgação dos repertórios de todos os tempos e lugares; e o desenvolvimento de uma pedagogia específica para a formação do Regente Coral que leve em conta o desenvolvimento da percepção vocal e audição interna acopladas ao desenvolvimento da técnica regencial. O **primeiro capítulo** discute o aspecto histórico dos termos supracitados e aborda os quatro principais tipos de recepção atinentes à percepção vocal: o controle auditivo, a sensação muscular, a sensibilidade vibracional e a visão, analisando e explicando seus recursos e funções e ainda sua interação com a audição interna.

O **segundo capítulo** trata do desenvolvimento de alguns elementos da audição interna e de percepção vocal nas aulas de Percepção; apresenta ainda o método do pesquisador russo Vladimir Maksimov e propõe e analisa exercícios práticos direcionados para o aprimoramento do autocontrole auditivo.

O capítulo seguinte, o **terceiro**, mostra como poderá ser trabalhada a percepção vocal no canto e qual a diferença entre a percepção do intérprete e a do professor. Os métodos e exercícios oferecidos visam o aperfeiçoamento das sensações internas do cantor.

No **capítulo quatro** considera-se o funcionamento da percepção vocal na prática, a saber, o seu desenvolvimento na aula de Canto Coral e diretamente no

⁵ Imagens sonoras ou imaginação sonora – subentende-se a capacidade de imaginar fenômenos musicais, tanto já anteriormente conhecidos, quanto não.

⁶ No termo “fenômeno musical”, encontrado no trabalho de Serédinskaia (1962), subentende-se todos os elementos musicais, tanto em estado desunido ou isolado (por exemplo, uma nota executada por qualquer instrumento, um acorde cantado por coro ou uma frase tocada pelo conjunto), quanto na totalidade dos mesmos (por exemplo, uma seqüência dos acordes ou uma obra para orquestra).

momento da regência. Este capítulo reúne a experiência teórica e prática dos capítulos anteriores, levando-a para o trabalho diário do Regente Coral. A ordem em que está colocado o material nesta dissertação foi escolhida dentro de critérios expostos abaixo. As aulas de Regência serão analisadas por último por dois motivos seguintes:

1) o parecer do presente trabalho é que o processo de ensino para um regente-iniciante deveria acontecer justamente nesta ordem: a obtenção da informação teórica e o desenvolvimento da percepção, a aquisição das habilidades e conhecimentos vocais e, finalmente, a formação das capacidades regenciais práticas junto com a utilização de toda experiência adquirida;

2) tanto nas aulas individuais de Regência, quanto na prática com o coro, poderão ser aproveitados os conhecimentos e métodos que já foram trabalhados anteriormente.

Dessa maneira, considerando como disciplinas principais que trabalham aquelas habilidades profissionais ligadas à **percepção vocal** as aulas de **Percepção**, de **Regência** (tanto individuais, quanto em grupo – Canto Coral) e de **Canto** (solo), buscou-se pesquisar, discutir e sugerir questões relativas à metodologia direcionada precisamente para essas disciplinas.

Nos trabalhos científicos consultados, percebe-se que foram consideradas e pesquisadas as bases fisiológicas da percepção vocal, os mecanismos da voz cantada por meio de aparelhos físicos, medicinais, acústicos e estudos do corpo ser humano. Porém, há necessidade de analisar sua participação na prática regencial e no canto e de criar uma linha didática para seu desenvolvimento, pois o controle sobre o som vocal não pode ser realizado intuitivamente. **O aproveitamento dos recursos da percepção vocal é indispensável!**

Atualmente já existem várias publicações que descrevem os métodos e exercícios para o uso nas aulas de Percepção, para desenvolvimento das capacidades práticas de regência e canto. Entretanto, há dois motivos que levaram à realização deste trabalho. Em primeiro lugar, porque na literatura metodológica existente está ausente o foco de trabalhar a percepção vocal. Outro motivo é o fato de que, como a Escola da União Soviética era bastante produtiva e eficiente na área de música, considerou-se importante a divulgação dos métodos que foram não somente preparados para os vocalistas, mas, também testados por eles. Além disso, houve interesse em sintetizar o

conhecimento previamente existente, ao mesmo tempo em que se considerou a experiência da autora deste trabalho, da bibliografia norte-americana e dos processos de ensino de Regência Coral no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP no *campus* São Paulo, permitindo um processo de reflexão e formulação específicas que são aqui apresentadas.

Acrescente-se ainda que, como existe certa dificuldade para ler os sobrenomes dos autores russos, alguns deles estarão escritos com o acento posto pela própria pesquisadora. Mesmo que na língua original não existam acentos, foi feita a escolha de colocá-los, para prevenir possíveis confusões e divulgar a pronúncia correta.

A percepção vocal como fenômeno

Para poder unir o conhecimento sobre o funcionamento do mecanismo de formação da voz na direção de determinada técnica vocal é necessário possuir um “instrumento” que permita avaliar e controlar, com certo nível de fidedignidade, a qualidade do canto, que permita dirigir o processo de ensino de canto. Tanto para professor quanto para aluno esse “instrumento” é a percepção vocal.

I.Iutsévich.

1.1. Aspectos históricos.

Ainda na segunda metade do século XIX os teóricos europeus, pesquisando assuntos de interpretação, audição ou de prática vocal e compreendendo o ouvido musical como um conceito multifário, de alguma forma começaram a considerar aquelas qualidades e possibilidades especiais do ouvido, que mais tarde receberam o nome **percepção vocal**.

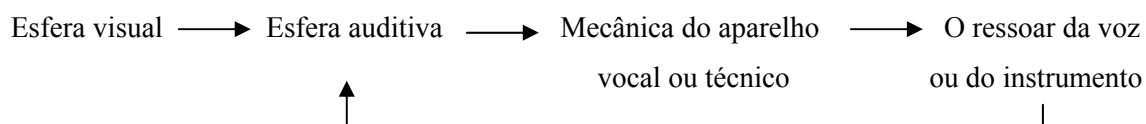
Na Rússia, os primeiros que se interessaram pelo ouvido musical e começaram a pesquisar este assunto de posições pedagógicas (como base para criatividade musical), foram Nicolai Rimsky-Kórsakov e Serguéi Maicapar. O conceito “audição interna” foi introduzido justamente por Rimsky-Kórsakov (Enciclopédia Musical, 1981, p.104)⁷.

Um pouco mais tarde outros teóricos russos chegaram a escrever sobre ouvido musical. Segundo a Enciclopédia Musical (“Ouvido musical”, 1981, p.105), os trabalhos mais relevantes foram do psicólogo Boris Teplov (1896-1965) – “A psicologia das capacidades musicais” (1947); do teórico na área de música e cientista na área de acústica, Nicolai Gárbuzov (1880-1955) – “A natureza zonal do ouvido musical” (1948); do musicólogo e compositor, Boris Assáfiev (1884-1949) – “Ouvido do Glinka” (1950) e do musicólogo e professor, Aron Ostrówski (1905-?)⁸ – “Esboços sobre a metodologia de teoria musical e solfejo” (1970).

⁷ Trata-se de um livro de Rimsky-Kórsakov – “Artigos e notas musicais” (redação de N. Rimskaja-Kórsakova, São Petersburgo (SPB, 1911)) e livro de Maicapar – “Ouvido musical” (SPB, 1915).

⁸ Segundo a Enciclopédia Musical, a data da morte deste músico é desconhecida.

Conforme pesquisa do teórico russo, G. Freindling, na Alemanha interessou-se pelo assunto Karl Adolf Martinsen (1881-1955), que era professor e teórico do pianismo e que, em seu livro “Schöpferischer Klavierunterricht”⁹, mostrou uma análise bastante interessante da participação da esfera auditiva no processo interpretativo (Freindling, 1967, p. 29):



Este autor fez uma análise comparativa entre o processo interpretativo de um músico de alto nível e de um músico amador e constatou o fato de que na interpretação do primeiro prevalece a esfera auditiva, que vem antes e depois da emissão do som, sendo que a audição posterior já ocorre com a função analisadora, enquanto que, na interpretação do segundo, a esfera auditiva vem somente em último lugar.

Os dois termos, **audição interna** e **percepção vocal**, entraram na linguagem dos músicos quase simultaneamente. Entretanto, o primeiro era intensivamente pesquisado enquanto o outro não.

O termo “percepção vocal” como conceito, que tem significado próprio, surgiu na Europa no começo do século XX e logo ganhou o respeito dos professores de canto.

Segundo Morózov (1965, p. 14-15), a primeira definição concreta desse conceito na literatura da União Soviética foi encontrada no artigo de um fonoaudiólogo e pesquisador na área de música, russo, I. Levídov: “A boca como ressonador da voz cantada, em função da intervenção cirúrgica nas tonsilas dos cantores”¹⁰, onde destacou que a percepção vocal está ligada não somente com “a capacidade de distinguir nas vozes as menores nuances e cores”, mas também com a capacidade “de determinar

⁹ Martinsen, K. Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens. Breitkopf, Leipzig, 1930, 2nd ed., “Schöpferischer Klavierunterricht” (Aula de piano criativa - Tr. da A.), 1957.

¹⁰ Levídov, I. A boca como ressonador da voz cantada, em função da intervenção cirúrgica nas tonsilas dos cantores. Coletânea dos Trabalhos Científicos GIDUV, que foi dedicada ao professor L. Lévin. L., 1935, p. 217-229.

quais os movimentos dos músculos são responsáveis por uma ou outra mudança na qualidade do som”.

Logo em seguida começaram a aparecer os trabalhos dos teóricos de todo o mundo, onde se falava sobre percepção vocal. Na Rússia esse assunto foi tratado mais pelo cientista, já supracitado, V. Morózov. Além dele, outros pesquisadores na área de canto, principalmente cantores e professores muito reconhecidos comentaram sobre o assunto. Os trabalhos mais relevantes, que vão ainda aparecer nesta pesquisa, são de L. Dmítriev (1968, 2004), D. Liúsh (1988), M. Mikísha (1985) e I. Iutsévich (1998).

Então, um dos maiores pesquisadores nesta área na época, Morózov, realizou uma pesquisa dentro de Universidade de Música em Leningrado (atualmente São Petersburgo) e, em 1965, publicou seu primeiro livro “A voz e a percepção vocal”, no qual falava sobre a sensação muscular do cantor, o papel da sensação vibracional e outros órgãos dos sentidos no canto. As questões da fala vocal e a percepção vocal sempre estão presentes nos seus trabalhos e continuam a ser pesquisadas. Os livros de Morózov que vão aparecer nas páginas deste trabalho são até hoje as maiores fontes de informação sobre a percepção vocal. Alguns de seus trabalhos são encontrados em Inglês, como por exemplo: “*Intelligibility In Singing as a Function of Fundamental Voice Pitch*”¹¹, “*Emotional Expressiveness of Singing Voice: The role of macrostructural and microstructural modification of Spectra*”¹², “*Resonance theory of singing and vocal therapy. Mechanisms of professional singer`s larynx protection from overload (psychological aspects)*”¹³ etc..

1.2. Saber ouvir significa poder sentir, conscientizar e realizar.

Nos períodos de domínio da fala na infância ou, posteriormente, do canto (nos períodos de assimilação do estereótipo motor), o papel principal pertence à recepção auditiva. Por isso, se a pessoa perde o ouvido, sendo adulta, a fala permanece e se isso ocorre na primeira infância, já não. Depois da assimilação do estereótipo motor, o papel

¹¹ Contributions of voice research to singing. Houston (Texas), 1980.

¹² Scand. J. Log. Phoniatr. MS № 150. Stockholm, 1996.

¹³ I-st international congress “Music Therapy and Recreative Medicine in XXI century”. Moscou, 2000.

do analisador auditivo fica importante para a análise das nuances finas e, também, para a função corretora na hora das mudanças sonoras do meio ambiente. Mas...

Percepção vocal usa informação não somente do analisador auditivo, mas do analisador visual e vibracional. Ela está ligada tanto à capacidade de distinguir as nuances musicais (timbrais), quanto à capacidade de determinar quais os grupos musculares e em que medida estão ligados ao canto, e, também, quais sensações vibracionais se apresentam neste momento...

As condições específicas da atividade profissional (construção e recepção da linguagem vocal nas condições dos ruídos fortes) formam nos cantores os mecanismos peculiares adaptacionais e as particularidades do analisador audio-fono-motórico que assegurem a possibilidade de controle da própria voz sob a influência dos irritantes exteriores acústicos. Sob a influência dos ruídos rompe-se a ligação retroativa acústica, mas se nesta hora está funcionando a ligação retroativa pelas vibrações, a resistência da voz para vencer os empecilhos aumenta, o intérprete sentirá a força da voz, duração etc.. São justamente esses mecanismos que estão no fundamento da formação da percepção vocal.

(Aldóshina, 2003)

Assim a percepção vocal é uma sensação complexa musical e vocal que surge do resultado da interação entre os muitos sistemas sensórios. É fato que a sensibilidade dos receptores de vibração das pessoas é diferente. Pode acontecer que um bom músico, tendo bom ouvido musical, não tenha boa sensibilidade aos outros canais de informação (ou ao contrário). Neste caso, conseguir um resultado satisfatório será muito complicado.

Depreende-se daí que a percepção vocal é algo mais do que simplesmente ouvido.

As sensações de nossa própria voz e dos processos de sua formação no aparelho fonador são bastante variadas no canto. Como comenta Morózov no processo de canto elas surgem como resultado da participação das partes diferentes do aparelho, da respiração, dos ressonadores, da laringe e dos órgãos de sensibilidade diferentes como: o ouvido, a sensação muscular, a sensibilidade vibracional, a sensação de tato e de barorrecepção¹⁴ e, também, a visão (Morózov, 2002, p. 231-232):

¹⁴ Barorrecepção ou barocepção – sensibilidade transmitida pelos baroreceptores. Baroreceptor (ou barorreceptor) – receptor nervoso da sensibilidade visceral à pressão (Grande Enciclopédia, 1998, p. 650). Graças a este tipo de sensibilidade podemos sentir o grau de pressão aérea nos pulmões.

Cada um dos órgãos de sensibilidade ou dos analisadores fisiológicos indicados recebe e passa para a parte central do cérebro a sua informação específica sobre o processo vocal: o **ouvido** – sobre as características acústicas da voz do exterior; a **sensação muscular** – sobre a participação no trabalho dos vários grupos musculares (graças à presença em cada músculo de muitos nervos sensíveis); a **sensibilidade vibracional** – sobre os processos acústicos dentro do trato vocal (graças à ressonância das ondas sonoras nos ressonadores de boca, garganta, nariz, peito etc. e às ações vibracionais das ondas sonoras sobre os nervos nas cavidades-ressonadoras); a **sensação de tato** sinaliza sobre o trabalho do sistema respiratório junto com os receptores dos músculos respiratórios (graças aos receptores da parte exterior do corpo); a **sensação de barorrecepção** – sobre a força da pressão subglótica¹⁵ nos pulmões; por fim, a **visão** também indiretamente participa no processo vocal, através das suas imaginações visuais...

Todas estas sensações formam o alicerce da percepção vocal complexa do regente ou cantor. Considerando a variedade delas surgem as questões: **o que é mais importante nestas sensações e como aproveitá-los na prática?** Isto será discutido no decorrer deste trabalho.

Resumindo, pode-se dizer que a percepção vocal é uma capacidade de “**OUVIR, conscientizar e fazer**” através de vários tipos de recepção (tanto externos, quanto internos), que orientam a própria percepção vocal e deveriam ser estudados com os alunos das especialidades ligadas ao canto. Porém, nesta dissertação pretende-se considerar somente alguns deles, cujo estudo poderá trazer os benefícios práticos para o regente coral. São eles: **ouvido** (ou controle auditivo), **sensação muscular**, **sensibilidade vibracional** e **visão**.

¹⁵ Espaço subglótico é o lugar embaixo das cordas vocais.

1.3. Controle auditivo.

É necessário notar e ter claro que o **controle auditivo** possui dois elementos: controle sobre seu próprio som (autodomínio auditivo) e sobre o som que vem do exterior. Os dois elementos participam tanto no processo de desenvolvimento da percepção vocal, quanto na prática regencial, por isso serão considerados nas páginas deste trabalho, de maneira gradual e sistemática.

Ouvindo um intérprete talentoso pode-se sentir como ele está mergulhado completamente no mundo das imagens sonoras recriadas por ele próprio. Uma interpretação dessas surpreende pela sua simplicidade e liberdade. Para chegar lá é necessário igualmente o ouvido ativo criador, a capacidade de **autodomínio auditivo**.

O termo autodomínio auditivo tem em vista, no caso, tanto a capacidade de se ouvir como se fosse de fora, quanto um ouvido ativo criador que permita tornar consciente a tarefa do intérprete, imaginar de antemão o que deve ressoar. Assim como um pintor (artista) está abrangendo os contornos e proporções do quadro antes de criá-lo, também um músico profissional é capaz de reconstituir mentalmente a obra musical através do ouvido ativo criador.

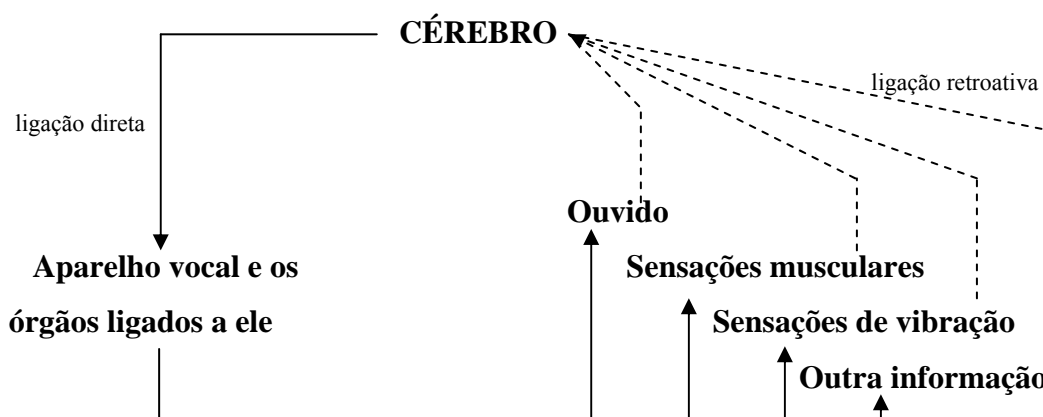
Um ouvido assim é uma das capacidades de um compositor. Por exemplo, Rimsky-Kórsakov determinou esse estado qualificativo do ouvido musical como “capacidades superiores auditivas” (Freindling, 1967, p. 29). Já Assáfiev considerava essa habilidade como “um tipo de receptividade especial” ou como “consciência musical” (Freindling, 1967, p. 28 e 29).

Uma vez que compreendida a interligação entre a percepção vocal e o autodomínio auditivo, pode-se ressaltar que a aptidão de controle auditivo é pré-requisito para que o aluno possa se aproximar do assunto da percepção vocal.

Observe-se o que diz ao respeito um dos pesquisadores russos na área de voz, Dmitri Liúsh (1988, p. 95):

O autodomínio auditivo se realiza através dos sistemas sensoriais do organismo do ser humano, que de um ou de outro modo estão ligados inerentemente ao aparelho vocal...

O complexo vocal do ser humano é um sistema auto-regulador e o seu processo se realiza através do seguinte esquema:



Esse esquema chama-se esquema com ligação retroativa. Um grupo de canais nervosos leva os sinais administrativos do cérebro até os órgãos executivos (ligação direta executiva) e outro grupo traz a informação de volta (ligação retroativa informativa).

Uma das tarefas de desenvolvimento da voz é a instrução do cantor para o autodomínio certo... É necessário ensinar o cantor a observar desde o começo suas sensações auditivas, vibracionais, musculares, físicas e intelectuais, que devem ser fixadas na memória e na percepção vocal.

Muitos professores acentuam a importância do autodomínio auditivo e a primeira e mais importante condição da qual depende a obtenção das habilidades do autodomínio auditivo é a capacidade de concentrar e de direcionar a atenção geral e auditiva para um objetivo concreto, que deveria estar sendo desenvolvida no decorrer dos estudos.

Já na primeira etapa de formação, nas aulas de regência, o futuro intérprete deve aprender a ouvir ativamente (e não somente escutar). Com o tempo cria-se um hábito quase automático de interligação entre a ação física e a atenção auditiva. Essa reação imediata, refletora do ouvido para a qualidade do tom extraído, no futuro transforma-se em complexo mas expedito processo de auto-análise, de ponderação (compreensão) da expressividade de entoação, de conscientização do ressoar da interpretação musical, seja isso uma fuga ou canção simples, pois o objetivo principal é a revelação do conteúdo da obra musical. Lê-se no trabalho de Freindling (1967, p. 37) a famosa expressão de Neigauz: “O som não é o objetivo, mas é o meio!”¹⁶. Segundo a mesma pesquisadora

¹⁶ Nikoláev, A.A. Ponto de vista de G. Neigauz sobre o desenvolvimento da mestria do pianista. Mestres da escola soviética de piano. Esboços. Moscou: Editora Musical Estadual, 1954, p. 181.

(Freindling, 1967, p. 38), uma grande cantora russa do século XX, A. Nejdánova, achava que o aluno deveria, antes de tudo, conseguir ouvir e, posteriormente, analisar a sua própria voz assim como ela é: “O que é cantar bem? Isso significa se ouvir bem!”¹⁷.

O aspecto de controle auditivo já foi considerado em vários trabalhos dos teóricos russos como Freindling (1967), Liúsh (1988), Morózov (2002), Dmítiev (2004) e outros, por isso esta pesquisa não pretende falar algo novo sobre o assunto, mas somente determinar e destacar seu papel no processo de aprimoramento da percepção vocal.

Resumindo a discussão pode-se dizer que o controle auditivo vocal é baseado inteiramente na própria percepção vocal do cantor. Não há dúvida que o controle auditivo leva ao cérebro a informação mais importante, porém pode dar falha tanto porque a pessoa se ouvi também por cavidades internas, como por motivos das possíveis mudanças acústicas. E aqui deveriam entrar em ação outros auxílios da percepção vocal.

1.4. Sensibilidade muscular.

Falando sobre a sensibilidade muscular não se pode esquecer de que, ainda no começo do século XX, um grande fisiologista russo, I. Séchenov, comentou que o ser humano que sabe cantar consegue, antes de extrair o som, colocar todos os músculos de modo que saia o tom musical determinado e, até “cantar” com os músculos (sem a voz) na própria consciência qualquer canção conhecida (Morózov, 1965, p. 34). Isto é ter domínio da sua musculatura (controle muscular), o que leva a pensar que cada posição dos músculos do aparelho vocal é responsável por afinação e/ou colocação e, certamente, outras características da voz, tais como: timbre, volume etc..

Todos os movimentos do aparelho vocal (até os movimentos insignificantes) estão sendo controlados inteiramente pela ordem dos centros nervosos e esses movimentos revelam-se tanto no processo de canto real, quanto no mental. Lê-se na pesquisa de Morózov (2002, p. 230):

¹⁷ Grosheva, E. Grande artista-patriota russa. Música Soviética, № 11. Moscou, 1950, p. 70.

A pessoa que está imaginando alguma ação ou estado – aspiração do perfume das flores, as cavidades do trato respiratório alargadas, etc. – reproduz involuntariamente estas ações e estados: a imaginação mental cria os movimentos correspondentes, estados e sensações do cantor que contribuem ao domínio da técnica ressonadora¹⁸ do canto.

Note-se: **a imaginação cria o movimento**. A peculiaridade principal deste fenômeno é a inconsciência dos movimentos musculares que são concomitantes às imaginações vocais. Moróзов comenta (2002, p. 230) que, segundo as pesquisas dos psicólogos, esta lei psicofisiológica é baseada no **ato ideomotor**¹⁹, descrito e discutido no terceiro capítulo deste trabalho.

A importância da sensação muscular no canto é sempre muito comentada por cantores e professores de canto, pois é um auxílio significativo tanto no estágio de formação da voz, quanto no aprimoramento posterior de um vocalista reconhecido. Vejamos a observação de Moróзов (1976, p. 159):

A sensação muscular é um sistema sensorio mais importante que assegura o controle de estado das partes deferentes do aparelho vocal no processo de canto. Assim, por exemplo, a incomodidade muscular na hora de cantar – esse sinal temível da incorreção da técnica vocal – nos traz a ligação retroativa cinestésica²⁰.

A história conhece o belo exemplo dado pelo admirável ator russo do século XX, A. Ostúgev, quando, sendo absolutamente surdo, deixava o público encantado com a sua execução bem penetrante do papel de Otelo (Moróзов, 1965, p. 34-35).

Pode-se observar, também, que freqüentemente um cantor, ao responder à pergunta: “qual é a nota que está ouvindo?” – primeiramente vai cantá-la (queremos dizer: **determinará a altura através da sensação muscular**). Este fato traz a idéia de que existe uma espécie de ouvido muscular. Porém, é preciso acentuar que a

¹⁸ Técnica ressonadora é a técnica vocal que foi pesquisada e exposta pelo Moróзов (2002) e que se baseia no fenômeno de ressonância.

¹⁹ A ação ideomotora provém de movimento muscular não reflexo, mas produzido por idéia dominante (ato ideomuscular).

²⁰ Cinestésico – relativo à cinestesia. Cinestesia é o conjunto de sensações pelas quais se percebem os movimentos musculares; percepção consciente da posição e dos movimentos das diferentes partes do corpo.

sensação muscular ajuda tanto a reconhecer a altura e a potência da voz, quanto administrá-las.

Convém colocar aqui o resultado de uma pesquisa, que, segundo Morózov (1965, p. 24), foi feita ainda no século passado pelo estudioso americano G. Békésy²¹ nos Estados Unidos, para ressaltar a importância da sensibilidade muscular. Essa pesquisa era sobre condutibilidade óssea (graças a esse fenômeno, Beethoven, surdo, poderia ouvir os sons através de uma varinha de madeira que ele pegava nos dentes e encostava ao piano). Békésy provou que a ação das ondas sonoras para o tímpano de dentro (na região do ouvido médio) parcialmente neutraliza a ação do som de fora e, dessa maneira, está prevenindo a autoensurdimiento na hora de um grito forte. Este mecanismo para os cantores tem duplo sentido: de um lado ele executa a função definidora (a voz do cantor profissional alcança até 120 decibéis), mas de outro – atrapalha escutar e avaliar a sua própria voz.

Dos quatro auxílios principais da percepção vocal, denominados anteriormente, justamente **o controle auditivo** e **a sensação muscular** deveriam entrar em função diretamente antes da emissão do som, enquanto os dois outros – sensibilidade vibracional e visão – depois, porque participam da **análise qualitativa do som já extraído**. A musculatura de um cantor experiente, sendo solista ou coralista, ativa-se automaticamente na hora em que ele imagina o som necessário (a imaginação cria o movimento).

O regente coral, no caso, está numa situação mais complicada porque, além de ele próprio saber emitir o som certo, ele deve ser capaz de analisar a qualidade do som do coral (controle auditivo) e, se houver a necessidade, poder explicar como corrigir o problema (controle muscular). Portanto, além de ser regente o regente coral deve conhecer e saber utilizar na prática a metodologia vocal.

Todavia, nem todos os estudantes conseguem ter consciência das próprias sensações e/ou dar a atenção suficiente ao desenvolvimento destas. O supracitado

²¹ Békésy G. The structure of the middle ear and Hearing of ones own voice by bone conduction. Journ. Acoust. Soc. Of Amer., 1949, vol. 21, № 3, pp 217 a 232.

Morózov (1965, p. 30), em sua pesquisa, destaca condicionalmente dois tipos de cantores – **tipo auditivo e muscular**:

O motivo para esta divisão é uma suposição (comprovada com os experimentos) que os cantores de tipo auditivo orientam-se no canto praticamente pelas sensações auditivas da própria voz. Entre eles encontram-se os músicos com ouvido musical ótimo e gosto muito fino, mas um grande defeito deles é dependência total de técnica de formação de voz com o controle auditivo: se o cantor desse tipo por algum motivo se ouve diferente – ele cantará diferente...

Com o aluno de tipo auditivo é necessário começar toda vez desde o início, pois a sensibilidade muscular é mal desenvolvida e a memória muscular muito fraca.

De fato, alunos de tipo auditivo é um fenômeno bastante freqüente entre os cantores e regentes jovens. Trabalhando com os corais na Ucrânia e no Brasil, tem-se verificado que sempre há alguns coralistas (ou até naipes inteiros) que estão querendo cantar mais alto (para se ouvir melhor e poder, dessa maneira, controlar o próprio som) ou não estão conseguindo manter constantemente a posição correta (numa pausa maior – a memória muscular não reabilita a colocação inicial).

Assim é preciso ressaltar que o domínio da sensação muscular é importantíssimo justamente para os coralistas, já que o fato de várias pessoas cantarem o mesmo material musical elimina a possibilidade de ter controle auditivo total da voz.

Uma outra coisa freqüentemente observada em alunos de canto é a **passividade da musculatura**. Seguindo uma correção dirigida à colocação e atingindo o resultado sonoro correto, o aluno não consegue repetir a mesma coisa mais tarde (ou até na mesma hora) – a musculatura já não lembra a sensação. Neste caso a única saída é o estudo diário, assíduo, em casa, com o auxílio de aparelho de gravação.

A tarefa do professor de canto é descobrir, desde o início, qual dos órgãos dos sentidos (ouvido ou sensação muscular) está chefiando a voz do aluno, pois a escolha do método vocal pedagógico deverá depender disso. No caso, o regente coral, tendo coralistas do tipo auditivo, deve construir o ensaio de um modo especial, pensando no desenvolvimento completo de cada um dos cantores.

A sensação auditiva e muscular são sistemas sensórios mais conhecidos na pedagogia vocal. Basicamente são eles que estão figurando no léxico do professor de canto, que aspira passar para o aluno a experiência própria de controle do aparelho vocal na base das sensações próprias.

Porém, o aparelho vocal do cantor, fora desses dois canais de ligação retroativa, possui algumas ligações retroativas a mais, que exercitam um papel bastante importante em vários casos de regulação do processo da fala vocal. Esses canais são: **sensibilidade vibracional e visão**.

1.5. Sensibilidade vibracional.

A arte de cantar é arte porque nela estão sendo usadas as fontes mais distantes e escondidas da direção da voz para as quais habitualmente não se dá a mínima atenção no processo de fala. Uma das fontes é a **sensibilidade vibracional** que, atualmente, é pouco conhecida e pouco estudada por cantores.

Nos antigos livros de estudo de fisiologia pode-se encontrar o termo latino *fremitus pectorales*, que significa trepidação ou vibração peitoral, que se vai chamar simplesmente de vibração (não se pode confundir esse termo com o termo vibrato, que é um fenômeno diferente). E o órgão dos sentidos que recebe essa vibração é a sensibilidade vibracional.

Os receptores de sensibilidade vibracional estão literalmente em todos os tecidos do nosso corpo: na pele, na massa muscular, nos tendões, nas cartilagens e até em todos os órgãos dos sentidos. Uma grande acumulação de receptores de sensibilidade foi encontrada pelo professor M. Gracheva na região da laringe, especialmente na membrana mucosa do espaço abaixo das cordas vocais e do palato mole²². Os receptores também existem nas paredes da cavidade bucal e nasal. Na massa das próprias cordas vocais (pelos dados atuais) encontram-se poucos receptores.

Pelo visto, isso é uma explicação da sensibilidade fraca das cordas vocais para a vibração e a insensibilidade delas na hora de cantar... A sensibilidade vibracional às vezes é chamada de parente próxima do ouvido, porque o aparelho de audição forma-se (na hora de crescimento e desenvolvimento do ser humano) a partir do receptor vibracional.

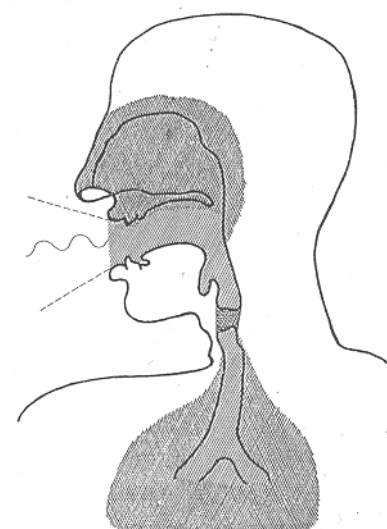
(Morózov, 1965, p. 47)

²² Gracheva, M. Morfologia e significado funcional do aparelho neurônio da laringe. Moscou: MEDGIZ, 1956.

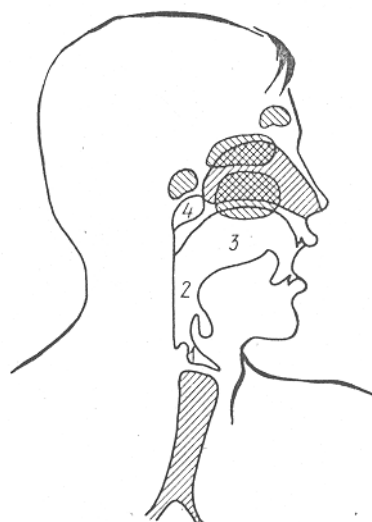
Então, segundo Moróзов, a sensibilidade vibracional é um auxiliar do ouvido. Vejamos portanto como ela aparece e qual sua função.

A vibrossensibilidade se desperta por energia sonora, pois é resultado dos fenômenos acústicos complexos no aparelho vocal e caracteriza a qualidade do trabalho do sistema dos ressonadores na formação do som.

Vários pesquisadores na área de canto oferecem, em seus trabalhos, os esquemas de zonas de sensibilidade vibracional, que são ao mesmo tempo zonas de maior ressonância do som. Veja-se, por exemplo, o desenho dos locais de maior vibração (desenho 1), que foi apresentado dentro da pesquisa de Liúsh (1988, p. 102) e o esquema das cavidades de ressonância do aparelho vocal (desenho 2)²³ do trabalho de Dmítriev (2004, p. 282):



desenho 1



desenho 2

Certamente a sensação de vibração está ligada diretamente com a questão de ressonância²⁴, que foi considerada detalhadamente no livro “A arte de canto com ressonância” do Moróзов (2002) e que não se pretende abordar neste trabalho, pois é uma questão muito complexa, como, também, não se pretende analisar a função de

²³ No seu esquema Dmítriev destaca com um sombreado as cavidades invariáveis em tamanho, que pertencem aos ressonadores de peito e de cabeça, enquanto as cavidades que são capazes de mudar seu tamanho estão sem sombreado.

²⁴ Moróзов comenta (2002, p. 146) que na linguagem científica esta interligação chama-se sistema autovibratório e é também a base fundamental do mecanismo e trabalho de todos os instrumentos de sopro.

vibração em cada região do corpo. Todavia, no terceiro capítulo, onde é considerado o aprimoramento vocal, este assunto é tratado mais de perto.

Continuando a análise da participação da sensibilidade vibracional, pode-se dizer que ela é capaz de ajudar o cantor pelo menos em dois momentos: na afinação do aparelho vocal (como, por exemplo, trabalho sobre a técnica vocal ou, simplesmente, o aquecimento) e na própria interpretação. Note-se, por exemplo, como comenta o processo de aquecimento a grande cantora russa Elena Obraztsóva²⁵ (Morózov, 2002, p. 90):

Eu sempre uso o som fechado – canto a letra *M* com a boca fechada. Se sinto boa ressonância significa que estou em boa forma. Caso contrário, fico nervosa... Eu preciso que a ressonância envolva a minha nota de passagem *lá bemol*. Se eu consigo isso com o som fechado, já sei que a voz vai para frente.

Em outras palavras a cantora, através do analisador vibracional, está verificando o estado da voz. Assim um coralista, no processo de canto no coro, pode controlar a qualidade do seu som buscando a sua posição vocal correta.

O cantor é obrigado a analisar e controlar as suas sensações o tempo todo. O processo que se chama de controle vibracional acontece justamente dessa maneira: transferência das sensações fixadas na aula diretamente para a execução.

Pensando nas tarefas da percepção vocal, é conveniente, aqui, tratar da relação entre a “posição alta e baixa do cantor” e a vibração, que está sendo tratada na pesquisa de Morózov (1965, p. 54), citado abaixo:

Nos ouvintes, o termo “posição alta” está ligado à recepção acústica: os sons ricos de harmônicos altos e, particularmente, com o **formante vocal alto**²⁶ bem patente (que dá brilho a eles), estão sendo

²⁵ Elena Obraztsóva (1939) – uma das maiores mestres de canto desde o século passado até os dias de hoje.

²⁶ Formante (lat. – formans, formantis) – uma região dos tons parciais reforçados no espectro dos sons musicais, sons da fala e, também, eles próprios, que definem a peculiaridade do timbre; é um dos mais importantes fatores de formação do timbre. O termo formante foi introduzido ainda no século XIX pelo pesquisador da fala e fisiologista, L. Guerman, para a característica da diferença entre as vogais. No canto surgem os formantes peculiares e um deles é o **formante vocal alto** (aproximadamente 2400-2700 hertz para voz masculina e 2700-3500 hertz para voz feminina) – um grupo dos harmônicos superiores que, inclusive, está presente até na voz do baixo (Enciclopédia Musical, 1981, p. 907- 908).

qualificados com o termo “posição alta” e os sons da mesma altura, mas com os componentes altos fracos – “posição baixa”. A comparação entre os espectros da voz e a vibração dos ressonadores comprova que a “posição alta” do som está ligada à vibração intensiva dos ressonadores superiores de todos os tecidos do rosto.

Então, o termo “posição alta” não é um conceito puramente acústico, mas, em certa medida, é fisiológico, porque, junto com as outras sensações, naturalmente está despertando as sensações vibracionais intensivas e a sonorização ótima dos ressonadores superiores do cantor.

Assim, pode-se notar e destacar o fato de que, se, como foi dito anteriormente, as sensações musculares podem ajudar o ouvido a avaliar a altura e a força do som e dirigir essas qualidades, a sensibilidade vibracional, no caso, é capaz de oferecer uma imagem correta da outra qualidade auditiva, que é o timbre.

A respeito do timbre foi bem escrito por Roederer, no seu livro “Introdução à física e psicofísica da música” (1929):

A sensação estática de timbre é uma magnitude psicológica “multidimensional” relacionada não com um, mas com todo o conjunto de parâmetros físicos do estímulo acústico original (o conjunto das intensidades em todas as bandas críticas). Essa é a principal razão pela qual é mais difícil fazer descrições semânticas do timbre do que da altura ou volume, que são “unidimensionais”. Com exceção das amplas denominações que vão de “opaco” ou “falado” a “nasal” e a “brilhante” ou “metálico”, a maior parte das qualificações dadas pelos músicos invoca uma comparação com sonoridades instrumentais (como flauta, como cordas, como madeira, como metal, som de órgão etc.).

Por sua vez, o pesquisador americano Richard Miller comenta, sobre a percepção do timbre, que “as dimensões relativas dos ressonadores do trato vocal constantemente mudam em resposta à articulação fonética, mas que o ajuste flexível do ressonador é mais importante do que a dimensão absoluta dos ressonadores” (Miller, 1986, p. 57).

Voltando ao assunto, a função principal da sensibilidade vibracional é a formação do timbre, que é uma parte inalienável da voz de qualquer solista ou coralista.

É necessário citar aqui um trecho do artigo de Morózov (1975, p. 171-173) que comenta sobre o uso dos meios auxiliares na pedagogia vocal, colocando ao lado do

analisador vibracional, também, o analisador barorreceptor que assegura o controle das mudanças da pressão aérea subglótica na hora de fonação:

É conhecido que I. Pavlov na época apresentou a concepção sobre o analisador fonador motor, que foi considerado como uma parte do analisador motor geral... No que se refere à fonação vocal, o papel principal na sua regulação é dado ao analisador vibracional que, junto com o analisador motor e barorreceptor, traz para a parte superior do sistema nervoso central a informação bem complexa sobre o estado do processo que está sendo regulado. Esse complexo funcional dos analisadores que participam da regulação do processo vocal é possível, aparentemente, denominar com o termo **analisador vocal-fonador...**

O sistema do **analisador vocal-fonador** desempenha o papel principal, não somente na regulação do processo da formação da própria voz do cantor, mas, aparentemente, também na recepção dos sons da voz da outra pessoa...

Para a avaliação confiante e definitiva do som para os cantores, às vezes, é necessário confrontá-lo não somente com o grau de atividade muscular, mas com as sensações que acompanham o trabalho dos ressonadores (analisador vibracional) e, também, com o grau de pressão aérea subglótica (analisador barorreceptor), que, lógico, é possível em reprodução real do som e não mental.

Assim, é bem provável que todos os analisadores, que estão participando na regulação do processo de formação dos sons da fonação vocal, possam participar, também, na recepção deles próprios, a saber, em interpretação dos sons audíveis pelo método bastante análogo da “análise através da síntese”.

Este comentário é importante para mostrar que existem outros meios de avaliação e controle da voz. Graças à “análise através da síntese”, alguns sons, que são ausentes na fala audível (os sons reduzidos), nós conseguimos reproduzir mesmo sem ouvi-los. Este método permite “ouvir” aquilo que somente subentende-se (Morózov, 2002). Assim, fica mais claro o mecanismo da percepção vocal como a capacidade não somente de ouvir a voz, mas imaginar e sentir o trabalho do aparelho vocal. Inclusive, até certo ponto, o ouvido de cada pessoa é “vocal”, pois cada um de nós sente a técnica de formação da fala.

Percebe-se que a questão das sensações do cantor no processo de canto é bastante complexa. Todavia, não se pretende esgotar o assunto da participação dos sistemas sensoriais, mas somente chamar atenção para a multifacetaridade do conceito “percepção vocal”.

Aparentemente o papel da sensibilidade vibracional é semelhante ao da sensação muscular, que é um auxílio para o ouvido no controle da qualidade do som e é um apoio importantíssimo para qualquer cantor-coralista, pois não depende das condições do meio ambiente do mesmo. Porém, o papel das sensações musculares se reduz à informação da consciência do cantor sobre aquelas providências tomadas por ele para a criação do som, participação da respiração etc., mas não sobre os resultados destas providências, porque o músculo não recebe e não analisa o som, enquanto a sensibilidade vibracional recebe o som como vibração e o controla naturalmente do interior, no momento da sua formação nos ressonadores.

O papel principal das sensações vibracionais consiste no fato de que elas, sendo o indicador da atividade dos ressonadores, deixam o cantor atingir a sonorização máxima através da afinação preferencial, isto é, a alteração do seu volume e forma.

(Morózov, 2002, p. 167)

A complexidade desses dois componentes (sensação muscular e sensibilidade vibracional) é bem maior para um regente do que para um coralista, porque o primeiro, para conseguir corrigir o segundo, além de dominar o próprio aparelho vocal, deve saber o que acontece exatamente no aparelho do coralista e poder resolver o problema imediatamente.

É lógico que não tem como conseguir essas habilidades complexas de uma vez, mas com treinamento prolongado. Os meios de desenvolvimento das qualidades auditivas referidas estão expostos no segundo e terceiro capítulo deste trabalho.

1.6. Visão.

A natureza polissensorial da percepção vocal, a saber, a interação dos vários órgãos dos sentidos, revela-se no fato de que as características estéticas da voz, dadas por ouvintes, não são somente determinações acústicas (significando não somente percepção auditiva: brilhante – abafado, alto – baixo etc.), mas caracterizam as peculiaridades fisiológicas da formação do som no aparelho vocal do ser humano (de peito, de garganta, nasal, tenso, livre, projetado) ou, também, são emprestadas das outras áreas das sensações sensoriais. Por exemplo: musculares (leve – pesado), de tato (suave – áspero, quente - frio) e, até visuais (brilhante – opaco, claro – escuro).

Nas suas pesquisas sobre a voz cantada, Morózov considera a questão de participação no canto de outros sistemas sensoriais, como o tato, o olfato e, especialmente, a vista, e é natural que os processos subjetivos possam ajudar a análise e a emissão do som. Ele expôs um esquema de interação dos vários órgãos dos sentidos no processo de regulação da voz cantada (2002, p. 168):



Com a seta da esquerda para a direita está marcada a influência direta do sistema central nervoso ao aparelho vocal. As setas da direita para a esquerda são as ligações retroativas da função vocal, são os sinais dos órgãos dos sentidos sobre o processo da formação da voz.

Morózov afirma que na administração do processo vocal “pelo princípio de ligações reguladoras retroativas” o papel essencial executa “a recepção tátil como indicador das influências de tato e vibracionais” e também a vista, que participa na formação das imaginações figuradas (imaginosas) do cantor sobre a própria voz.

Graças à ligação funcional íntima entre os sistemas sensoriais, a percepção vocal é capaz de assegurar tanto a regulação da própria voz do cantor, quanto a possibilidade de entender os mecanismos da formação vocal de qualquer outra pessoa que canta, através da modelação do seu processo de canto por sensações vocais próprias.

Qual é então o papel da visão no processo de canto? Certamente a visão poderia participar, pelo menos, em dois momentos: na hora de imaginar algo, que poderia ajudar na formação do som (fenômeno psicofisiológico) e/ou na hora da utilização dos aparelhos especiais eletrônicos com objetivo educacional (função corretora).

É conhecido que o primeiro momento é bastante explorado por professores de canto e os próprios cantores, do mundo inteiro. Frequentemente podemos ouvir, nas aulas de canto, o conselho ao aluno de imaginar uma coisa para conseguir a projeção e o apoio melhor, por exemplo: que ele está no palco de um teatro bem grande ou que um raio de luz forte está saindo da região do peito para longe e para frente etc..

Essas associações são uma técnica completamente justificada fisiologicamente e praticamente. Ela organiza e afina bem o aparelho vocal do cantor, mobiliza exatamente aqueles reflexos que são necessários para que a voz adquira uma sonorização e projeção boa.

O segundo momento de participação da visão no processo de canto e, portanto, no processo de formação e emprego da percepção vocal, atualmente, é pouco usado nas aulas. O uso dos aparelhos não ultrapassa a utilização de um espelho. Felizmente, pelo menos o espelho tornou-se um atributo normal numa sala de aula e é um auxílio importante, porque ele está permitindo controlar visualmente alguns elementos externos da técnica da formação de voz, sem ajuda do próprio professor.

Muitos cantores estão falando positivamente sobre este meio educacional. Por exemplo, segundo o teórico russo I. Nasárenko (1948, p. 142), Caruso achava muito útil para o cantor exercitar-se abrindo a garganta na frente do espelho e tentar ver o palato mole como se fosse mostrando-o para o médico.

Todavia, podemos conclamar a visão para realizar o controle dos processos mais profundos do aparelho vocal. Para isso já existem os aparelhos específicos que dão a possibilidade de observar aquilo que está escondido dos olhos ou aquilo que é inacessível ao ouvido de um amador ou músico inexperiente. Por exemplo, há um meio de examinar a **afinação exata** (com auxílio do afinador eletrônico), cuja observação poderia mostrar para o cantor como movimentos musculares mais finos que podemos imaginar estão interferindo na afinação, e/ou ajudar em desenvolvimento da capacidade de sustentar a **posição vocal correta**, pois a sua interligação com a clareza da entoação é muito grande. Além disso, é possível o estudo da composição harmônica (por exemplo, com auxílio dos programas de computador) da voz cantada, que dá a possibilidade de ter noção visual sobre o seu timbre e, portanto, de influir nas suas

características auditivas por meio do controle visual. Veremos o que diz a respeito Morózov (1965, p. 66-67):

A aparelhagem acústico-fisiológica moderna dá a possibilidade de revelar e tornar visuais os processos de formação da voz mais escondidos: através dos raios X²⁷, o ser humano conseguiu ver dentro do corpo como funcionam os músculos da garganta e como se movimenta o diafragma na hora de cantar; o espectrômetro deu a possibilidade de “ver o timbre” da voz; o aparelho original do pesquisador francês F. Fabr permitiu observar os movimentos das cordas vocais sem o espelho laringoscópio.

Essas pesquisas estão lançando luz sobre os misteriosos processos da voz vocal e, até acham o reflexo na terminologia vocal. Por exemplo, o termo “formante vocal alto” é bastante usado entre os professores de canto como um conceito comum, pois esse formante vocal nós podemos não somente ver, mas ouvir com ouvido próprio em estado isolado...

Na segunda metade do século passado, para a análise e a pesquisa de algumas características da voz do cantor, foram usados aparelhos muito mais simples do que nós podemos ver hoje. Assim, o espectrômetro sonoro²⁸, acima mencionado, permitia observar os harmônicos na tela, e tendo a noção completa da composição harmônica da própria voz, dessa maneira, ver quão forte se manifesta o formante vocal. Segundo Morózov (1965, p. 66), o pesquisador russo, E. Rudakov, construiu no laboratório acústico da Universidade de Moscou um dispositivo (modelo com a seta) que mostrava, nas divisões da escala (mostrador), o teor percentual do formante vocal no som da voz cantada.

Como foi dito acima, graças ao progresso, existem atualmente outras possibilidades, mais eficientes, para realizar uma pesquisa da voz, como por exemplo, programas de computador. A tecnologia moderna oferece vários programas, como *Sonar*, *Sound Forge*, *Vegas*, *Adobe Audition* e especialmente *Pro.tools* entre outros. Estes programas (junto com o equipamento apropriado, como microfone e placa de som) contêm os recursos para fazer uma análise acústica da voz cantada, isto é,

²⁷ Na época em que o autor escreveu o livro não tinha outra aparelhagem, mas somente esses meios de pesquisa. Atualmente existem os aparelhos mais modernos, por exemplo: ultra-sonografia, intonómetro, medidor da pressão sonora, ressonância magnética, tomografia computadorizada, etc..

²⁸ Atualmente no Brasil seria freqüencímetro.

visualizar os harmônicos e os formantes do cantor; e são usados amplamente pelos fonoaudiólogos especializados em canto.

Destaca-se que estes meios poderão permitir ao aluno uma maneira rápida de conseguir melhorar ou desenvolver determinadas qualidades vocais. Por exemplo, subir o nível relativo do formante vocal alto, portanto, aumentar o brilho da voz e, o que é mais interessante, ter a certeza de quais sensações internas estão ligadas a este aumento do coeficiente de brilho.

Claro que é impossível o uso de alguns aparelhos, como raios X ou um dos mais modernos de laboratório especial, que são caros e complicados em sua operação numa sala de aula. Todavia, atualmente nós podemos inserir no processo educacional, pelo menos, um afinador profissional (no segundo capítulo veremos o que se consegue com ele) e organizar uma frequência regular dos alunos com especializações ligadas ao canto para um laboratório da universidade, onde haverá um computador com os programas necessários e equipamento apropriado, para a realização de uma análise espectral da voz. Ou, como está sugerindo o Prof. Dr. Leonardo Fuks da UFRJ (2004), até ensinar os vocalistas iniciantes a fazer isso em computadores pessoais:

A estrutura de frequências que constituem um determinado som pode ser representada por um **espectro sonoro**, que especifica a “receita de harmônicos” daquele som complexo, quantificando a intensidade relativa de cada parcial constituinte do sinal sonoro. Em sentido contrário, podemos somar diversos tons puros, numa proporção adequada, e obter sons que se parecem com os dos instrumentos e voz.

Diversos são os programas que permitem a análise espectral e a síntese sonora em computadores pessoais.

Achamos interessante acrescentar ao assunto da participação da visão na percepção vocal um pequeno trecho da pesquisa em outra área, que era exposta no trabalho de Morózov (1965, p.83):

A visão é um auxiliar do ouvido. Em um de seus trabalhos, V. Medvédev, por exemplo, está mostrando que a pronúncia dos sons difíceis da língua estrangeira consegue-se melhor se o estudante está olhando para a tela do espectrômetro e comparando os espectros dos sons pronunciados corretamente pelo locutor com os sons pronunciados pelo próprio aluno.

Como conclusão desta colocação sobre a capacidade de “Ouvir, conscientizar e fazer” através do **controle auditivo, sensação muscular, sensibilidade vibracional e visão**, é necessário destacar que todos estes auxílios da percepção vocal não são fenômenos isolados no corpo, mas são interligados entre si e são dependentes de um todo. Por isto, deveriam ser trabalhados simultaneamente nas aulas de Canto, Canto Coral, Percepção e Regência, com extrema atenção a cada um deles em conjunção com outras capacidades.

1.7. O que nos traz a percepção vocal?

Já vimos os mecanismos através dos quais se realiza a percepção vocal. Doravante passaremos a considerar todos os recursos evidentes e dissimulados dela ou, simplesmente falando, qual é a função da percepção vocal na prática.

Alguns elementos da percepção vocal participam de áreas as mais diversificadas da atividade profissional do ser humano, como teatro, lingüística e outros. Mas pretende-se mostrar quais são os momentos da vida profissional de um regente coral em que a percepção vocal estará em funcionamento, o que se consegue através da percepção vocal desenvolvida e qual é o papel dela na formação de um regente.

Antes de qualquer coisa, é necessário precisar que a **percepção vocal** e a **percepção musical** (ouvido musical) são conceitos semelhantes mas desiguais, demonstrando, a seguir, a diferença entre eles.

Diferentemente do ouvido musical, que controla a altura relativa, a duração e a força do som, a percepção vocal controla ainda a qualidade do som, a conformidade da ressonância com a imagem que está sendo interpretada. Percepção vocal é um analisador de todos os fatores sonoros da voz do cantor. Em outras palavras, o ouvido musical é uma **capacidade auditiva**: ouvir e analisar; enquanto o ouvido vocal é uma **capacidade prática**: ouvir, analisar e saber corretamente como fazer.

Cada pessoa, em certa medida, possui um ouvido musical, porém, um ouvido vocal pronto por natureza ninguém possui, pois, como foi discutido anteriormente, é uma capacidade prática que poderá ser adquirida com a experiência.

Para terminar a discussão sobre a diferença entre percepção vocal e percepção musical, são expostos aqui algumas determinações breves, que pertenciam ao famoso cantor de ópera, professor e aluno do A. Mishúga²⁹, M. Mikísha (1985, p. 48), que no quinto capítulo de seu livro oferece um termo original – “percepção vocal-musical”:

Ouvido musical é a habilidade do ser humano de receber as vibrações sonoras, distinguir infalivelmente as entoações e intervalos corretos dos incorretos.

Percepção vocal é a habilidade do ser humano de ouvir, perceber e analisar a qualidade da voz, o colorido timbral dela, a significação e a correspondência do caráter do som com a idéia musical, com a obra.

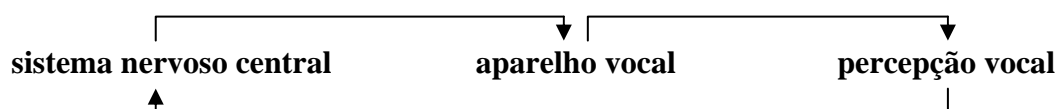
Percepção vocal-musical é uma cultura altamente desenvolvida musical-vocal do ouvido humano, graças à qual nosso ouvido pode perceber de um modo complexo, diferenciar e analisar o som cantado, tanto do lado puramente técnico, quanto do lado artístico.

Voltando a falar sobre a participação da percepção vocal no trabalho profissional de um regente coral, é necessário destacar a necessidade de sua utilização constante nos ensaios e concertos, pois é a mão direita do regente, aliás, como de qualquer músico que trabalha com a voz. A percepção vocal pode exercitar basicamente duas funções: **função interpretadora** e **função administrativa**.

A primeira função – **função interpretadora** – deveria entrar em ação quando regente está mostrando para os coralistas de que maneira poderia ser cantado um determinado trecho da obra com sua própria voz ou quando se apresenta num recital, como solista. Assim, a percepção vocal está agindo de um modo refletor, como **controlador da qualidade do som**, fazendo correções necessárias, pois o intérprete resolve as tarefas não somente técnicas, mas artísticas também.

Neste caso, como colocou um teórico e professor de canto ucraniano, Iuri Iutsévich, fazendo a análise do sistema de ligações retroativas reguladoras no canto: “forma-se uma corrente fechada” (1998, p. 85):

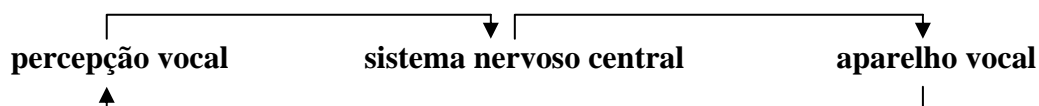
²⁹ Mishúga Alexander (1855-1922) – cantor ucraniano honorífico. Era um dos fundadores do Teatro de Ópera da Ucrânia depois da revolução, em 1917.



Justamente dessa forma acontece a ligação entre os sistemas enquanto o regente coral adiciona a função interpretadora da percepção vocal.

Como a esfera de influência da percepção vocal nesta função está limitada, somente no autodomínio do cantor, pode-se chamá-la de **percepção vocal passiva**.

A segunda função – **função administrativa** – contém uma outra direção, oposta à primeira, e consiste em **análise da fonação dos coralistas e da sua orientação pedagógica**, pois, na hora de reger uma obra, é preciso cuidar da interpretação da mesma pelo coro. Assim, segundo Iutsévich, sobre o lado pedagógico da percepção vocal, “o esquema do funcionamento da mecânica da formação vocal recebe outro visual” (1998, p. 85):



Levando em consideração a complexidade dessa função da percepção vocal, propomos chamá-la de **percepção vocal ativa**.

É lógico que, na profissão de um regente coral, diferentemente de um professor de canto (mesmo se o primeiro, por várias razões, bastante freqüentemente acaba sendo o segundo), a função administrativa é mais requerida, porque administração é o essencial da regência. Porém, justamente a função interpretadora forma-se em primeiro lugar, pois não é possível realizar a ingerência pedagógica no trabalho da mecânica da formação de voz de um coralista sem, anteriormente, saber como dominar “o teclado do esquema vocal-corporal”³⁰.

³⁰ Segundo Iutsévich (1998), o termo “teclado do esquema vocal-corporal” foi introduzido por R. Husson (La voix chantée, Paris, 1960). Ele inclui as sensações diversas de vários órgãos e partes do aparelho vocal e será usado neste trabalho.

Por isso a disciplina de técnica vocal (individual) ganha foro de disciplina obrigatória e se mostra como um **pré-requisito** para o início de atividade prática como regência coral.

Falando a respeito das funções da percepção vocal, não se pode deixar do lado os seus **recursos principais** na regência coral, que são importantíssimos para que o canto coral torne-se uma arte. Quais são eles?

- Ajustar a afinação, tanto geral (do coro) quanto individual (de cada um dos coralistas), que nem sempre depende de falta de desenvolvimento do ouvido musical (como foi acima mencionado, isso é o problema do conceito “ouvido musical”), mas freqüentemente de posição vocal correta. Resumindo: **auxílio à afinação**.
- Cuidar dos problemas possíveis de técnica de formação da voz dos coralistas, que podem interferir no som geral ou prejudicar a voz, por exemplo: tensão de algum músculo, formação incorreta das vogais, disposição do som muito “embutido” ou nasalado (questões timbrísticas) etc., isto é, **auxílio à técnica individual** dos coralistas.
- Ajudar o coro ou um naipe a resolver uma dificuldade possível em algum determinado trecho da obra. Isso poderia ser, por exemplo, a dificuldade que está relacionada com a posição vocal (na tessitura desconfortável), o apoio do som (nas notas muito longas) ou a respiração coral (nas frases longas e contínuas). Quer dizer, **auxílio à interpretação da partitura**.
- Coordenar a congruência timbral entre os naipes e, principalmente entre os coralistas, para conseguir o resultado sonoro melhor possível. Por exemplo, jogos de reposicionamento dos coralistas para encontrar melhor

equilíbrio, afinação, resposta à regência etc..³¹ Em outras palavras, **auxílio à coordenação timbrística.**

- Controlar a correspondência do ressoar do coro com a idéia artística, que poderia ser expressa principalmente através da coloração do som (por exemplo: som mais claro ou mais escuro), da maneira de cantar (relativamente às emoções, por exemplo: como se fosse sorrindo ou chorando; ou relativamente ao estilo, por exemplo: o soar de uma música clássica, de uma obra moderna ou de um blues) ou através de alguns outros meios de expressão definidas pelo compositor. Resumindo: **auxílio interpretador à execução coral.**

Como foi dito anteriormente, os recursos da percepção vocal, aqui colocados, não são dados pela natureza, mas são adquiridos com anos de trabalho com o coro. E, sendo estudante ou já músico experiente, o regente coral deve o tempo todo aperfeiçoar sua percepção, estar aprendendo, através da experiência com o conjunto, em outras palavras, possuir o ouvido perspicaz e ativo.

Uma qualidade do ouvido como percepção vocal deveria entrar conscientemente e com plenos direitos na lista das capacidades a serem desenvolvidas no decorrer dos estudos.

É interessante a opinião do outro teórico russo, I. Rags, sobre a especificidade do ouvido do intérprete (Rags, 1987, p. 9):

Ele (ouvido: N. do T.) deve ser ativo, mas com a atividade dos processos de reprodução, de interpretação artística. Nesse sentido, os intérpretes muito freqüentemente estão superando os compositores. Isso se refere, principalmente, àquele nível de manifestação do ouvido que está ligado à recepção das mudanças finas das qualidades certas, das características do som. Geralmente, pela precisão da entoação, pela acuidade da distinção dos coloridos timbrais, pela

³¹ Como bolsista do Programa de Aperfeiçoamento e Ensino da USP, tive a oportunidade de ver meu orientador, Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos, conduzir um processo de posicionamento dos alunos na aula de Regência. O experimento foi feito com vozes masculinas. Um mesmo trecho de uma obra da renascença era cantado no começo com dois alunos de duas maneiras (na segunda vez eles tinham que trocar os lugares entre si). Depois que foi acrescentado mais um aluno, eles cantaram mais algumas vezes até achar entre os alunos a melhor posição pelo resultado sonoro. Assim o Professor colocou todos os tenores e baixos numa posição determinada, que, na opinião dele, dava a possibilidade de conseguir um timbre do grupo mais adequado.

capacidade de reconhecer as técnicas de articulação, os jeitos diferentes de pronúncia e “entrega” (fornecimento) do som, os intérpretes estão superando os compositores.

São bastante curiosas as manifestações daquelas características profissionais, como um ou outro ouvido especial – **vocal, de violino, coral** etc. – que está ligado à estética da especialização presente do intérprete.

Como se pode ver o autor está separando o conceito **percepção vocal** do conceito **percepção coral**. Realmente, pesquisando o assunto da percepção vocal pelos trabalhos dos grandes teóricos na área de percepção, física, acústica, canto solo e canto coral e, considerando a experiência própria, a pesquisadora defende que é conveniente especificar a percepção vocal do regente coral como um componente da percepção coral. Isto porque o último é um conceito semelhante, mas que contém uma qualidade diferente e conteúdo mais complexo, a saber, o controle auditivo de qualquer problema relacionado à arte coral (como ritmo, harmonia etc.) e não somente à emissão vocal. Todavia, falaremos mais detalhadamente a respeito no terceiro capítulo deste trabalho.

Após esta análise das funções e recursos da percepção vocal, a conclusão sobre seu papel é bastante evidente: **solução e precaução dos problemas ligados à emissão vocal**.

1.8. Interligação entre percepção vocal e audição interna.

Antes de tudo, é necessário lembrar a definição de B. Teplov sobre audição interna, que está na introdução deste trabalho, como “a capacidade de não somente imaginar os sons musicais, mas a **capacidade de operar livremente com as imagens auditivas musicais**”. É importante ressaltar, também, que neste trabalho foi adotado o conceito “audição interna” que guarda grande semelhança com os conceitos: “ouvido ativo criador”, “consciência musical”, “capacidades superiores auditivas” – e que foram mencionados no começo deste capítulo.

Dessa maneira, pode-se perceber que o conceito “audição interna”, que já foi considerado nos trabalhos científicos no mundo inteiro, é bastante complexo. Por isso pretende-se falar aqui somente sobre uma das qualidades da audição interna, que tem relação com a percepção vocal do regente coral. Qual delas?

Em primeiro lugar, é necessário de assinalar aqui três funções principais da audição interna de um músico profissional: **imaginar** (por exemplo, ler ou lembrar mentalmente uma ou várias linhas melódicas ao mesmo tempo), **manipular** (por exemplo, operar livremente com as imagens auditivas musicais) e **criar** (por exemplo, criação nos centros de ouvido das imagens sonoras novas dos fenômenos musicais³² ainda não conhecidos, através de elaboração criativa dos mesmos, recebidos anteriormente).

Agora podemos refletir o que precisa um cantor ou regente antes de tudo? O que acontece na hora da interpretação? O cantor como que ajusta seu instrumento em conformidade com aquele ressoar ideal que foi criado na imaginação dele. O cantor recebe a informação de todas as partes do aparelho vocal. A musculatura da voz pode ser tão subordinada ao ouvido que é suficiente uma única imaginação para sua ação imediata e certa.

Da mesma maneira, o regente deveria ter em mente o som da obra a ser executada e ajustar os movimentos das mãos para alcançar aquele ressoar desejado. Este estágio psicofisiológico pode ser atingido através do treino consciente e contínuo que exige do aluno a presença de orientação para uma finalidade e de força de vontade.

Então, qualquer regente precisa possuir a capacidade da **imaginação mental auditiva**³³, que ajudará tanto a ter em mente um padrão de som necessário (para poder corrigir o ressoar), quanto a construir mentalmente uma obra nova. Justamente essa qualidade da audição interna, é que se pretende considerar neste trabalho e que é um suporte insubstituível para a percepção vocal.

Na cátedra de Psicologia na Universidade Federal de Moscou eram feitos vários experimentos que provaram interligação da recepção auditiva com função simultânea das cordas vocais (subconsciente)³⁴. Os resultados da pesquisa poderiam ser afirmados, também, com exemplos da experiência da prática musical. Por exemplo: os coralistas

³² Veja a explicação na nota de rodapé na página 7.

³³ Neste termo subentende-se a criação mental da imagem sonora dos fenômenos musicais, tanto conhecidos, quanto não.

³⁴ Morózov (1977), Nasáikinski (1972), Rags (1987).

sentem o cansaço das cordas vocais depois que o regente trabalha bastante com um dos naipes um lugar desconfortável no agudo.

Uma das alunas da pesquisadora, estando com dor de garganta, escrevia os ditados pior do que sempre, mesmo que nunca cantava na hora de escrever. As cordas vocais funcionavam de um modo inconsciente. Depois, com tempo, o resfriado parou de atrapalhar – desenvolveu-se a audição profissional interna.

A audição interna pode-se desenvolver em todos os alunos. Mas, até com trabalho escrupuloso do professor, ela será desigualmente nos alunos diferentes. O grau de desenvolvimento da audição interna é um dos indícios que caracterizam a musicalidade dos alunos e, conseqüentemente, que determinam a utilidade deles para atividade profissional ulterior: de interpretação, de composição, musicológica ou pedagógica.

A audição interna depende, em primeiro lugar, da riqueza das impressões musicais dos alunos; em segundo lugar, da qualidade de recepção e memória musical deles; em terceiro lugar, da capacidade dos centros de ouvido deles de criar as imagens sobre fenômenos musicais novos através da síntese e, em quarto lugar, de desenvolvimento do raciocínio musical dos alunos, pois antes de sintetizar alguma coisa, precisa poder pôr em ordem as impressões recebidas anteriormente e separar as necessárias neste instante. Essa atividade peculiar analítica dos centros de ouvido é inconcebível sem conhecimento especial.

(Serédinskaia, 1962, p. 6)

A ligação entre a percepção vocal e a audição interna é indispensável. Vejamos: a etapa de aperfeiçoamento de sensibilidade muscular é, também, uma etapa preparatória para trabalhar audição interna. Portanto, no processo de desenvolvimento de percepção vocal será, sem dúvida alguma, trabalhada, também, a audição interna. E ao contrário – a maioria dos exercícios direcionados para aprimoramento da audição interna de um modo ou de outro ajudam a desenvolver a percepção vocal.

A educação do ouvido profissional, do qual faz parte a percepção vocal, é um processo composto por elementos de naturezas distintas, um processo longo e multifário. Na fundação e formação dos princípios das habilidades auditivas profissionais, o papel essencial pertence à metodologia oferecida. Atualmente, entre os professores de regência coral, canto coral e canto solo, mesmo que tenham consciência

de toda a importância da percepção vocal, poucos sabem inserir na metodologia própria este conceito.

Assim, nos próximos capítulos será abordada a questão de desenvolvimento e da utilização da percepção vocal nas seguintes disciplinas: **Percepção, Canto e Regência Coral**, que são justamente essas matérias que carregam a maior responsabilidade. Destaca-se que nas aulas de Percepção será examinado somente o desenvolvimento da percepção vocal, enquanto nas aulas de Vocal e Regência Coral tanto o desenvolvimento, quanto sua utilização na prática.

Capítulo 2

Percepção como disciplina principal na formação do regente coral

O ouvido profissional do músico é um “conglomerado poliédrico” de muitas capacidades; ele inclui a percepção da entonação, dos intervalos, dos acordes (fônico e funcional), do modo, do ritmo, da polifonia, como também o ouvido interno e a memória.

B. Útkin.

2.1. A percepção como objeto de pesquisa.

A educação sistemática das imagens mentais auditivo-musicais e a implantação das habilidades de pré-escuta como base de entoação livre e consciente são as tarefas principais de um curso de Percepção no processo de formação do pensamento ativo musical do regente coral.

Note-se: não se discorre nesta dissertação sobre a importância do papel da disciplina de Percepção, pois este tema já tem sido tratado em vários trabalhos de pesquisa publicados no mundo inteiro.

No curso de Percepção existem muitas questões diferentes, sem conhecimento das quais é impossível executar, anotar ou criar a música. A visão sobre o conteúdo dessa disciplina, o nível de importância dos temas e a seqüência de ensino dos mesmos nos trabalhos dos professores-pesquisadores variam bastante, dependendo da formação e da concepção própria. Além disso, cada um deles tem um ponto de vista diferente a respeito do método musical pedagógico de ensino. O objetivo central, porém, é revelar aqueles fenômenos musicais que possuem alguma relação com o autodomínio auditivo tratado no primeiro capítulo.

A função da esfera auditiva deve unir em si dois lados do mesmo processo: a) a reconstituição da obra musical pela audição interna até o momento de sua execução; b) o controle do resultado sonoro, que aparece na realidade do processo de execução. O nível de desenvolvimento da audição interna, neste caso, possui o papel principal.

A regência e o canto consciente e expressivo das partituras de obras desconhecidas são possíveis somente diante de uma boa audição interna, assim como a criação, anotação ou análise de uma composição.

Então, um dos elementos estudados aqui será uma das funções principais da audição interna, a saber, **a imaginação mental auditiva**. Mas uma capacidade tão complexa não pode ser considerada isoladamente dos outros elementos. A seguir, o comentário da pesquisadora russa na área de Percepção, V. Serédinskaia (1962, p. 8):

Porque a audição interna se baseia na fixação na memória das imagens sonoras dos elementos diferentes da fala musical, a importância maior para o desenvolvimento da mesma está nas qualidades de recepção e memória. As observações mostram que, nas condições de recepção musical³⁵ ruim e memória fraca, a percepção interna aprimora-se muito pouco (mesmo no trabalho contínuo) e, ao contrário, quanto mais perfeitas elas são, tanto melhor a qualidade da percepção interna. Por isso, à educação deveria obrigatoriamente preceder o trabalho acima de recepção musical e memória.

É lógico, que para o desenvolvimento genuíno da pré-escuta mental, influem todos os fatores de forma complexa; todas as habilidades musicais devem ser trabalhadas ao mesmo tempo. Mas vamos aqui concentrar a atenção em dois elementos que parecem ser a natureza mesma da percepção vocal: **a imaginação mental auditiva e a memória musical**.

A história da disciplina Percepção, de Guido d'Arezzo³⁶ até os dias de hoje, mostra muitos métodos interessantes de ministração do curso. Só na Rússia, durante um século, foram desenvolvidos e aproveitados na prática, com sucesso, vários sistemas conhecidos com enfoques metodológicos diferentes. Alguns professores propuseram basear a etapa inicial de estudo do modo em um curso de Percepção em apoio nos graus de escala; alguns em apoio nos tons constantes e contíguos inconstantes; outros colocavam nos fundamentos da Percepção o acorde e a forma simples de um período, entre outros. Cada um dos métodos tem a sua argumentação, sua série de exercícios e seus resultados. Vamos tentar extrair e mostrar alguns elementos destes métodos e

³⁵ Segundo Serédinskaia, como **recepção musical** subentende-se o processo psíquico de reflexão em centros auditivos daqueles fenômenos musicais que estão influenciando no momento sobre nosso aparelho auditivo. Recepção – o momento inicial e principal de nosso conhecimento dos fenômenos musicais.

³⁶ Guido d'Arezzo (990–1050?) – músico italiano, teórico musical. Era um dos mais relevantes reformadores na área de prática musical da Idade Média.

exercícios, que foram desenvolvidos na Rússia e Ucrânia nas últimas décadas e que poderão ter o aproveitamento no processo de desenvolvimento da percepção vocal. Alguns deles foram aproveitados por esta pesquisadora na época de sua própria formação, outros no período de trabalho na Universidade na Ucrânia e de estágio junto ao PAE no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo³⁷.

Pergunta-se: qual é o objetivo final destes métodos e exercícios enumerados para um jovem regente coral? Veremos isto mais à frente, depois da sua discussão.

Todo material metodológico deste capítulo foi separado em partes para melhor coerência de exposição, mas, como sempre, essa divisão é condicional, porque as habilidades acima mencionadas são adquiridas através de complexos de vários exercícios interligados e interagentes.

Sendo assim, os itens que se seguem abordarão precisamente a **imaginação mental auditiva** e a **memória musical**.

2.2. A imaginação auditiva.

A condição indispensável para formação das imagens musicais auditivas é a **recepção da altura dos sons**. Conforme os dados de pesquisas das últimas décadas – por exemplo: Moróзов “Sobre bases fisiológicas de utilização dos meios adicionais técnico-científicos de ensino evidente em pedagogia vocal” (1976); Nasáikinski “Sobre a psicologia da recepção musical” (1972) – pode-se constatar a união entre o mecanismo de recepção e o surgimento das imagens sonoras³⁸. Veremos o que fala o pesquisador russo na área de canto, Leonid Dmítiev (2004, p. 77):

O papel principal na formação das imagens sonoras de altura, como também, na hora de desenvolvimento da mesma recepção (sonora de altura), é dos movimentos do aparelho vocal, que representam a altura dos sons recebidos...

³⁷ Com o objetivo de formalizar a experiência didática foi criado o **Programa de Aperfeiçoamento de Ensino**. A formação em pesquisa é atingida pela interação entre o aluno e o orientador. Este programa destina-se a aprimorar a formação de alunos de pós-graduação para a atividade didática de graduação.

³⁸ As imagens sonoras surgem no processo de imaginação mental auditiva (veja a nota de rodapé na página 7).

Para cantar qualquer coisa é necessário claramente reproduzir na mente a imagem sonora. Isso será uma espécie de padrão para a comparação com o resultado que aparece depois da tentativa de extraí-lo... A imagem sonora cria a imaginação motora correspondente. Essa ligação determina-se através da experiência sonora e motora anterior.

No primeiro capítulo deste trabalho foi discutido e explicado que a imaginação mental auditiva do som correto é um suporte importante e necessário para a percepção vocal. Essa função da audição interna desenvolve-se gradativamente pelo esquema: **noção – compreensão – imaginação**. E esse esquema, que será discutido mais à frente, exige a participação da voz. O professor russo de Percepção, Vinogradov, dá uma explicação bastante clara sobre a necessidade de canto nas aulas (1987, p. 48-49):

O processo de educação musical sempre está acompanhado por um componente sensorial da recepção em forma de impressão (no sentido de vivência³⁹), pois fora da impressão não acontece nem recepção, nem assimilação, nem reprodução. Todavia, não estamos falando apenas sobre a impressão como repercussão emocional, que pode ser positiva ou negativa. Cada impressão musical inclui devidamente o componente analítico, ou seja, componente da atividade lógica. A possibilidade de revelar e avaliar este componente está na verbalização (formulação⁴⁰) dos resultados de análise que, por sua vez, ajudará o professor a dirigir o processo educacional... Já está comprovado que o meio mais radical de assimilação da música (da essência dos seus meios expressivos específicos) é a participação na própria execução...

Dessa maneira, pode-se resumir que, na formação de um regente coral, mais do que para qualquer outro músico (exceto o vocalista), o canto é um eixo principal no estágio inicial, que deve ser, de certo modo, uma “verbalização dos resultados de análise”.

Teplov diz (1947) que “a capacidade de operar livremente com as imagens auditivas musicais” possibilita a criatividade sem a presença dos irritadores físicos exteriores. Pergunta-se: há um estágio anterior na formação do estudante de regência que lhe permita chegar ao domínio das capacidades descritas por Teplov? É possível pensar que sim, há uma etapa inicial que está ligada à participação do aparelho vocal que viabiliza a verificação e a confirmação das imagens musicais e, também, a

³⁹ Observação da tradutora.

⁴⁰ Observação de Vinogradov.

memorização. Pode-se dizer então que existem duas fases neste processo, uma inicial, de fundo mais físico e uma superior, de fundo mais abstrato e criativo.

Nas pessoas que possuem capacidades musicais medianas ou aquelas que se iniciaram na música tarde, a etapa “inicial” dura bastante tempo e somente o treino constante pode levá-las à transformação gradativa desse estado à etapa “superior”.

Supõe-se que as pessoas bem dotadas musicalmente passam da primeira para segunda etapa de desenvolvimento da audição ainda na infância. Certamente a audição e a percepção musical de um ser humano, que tenha sido criado em união íntima com a música desde os primeiros anos de vida, serão (com raras exceções) mais ricas e finas do que as da pessoa que se iniciou na arte no período da juventude ou mais tarde.

Considere-se que o desenvolvimento das capacidades específicas da percepção profissional, como também da percepção em geral, até um nível suficiente é acessível a todos, pois a percepção é uma matéria técnica, ao contrário das matérias interpretativas musicais, já que não necessita as capacidades físicas específicas (por exemplo: a capacidade física dos dedos etc.). Entretanto, o sucesso na formação da percepção profissional depende não somente da boa metodologia e da própria vontade do aluno, mas, em muitos casos, da idade do mesmo: a sensibilidade perceptiva – que está ligada a processos psicofisiológicos – diminui com a idade.

Voltando à questão do processo de desenvolvimento das imagens mentais musicais auditivas, organiza-se o pensamento neste trabalho a partir da idéia de que se pode dividi-lo em três fases, na seguinte ordem: **noção** – **compreensão** – **imaginação**. Cada uma delas caracteriza-se por determinadas peculiaridades de funcionamento das cordas vocais e também pelas capacidades concretas do estudante. Antes de tudo, é preciso lembrar que, caso o aluno seja iniciante, poderá surgir uma espécie de conflito: a reprodução dos sons em voz alta serve como meio de desenvolvimento das imagens sonoras de altura, por outro lado, a própria reprodução correta não pode ser realizada, devido à fraqueza das imagens sonoras. Esse conflito poderia ser resolvido através da correção de cada nota cantada com um instrumento ou a voz. E aqui começa a primeira fase.

A fase que chamamos de “**noção**” é um período em que os estudantes ficam reproduzindo a altura dos sons (exercícios), no início com a ajuda de um instrumento e, posteriormente, não mais. O traço característico dessa fase é o apoio imediato no ressoar externo (o seu próprio canto), que é a condição para a formação das imagens sonoras

mentais. Com o tempo, a força dessas imagens vai crescendo, porém é necessário compreender que ela não se desenvolve somente através da repetição simples, pois a condição principal de seu crescimento é justamente o aprimoramento da recepção musical.

A segunda fase – “**compreensão**” – está ligada ao gradativo afastamento do apoio no resultado sonoro, ao mesmo tempo em que se vai desenvolvendo a reprodução interna (ouvido interno). O meio de desenvolvimento das imagens neste período é o trabalho ativo, mas silencioso, das cordas vocais. A substituição do canto em voz alta pelo canto em mente dificulta o controle auditivo da reprodução, portanto uma opção prática poderia ser, primeiramente, passar para o canto em pianíssimo, quase inaudível e só depois para canto mental. Vejamos a opinião de Dmítriev (2004, p. 78):

Na hora da mudança para a reprodução sem som é muito importante que os movimentos das cordas vocais estejam intensificados ao máximo. Isso facilita o controle das cordas vocais e provoca imagens mais claras e fortes. Com o tempo estes movimentos vão se reduzindo, diminuindo e transformam-se em quase imperceptíveis, muitas vezes até incontroláveis por introspecção.

À medida que a quantidade dos sons reproduzidos mentalmente vai aumentando, o aluno consegue despertar as imagens auditivas não somente dos sons em separado, mas também de frases melódicas inteiras.

Como se pode observar, o próprio canto só deve estar presente na primeira fase de formação da imaginação mental auditiva, pois esta será a função da audição interna. Nas aulas de Percepção ele é o meio e não, objetivo. É um meio fundamental na educação da percepção profissional.

Em outras palavras, o esquema completo de educação do ouvido aparece da seguinte maneira: da recepção inconsciente da música através do ciclo vocal (elemento motor) até a recepção consciente da informação musical com audição interna.

Porém, é preciso lembrar que existem dois tipos de audição interna: audição melódica – a capacidade de imaginar mentalmente a linha melódica – e harmônica – a capacidade de imaginar linhas superpostas, de caráter harmônico ou polifônico. Como a percepção vocal é uma habilidade de analisar e controlar uma nota ou uma melodia por

vez, neste trabalho será discutido o primeiro tipo de audição interna – audição melódica. O problema focal é a percepção vocal, já que os problemas da audição coral, como um todo, implicam outros fatores que não estão em discussão.

O processo já descrito de paulatina diminuição do volume de emissão da linha que se quer mentalizar (imaginar) leva até a redução e automatização dos próprios movimentos vocais, o que cria as condições para aparecimento mais rápido das imagens auditivas e, posteriormente, para a formação das “**imagens musicais simultâneas**”⁴¹ que se manifestam na imaginação imediata das construções melódicas inteiras. Esta é justamente a fase que definimos como “**imaginação**”.

Note-se que, no que chamamos de nível superior de desenvolvimento das imagens auditivas, no momento em que estas se tornam fortes e firmes, é possível formarem-se relações e/ou conexões e/ou associações com imagens de outros tipos (visuais, espaciais, intelectuais etc.) e/ou diferentes linguagens artísticas.

Nesta última fase de desenvolvimento da imaginação mental auditiva subentende-se algo mais do que simplesmente ouvir as notas na mente. É importante lembrar a observação do primeiro capítulo: **a imaginação cria o movimento**. Em seu livro “A arte do canto com ressonância”, Morózov (2002, p. 24-25) fala sobre ela e oferece uma série de fatos importantes:

Na psicologia de hoje isso se chama **antecipação**. O psicólogo da Geórgia - D.N. Uznadze - construiu com base nisto a sua **teoria de atitude**. O acadêmico A.A. Uhtómsky definiu este estado como **tranqüilidade operativa**. O ser humano ainda está parado, mas ele já está programado para realizar um tipo de ação cujo modelo foi criado em sua mente. O acadêmico P.K. Anóhin pesquisou especialmente esse fenômeno psicofisiológico e chamou-o de **reflexo adiantado**. Por exemplo, o cantor, antes de chegar à nota aguda já a canta mentalmente, de modo que as notas anteriores soam como se fossem “coloridas” pelo timbre da nota aguda. Porém, o modo como essa nota soar vai depender de qual **imagem** foi criada e desenhada em sua mente pelo cantor, no início de seu trabalho com o aparelho vocal. Se a imagem criada é de laringe e cordas vocais, por onde a corrente de ar dos pulmões se espreme, todo mundo verá isso e os ouvintes escutarão um som de garganta. Se o cantor está “vendo” dentro de si um tubo de órgão, uma tuba ou, como disse o professor e cantor italiano, G. Barra, *risonzanza*, a platéia ouvirá isso. Pois a imaginação pelo cantor do mecanismo de

⁴¹ Termo cunhado por teórico russo, I. Gueinrihs (1978).

formação do som dá origem aos movimentos correspondentes em seu aparelho vocal. A onda sonora simplesmente leva consigo o marco desses movimentos – o meio tecnológico da formação do som.

Essa questão será discutida mais profundamente quando falarmos a respeito das aulas de canto.

Chegamos então ao momento da exposição e discussão de atividades de caráter prático relativas ao aprendizado e desenvolvimento dos conceitos acima citados.

2.3. Alguns exercícios do método de Maksímov.

Este trabalho vem apontando a necessidade de interligação psicofisiológica profunda das funções do ouvido e da formação vocal.

Para tal interligação concorrem muitos aspectos da formação do regente coral, seja no âmbito dos conteúdos trabalhados por seus professores de Percepção, seja pelo aprendizado do canto e da técnica vocal. Isso vai exigir o esforço conjunto dos professores, o contato criativo constante entre eles, o que contribuirá para o aumento da responsabilidade dos mesmos na qualidade de preparação profissional dos alunos.

No Conservatório P.I.Tchaikovsky em Moscou, dentro da Cátedra de Teoria Musical, foi feita pesquisa com um grupo de estudantes-cantores por um dos professores, Sergei Maksímov. Como resultado desta pesquisa saiu o livro “Solfejo⁴² para vocalistas” (1984).

Antes de tudo, note-se que na prática pedagógica existem duas posições diametralmente opostas de assimilação do material de percepção. A primeira é contemplativa lógica, que é um método onde os alunos não podem cantar, por exemplo, os sons dos intervalos ou dos acordes a fim de identificá-los, não podem cantar na hora de anotar o ditado musical etc.. O objetivo deste método é que o aluno tente reconhecer os intervalos e acordes pelo colorido⁴³, caráter. O segundo método é motor, procura que

⁴² O termo *solfejo*, neste caso, representa o nome da disciplina nas unidades de ensino musical na Rússia e inclui o mesmo conteúdo temático da disciplina Percepção no Brasil.

⁴³ Colorido (substantivo) – na linguagem dos músicos da Rússia e países adjacentes significa aquela recepção imaginosa e/ou sensação auditiva do acorde (ou do intervalo) que surge depois da sua escuta e que determina o caráter sonoro.

todos os elementos do léxico musical sejam cantados tantas vezes quanto necessárias para formar as habilidades auditivas firmemente, os reflexos condicionados impecavelmente.

Ambos possuem seus lados positivos, porém, no momento da escolha metodológica de desenvolvimento da percepção e de criação de um sistema próprio, sugere-se dar preferência ao segundo método: “a assimilação do material será confiável somente quando nisto participam os processos motores das cordas vocais e os músculos articulatórios, isto é canto” (Útkin, 1985, p. 26).

A linha principal do sistema de formação da percepção do cantor, oferecida por Maksímov, é baseada na **duplicidade do processo de entoação**. Vejamos o que diz a respeito o autor (Maksímov, 1984, p. 3):

A duplicidade do processo de entoação inclui o processo simultâneo de canto em mente e canto em voz alta. Como método operacional é usado o desenvolvimento da imaginação sonora como o fator primordial da entoação consciente e expressiva... Somente à base de imaginação sonora formam-se as habilidades de entoação firmes, somente ela é capaz de despertar e direcionar a fantasia criativa do cantor⁴⁴.

Pois então, na sua pesquisa Maksímov oferece os exercícios para trabalhar a imaginação sonora onde toda atenção será concentrada no próprio processo de canto, no acabamento da precisão e expressão, na afinação e beleza do som vocal.

O autor desenvolveu uma série de exercícios direcionados para trabalhar as capacidades da percepção ligadas ao ritmo, harmonia etc., porém este trabalho estará voltado somente àqueles exercícios que mostram maior importância e ligação direta com o assunto da pesquisa.

Uma grande parte dos exercícios dá atenção ao ouvido tonal, pois a formação da sensação da tonalidade e a capacidade de sustentar o plano tonal é condição indispensável para o desenvolvimento da afinação exata do cantor. Voltando ao texto do Maksímov (1984, p. 9 -10):

⁴⁴ Entende-se “fantasia criativa do cantor” como aquela capacidade da audição interna que possibilita o surgimento na mente (tanto intencionalmente, quanto não) dos fenômenos musicais ou, em outras palavras, isso é a improvisação. No último capítulo do livro (1984) o autor discute sobre a improvisação vocal como estágio superior do desenvolvimento da percepção e raciocínio musical do cantor.

O princípio de duplicidade do processo de entoação consiste no funcionamento da audição interna e da voz ao mesmo tempo. O domínio prático a deste princípio, através do material específico educacional, é a condição única para a formação eficiente tanto do ouvido tonal, como da imaginação sonora.

O caráter duplo do canto é inerente a qualquer melodia. Por exemplo, na hora de interpretação do trecho da escala maior descendente do V grau para I, a voz reproduz uma corrente de intervalos melódicos. Ao mesmo tempo, cada nota da melodia, soando na mente, fica interligada com o tom principal do modo, criando uma fileira subseqüente dos intervalos harmônicos:

Afinação Canto em voz alta V – IV – III – II – I

The image shows two musical staves. The top staff, labeled 'Canto em voz alta', contains a descending scale from the fifth degree (V) to the first degree (I). The intervals between notes are marked as 6.2, m.2, 6.2, and 6.2. The bottom staff, labeled 'Imaginação auditiva do tom principal', shows a series of notes connected by vertical dashed lines, representing the harmonic structure of the scale.

Imaginação auditiva do tom principal

Segurando na memória o ressoar da afinação inicial⁴⁵, a audição interna permanece marcando o trajeto do exercício com o apoio obrigatório durante a entoação no primeiro grau da tonalidade...

Neste exemplo dá para perceber bem que os intervalos harmônicos estão predeterminando a estrutura dos intervalos melódicos ou, em outras palavras, os intervalos harmônicos, neste caso, estão executando a função reguladora da entoação.

Dai vem a necessidade e importância num curso de Percepção, dos exercícios específicos, que desenvolvem a capacidade de aplicar conscientemente o princípio da duplicidade de canto mental e real para qualquer melodia. O resultado deste tipo de treinamento é uma afinação vocal impecável – indicador do trabalho ativo da audição interna e das ligações mentais firmes de cada elemento da melodia sendo executada com os pilares tonais.

Como exemplo dos exercícios para o desenvolvimento da capacidade de aplicar conscientemente o **princípio da duplicidade do processo de entoação** o autor oferece a “Escala-vocalize” e o “Estudo vocal” (ANEXO 1).

Destaque-se: o primeiro passo para criar a capacidade de ajustar-se na tonalidade⁴⁶ é criar o hábito de escutar atentamente. Esse processo exige sempre uma

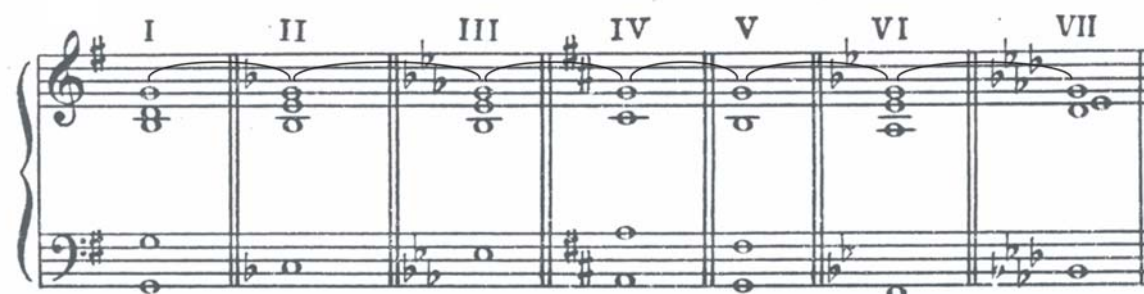
⁴⁵ Afinação inicial é aquela referência da tonalidade principal da música que se toma para pegar o tom; na maioria dos casos é a tríade principal (às vezes só o primeiro grau).

⁴⁶ Ajustar-se na tonalidade significa dispor sua audição interna a uma determinada tonalidade, isto é fixar seus graus principais na mente para poder auditivamente apoiar-se neles durante a execução vocal.

condição ativa do ouvido. Para obter melhor resultado, às vezes, é bom pedir ao estudante que fique parado, concentrando-se na atenção auditiva e tentando escutar o som necessário mentalmente, antes de cantá-lo.

No entanto, é necessário lembrar que a atenção auditiva cansa bastante rápido, por isso a aula deve ser planejada com estratégia especial.

Outro exercício deste método inclui a entoação da nota *sol* com o acompanhamento dos acordes no piano, onde *sol* (a nota superior dos acordes) sobressai alternadamente como todos os graus⁴⁷. Dessa maneira, entram em funcionamento sete tonalidades no mesmo exercício e na recepção e entoação dessa nota revela-se a propriedade da alternância tonal, pois, com a mudança do acorde, o som executado ganhará uma significação de grau diferente a cada vez. Maksimov recomenda que, após análise de todos os acordes e determinação das tonalidades, se cante a nota superior de cada acorde, dando atenção especial à correção da altura mais refinada do seu ressoar, dependendo do grau executado⁴⁸ (1984, p. 15, exercício 7):



Posteriormente (exemplo seguinte), quando a percepção dos alunos estiver mais acostumada, o autor sugere passar para o canto arpejado dos acordes (de baixo para cima), onde a mesma nota se transforma, a cada vez, em outro grau. O exercício deve ser cantado sem a respiração na hora da mudança de harmonia (1984, p. 122-123, exercício 304):

⁴⁷ Em cada tonalidade são escolhidos acordes que incluem o grau necessário.

⁴⁸ A ligadura é proposta pela pesquisadora.

Animado Mais claro Triste

lo - la - li -

Com a boca fechada Com o som leve Transparente

M - lu - la - M

Maksímov percebeu que a necessidade de achar rapidamente o grau seguinte no processo de canto intensifica a formação das imaginações mentais auditivas e o desenvolvimento da capacidade de **pré-escuta** do estudante. Por isso ele sugere um outro treinamento, onde o aluno, após tomar o acorde de afinação, a canta melodicamente e, em seguida, sem respirar, pega o V grau (compasso 2); depois, repetindo afinação, pega o IV grau (compasso 4) etc., sempre antes **decifrando com a imaginação sonora o grau a ser cantado** e obedecendo ao contraste na dinâmica indicada que, sendo diferente na primeira e segunda partes do exercício, permite fixar melhor os graus procurados (p. 27, exercício 38):

ma- li ma ma- li mo ma- li ma ma- li mo

Como se pode ver nos exercícios acima o autor está sempre realçando o princípio “canto e ouço”. Além disso, percebe-se que bastante atenção é dedicada à expressividade na interpretação dos exercícios:

O mais essencial no trabalho com os exercícios vocais propostos consiste em expressar a diferença do ressoar da afinação arpejada e dos graus do vocalize através da dinâmica indicada e também das nuances marcadas em rubricas no início⁴⁹. As rubricas feitas à afinação arpejada e separadamente aos diferentes graus do vocalize típico são expostas contrastantemente e exigem sempre o colorido do som individualmente encontrado. A técnica, baseada nos contrastes tanto dinâmicos quanto timbrísticos, mostra mais intensivamente a concentração da atenção do cantor para a exatidão e qualidade do som. Assim adquire-se a capacidade profissional de manter na memória tonal, como se fosse especialmente, o vocalize em geral e cada elemento determinado – o grau do modo.

(Maksímov, 1984, p. 16)

A etapa seguinte de aprimoramento da percepção são exercícios *a cappella*. O trabalho sobre estes insere uma tarefa nova e importante: a assimilação gradual da habilidade de cantar as passagens intervalares com bastante precisão, conseguindo-se diminuir ou aumentar o intervalo através das nuances mínimas de afinação (menos de meio tom). Em condições de afinação não-temperada, a expressão artística da frase musical é inalcançável sem a capacidade de cantar com afinação justa alguns graus do modo e aumentando ou diminuindo outros.

O caráter duplo do processo de entoação funciona também nos vocalizes *a cappella*.

⁴⁹ Veja o ANEXO 3.

A afinação em forma de uma nota só e a repetição dele com a voz impõem, para audição interna, a tarefa de preparar e reproduzir o intervalo de primeira justa (uníssono⁵⁰) impecável no papel de qualquer grau do modo.

Repetindo com a voz esta afinação, que ainda não ganhou o significado de algum grau, a audição interna deve dotar o som com o significado do grau anteriormente escolhido e, em seguida, preparar o exercício baseando-se na imaginação mental ou do acorde principal – se o exercício trabalha sobre I, III ou V grau – ou da harmonia dissonante – se será trabalhado II, IV, VI ou VII grau.

(Maksímov, 1984, p. 94)

Veja-se, por exemplo, o exercício 248, onde o aluno, antes de cantar, imagina o acorde principal e o exercício 275, onde o ponto de partida será a harmonia dissonante (Maksímov, 1984, p. 96 e 108):

The image shows two musical exercises. The first exercise is in bass clef and is labeled "I-VII-VI-V-I". It features a sequence of notes with dynamics markings "mf" and "p". Below the notes are the syllables "m la i la i la m". The second exercise is in treble clef and is labeled "VII-VI-V-I". It features a similar sequence of notes with dynamics markings "mf" and "p". Below the notes are the syllables "m ma i ma m".

No final de trabalho estão anexados alguns exercícios deste tipo, em tonalidades maiores e menores, que foram retirados do trabalho de Maksímov, para que eventuais interessados possam analisar e aproveitar os mesmos (ANEXO 2).

No decorrer da sua pesquisa, comentando a execução dos exercícios, o autor propõe criar mentalmente, na hora de respiração, uma atitude psicológica no caráter de maior ou de menor, dependendo do caráter do vocalize. Maksímov define essa atitude como respiração “maior” e respiração “menor”⁵¹ e destaca que dessa maneira o estudante terá facilidade para ajustar a afinação dos intervalos no caráter sobrescrito. Assim ele afirma que o caráter da interpretação não somente ajuda, mas participa plenamente no desenvolvimento da exatidão de afinação e pré-escuta interna.

⁵⁰ Observação da tradutora.

⁵¹ Subentende-se o caráter da respiração e não tamanho.

Alguns desses exercícios, destinados a serem cantados *a cappella*, estão presentes no ANEXO 3. Estes foram testados e usados na prática com cantores por muitos anos.

O processo de expressividade da interpretação está sob o controle das sensações musculares expostas no primeiro capítulo, que será discutido mais detalhadamente no próximo capítulo.

Maksímov (1984) informa que alguma “confusão auditiva”, observada na maior parte dos estudantes em estágio inicial de trabalho, é sucedida por uma firme confiança, resultante do treino consecutivo da consciência auditiva orientadora. Ele insiste que os vocalizes devem ser cantados com a partitura até o momento em que venha a aparecer imediatamente na mente do aluno a **imaginação do som das notas do acorde** (e os intervalos entre elas), **só de olhá-las**.

Entretanto, Maksímov sugere posteriormente o uso de outro meio educacional: **cantar os exercícios de cor, através da memória auditiva**, “tentando alcançar a imaginação mental mais exata possível da escrita” (o trabalho da visão interna também). O objetivo é o **fortalecimento das ligações visual-auditivas** que são necessárias para a leitura à primeira vista e que contribuem para o reforço do ouvido tonal.

O último dos exercícios deste método aqui apresentado é “**a improvisação vocal com a utilização de modulação sobre uma seqüência harmônica dada**”. A improvisação vocal em ritmo variado exige a assimilação fundamental da seqüência dos acordes: é preciso sabê-la de cor. Maksímov comenta este processo (1984, p. 210):

Esse arcabouço harmônico, ativando o funcionamento da imaginação sonora, contribui para o surgimento dos contornos melódico-rítmicos da improvisação. Dessa maneira, é lógico que a imaginação criativa do cantor vai apoiar-se em elementos melódicos e rítmicos de seu próprio repertório vocal. Por exemplo:

Com o som claro, alegre

Two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff with a melody and a grand staff (treble and bass clefs) with a harmonic accompaniment. The second system follows the same format. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The melody is bright and rhythmic, while the accompaniment provides a steady harmonic foundation.

Com o sentimento

Two systems of musical notation. The first system consists of a bass clef staff with a melody and a grand staff (treble and bass clefs) with a harmonic accompaniment. The second system follows the same format. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4. The melody is more expressive and slower, with a focus on phrasing and dynamics.

Com coragem

Two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff with a melody and a grand staff (treble and bass clefs) with a harmonic accompaniment. The second system follows the same format. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The melody is strong and rhythmic, with a focus on bold phrasing and dynamics.

No final deste trabalho são anexados alguns exemplos de seqüências harmônicas possíveis (ANEXO 4) e também vocalizes (ANEXO 5), onde se revela claramente a propriedade da variação da função modal do mesmo som, em condições harmônicas diferentes. São os vocalizes recomendados para serem cantados na mesma fase em que se realizam os exercícios de improvisação⁵².

⁵² Os exercícios são do livro de Maksímov (1984).

Como foi dito anteriormente, separamos aqui somente alguns exemplos do método em que foram aproximados tipos distintos de **exercícios analítico-vocais**. O método foi desenvolvido para os cantores, mas é interessante para esta pesquisa por que esta enfoca as qualidades especiais necessárias ao ouvido de um regente coral: a capacidade de ouvir internamente as partituras de muitas vozes e poder corrigir os problemas de afinação. Através do trato criativo, cada professor pode aproveitar as idéias da pesquisa de Maksímov como ponto de partida para formar exercícios ou métodos novos.

2.4. A experiência de outros professores.

No Colégio Musical de Moscou trabalhou por muitos anos o professor de percepção, Boris Útkin, que redigiu a própria experiência de desenvolvimento da percepção de seus estudantes-músicos no livro “Formação da percepção profissional de um músico no colégio”. A seguir, um trecho onde este autor fala sobre habilidade vocal de orientação de altura sonora (1985, p. 26-27):

O sucesso da formação da percepção profissional no Colégio Coral de Moscou (o autor conhece bem o sistema metodológico ali utilizado) está condicionado, em grande parte, justamente pelo fato de que o princípio fundamental de desenvolvimento da percepção é o princípio motor – através do canto regular diário de muitos anos. Essa tradição veio ainda do Colégio Sinodal⁵³. Sabe-se que, no passado, eventualmente foram organizados concursos de percepção entre os alunos do Colégio Sinodal e estudantes do Conservatório, onde sempre ganhavam os alunos do Colégio. Eles foram capazes de escrever a título de ditado, fugas de cinco e seis vozes e *ensembles* de diferentes compositores...

Os vocalistas-profissionais experientes que não possuem a percepção ativa absoluta⁵⁴ são capazes de achar com a voz o som necessário. Isso é a habilidade de sensação vocal-muscular das posições dos sons – a orientação de registro exata; aconteceu o surgimento da ligação retroativa – da sensação muscular (a prática de muitos anos) para o som. Cada professor de percepção pode aproveitar essa capacidade em sua prática. Durante alguns meses os estudantes ficam cantando diariamente, sem o apoio do instrumento,

⁵³ Nos séculos XVIII-XIX o Colégio Sinodal era um colégio ligado à igreja, um dos lugares onde se podia aprender música. No início do século XX o nome da instituição mudou para Colégio Coral.

⁵⁴ A expressão mais utilizada em Português é “ouvido absoluto”. Mantivemos a tradução proposta em respeito ao detalhamento conceitual que o autor exprime em Russo.

uma nota determinada (o autor sugere “dó” central), confirmando depois a afinação com ajuda do instrumento (é lógico, que no início eles não cantam, mas procuram com a voz o som necessário).

Essa habilidade não tem nenhuma relação com ouvido absoluto: somente se forma a sensação vocal-muscular do som pela intensidade das cordas vocais. O conhecimento desse fenômeno faz entender, recomendada por docentes da escola antiga, a “demora” numa tonalidade⁵⁵ no início dos estudos (isto é também uma tradição de muitos anos no Colégio Coral).

Na opinião de Útkin a troca constante das tonalidades é inadmissível tanto na escola musical quanto no primeiro ano do Colégio Musical, pois “isso atrapalha na aquisição de uma qualidade de valor essencial: a sensação vocal da posição da altura”; em outras palavras, as habilidades motoras musculares são ligadas à assimilação de cada novo modo.

Assim, a compreensão, pelo professor, da importância especial do fator vocal motor na aquisição das habilidades profissionais tem significação decisiva na formação da percepção do regente coral.

No seu trabalho o autor comenta também a respeito da maneira de cantar nas aulas de percepção. Ele acha que há necessidade de cantar com a posição alta, mas não muito forte, porque isso poderia criar o cansaço da voz (levando em conta a quantidade de exercícios que devem ser cantados todo dia). O professor deve sempre ficar atento para que os alunos não cantem com som de garganta, nasalado ou rouquejado, respirando naturalmente.

A existência da interligação psicofisiológica profunda entre funções de ouvido e de formação da voz, como também do grupo de tarefas dos professores de Percepção e de Canto, comprovam a necessidade da procura de alguns fundamentos metodológicos gerais da educação vocal-auditiva dos cantores e da colocação e solução das questões de aproximação do ensino de Percepção das tarefas de especialização dos estudantes-cantores.

Parece correto dizer que as aulas de Percepção deveriam ser estruturadas de forma diferenciada para estudantes-cantores, teóricos, compositores⁵⁶ ou

⁵⁵ Subentende-se o fato de que muitos professores de Percepção, até os dias atuais, acham necessário, no início dos estudos, fazer por muito tempo exercícios e ditados musicais somente sobre *dó maior* e *lá menor*, para formar a sensação auditiva e muscular firme e definitiva de cada nota.

⁵⁶ No ensino superior musical na Rússia, existem faculdades separadas de Teoria, Composição, Regência Coral, Regência Orquestral etc..

instrumentistas, em função da especificidade de cada uma das profissões. Uma das pesquisadoras russas na área de Percepção, Olga Útkina, afirma que os professores de Percepção deveriam passar por uma especialização (1987, p. 67):

A solução das tarefas de aproximação de ensino de percepção dos problemas da profissão dos cantores exige dos professores de canto e percepção esforços conjuntos, seu constante contato. Isso poderia contribuir para a criação de novas formas efetivas de ensino e também para o aumento da responsabilidade dos mesmos pela qualidade de preparação profissional dos alunos. Portanto, é necessária a especialização dos professores para o ensino de percepção nas faculdades de canto.

Por sua vez, a pesquisadora Serédinskaia, no seu trabalho “Desenvolvimento da audição interna nas aulas de solfejo” (1962), oferece um conjunto de exercícios criativos que poderiam ser praticados em grupo, no período de desenvolvimento da audição interior melódica e habilidades de criatividade. Este conjunto consiste em cartas musicais, em forma de “carta-advinhação”, de “pergunta-resposta” e de “auto-ditado”.

O exercício chamado como “carta-advinhação” acontece da seguinte maneira: um aluno manda ao outro uma carta musical conhecida (por exemplo: frase musical ou melodia de alguma obra famosa), propriamente anotada sem ajuda do instrumento. Enquanto o segundo deve adivinhar de onde foi retirada esta melodia e, se tiver escrita incompleta e/ou com os erros, completar e corrigir. Da mesma maneira poderia ser utilizado o exercício com uma carta musical rítmica, onde será anotado somente o ritmo de alguma melodia conhecida.

No segundo exercício (“pergunta-resposta”) o aluno manda ao outro uma frase-pergunta composta por ele mesmo (também sem ajuda do instrumento), que está inacabada ou, em outros termos, não se finaliza na tônica. O aluno que recebeu esta “pergunta” deverá compor uma frase-resposta que completará o desenvolvimento do pensamento musical como um todo.

O último exercício é a carta musical em forma de “auto-ditado” e representa a anotação de uma melodia conhecida, com correção posterior por colegas da sala.

O que será trabalhado nestes exercícios? Primeiramente a **imaginação mental auditiva** que, como já foi dito anteriormente, é um auxílio importante de percepção vocal.

2.5. Propostas próprias.

Os métodos de desenvolvimento da percepção profissional utilizados por docentes experientes na Rússia, às vezes podem ter abordagem diferente ou usam tecnologias diferenciadas, entretanto eles contêm muitas características comuns, por exemplo: a consolidação do material teórico através do elemento motor, a supracitada “demora” nas tonalidades primordiais (simples) no estágio inicial de ensino e muitas outras. Isso acontece devido ao fato de que a maior parte das metodologias atuais nasceu nas Escolas de Canto Coral, nas igrejas. Os Concertos para coro, compostos por compositores russos⁵⁷ e executados por corais, são de três a oito vozes e são difíceis na sua interpretação, pois cada voz, geralmente, é independente e ativa, o que, conseqüentemente, cria harmonias ricas.

A pesquisadora teve a possibilidade de estudar com três professores de Percepção (na escola, no colégio e no conservatório) que se formaram em diferentes regiões da Rússia e Ucrânia, porém, suas metodologias tinham muitas coisas comuns. A partir desta formação, do trabalho com professores de Regência Coral, de pesquisa bibliográfica posterior e de sua prática diária com os coros que dirige, foi possível desenvolver exercícios de autoria própria e chegar a algumas conclusões que levaram a discussão a seguir.

Um ponto importante, que é preciso comentar, é acerca do uso do diapasão nas aulas de Percepção. Para qualquer regente coral ele é uma necessidade, porque nem sempre nos ensaios ou apresentações há um instrumento disponível para a realização do aquecimento vocal dos coralistas ou para dar o tom da obra. Não se pode esquecer que a habilidade de trabalhar com o diapasão desenvolverá a capacidade de manter a altura da nota (ou, no futuro, do acorde) em mente, ajudando portanto na formação da sensação muscular e da memória auditiva, que são componentes de uma boa percepção vocal.

⁵⁷ Os mais conhecidos compositores dos séculos XVIII-XIX são Berezóvsky, Bortniánsky e Védel.

Ao mesmo tempo, considerando que existem obras (por exemplo, algumas canções de Schubert ou de Schumann ou 2-da Sinfonia do Mahler) onde a voz entra antes do piano, os cantores deveriam saber manter a tonalidade necessária em sua memória muscular e auditiva. Professor Nasáikinski, que no seu trabalho levanta a questão de interligação do processo de afinação com o caráter da obra executada (1985, p. 20), comenta a dificuldade dos cantores em manter mentalmente uma determinada afinação durante a interpretação. Por isso é recomendável o uso constante do diapasão nas aulas de Percepção, exceto para alunos-iniciantes.

Que tipo de treinamento de habilidade na manutenção do tom pode ser praticado num grupo? No estágio inicial sugerimos um exercício lúdico que utilizamos com uma frequência com nossos corais. Por exemplo, o Grupo vai se dividindo em três partes: uma parte é o público, a segunda o pessoal dos bastidores e a terceira são os próprios músicos (cantores e acompanhador). Enquanto o “público” e os “bastidores” ficam fazendo seu papel, batendo palma, conversando e, desta maneira, distraindo os artistas, os “músicos”, que estão atrás dos “bastidores”, com ajuda do diapasão, fixam em mente uma nota determinada de um acorde anteriormente combinado e depois entram no “palco”, cumprimentam o “público” e, com o sinal do regente, cantam simultaneamente o acorde inicial. O resultado dependerá da capacidade de se concentrar e de conseguir segurar o tom necessário, o que eventualmente não será satisfatório na primeira vez. Mas que alegria os alunos poderão sentir quando finalmente o acorde sair afinado!

Qual a finalidade deste exercício? Em primeiro lugar, é o **desenvolvimento da sensação muscular e autocontrole auditivo**. Além disso, os alunos terão a possibilidade de exercitar-se no uso do diapasão.

Um outro exercício, aqui sugerido, é a leitura à primeira vista de melodia conhecida, mas com algumas notas intencionalmente alteradas. Este tipo de treinamento deveria alertar a percepção do estudante não somente para “ler” o texto, mas também simultaneamente analisá-lo, o que desenvolverá a exatidão e eficiência da imaginação mental auditiva e, portanto, pensamento musical em geral.

A mesma finalidade terá o exercício criativo de composição onde o aluno deveria criar variações sobre uma melodia dada pelo professor ou por outro aluno.

Inicialmente as variações poderiam ser rítmicas, depois melódicas e, posteriormente, ambas. É necessário que, no final, o professor execute estas variações no piano.

Falando sobre os métodos de educação das qualidades profissionais, é preciso lembrar que a participação do aluno em qualquer tipo de conjunto (seja um pequeno conjunto instrumental, uma orquestra, um grupo vocal ou um coral) é o melhor meio de ensino, principalmente se o conjunto está sendo dirigido por um bom profissional.

Procurando tornar claro, então, o objetivo de tais métodos e exercícios, podemos considerar o quanto são úteis para a aquisição das habilidades do **autodomínio auditivo**, que é uma qualidade profissional bastante complexa, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho.

2.6. Memória musical.

A formação de uma determinada capacidade profissional é um processo conseqüente de assimilação de vários elementos da linguagem musical (intervalos, acordes, graus do modo, elementos metro-rítmicos, timbrísticos, etc.). A audição interna, junto com a memória musical, são a soma de todos eles.

Antes de qualquer coisa é necessário lembrar um trecho da citação da pesquisa de Serédinskaia, que foi usado no primeiro capítulo deste trabalho, onde ela comenta que a audição interna depende da “qualidade de recepção e memória musical dos alunos”. E em seguida vem a explicação desses dois termos – “recepção musical” e “memória musical” (Serédinskaia, 1962, p. 9):

Memória musical é um processo psicológico de conservação na consciência dos fenômenos musicais recebidos anteriormente ou no momento atual e sua posterior recepção...

Recepção musical é um processo psicológico de reflexo nos centros auditivos daqueles fenômenos musicais que, no momento atual, estão agindo sobre nosso aparelho auditivo. Recepção é o momento inicial e fundamental de conhecimento dos fenômenos musicais. Seus resultados, gravados na consciência, ficam como base futura para a atividade do raciocínio e para a imaginação auditiva.

Pode-se observar que existe uma ligação inevitável entre memória e recepção musicais e incluir ainda a audição interna e, certamente, a percepção vocal. Isso traz a

conclusão de que o pleno desenvolvimento dessas capacidades é um processo único. Realmente, os professores experientes comentam que aqueles exercícios, que influem simultaneamente sobre o desenvolvimento de várias habilidades, são sempre mais produtivos.

Cada estudante possui uma memória musical, mas a qualidade dela varia de um para outro. Ela depende da largueza do horizonte musical, da intensidade de treino da memória, da rapidez de memorização da obra escutada e do tempo de conservação da sua imagem exata e, obviamente, da percepção musical, pois antes da memorização vem a recepção.

A diferença na **recepção musical** dos estudantes, além dos motivos que determinam a qualidade de sua memória, depende também de sua atenção auditiva. Em outras palavras, depende, por um lado, de quão profundamente eles reviveram o conteúdo da composição escutada e, por outro lado, da velocidade e exatidão de assimilação da última.

Para um processo eficiente de memorização rápida de alguma obra, poderia atrapalhar uma recepção musical falha. Supondo, por exemplo, que ao cantar uma melodia de cor o aluno faça sempre os mesmos erros, isto provavelmente poderá ser atribuído a uma baixa qualidade na recepção musical e não na memória. Se, ao contrário, os erros na execução da melodia são em pontos diferentes, isto provavelmente significará baixo desenvolvimento tanto da recepção, quanto da memória.

Voltando ao professor russo, Vinogradov, citamos abaixo comentários sobre estes mesmos aspectos (1987, p. 51-52):

É conhecido que o dom artístico impressiona mais fortemente, quanto mais a memória ocupa uma posição elevada em sua estrutura e quanto mais perfeitos seus índices qualitativos e quantitativos...

Verificar a produtividade da memorização é mais fácil através da reprodução. Quanto maior o intervalo de tempo que se dá entre a memorização e a reprodução do material, mais eficaz o trabalho da memória será considerado...

Precisamos tratar a memorização mais profundamente – como a possibilidade de reproduzir a mesma coisa em condições novas (por exemplo: em outra tonalidade, tempo ou dinâmica) ou reconstituir algo novo no âmbito dos princípios assimilados (por exemplo, em versão de outro modo ou gênero).

Em outras palavras, **a memorização está servindo não como base para a repetição da tarefa resolvida, mas para a repetição da ação no rumo da tarefa.**

Note-se que o autor dirige nossa atenção para a **memorização consciente**. No tempo de memorização consciente o estudante tem a possibilidade de abordar a obra como se fosse abranger o material musical todo. A memória consciente ajudará, futuramente, a conscientizar e fixar as sensações musculares necessárias à execução. Dessa maneira, essas sensações musculares (ou a **memória muscular**) é um elo importantíssimo entre a memória auditiva e a percepção vocal. Por esta razão falaremos sobre deste assunto no próximo capítulo, quando serão consideradas as aulas de Canto e Regência Coral.

Do termo “**memória musical**” é necessário, neste momento, distinguir a memória da altura das notas (**memória de entoação**), do ressoar das consonâncias (suas relações dentro do acorde) e suas seqüências (**memória harmônica**) e do metro-ritmo (**memória rítmica**). Porém, a percepção vocal, como já foi comentado anteriormente, é uma habilidade de análise e controle de uma nota ou de uma melodia, portanto discutiremos a **memória de entoação**. De três auxílios da memória musical – **recepção musical, memória de entoação e memória muscular** – os dois primeiros serão considerados neste capítulo e o terceiro, no próximo.

2.7. Processo de memorização.

Visto que a qualidade da memória está ligada ao próprio processo de memorização da composição, à duração de sua conservação em mente e a capacidade da memória, há necessidade de conduzir o desenvolvimento dela em três direções: aprimoramento do processo de memorização por alunos da música escutada; prorrogação gradual do tempo de sua conservação e, por fim, aumento da capacidade da memória.

O primeiro estágio de trabalho sobre a memória musical dos estudantes é o aprimoramento de qualidade de memorização da música escutada, isto é, de sua velocidade e exatidão.

Existem dois tipos de memorização: **involuntária** (inconsciente) e **arbitrária** (voluntária). A pesquisadora Serédinskaia, na sua pesquisa de audição interna, escreve detalhadamente a respeito dessas duas variedades (1962, p. 19-22). Ela afirma que durante a memorização involuntária, quando a atenção não está fixada na música e a memorização acontece de um modo passivo (por exemplo, no cinema), “frequentemente grava-se somente o caráter geral da obra ou suas partes mais brilhantes e expressivas”.

Isso dá a possibilidade de reconhecer a obra em uma segunda execução. Entretanto, memorizando inconscientemente, a maioria dos alunos não consegue nem tocar a melodia no instrumento, nem repetir com a voz, pois a imaginação exata da música escutada previamente está ausente! A memorização involuntária poderá tornar-se mais produtiva se tiver base numa atividade intensa em esfera aparentada. Explicando melhor: se a atenção dos estudantes está direcionada para a memorização de uma seqüência de intervalos harmônicos, o contorno melódico desse conjunto será fixado na mente com bastante facilidade. Porém, Serédinskaia conclui que a memorização involuntária não é um meio de desenvolvimento do ouvido de um estudante, portanto não tem a necessidade de trabalhá-la especialmente.

Desenvolvendo o tema, ela escreve sobre o outro tipo de memorização (Serédinskaia, 1962, p. 20-21):

A memorização arbitrária é um processo psíquico de uma atividade auditiva consciente, volitiva, orientada e ativa. Ela pode ser **mecânica e consciente**.

Na **memorização mecânica**, através da escuta atenta e concentrada da composição várias vezes executada, grava-se sua imagem bastante clara... A forma superior desta memória revela-se nos amadores que, sem alguma educação especial ou conhecimento teórico, com facilidade tiram de ouvido a música escutada...

Outro tipo de memorização arbitrária é a **memorização consciente** sem a qual é impossível o desenvolvimento da audição interna. Na memorização consciente da obra escutada nós simultaneamente fazemos sua análise (pelo ouvido), isto é determinamos a construção, a forma, o modo, a locução característica, as peculiaridades do metro-ritmo etc..

Assim pode-se dizer que a qualidade da **memorização mecânica** determina-se por sua velocidade, exatidão e firmeza. É possível julgar velocidade e exatidão da memória, observando quantas vezes o aluno precisa ouvir a composição antes de poder tocá-la ou cantá-la sem erros. Firmeza e exatidão podem ser avaliadas através da frequência de erros que comete ao executar melodias parecidas com inicial.

Trabalhando a memorização mecânica, recomenda-se gradualmente diminuir a quantidade de execução dos exemplos musicais de ilimitada a apenas uma. A repetição independente posterior das melodias com a voz, com sílabas diferentes, será um indicador de velocidade e exatidão de memória. A literatura metodológica russa não recomenda memorizar melodias com o nome das notas, pois os alunos deveriam recebê-las como uma imagem musical integral (completa) e não como uma soma de sinais musicais específicas.

Para maior concentração de atenção na hora de ouvir o exemplo, há necessidade de pedir aos estudantes que o cantem (com o tempo isso deve ser proibido!). Então, no estágio inicial será necessário o auxílio da **recepção musical** e da **memória de entoação**.

Falando a respeito de **recepção musical** no trabalho sobre a memória musical do aluno, é necessário levar em conta o fato de que manterá por um tempo maior aquele material quando, no processo de memorização, forem destacados quaisquer pontos de apoio, por exemplo: alguns pontos de referência expressivos ou formativos do modo, do ritmo, da estrutura, da dinâmica, da instrumentação etc.. Esse processo mnemônico será importante, especialmente no caso de adiamento prolongado até a reprodução. Em todo caso, a ação positiva dele conserva-se mesmo se os próprios pontos de apoio desaparecem da memória com o tempo (vão passar para o nível subconsciente) e a reprodução acontecerá automaticamente.

É interessante o fato de que os vocalistas conseguem decorar (e ainda guardar por muito tempo na memória) partes enormes de óperas ou de outras obras grandes até em línguas estrangeiras das quais não são falantes. De um lado isto é ajudado pela interligação e a interação constante entre o elemento musical e o texto; de outro, os cantores praticam alguns meios auxiliares como, por exemplo, a gesticulação com as mãos e expressão corporal ligadas ao conteúdo da obra ou a visualização mental de quaisquer partes da partitura e/ou de quadros do libreto. Em outras palavras, os cantores, conscientemente ou não, **tentam ativar e despertar aqueles componentes motores, visuais ou emocionais que podem ajudar no processo de memorização** a respeito dos quais falou Vinogradov.

Entretanto, todos os inúmeros meios e exercícios praticados atualmente deveriam ter como objetivo desenvolver no estudante uma recepção do material musical, não por elementos separados, mas por grandes blocos! Este é, talvez, o segredo

para se adquirir velocidade e qualidade no processo de memorização. A história lembra exemplos de memória humana musical espetacular como Mozart, Rachmáinov, que conseguiriam reconstituir no piano de memória grande quantidade de material musical depois da primeira escuta. Serédinskaia comenta (1962, p. 22) que R. Schumann, em seu livro “As regras da vida para os músicos”⁵⁸, escrevia que é necessário desenvolver sua imaginação “a tal ponto, que você consegue manter na memória não somente uma melodia da composição, mas também a harmonia que a acompanha”.

Destaca-se que o professor, desenvolvendo a recepção musical do aluno, cria as melhores condições para o aprimoramento conjunto de todas as capacidades profissionais.

A forma mais difundida de verificação da rapidez de recepção da melodia é a sua reprodução vocal. O início deste trabalho pede repetição individual, pelos alunos, dos motivos recém-escutados, com diferentes sílabas (sem ajuda do instrumento). Mas a afinação do canto dependerá ainda do autodomínio auditivo – um dos principais componentes da percepção vocal. Portanto, é necessário pedir aos estudantes que sempre se ouçam atentamente, controlando a exatidão da própria execução.

O segundo item das formas de auxílio da memória musical, que será abordado agora, é a **memória de entoação**. Ela se desenvolve no momento da memorização das melodias em obras escritas a uma ou muitas vozes. O professor Vinográdov, que dedicou em suas pesquisas bastante atenção ao desenvolvimento da memória musical geral, comenta (1987, p. 51):

A intenção de memorizar, ou seja, o comando para memorizar é uma das condições principais para o sucesso de memorização. Ela não é obrigatória para o futuro reconhecimento do material musical, mas é necessária para sua reprodução posterior.

Como os componentes motores, visuais e emocionais que acompanham todo o processo contribuem para a eficácia da memorização, é necessário dar a eles maior atenção na busca individual dos regimes mais favoráveis à dita memorização.

Aos componentes propostos por Vinográdov, como já demonstramos acima, pode-se adicionar um novo: o lúdico. Por exemplo: eco, *ostinato* melódico ou rítmico, brincadeiras com o metrônomo etc..

⁵⁸ R. Schumann. As regras da vida para os músicos, 1959, p. 6.

Note-se que “a intenção de memorizar”, mencionada pelo autor, de uma maneira natural, sempre estará intensificando e organizando o **autodomínio auditivo** do aluno. Os termos “intenção de memorizar” de Vinogradov e “memorização consciente” de Serédinskaia transmitem a mesma idéia.

Voltando a falar sobre os dois tipos de **memorização arbitrária** (mecânica e consciente) é necessário destacar que, na **memorização consciente**, o papel principal pertence ao processo de pensamento. A recepção da composição com a participação da consciência própria tanto contribui para a memorização firme, quanto facilita sua reprodução posterior com a voz ou algum instrumento.

No entanto, para conseguir fazer uma análise, ainda que básica, de algo escutado, há necessidade de dominar certo conhecimento teórico e conquistar a capacidade de comparar, analisar e sintetizar as impressões musicais diferentes recebidas. Por isto a memorização consciente é possível somente aos músicos profissionais.

Se a memorização involuntária e mecânica são tipos naturais de memória, a **memorização consciente é um fenômeno adquirido!** Ele aparece no processo de estudo da música, aprimorando-se conforme a ampliação do horizonte musical e conhecimento teórico dos alunos.

O trabalho sobre a memorização consciente deve ser aplicado paralelamente ao desenvolvimento da memorização mecânica e sem o último não pode existir. O meio mais produtivo será provavelmente a alternância da escuta repetida da composição, com sua análise verbal e sua posterior execução. Para acelerar o processo de memorização consciente (como foi anteriormente proposto no caso de aperfeiçoamento da memorização mecânica), o professor deve gradualmente diminuir a quantidade de repetições do exemplo musical, tendo como objetivo mobilizar e alertar o pensamento do estudante.

O segundo estágio de trabalho sobre a memória musical é o aperfeiçoamento da duração de conservação, na mente do aluno, da música já escutada, pois o funcionamento da memória caracteriza-se tanto pela capacidade de reproduzir a obra imediatamente após sua execução, quanto pelo tempo de conservação desta obra na consciência. O grau de conservação da música escutada pode ser medido pela qualidade de sua reprodução adiada. Por isso o aperfeiçoamento da conservação passa por um

processo de aumento gradual do espaço de tempo entre a recepção da composição e sua reprodução adiada.

Como para qualquer especialização musical é necessário poder memorizar e conservar na memória as obras de uma ou muitas vozes. Neste estágio Serédinskaia propõe realizar o ensino em duas direções: desenvolver a memorização das melodias variadas por um tempo prolongado e aprimorar esta mesma qualidade nas obras homofônicas e polifônicas. Seus comentários (Serédinskaia, 1962, p. 30):

Existem dois tipos de reprodução adiada das melodias: o reconhecimento e o próprio canto em voz alta... A presença dos dois tipos é indispensável igualmente para músico-profissional, por isso cada um necessita de desenvolvimento...

Sabemos que o reconhecimento das composições, tanto de uma como de várias vozes, pode ser completo e incompleto. No reconhecimento incompleto nós podemos somente sentir que conhecemos, enquanto que no reconhecimento completo somos capazes de executar a melodia até o fim e falar o nome da obra e do compositor.

O índice da qualidade de memorização é o reconhecimento completo da música escutada pelos alunos.

Como um meio de desenvolvimento da reprodução adiada, Serédinskaia sugere aumentar gradativamente o tempo entre o momento em que foi memorizada a obra pelos alunos e o momento da sua outra execução, tendo como objetivo forçar a memória a segurar o material cada vez por um tempo maior. Por exemplo: depois de tocar para os alunos uma obra e certificar-se de que a mesma foi memorizada⁵⁹, é necessário que o professor distraia a atenção deles com outras atividades e, após certo tempo, de repente pedirá a eles para relembrem a obra. No início este tempo talvez não seja grande (30-40 minutos), mas futuramente poderá chegar até alguns meses. Dependendo do nível de ensino e de desenvolvimento dos estudantes, a obra poderá ser tocada ou cantada, com acompanhamento ou sem e de uma ou várias vozes. Da mesma maneira, a tarefa também poderá variar: a obra pode ser cantada, tocada no piano e/ou algum outro instrumento ou anotada em forma de ditado musical (só que já pela memória).

A qualidade da memória musical determina-se não somente por rapidez e exatidão da memorização da música e pelo tempo de sua conservação na mente, mas também pela quantidade de informação que a própria memória pode reter e que

⁵⁹ Isto poderia ser através de canto, algum instrumento ou ditado.

chamaremos aqui de volume. O desenvolvimento deste volume constitui o **terceiro estágio de aperfeiçoamento da memória musical**.

A capacidade da memória poderá ser avaliada pela quantidade de composições que estão simultaneamente conservadas na mente durante um tempo determinado e pela quantidade de compassos da música reproduzidos imediatamente depois de uma única recepção. A ampliação da capacidade da memória, por meio do aumento da quantidade de composições simultaneamente conservadas na mente, deverá acontecer no processo de trabalho tanto no estágio em que se desenvolve rapidez e exatidão, quanto no estágio onde se desenvolve o aumento de tempo de conservação na mente⁶⁰. Aprendendo em cada aula as obras novas e conservando-as em sua mente, graças ao fato de que o professor, de quando em quando, pergunta sobre uma delas, os estudantes pouco a pouco se acostumarão a lembrar várias ao mesmo tempo.

Todavia, neste trabalho a intenção era somente mostrar a importância de cada estágio e de cada tipo de memória no processo de desenvolvimento da percepção vocal. Entretanto, é importante lembrar que o desenvolvimento daqueles aspectos determinados da memória, que têm relação com a percepção vocal, deverá ser efetuado somente através dos métodos e exercícios onde a audição interna participa, pois, caso contrário, ele não terá o efeito desejado.

Da consciência da importância e do conteúdo da percepção vocal até a compreensão do caminho e do meio de desenvolvimento correto e ainda, finalmente, o aprimoramento da percepção vocal é um processo muito longo e às vezes extenuante, mas inevitável para se chegar ao domínio da profissão.

O trabalho de desenvolvimento da percepção profissional de um músico começa na escola musical, mas não termina no Conservatório. Ao ser perguntado por quanto tempo Ravel estudou harmonia, o compositor respondeu: “Toda minha vida!”.

(Útkin, 1985, p. 74)

Assim, a formação da percepção vocal continua por toda a vida!

⁶⁰ Dessa maneira, priorizando em cada estágio o essencial dele, o professor ao mesmo tempo deveria incluir os elementos de trabalho sobre todos os três estágios e todos os tipos de memória (arbitrária, consciente etc.).

Trabalhando sensibilidade muscular e vibracional nas aulas de Canto. Análise visual

Pesquisem os erros dos outros – é uma grande escola, que tem pouco custo, mas muito conhecimento. Pode-se aprender de todo mundo e, freqüentemente, o pior dos cantores é um dos melhores professores.

Tosi ⁶¹

3.1. Saber cantar não significa saber ensinar.

A maioria das pessoas possui capacidades individuais para algum tipo de criatividade. Todas essas capacidades geralmente são dadas pela natureza e podem desenvolver-se amplamente nas condições favoráveis. Por exemplo, as bailarinas possuem a plasticidade, os artistas plásticos – a sensação da cor e da forma etc.. Da mesma maneira os cantores possuem a percepção vocal, que dá a possibilidade de avaliar a qualidade do canto, formação do som, afinação, musicalidade etc..

Como foi dito anteriormente, mesmo que os elementos da percepção vocal não sejam algo inato, mas sim adquiridos durante o tempo de estudo, existem alguns fatores na fisiologia do ser humano que poderiam facilitar o processo de desenvolvimento das qualidades vocais. Por exemplo: **sensibilidade dos receptores de vibração, barorreceptor, dos receptores nervosos** que participam no canto e outros receptores e analisadores semelhantes⁶². Num dos seus últimos trabalhos (2002) Morózov comenta que **a vibrossensibilidade dos receptores do trato vocal pode ser elevada ou reduzida**, dependendo da quantidade dos vibrorreceptores na mucosa deste trato e de peculiaridades dos centros nervosos da vibrorrecepção. Certamente estes fatores da fisiologia podem ser tanto inatos quanto adquiridos durante

⁶¹ Tosi (1654 - 1732) é um professor, cantor e compositor italiano da “Grande Escola de Bolonha”, que escreveu um dos primeiros tratados sobre a pedagogia vocal.

⁶² A respeito dos receptores e analisadores enumerados veja as citações dos teóricos no primeiro capítulo deste trabalho.

a vida, porém, no primeiro caso, provavelmente, a qualidade da percepção vocal será mais satisfatória⁶³.

Vejamos como Iuri Rags discute a “especialização do ouvido” que, claramente, também tem relação com a percepção vocal (1987, p. 11):

Justamente a prática é o verdadeiro critério de qualidade do ouvido. De um lado, ela se apresenta para nós como esfera da arte musical que se amplia constantemente pelo círculo dos temas e imagens e que se complica extraordinariamente pelo seu conteúdo e suas formas. Neste sentido, a prática sempre é aquela que anda na frente, que é progressiva e que exige a universalidade do ouvido. De outro lado, ela mesma exige aquela distribuição das funções entre as pessoas que leva à “especialização do ouvido”.

Essas duas tendências, como todo sistema da arte musical, têm natureza social. Isso significa que na educação de um músico não se pode recusar nem universalidade (harmonia⁶⁴) nem especialização. Harmonia é uma exigência do desenvolvimento regular do ouvido em diferentes níveis de sua manifestação. Especialização é uma exigência de desenvolvimento intensivo preponderante de algumas determinadas faces de ouvido musical, necessárias para a prática de certo grupo de músicos.

Dessa maneira, uma das tarefas de um curso moderno de Regência Coral consiste em procurar desenvolver as qualidades necessárias para esta especialização, dentro das aulas de Canto e Regência, sem perder a universalidade do ouvido, que deveria ser trabalhada de maneira prática nas aulas de Percepção, História de Música, etc..

Como introdução às questões de desenvolvimento das sensações especiais nas aulas de Canto, apresentamos um pequeno trecho do trabalho de Iutsévich (1998, p. 77):

A presença de percepção musical é uma condição suficiente e necessária para o ensino de qualquer tipo de interpretação musical, exceto vocal. A dificuldade está no fato de que no ensino vocal, como em geral na arte de canto, tem grande significado a capacidade de imaginar e avaliar o som da própria voz, que é uma tarefa bastante complicada até para o cantor experiente... O cantor deve unir em si, simultaneamente, o instrumento-voz e o intérprete neste instrumento e isso é o motivo da dificuldade, pois, se o violinista ou pianista tem a

⁶³ No caso de vibrossensibilidade reduzida, a função dos ressonadores terá dificuldades, portanto o cantor será obrigado dirigir-se pelas sensações musculares, o que é menos eficaz para a afinação ideal da voz (veja primeiro capítulo).

⁶⁴ Tomada, no caso, no sentido amplo de palavra, e não no sentido utilizado na linguagem técnica da música.

possibilidade de ouvir e corrigir o som do instrumento conforme as exigências artísticas e técnicas, o cantor nunca se ouve da maneira como os ouvintes o ouvem. Isso acontece porque o som criado na laringe chega até o órgão de ouvido do cantor pelo interior... e somente depois, com atraso de algumas frações de segundo, pelo exterior. Além disso, o cantor recebe a informação sobre o processo fonador de todos os órgãos que participam neste processo através do sistema nervoso central, isto é, recebe a própria voz diferentemente dos ouvintes.

Tudo isso condiciona a necessidade de união da percepção musical e do complexo de sensações de procedência fonadora numa nova formação específica – a percepção vocal, que dá a possibilidade ao cantor de receber e controlar o processo de formação vocal e o seu resultado final. Portanto, o fenômeno de percepção vocal é o “instrumento” decisivo de coordenação do processo de canto.

Todavia, “a percepção vocal é o instrumento decisivo” tanto no processo de canto, quanto no processo de ensino dos cantores. Lembrando o que foi escrito no primeiro capítulo sobre as funções da percepção vocal, destaca-se que esse “instrumento” tem dois lados que são opostos e interligados ao mesmo tempo: percepção vocal do aluno (**função interpretadora**) e percepção vocal do professor (**função administrativa**). O primeiro lado é a fase inicial do segundo. Nesta fase a sua tarefa está em controlar sua própria voz. Muitos cantores, aprendendo a cantar, param nesta fase inicial e nunca se aproximam da fase superior, seja por motivos de falta de consciência, vontade ou habilidade.

A percepção vocal do professor, pelo contrário, exercita a função corretora (ou administrativa) de outra voz, portanto exige não somente o domínio sobre as sensações próprias, mas também a consciência sobre as sensações internas do aluno.

Cantar sozinho e ensinar os outros são duas coisas completamente diferentes. Em outras palavras, **ser grande cantor e artista não significa saber ensinar**. Segundo Aguikián (1984, p. 157), uma professora e cantora de Conservatório em Moscou, Máslennikova, comentou que “a pedagogia é uma profissão totalmente distinta da profissão de cantor-artista. Mas, como na pedagogia é necessária a transmissão da experiência, os cantores-profissionais são os primeiros que deveriam ensinar”. Depois ela nota: “gostaria de lembrar aos colegas (baseando-se em sua própria experiência) que isto não é a continuação da mesma atividade com as novas nuances, mas uma real mudança de profissão”. Sua autoridade como grande cantor jamais poderá salvá-lo como professor se ele não se der conta das tarefas que serão colocadas pela individualidade do aluno.

Portanto, este capítulo, fala tanto sobre o aprimoramento das sensações próprias do aluno-coralista na hora de cantar, quanto a respeito do desenvolvimento da sensação e consciência dos processos internos que acontecem no aparelho vocal do estudante. Ao final será analisada a participação do fator visual no aprimoramento das capacidades vocais e auditivas.

3.2. A função interpretadora e recursos da percepção vocal.

No primeiro capítulo deste trabalho foram postos em consideração cinco recursos principais da percepção vocal: **auxílio à afinação, auxílio à técnica individual dos coralistas, auxílio à interpretação da partitura, auxílio à coordenação timbrística do coro e auxílio interpretador à execução coral**. Levando em conta que os dois primeiros recursos são primordiais e estão ligados à função interpretadora da percepção vocal, neste capítulo será dada atenção somente ao **auxílio à afinação e auxílio à técnica individual**, enquanto os outros três serão analisados adiante, quando será abordado o aprimoramento da percepção vocal do regente coral junto com o coro.

Dessa maneira, o processo de desenvolvimento das sensações próprias consiste na formação e no aperfeiçoamento dos mecanismos neuropsicofisiológicos estáveis exatos que, neste estágio, deverão ajudar o aluno a ajustar a afinação individual (em situações em que ela dependerá da posição vocal) e cuidar dos possíveis problemas técnicos na formação da voz (tensão muscular, formação das vogais, questões timbrísticas etc.).

A formação da **percepção vocal passiva**⁶⁵, quando ela está limitada somente ao autodomínio do cantor, é o alicerce na vida profissional do aluno.

A pessoa que começa a estudar canto, mesmo possuindo as capacidades vocais perfeitas, tanto não domina “o teclado do esquema vocal-corporal”, quanto não sabe nada a seu respeito. Portanto, uma das tarefas mais importantes é a formação do esquema vocal-corporal como chave para o domínio da técnica vocal necessária, o instrumento principal de influência pedagógica no processo de ensino vocal.

(Iutsévich, 1998, p. 86)

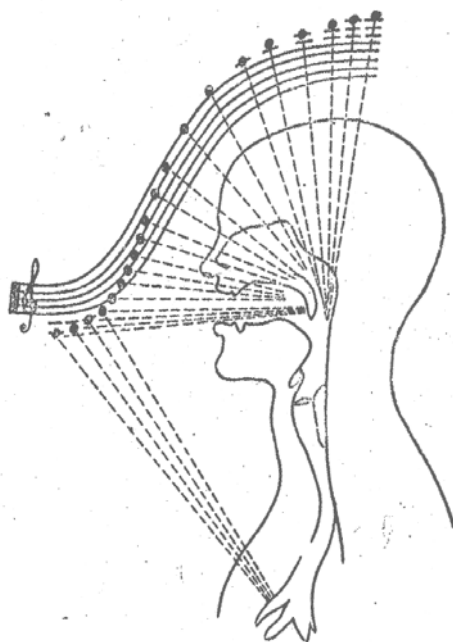
⁶⁵ Veja o comentário a respeito desta questão na página 33 deste trabalho.

O processo de formação deste esquema está ligado diretamente à aquisição das habilidades vocais. Durante a execução dos exercícios vocais especiais, a atenção do aluno deve fixar-se não somente num determinado hábito vocal (por exemplo, posição dos lábios e/ou da língua), mas também nas sensações que surgem nesta hora em determinadas regiões do esquema vocal-corporal.

A fixação sistemática destas sensações, com o tempo, torna-as familiares, chegando ao nível do reflexo condicionado. Neste caso a ausência e/ou a fraqueza da sensação esperada aparece como um sinal de execução errada ou falha da tarefa vocal técnica.

O nível de desenvolvimento das sensações no esquema vocal-corporal favorece a realização do papel corretivo na ligação retroativa da mecânica de fonação com o resultado final – a qualidade do som vocal. Posteriormente, o aluno direcionado por sensações propriamente adquiridas, sob controle do professor, poderá determinar os seus erros, corrigi-los e superá-los conscientemente, buscando a melhora do som da própria voz.

Falando a respeito do esquema vocal-corporal, parece interessante mostrar neste momento um esquema das sensações vocais de localização dos sons das alturas diferentes criado pela cantora alemã, Lilli Lehmann (1848-1929), interpretado por Husson e exposto no trabalho de Nasáikinski (1972, p. 157):



Segundo Nasáikinski, Husson confirma⁶⁶ que existe uma ligação fisiológica entre a frequência do tom executado pela voz e a altura de localização das sensações vocais internas e periféricas. Este esquema poderia ser um dos auxílios visuais para os alunos-iniciantes no período de conscientização da vibrossensibilidade, pois apresenta de um modo bastante claro as regiões de vibração dos sons.

A professora e cantora russa, Maria Mirsóeva (1896-1981), dedicava grande atenção ao desenvolvimento da percepção vocal dos seus alunos. Como comenta a pesquisadora Iákovleva, Mirsóeva parava o aluno não somente quando ele cometia algum erro, mas também quando a tarefa era executada com sucesso. Ela falava: “Tentem tanto enxergar as peculiaridades do som correto, quanto sentir o que vocês fizeram e como trabalha o aparelho vocal neste momento; tentem sentir muscularmente o seu funcionamento” (Iákovleva, 1984, p. 49-50).

A transição da **fixação dispersa das sensações em regiões diferentes do corpo** para sua **sistematização consciente**, geralmente acontece entre o segundo e o terceiro ano de ensino. Estas sensações estão ligadas com determinadas qualidades da própria voz do cantor, permitindo controlar a fonação. Esta sistematização consciente pertence à **função interpretadora** da percepção vocal e a esfera da sua ação está limitada pelo próprio cantor e não supõe a ingerência de outra pessoa no processo de fonação.

No segundo capítulo já foi comentado sobre a importância da recepção musical na formação de um aluno, porém parece importante ressaltar que, neste estágio de formação da percepção profissional, a natureza ativa do processo de canto e da sua recepção possui o valor essencial!

⁶⁶ Husson, R. **A voz cantada**. Ed. Música, Moscou, 1974 (tradução, reeditada – La Voix Chantée. Paris, 1960).

3.3. Aprendemos ouvindo.

É necessário lembrar que para a qualidade do som vocal inicial do ser humano têm grande influência as impressões auditivas vocais recebidas no decorrer do seu desenvolvimento, principalmente na infância, quando se fundam todas as imaginações principais. Lê-se na pesquisa do Dmítriev (1968, p. 258):

...o aparelho vocal pode expressar somente aquilo que foi recebido através do ouvido. Isso destaca a importância de desenvolvimento das imaginações vocais corretas na infância. Onde a sociedade dá atenção à fundação das imaginações vocais corretas nas crianças, percebe-se grande quantidade de bons cantores, o alto nível de desenvolvimento da arte de canto como, por exemplo, na Itália.

Sabe-se que o sucesso da escola de canto na Bulgária praticamente se explica pela educação musical e vocal infantil bem organizada.

Assim, é necessário realçar a necessidade para o cantor da evolução constante do modelo do som vocal através da escuta mais freqüente possível dos mestres de canto, pois isto é um dos métodos principais na pedagogia vocal. É importante também neste sentido o comentário de Richard Miller, no seu capítulo sobre as atitudes pedagógicas, que “alguns cantores possuem as ferramentas necessárias para o canto bem sucedido, mas falta-lhes um conceito viável de um timbre vocal bonito” (Miller, 1986, p. 205). Segundo ele, “este conceito de timbre é resultado de condicionamento cultural”, não só os novatos, mas os cantores experientes também devem eventualmente escutar os cantores contemporâneos, realizando uma análise atenta dos elementos vocais. Isto irá trazer ao aluno o enriquecimento constante de impressões auditivas e de imagens SONORAS perfeitas sobre a interpretação e técnica.

O professor Barra⁶⁷ destacava que, escutando os grandes cantores, é necessário “desenvolver o hábito de distinguir no seu canto as peculiaridades da sonoridade de referência da voz, justeza das escolhas de cor e também os momentos técnicos ligados à condução vocal” (Dmítriev, 1976, p. 72).

Mas a análise da emissão sonora dos cantores inexperientes e/ou aqueles que têm problemas de técnica vocal também poderia ser um dos meios de desenvolvimento

⁶⁷ Gennaro Barra Caracchiolo (1889 - 1970) – cantor italiano (Escola Napolitana) e professor de Canto, aluno do Paolo Tosti e Fernando de Luchia.

da imaginação do som correto. Um conjunto de imagens que se fixa, no caso, através dos erros do outro, do antimodelo.

No início, o ouvido poderá perceber somente as grandes diferenças na produção do som, mas, ao longo do treino e comparação, a percepção será capaz de distinguir os elementos cada vez mais finos. Levando isso em consideração, todo estudante deveria passar o maior tempo possível na sala de canto do seu professor, escutando as vozes de qualidades diferentes e aprendendo a perceber na voz dos colegas um número cada vez maior de peculiaridades sonoras. Dessa maneira, o desenvolvimento da percepção vocal será favorecido pela análise da emissão vocal, que é realizada constantemente pelo professor. Todavia, note-se que o aluno consegue receber as peculiaridades da tecnologia vocal do outro cantor somente quando ele puder senti-la através dos músculos do seu próprio aparelho vocal.

Quanto à escuta analítica dos mestres de canto, queremos mostrar uma pesquisa que, segundo Morózov (2002), foi apresentada por um cientista-ornitólogo F. Dantec, no trabalho “Conhecimento e consciência”⁶⁸, onde ele fez uma experiência com os pássaros canoros:

Eu estava criando os cânhamos⁶⁹, que foram pegos pequenos do ninho, junto com três cotovias⁷⁰ adultas... Todos os cânhamos, em vez de cantar como é típico para sua raça, adotaram completamente a maneira de cantar dos “professores”. Quando a maneira de cantar do cânhamo firmou-se definitivamente, eu o mantive durante três meses na gaiola com dois cânhamos adultos comuns. O meu cânhamo não pegou dos seus novos companheiros nenhuma técnica e continuou a manter a maneira antiga... Para o sucesso desse experimento foi necessário pegar os filhotes no segundo ou terceiro dia de vida. Mais tarde eles já assimilam o jeito de sua raça, mesmo se ainda não cantaram, mas somente ouviram o canto dos seus pais.

Certamente a natureza é inteligente, conseqüente e coerente!

Claro que o ser humano possui possibilidades maiores de modificar e aprimorar os seus reflexos e modos de expressão, tanto vocal quanto outros, pois o nível de desenvolvimento do sistema neurológico é bem mais elevado. Porém, como comentado

⁶⁸ Dantec, F. Conhecimento e consciência. СПб, 1911.

⁶⁹ Cânhamo é um tipo de pássaro da Europa que vive nas vales de cânhamo e tem um canto muito bonito.

⁷⁰ Como os cânhamos, as cotovias também se destacam por sua maneira de cantar.

no capítulo anterior, faz grande diferença a idade com que a pessoa se iniciou na música, que ambiente ela teve na infância e, conseqüentemente, como e quando ela começou a estudar canto, pois, segundo as pesquisas do Morózov, **a sensibilidade da recepção e da percepção profissional, que está ligada a processos neuropsicofisiológicos, diminui com a idade.**

Então, a percepção vocal é baseada na interligação da imaginação sobre o som com os movimentos que criam este som. Para que o aluno, no decorrer dos estudos, possa aprimorar sua percepção passiva não será suficiente analisar somente o próprio esquema vocal-corporal, mas é necessário compará-lo sistematicamente à qualidade da emissão do som dos colegas e tentar traduzir a produção vocal deles para a linguagem das suas (do aluno) próprias sensações. Notemos: a análise das sensações próprias é a única maneira de julgar o funcionamento do aparelho vocal e de administrar o seu trabalho, pois as ligações entre o resultado acústico e o modo de alcançá-lo se estabelecem justamente na base desta análise.

3.4. Memória muscular.

Voltando a falar sobre os recursos da percepção vocal e os meios de desenvolvimento dos mesmos, analisamos, em primeiro lugar, a educação muscular do cantor.

No capítulo anterior foram mencionadas três bases auxiliares da memória musical: recepção musical, memória de entoação e memória muscular. Os dois primeiros aspectos já foram considerados dentro da discussão sobre as aulas de Percepção. Neste momento a análise recai sobre o terceiro, que é a **memória muscular**.

Pode-se supor que a pessoa que possui boa sensibilidade muscular nem sempre tem o mesmo nível de desenvolvimento da memória muscular e muitas vezes o que ocorre é o contrário, pois sentir não é a mesma coisa que lembrar (os processos neurofisiológicos são diferentes). Porém, pode-se dizer que é bastante comum e esperável que o estudante que tem as sensações musculares mais fortes e convincentes terá maior facilidade na memorização dos últimos. Também se percebe certa influência

do nível de desenvolvimento do pensamento abstrato e da imaginação em geral sobre a expressividade destas sensações.

As sensações auditivas e visuais, pela sua clareza e nitidez, tomam freqüentemente o lugar das sensações musculares. Todavia, com o treino constante, o **controle cinestésico**⁷¹ pode ser altamente exato.

Note-se para maior clareza, que neste trabalho o termo **memória muscular** traz subentendida toda e qualquer experiência muscular (seja positiva ou não), que tenha lugar no processo vocal e que tenha sido previamente fixada na mente com o objetivo de melhorar a qualidade das interpretações posteriores. Portanto, qualquer trabalho de aprimoramento das sensações musculares funciona como um treino para a memória muscular e é um dos caminhos de aperfeiçoamento da percepção vocal.

Um dos meios mais práticos e acessíveis, tanto de verificação pelo aluno dos seus problemas de afinação e técnica, quanto de obtenção da imagem real de sua voz é a gravação da própria voz com a análise posterior. Infelizmente, mesmo sendo este um meio bastante fácil de se realizar, são poucos os alunos que realmente dão valor a ele. Porém, através do trabalho individual com o gravador, a maior parte dos problemas de timbre e certos vícios poderiam ser tranquilamente eliminados. Vejamos o comentário de Mikísha (1985, p. 50):

A percepção vocal-musical, como também todo o aparelho fonador do cantor, participa ativamente da formação do som vocal artístico. Portanto, é obvio que, ouvindo e analisando a própria voz do cantor, ele, como também o professor, sempre tentará atingir a sonoridade timbrística melhor e, dessa maneira, a posição vocal correta e a plenitude do uso de suas capacidades acústicas e psicofisiológicas.

Entretanto, controle auditivo é menos estável do que controle muscular, pois, em condições acusticamente diferentes, o retorno auditivo será outro. Depois de ter observado os experimentos expostos nos trabalhos de Morózov (1965, 1977, 1984, 2002), percebe-se que lugar ocupam as sensações musculares no processo de canto. Isto se refere aos experimentos de **desligamento experimental do analisador auditivo através do método de ensurdecimento** por irritador sonoro intensivo.

⁷¹ Veja a nota de rodapé na página 18.

Este método foi descoberto ainda no século passado e aproveitado na prática medicinal na área de fonoaudiologia⁷². Entre 1960 e 1970 Morózov realizou uma pesquisa com as vozes dos cantores profissionais e amadores, que foi controlada e fixada por aparelhos eletrônicos especiais. Como foi comentado no primeiro capítulo, isso o levou à subdivisão condicional dos cantores em duas categorias: **cantores de tipo auditivo e muscular**⁷³. Apresentamos abaixo um trecho do trabalho de Morózov, onde ele fala sobre uma das capacidades do sistema nervoso do ser humano (1984, p. 196-197):

Na psicologia existe o fenômeno da estabilidade frente aos estorvos (interferências indesejadas – N.T.) do operador, que é um critério bastante importante na seleção profissional dos especialistas de profissões que exigem do ser humano a execução dos comandos exatos e responsáveis (pilotos, cosmonautas, controlador aéreo, observadores etc.). A estabilidade frente aos estorvos, no ser humano, em certo grau poderia ser treinada, mas em grande parte ela é determinada por qualidades naturais do sistema nervoso. Por exemplo, estando sob a influência do barulho exterior, a pessoa começa, sem querer, a aumentar o volume da própria voz (tanto mais alto, quanto maior barulho houver)...

O efeito de aumento involuntário da voz, sob a influência do barulho exterior, recebeu o nome de Fenômeno de Lombardo⁷⁴, pelo nome do cientista que o descobriu...

Existem alguns métodos a mais que foram elaborados pela ciência e que dão a possibilidade de determinar o nível de estabilidade frente aos estorvos no processo de fala ou canto. Um deles possui o nome de Efeito de Bernardo Lee⁷⁵, ou efeito de ligação acústica retroativa retardada e outro é o Efeito de Tomatis⁷⁶...

⁷² Trabalhos de R.Imhofer (Die Gehörausschaltung durch Uebertaubung in der Therapie der Krankheiten der Stimme und Sprache, 1933), I.Levídov (A voz do cantor nas condições de saúde e doença, 1939), A.Riábchenko (Alterações funcionais da voz, 1964) etc..

⁷³ Veja o comentário nas páginas 19-20 deste trabalho.

⁷⁴ O Fenômeno de Lombardo (“Lombard effect”) foi detalhadamente pesquisado por A.I. Bronshtein (“À questão de influência dos irritadores sonoros sobre o volume da fala”. Problemas de acústica fisiológica, editora AN SSSR, M.-L., 1949, v. 1, pág. 134-137) que determinou que o aumento involuntário da voz percebe-se somente quando os sons exteriores chegam até o nível de volume da voz ou o ultrapassam.

⁷⁵ O efeito recebeu o nome do cientista americano, Bernardo Lee, que descobriu este efeito e escreveu o trabalho “Effects of delayed Speech feed back” (Journ. Acoust. soc. of Amer., 1950, vol.22, p. 824-826).

⁷⁶ Doutor Alfredo Tomatis, otorrinolaringologista francês, descobriu e relatou este efeito que se resume no fato de que a voz humana é capaz de emitir somente aqueles sons que o ouvido é capaz de receber. Isto é, se a pessoa não consegue distinguir determinados harmônicos ela não pode reproduzi-los. Portanto, as mudanças na capacidade da recepção auditiva levam até as mudanças no trabalho do aparelho vocal e na extensão da voz. Resumindo: ativando o sistema da recepção auditiva nós podemos tanto influir sobre a atividade do cérebro e o estado geral do organismo, quanto mudar a qualidade dos seus dotes vocais.

Apresentamos abaixo o funcionamento desses três fenômenos e o que isso traz para esta dissertação.

A pesquisa do Morózov em torno do **Fenômeno de Lombardo** acontecia da seguinte maneira: os participantes (cantores profissionais e amadores) deveriam cantar alguns trechos das obras vocais conhecidas (*a capella*) tanto de um modo normal, quanto sob a influência do barulho intensivo passado via fones de ouvido. O canto era registrado por dois aparelhos específicos de objetivo diferente⁷⁷ e, posteriormente, analisado. Pesquisando os mecanismos fisiológicos do **Fenômeno de Lombardo**, Morózov descobriu que a mudança involuntária da voz é o resultado tanto do enfraquecimento da ligação acústica retroativa, quanto da “influência não específica direta do som sobre os centros nervosos”. Além disso, foi comprovado que cada pessoa possui uma estabilidade frente aos estorvos individualmente diferente. Em outras palavras: cada pessoa resiste ao **Fenômeno de Lombardo** de um modo diferente.

Na sua vida profissional o cantor enfrenta este fenômeno bastante freqüentemente, pois qualquer acompanhamento forte liga o mecanismo da estabilidade aos estorvos. Portanto, na prática e na pedagogia vocal o aproveitamento do método de ensurdecimento por irritador sonoro intensivo poderia trazer os seguintes benefícios: prevenir o forçamento excessivo da voz que poderá levar à sua degradação precoce e ajudar o professor a descobrir que tipo de controle predomina na voz do aluno (controle auditivo ou muscular).

Infelizmente a tradição de emocionar o público com o volume da orquestra traz conseqüências fatais para um cantor de pouca experiência. É necessário ter grande autodomínio e firmeza para não ultrapassar aquele nível limítrofe do volume da sua voz onde começa sua destruição. E aqui poderia ajudar o conhecimento teórico e prático deste fenômeno (não há muita complexidade em criar as condições para realizar tal experiência). Todavia, as pesquisas de Morózov mostraram que o grau de estabilidade aos estorvos, até no cantor profissional, é determinado tanto pela própria experiência de trabalho em palco, quanto “por qualidades psicofisiológicas naturais individuais” (Morózov, 1984, p. 196).

⁷⁷ Aparelho que mostra a composição harmônica (controle de afinação) e medidor da pressão sonora.

Outro benefício supracitado do método de ensurdecimento poderia ser aproveitado na época em que termina o processo de transição da fixação dispersa das sensações em regiões diferentes do corpo à sua sistematização consciente e assim se chega à hora de descobrir qual o sistema sensorio que guia o estudante de canto em questão. A dependência total do processo de formação de voz com o controle auditivo e a memória muscular fraca são fatores fatais para a formação do cantor, pois ele sempre esquecerá aquilo que aprenderá na aula.

O segundo fenômeno – **Efeito de B. Lee** – é o meio ainda mais efetivo de definição de independência do controle muscular e seu desenvolvimento, que foi chamado por Morózov de “prova com a fala afastada” (1965, p. 32). Para realizar o experimento é necessário montar os aparelhos de gravação e de reprodução sonora de tal modo que o aluno, lendo algum texto no microfone, poderia ouvir pelos fones a própria voz, mas com atraso de 0,2-0,3 de segundo (pode-se aproveitada neste experimento uma das obras em processo de estudo).

Dessa maneira sai algo parecido com o eco, só que mais forte. E aqui acontece a infração grave das ligações reflexo-condicionadoras auditivo-musculares do ser humano, formadas durante toda a vida pregressa. Você produz certos sons, mas ouve outros, emitidos anteriormente, o que leva a infrações da fonação tão involuntárias, que Ewertsen, por exemplo, usava este meio com sucesso para desmascaramento da simulação da surdez.

...entre os cantores podemos encontrar aqueles que são sujeitos, em certa medida, à influência da fala afastada...

(Morózov, 1965, p. 32-33)

Assim o método chamado de “prova com a fala afastada” poderá ajudar o professor a desenvolver no aluno os mecanismos que coordenam o funcionamento dos músculos, pois o aluno que possui o aparelho muscular motor interno bem desenvolvido conseguirá com facilidade tanto vencer a influência do **Efeito de B. Lee**, quanto não prejudicar futuramente a própria voz, cantando com grandes orquestras.

O último dos fenômenos supracitados – **Efeito de Tomatis** – diferentemente dos outros, tem uma finalidade prática que é a alteração orientada do timbre da voz do cantor. Segundo Morózov, para realizar essa experiência é necessário montar uma instalação de tal modo que o cantor possa simultaneamente, enquanto está cantando ao

microfone, ouvir sua própria voz pelos fones, mas já com algumas desfigurações no seu espectro sonoro.

Um membro da equipe de pesquisa de Moróзов, A.N. Kiselióv, fez o seguinte experimento: os cantores cantavam um trecho da obra vocal três vezes:

- 1) em condições normais (sem a correção da ligação acústica retroativa);
- 2) em condições de correção com aumento dos harmônicos altos;
- 3) em condições de correção com aumento dos harmônicos baixos.

Pela análise das gravações pôde-se perceber que praticamente em todos os casos a alteração do autodomínio auditivo (ou da ligação acústica retroativa) leva à alteração perceptível do timbre da voz (Moróзов, 1977, p. 131-132):

O mecanismo fisiológico do efeito de desfiguração espectral da ligação acústica retroativa aparentemente é bem complexo. Partindo da idéia de homeostase⁷⁸, poderíamos pensar que, na hora de desfiguração do sinal da ligação acústica retroativa, aparecerão na voz alterações espectrais de sinal oposto, isto é, alterações direcionadas para a compensação das desfigurações escutadas do timbre da voz. Na realidade, assim funciona geralmente qualquer ligação retroativa estabilizadora do funcionamento dos vários órgãos e funções do organismo. Porém, junto com este tipo de ligação retroativa, podemos perceber fenômenos de outro tipo, a saber, o aumento suplementar pelo cantor daqueles componentes espectrais que são aumentados artificialmente através da ligação retroativa (propriamente dito o Efeito de Tomatis). Este último tipo de reação dos cantores para as desfigurações espectrais do sinal de ligação retroativa, que é, de certo modo, um reflexo de auto-imitação, é encontrado mais freqüentemente.

A compreensão do que foi dito acima permite sugerir o aproveitamento deste método na pedagogia vocal. Certamente, o **Efeito de Tomatis** poderia ser utilizado para realizar a influência direcionada sobre o timbre da voz do cantor, com o objetivo de seu melhoramento.

Concluindo: como já foi considerado no decorrer deste capítulo, gostaríamos de enfatizar que os três Efeitos acima estudados (Lee, Lombardo e Tomatis) têm

⁷⁸ Homeostase é a característica de um ecossistema que resiste às mudanças (perturbações) e conserva um estado de equilíbrio. A homeostase consiste na constância de certas variáveis, mesmo quando certos estímulos tendem a perturbá-las. Isto é conseguido quando o sistema possui dispositivos de retroação, isto é, não só possui sensores capazes de acusar a perturbação nas variáveis, como também mecanismos capazes de compensar e anular os efeitos de tais perturbações. Os mecanismos de manutenção da homeostase podem ser projetados para os sistemas mecânicos ou eletrônicos (Grande Enciclopédia, Larousse Cultural, 1995, vol. 12, p. 3012).

grande potencial para o aperfeiçoamento da voz, podendo trazer benefícios à pedagogia vocal e tendo grande participação no processo de desenvolvimento das sensações próprias do cantor.

3.5. Sensibilidade vibracional e ressonância.

Cada cantor possui seu próprio esquema corporal interior do som vocal, onde entram as sensações diversas dos órgãos e partes do aparelho fonador. Portanto, neste esquema das sensações, os diferentes tipos da técnica vocal encontram diferentes representações. Independente do fato de que no momento de formação do som entra em ação todo o grupo dos órgãos de sensibilidade, somente alguns deles participam do controle consciente deste processo. No processo de aperfeiçoamento vocal, dependendo do nível de atenção que foi dado a um ou outro tipo de analisador, o nível de seu desenvolvimento será diferente. Dessa maneira, o autodomínio pode ser realizado através de distintas espécies de sensibilidade, como muscular, vibracional⁷⁹ etc.. Vejamos a observação do professor russo de Canto, Yuri Kóvner (1976, p. 45):

É possível sentir de forma prática a posição correta da voz quando, ao mesmo tempo em que se está sentindo internamente uma sensação de leveza, você consegue determinar a região mais confortável para cantar, aquela que você pega sem tensão. Em seguida é necessário buscar a fixar (memorizar) tal sensação na musculatura e ouvido. Cada pessoa deve achar essa região – um tom ou um grupo de tons – na sua voz. Depois é necessário aproximar os demais tons e regiões dessa mesma sensação. Este princípio corresponde ao método “concêntrico” de M. Glinka⁸⁰ e é universalmente aceito na pedagogia vocal da União Soviética. O fator

⁷⁹ Alguns teóricos e cantores consideram a sensibilidade vibracional como sensação de ressonância. De nosso ponto de vista isto enriquece o vocabulário vocal pedagógico e não atrapalhará o ensino.

⁸⁰ M. Glinka (1804 - 1857) – compositor russo, fundador da música clássica russa, durante alguns anos estudou a arte do *bel canto* na Itália com o maestro Belloli e, posteriormente, criou o próprio método chamado de método “concêntrico”. Este método propõe que todos os exercícios iniciais devem ser baseados na região central da extensão do aluno, nos tons naturais reproduzidos sem esforço e não tocando nos sons do registro superior da voz (a extensão do primeiro exercício não ultrapassa uma sexta maior). Segundo Bársov (1982, p. 17), a elaboração do tom cantado na região central da extensão é a tradição histórica dos professores russos (G. Lomákin, A. Varlámov, F. Evséev, M. Glinka etc.), pois nas escolas dos contemporâneos e antepassados do oeste europeu este método não foi utilizado. Quatro livros de exercícios de Glinka, publicados entre 1830 e 1841, ocuparam o papel principal na história do desenvolvimento da pedagogia vocal russa.

importante nesse trabalho é autodomínio <...> que se realiza, a princípio, através das sensações auditivas e musculares...

A musculatura fonadora pode ser tão subordinada ao ouvido que será suficiente somente uma imaginação sonora para sua ação imediata e correta.

É interessante lembrar neste momento a expressão de Caruso, que falava aos cantores sobre a necessidade de dar o tom de dentro, de profundidade suficiente, não esquecendo de cantar mentalmente, sentindo o tom no corpo inteiro, pois, caso contrário, a voz seria sem sentimento, expressão e força⁸¹. Como sentir o tom no corpo inteiro? Certamente o meio principal é a sensibilidade vibracional que, no caso do uso correto da voz, permite perceber o trabalho dos ressonadores vocais até nos pés. Então, como já foi falado no primeiro capítulo, a vibrossensibilidade é um dos auxílios indispensáveis na orientação quanto à qualidade do timbre!

Na fala a vibração não é sentida tão ativa como no canto. Isso acontece por que a energia sonora no canto é muito mais intensa do que na fala. O ajustamento ideal do aparelho vocal junto ao sistema dos ressonadores é capaz de “SONORIZAR” partes grandes do corpo e da cabeça. Neste caso os cantores falam que “o corpo todo canta”, o que é o fenômeno de ressonância das ondas sonoras.

Uma das últimas novidades na pedagogia vocal moderna é a **Teoria de Ressonância da Arte de Canto** criada por Morózov (2002), que dedicou a sua vida inteira à pesquisa das ondas sonoras e vibracionais, das vozes dos grandes cantores e do fenômeno de ressonância em condições diferentes. Pesquisando os meios de desenvolvimento da sensibilidade vibracional não se pode ignorar este fenômeno, pois, como já dito anteriormente, a sensação de vibração está ligada diretamente com a questão de ressonância.

A Teoria de Ressonância da Arte de Canto (TRAC), baseada na prática dos mestres da arte vocal e na pesquisa multilateral da acústica, fisiologia e psicologia do processo vocal, explica a possibilidade da obtenção, sobre esforços físicos mínimos dos órgãos do aparelho fonador, da voz de grande volume, da beleza do timbre, da sonoridade e da fluidez do som, das qualidades fonéticas altas da fala vocal (dicção), da facilidade e infatigabilidade da formação da voz e durabilidade da vida profissional do cantor. É claro que TRAC tanto explica isto, como mostra os caminhos de consecução da perfeição vocal.

⁸¹ Liúsh, 1988, p. 68.

TRAC é a concepção científica nova que corrige essencialmente e, em alguma parte, desmente as imagens tradicionais teóricas (metodológicas) sobre a voz cantada e suas recomendações metódicas decorrentes...

(Morózov, 2002, p. 370)

No processo de pesquisa desta Teoria (TRAC), buscando uma generalização da experiência dos mestres de canto, foram analisadas suas sensações e imaginações subjetivas sobre os mecanismos do processo vocal, assim como os resultados objetivos das pesquisas psicológicas e acústico-fisiológicas. Dessa maneira, Morózov conseguiu separar uma série de peculiaridades gerais de técnica vocal que foram sintetizadas nos **cinco princípios fundamentais de canto com ressonância** e, portanto, de sua formação no processo de ensino (Morózov, 2002, p. 365-367):

1. Ativação máxima do sistema ressonador do aparelho fonador através das sensações vibracionais (como indicadoras da atividade dos ressonadores), com o objetivo de obtenção do efeito acústico máximo da voz sobre um gasto físico mínimo por parte do cantor. <...>

2. Aquisição da respiração para o canto - “ressonadora”, “sonorizada” - através da combinação das propriedades respiratórias e ressonadoras do trato vocal, com auxílio das sensações vibracionais e da instalação de um hábito de inspiração sob a atividade obrigatória do diafragma como o meio mais eficaz de abastecimento das características ressonadoras do aparelho vocal e colocação da laringe em condição vocal ativa. <...>

3. Inutilidade de formação na consciência do cantor da imagem das “cordas vocais cantando”, de cultivo das sensações nas pregas vocais e de sua manipulação no processo de canto; preferência dos métodos de ação indireta sobre o trabalho da laringe, através da respiração e dos ressonadores, baseando-se nas interligações sistêmicas acústico-fisiológicas existentes entre estas partes do aparelho vocal. <...>

4. A utilização de imagens emocionais metafóricas sobre os mecanismos de ressonância da formação do som da voz cantada (método “como se fosse”), como o meio mais eficaz de controle sistêmico do processo de canto, isto é, a influência sobre o sistema do aparelho fonador como um todo. <...>

5. A utilização do princípio da integridade do aparelho fonador, isto é, da interligação fisiológica íntima entre três partes fundamentais “respiração – laringe – ressonadores”, que compõem o sistema funcional íntegro e, em resultado, a influência sobre qualquer destas três partes se reflete inevitavelmente no trabalho das outras partes do sistema (no aparelho fonador como um todo). <...>

A análise atenta destes princípios pode levar a várias conclusões sobre as questões de pedagogia vocal⁸².

Então, considerando esta Teoria (TRAC) em relação ao tema desta dissertação, pode-se dizer que a concentração da própria atenção no processo de ressonância durante o canto leva ao desenvolvimento da vibrossensibilidade que participa do controle da qualidade da voz (e vice-versa). Portanto, é importante não esquecer estes cinco princípios no processo de aperfeiçoamento da percepção vocal do regente coral.

3.6. Métodos existentes.

Estudando o canto no Colégio Musical e na Academia de Música durante seis anos com os mestres da pedagogia vocal, a pesquisadora teve a possibilidade de observar e analisar sua atuação pedagógica e os meios de aperfeiçoamento das qualidades vocais. Generalizando essa experiência (junto com a literatura metodológica pesquisada) note-se que na pedagogia vocal existem dois principais métodos de influência sobre o aparelho fonador: os métodos de ação direta e os de ação indireta.

Os métodos de ação direta são aqueles que dirigem a consciência do cantor para realizar alguma influência sobre o trabalho da laringe ou outra parte do aparelho fonador, através do esforço muscular direto, enquanto os métodos de ação indireta agem através dos intermediários (respiração, imaginação etc.) e atingem seus resultados de uma maneira sutil, mas igualmente eficaz. Estes últimos são baseados nas interligações sistêmicas das partes diferentes do aparelho vocal⁸³ e podem ser aproveitados tanto no processo de desenvolvimento do trabalho da laringe e dos ressonadores, quanto da sensibilidade vibracional e muscular.

Analisando as pesquisas das últimas décadas de Dmítiev (2004), Morózov (2002), Liúsh (1988) e Miller (1986), notemos que, em relação ao trabalho sobre o funcionamento das partes internas do aparelho vocal (laringe, cordas vocais etc.),

⁸² A respeito destas questões sugerimos a leitura dos trabalhos de Morózov, que já foram traduzidos para o Inglês (1980, 1996, 1999, 2000), e de Miller (1986).

⁸³ No seu trabalho Morózov os chama de métodos de ação sistêmica (2002, p. 215).

muitos professores de canto dão preferência aos métodos de ação indireta, pois acham os outros menos eficientes e, até, muitas vezes perigosos, porque podem criar efeitos indesejados (tensão, por exemplo).

Considerando a natureza da vibrossensibilidade parece natural que, para seu aprimoramento, se procure entre os métodos de ação indireta. Abordemos inicialmente o chamado **Método de Liberação Mediatizada dos músculos internos fonadores da laringe**⁸⁴, que no trabalho de Morósov é apresentado como método de ação sobre o trabalho da laringe.

Impõe-se a pergunta: qual a utilidade deste método? A resposta é simples: a **liberação dos músculos internos**⁸⁵ (que estão ligados, por ação reflexa, ao estado dos músculos externos da laringe) contribui para a organização ótima dos ressonadores do aparelho fonador e, dessa maneira, para o surgimento do processo vibracional. Assim, procurando liberar a musculatura e abrindo o espaço para a ressonância, o aluno, pouco a pouco, aprenderá a controlar a qualidade do seu som pelas sensações vibracionais. Estas sensações são chamadas por Liúsh de sensações de ressonância (1988, p. 45):

Os cantores recebem as sensações de ressonância do som como a vibração da superfície do palato duro e da parte frontal do tórax...

As ondas sonoras criam certa pressão sobre os terminais nervosos dos tecidos do palato, fato este que possibilita aos cantores entenderem-na como a famosa sensação do som “na máscara” (a dita posição alta).

No seu trabalho o autor destaca que um dos elementos que deveriam ser trabalhados nas aulas é o **ajustamento do aparelho vocal**, que é a preparação imediata do aparelho vocal para o canto ou “a melhor coordenação das suas partes garantindo a saída livre do som e uma boa ressonância” (Liúsh, 1988, p. 58-59). Com o tempo este ajustamento transforma-se numa capacidade de manter, de forma constante e reflexa, a posição mais vantajosa da laringe, garganta e boca. Achamos que o treinamento, sugerido por Liúsh e exposto abaixo, possui relação direta com o **Método de Liberação Mediatizada dos músculos internos fonadores da laringe**, pois o

⁸⁴ Termo empregado por Morósov (2002, p. 213).

⁸⁵ É necessário destacar que a “liberação” de maneira alguma não significa relaxamento, mas elasticidade.

ajustamento por ele oferecido leva automaticamente à liberação da musculatura necessária.

O treino consiste em que cada vez, antes de cantar, nas pausas, junto com a inspiração, é necessário levantar ativamente o palato mole, úvula e arco palatoglosso e palatofaríngeo⁸⁶. Neste caso a raiz da língua afasta-se um pouco para traz. Essas manipulações levam à abertura livre e natural da garganta, enquanto o diafragma, descendo na hora de inspiração, contribui para a colocação da laringe na sua posição baixa natural⁸⁷. Claro que este “ajustamento” precisa ser feito suavemente, livre e não permitindo qualquer tensão na garganta.

(Liúsh, 1988, p. 59-60)

Morózov comenta (2002, p. 166) que, em sua entrevista de 1994, Elena Obraztsóva destacou que o termo correto para o aquecimento vocal é o ajustamento do aparelho. Ela falava que precisamos “ajustar tudo com a razão e não simplesmente aquecer e irritar o aparelho. É o ajustamento dos ressonadores e não despertar e aquecer”.

Na pesquisa de Morózov também está presente o elemento de ajustamento no que toca aos ressonadores do cantor, cuja análise nos leva a pensar sobre a substituição mútua dos dois conceitos (ajustamento do aparelho vocal e dos ressonadores) que possuem a mesma finalidade ou, em outras palavras, são indissolivelmente ligados. Diz Morózov (2002, p. 176):

Os mecanismos mais importantes deste ajustamento são: 1) a orientação da consciência (e subconsciência) do cantor sobre as sensações vibracionais que refletem a atividade dos ressonadores; 2) a organização especial da respiração vocal junto com a participação obrigatória do diafragma e a liquidação paralela dos movimentos e tensões musculares inúteis; 3) a utilização ampla das imaginações psicológicas, emocionais e metafóricas sobre o trabalho do aparelho vocal do cantor (método “como se fosse”), com o objetivo de ativar os processos de respiração e de ressonância (e o trabalho da laringe).

⁸⁶ Veja ANEXO 6.

⁸⁷ A questão do aproveitamento da posição baixa da laringe no canto é tratada nas pesquisas dos vários autores como russos (Liúsh, Dmitriev), alemãs, americanos (Stockhausen, Miller) e outros. Cada um deles comenta a respeito deste assunto de um modo similar, porém há diferenças pequenas. Neste caso são interessantes as pesquisas ressoantes de Dmitriev (2004), onde ele demonstra que os diferentes tipos de voz possuem os diferentes posições da laringe, dependendo do comprimento do tubo sonoro (a partir das cordas vocais até o início da boca).

Voltando a falar sobre os métodos de ação indireta note-se que o próximo método mencionado por Morózov – “**Método do Bocejo**” ou “**Semibocejo**” – é próximo ao conceito de **ajustamento do aparelho vocal** introduzido por Liúsh. Este método é bastante conhecido e não necessita explicações. Achamos que é suficiente somente observar que este semibocejo, normalmente exigido por professores de Canto, leva tanto ao alargamento da garganta, quanto ao processo de abaixamento da laringe e, como consequência disso, à alteração das características de ressonância no canto. Portanto o método do bocejo parece criar naturalmente as condições favoráveis ao surgimento das sensações vibracionais.

Outro método amplamente aproveitado na prática pedagógica é o **Método Fonético** e é evidentemente útil, pois ajuda, até certo ponto, a resolver os problemas de **alisamento das vogais vocais** (sua liberação da sonoridade variada, achatada e aberta) e desenvolver outras qualidades vocais. Por exemplo, é comum entre os professores trabalhar a sensação de ressonância na “máscara” através da vocalização com as letras *M* e *N* (Liúsh, 1988, p. 46):

As cavidades ressonadoras, com as alterações de sua forma e coordenação mútua, como que se ajustam ao regime de trabalho das cordas vocais (à frequência do som) e, ao contrário, influem positivamente sobre seu funcionamento provocando a criação dos harmônicos. Esta interligação do regime das cordas vocais e do trabalho dos ressonadores realiza-se de um modo reflexo e imperceptível para o próprio cantor. Isto poderá justamente explicar o melhoramento da sonoridade da voz depois do exercício com vogais⁸⁸ *M* e *N*, como se fosse mugindo, que contribui para o aumento dos harmônicos altos e para a ressonância nas cavidades da cabeça.

Por outro lado, através deste método, há possibilidade de influenciar sobre a posição da laringe. Segundo Dmítriev, pronuncia-se o som *I* com a posição da laringe mais elevada, enquanto o som *U* com a sua posição mais baixa. Assim, usando preferencialmente uma destas vogais, o professor está infundindo uma

⁸⁸ Usando a palavra “vogais” o autor tinha em vista a característica principal de todas as vogais que é a extensão sonora. Trata-se portanto de uso da palavra “vocal”, entendendo-se ali o conceito de Consoantes Sonoras.

determinada posição⁸⁹. Além disso, Dmítriev nota que através da vogal *I* é mais fácil despertar o fenômeno de ressonância na cabeça, portanto este fato também deverá ser considerado no aprimoramento da sensibilidade vibracional.

Dessa maneira, o **Método Fonético** dá a possibilidade de desenvolver indiretamente a vibrossensibilidade do aparelho vocal e, certamente, os experimentos futuros com diferentes consoantes e vogais podem trazer resultados interessantes. Porém, é necessário advertir que as pesquisas devem levar em consideração todos os componentes do aparelho fonador e os elementos do processo de canto, pois as conclusões incorretas podem levar aos resultados vagos ou negativos⁹⁰.

O lado positivo do método fonético é o fato de que ele dá a possibilidade de encontrar aquelas combinações de sons que ajudam a revelar, do modo mais completo, as qualidades vocais da voz. Aquele que nos exercícios está tentando padronizar o sistema de sons e suas combinações, não está utilizando devidamente este importante método.

(Dmítriev, 2004, p. 276-277)

O último método que será aqui considerado é o **Método Imaginativo**, chamado por Morózov de método “como se fosse” (2002). Este método está baseado no ato ideomuscular⁹¹, isto é, a imaginação mental de alguma ação ou de estado que cria a microrreação correspondente desejada no aparelho do cantor.

Amplamente conhecido e explorado na prática vocal ele é analógico ao método das circunstâncias propostas de Stanislavski⁹². Conforme seu

⁸⁹ É necessário observar que a utilização deste método (como qualquer outro) deve possuir o trato individual, pois a colocação forçada da laringe numa posição que não é natural para este tipo de voz pode levar à sua degradação. Mesmo com a utilização excessiva nos exercícios dos consoantes *M* e *N*, principalmente no registro mais agudo, contribui para o cansaço indesejável do aparelho vocal.

⁹⁰ Morózov traz o exemplo com a utilização ampla da vogal *I* que na fala possui o formante próximo ao **formante vocal alto** (2500 hertz). Como, por motivo referido, *I* soa mais brilhante, muitos professores tomam esta vogal como base de formação da sonoridade do som vocal. Entretanto, segundo Morózov (2002), a origem acústico-fisiológica do *I* na fala é o resultado da ressonância da cavidade bucal frontal pequena, enquanto no canto o **formante vocal alto** (que é responsável pela sonoridade da voz) forma-se em resultado da ressonância da cavidade sobre laringe (tanto na vogal *I*, quanto nas outras).

⁹¹ Veja a nota de rodapé na página 18.

⁹² Konstantin Stanislavski (1863-1938) – ator e diretor de teatro russo, elaborou um método de interpretação que consiste em que o ator começa a atuar depois de assimilar as circunstâncias propostas e reconstituindo-as na sua imaginação em forma de imagens vivas e concretas. Dessa maneira, o método da verdade cênica imaginável Stanislavski colocou no alicerce de consecução da mestria do ator.

pensamento, a capacidade de imaginação do ator é o processo que organiza tanto a sua vida psíquica, quanto a sua vida corporal e que o incentiva a uma ação concreta nas condições da invenção cênica. Neste caso a imaginação poderia (e deveria) participar do processo de formação da voz cantada, ajudando indiretamente a criar o próprio “esquema corporal do som vocal”.

Segundo Morózov (2002, p. 273), as pesquisas experimentais específicas comprovaram que “a capacidade de imaginação forma as biocorrentes correspondentes do cérebro e da musculatura, que mudam o trabalho do coração e dos pulmões etc.”. Certamente, através da imaginação pode-se influir objetivamente tanto sobre o estado geral e o comportamento do cantor, quanto sobre o trabalho do seu aparelho fonador. Lembrando: a imaginação cria o movimento.

A efetividade da utilização dos métodos emocional-imaginativos na pedagogia vocal condiciona-se por quão competentemente o próprio professor imagina os princípios fundamentais do canto ressonador. Pois o poderoso método “**COMO SE FOSSE**” pode com igual eficiência servir a quaisquer objetivos de educação da voz cantada, inclusive aos bem distantes do canto ressonador.

(Morózov, 2002, p. 274)

Ao pensar sobre si mesmo, o ser humano de certa forma define quem ele é. Define seu estilo, sua psicologia, sua compreensão das possibilidades e limitações que traz consigo ou precisa enfrentar à sua frente, define sua consciência de si mesmo e do mundo. Tentando aí um paralelo, a **VOZ cantada é, em certa medida, aquilo que se pense sobre ela** ou, em outras palavras, ela é a tradução do nosso ideal estético do som cantado e, principalmente, ela é a expressão do princípio técnico da sua formação.

Na formação de quaisquer imaginações, o papel principal parece pertencer às **emoções**. Vejamos o comentário do Morózov (2002, p. 25-26):

As emoções são a chave mágica que abre com facilidade os tesouros escondidos dos milagres vocais e os mecanismos subconscientes de controle sobre o processo vocal, que leva ao trabalho bem coordenado da respiração, laringe e ressonadores. E, o que é mais importante: sem qualquer menção aos nomes “oficiais” destes órgãos ou sistemas. Aqui, como vocês bem sabem, aproveita-se amplamente o método que eu o chamo “**COMO SE FOSSE**”.

Segundo ele, conforme as pesquisas modernas, as sensações vibracionais são o motivo principal do surgimento nos cantores das imagens emocional-imaginativas sobre as suas vozes e os mecanismos da sua formação.

Entretanto é importante que o **Método Imaginativo** e a imagem emocional inserida neste termo correspondam à compreensão correta pelo professor da natureza da voz.

Todos os métodos expostos acima são direcionados para alcançar o melhor resultado sonoro, agindo sobre o aparelho do cantor fora da sua consciência, e podem ser considerados como uns dos mais eficientes, pois efetuam a **ação sistêmica na formação vocal**.

Certamente, aqui foram mostrados somente alguns caminhos iniciais sobre os quais poderiam ser criados outros diversos exercícios e métodos. Justamente dessa maneira pode-se criar o trato individual tanto para o problema vocal do aluno, como para a resolução da questão timbrística de um determinado grupo coral.

3.7. Nossas próprias experiências.

Sabemos que o desenvolvimento da percepção vocal acontece aos poucos, na medida em que está sendo trabalhada a técnica vocal. E, lógico, que os cantores iniciantes não possuem tal habilidade, pois não conseguem ainda nem imaginar através das sensações, nem “entender” com os músculos como se realiza uma ou outra sonoridade. Gradualmente, apoiando-se no ouvido, vão se formar várias ligações entre a imaginação auditiva e sua “encarnação” muscular. Nesta base começa a se desenvolver a capacidade de controlar o trabalho do aparelho vocal no canto.

E é interessante que essa interligação entre a imaginação sobre o som e o trabalho do aparelho vocal seja aproveitada por alguns cantores para fazer um aquecimento correto da sua voz antes da apresentação, sem gastar a energia muscular real.

Na época de estudos no Colégio Musical a pesquisadora tinha a possibilidade de observar o método pedagógico da sua professora de Canto, Adelina Alexáandrova. Um dos pontos importantes na sua metodologia era o fato de que o estudante deveria assistir à aula anterior à sua. A sala de Alexáandrova sempre estava cheia de alunos, pois todo

mundo sabia que, ouvindo, desenvolvemos a **escuta muscular** e, portanto, lapidando o próprio esquema vocal-corporal.

Durante a aula, escolhendo um dos alunos, Alexándrova tinha o hábito de pedir a algum dos “ouvintes” para explicar porque o aluno não conseguiu algo ou o que ele fez de errado. Dessa maneira a percepção vocal dos “ouvintes” deveria estar sempre ativa para poder responder. Tudo o que fora falado para um devia ser aproveitado por todos.

Entretanto, como dizia a professora, o mais importante neste fato é o pré-aquecimento do aluno e a afinação do seu aparelho técnico. Considerando a experiência própria, esta pesquisadora gostaria de acrescentar ainda a concentração auditiva, pois o aluno que chega para a aula diretamente da rua, com certeza não possuirá a mesma atenção do ouvido como aquele que ficou em silêncio (sem o barulho exterior) na sala, ouvindo o colega.

Falando a respeito da concentração auditiva deveremos notar que, trabalhando com os cantores que já ultrapassaram a fase inicial, será bastante útil tocar no piano somente a grade harmônica (sem tocar o exercício inteiro nota por nota). Assim, a atenção do ouvido do cantor ao controle da exatidão do tom cantado ficará aumentada, o que desenvolverá um dos auxílios da percepção vocal: **controle auditivo**. Este tipo de autodomínio poderá ir sendo aperfeiçoado pelo aluno também através da preparação mental desde o início de cada exercício, pois, conforme o ato ideomotor, isso levará à afinação reflexa da musculatura do aparelho vocal ao ressoar necessário. Como destacava Maslenkova: **OUÇO – canto**. Isto deveria ser uma regra para cantores e coralistas! (Maslenkova, 1967)

Um dos meios para ativar outros tipos de controle sobre a própria voz é a troca de sala de aula, com o objetivo de mudar as condições acústicas. Poderia, por exemplo, ser utilizada uma sala forrada com tecido e/ou uma sala de audiografações e/ou as salas de concerto de tamanhos diversos. Neste caso a participação do controle muscular e vibracional é indispensável, pois, mesmo se o aluno tiver a possibilidade de ouvir bem a sua própria voz, a sensação auditiva será diferente daquela que era nas outras salas, o que atrapalharia o apoiar-se e guiar-se apenas pelo ouvido. Menos ainda o cantor poderá controlar o próprio som por meio de controle auditivo dentro de um coral. O som das outras vozes e a troca de lugar entre os coralistas, que geralmente acontece nos corais, poderão atrapalhar e provocar o surgimento de tais fenômenos indesejáveis, como o

esforço exagerado do aparelho vocal, a imitação (inconsciente e/ou involuntária) dos problemas técnicos do “vizinho” etc..

Além da sugestão de mudar eventualmente as condições acústicas, a pesquisadora sugere pedir, eventualmente, ao aluno que coloque no papel tanto como ele entende o processo de formação da voz e sua educação, quanto suas próprias sensações durante a interpretação de determinados elementos musicais (seja um exercício ou frase musical) e ainda sobre seus próprios problemas técnicos. Deixando por escrito o seu pensamento e sua opinião os estudantes poderão organizar e conscientizar sua visão a respeito destes conceitos de uma maneira melhor e mais convincente. Realizando este tipo de registro uma vez por ano (ou semestre, dependendo do planejamento pedagógico), o professor poderá perceber o nível de desenvolvimento da consciência técnica na formação vocal e as lacunas possíveis na educação de seu aluno, como futuro cantor e professor.

Existem muitos fatores (tanto gerais, quanto individuais) que interferem na profundidade de assimilação das sensações vocais e um deles é a **preparação da partitura**. Para que o aluno esteja bastante concentrado e, dessa maneira, pronto para observar e assimilar as próprias sensações, é necessário que ele traga a obra a ser cantada de cor (ou, ao menos, com o texto bem estudado). Segundo Dmítriev (1976, p. 64), nas aulas dos professores italianos o aluno é obrigado de vir com a obra decorada. Certamente isto contribui para o maior aproveitamento das observações do mestre.

Deveria ser tomado como norma o ato do estudante chegar para a aula de canto com a obra recém-escolhida já sabendo solfejá-la de cor (como acontece nas melhores escolas superiores de canto na Itália e na França). Isto significará que o aluno conhece impecavelmente o material musical e está pronto para trabalhar sobre a parte vocal da música.

(Maslenkova, 1967, p. 51)

Para concluir resta ainda ressaltar a fundamental importância do aprimoramento das próprias sensações vocais para um regente coral, já que ele se tornará parte significativa na formação e/ou na vida vocal dos coralistas, podendo, portanto, minimizar os problemas citados acima.

3.8. Percepção vocal pedagógica.

A vitalidade do organismo do ser humano, com toda sua diversidade, é coordenada pelo sistema nervoso e seu papel essencialmente importante na atividade criativa. Os clássicos da pedagogia vocal do passado, considerando o nível de desenvolvimento da ciência, não poderiam entender a complexidade das interligações das partes do aparelho fonador e imaginavam o processo de canto como a soma das ações independentes dos órgãos separados (por exemplo, a respiração e o trabalho da laringe). Eles não tinham como saber que as funções da laringe e dos ressonadores estão ligadas de modo reflexo e que, mutuamente influenciando um sobre o outro, criam o melhor som. Os únicos critérios que ajudavam a não cometer os erros graves eram a qualidade do som e a consciência da necessidade de liberdade da voz.

O ensino de canto exige a presença de um conhecimento especial e uma preparação diferenciada, para poder sentir e entender o lado interior do processo, tanto no nível fisiológico, como psicológico. A técnica que passa pela consciência é uma técnica segura! Liúsh comenta que “o lado psíquico do cantor não admite qualquer incerteza, quaisquer “segredos” ou mística atrás dos quais pode, às vezes, esconder-se a incompetência profissional” (Liúsh, 1988, p. 8-9).

A ausência da **percepção vocal pedagógica ativa** num professor de canto leva, geralmente, ao surgimento de problemas na fonação e, como consequência, de distúrbios e lesões no trato vocal.

Desde tempos antigos até os dias de hoje o ensino de canto, em geral, está baseado no método de transmissão ao aluno das sensações vocais do próprio professor. Entretanto, o princípio “cante do jeito como eu canto” ou “faça aquilo que eu faço porque eu cantei assim a vida inteira” atualmente não satisfaz o aluno e, principalmente, não resolve os problemas da sua voz. Além disso, já aconteceram muitos fracassos didáticos pelo fato de não coincidirem as sensações musculares do professor e do aluno. Na busca dos melhores resultados para seus alunos, há muito tempo os professores de canto tentam desvendar: **será que existem algumas sensações universais?**

Certamente o talento do professor de canto se revela na escolha correta das formas de indução das sensações vocais para cada aluno. Durante as aulas o professor,

através da sua percepção ativa, controla o processo de fonação, analisa a técnica do aluno imaginando muscularmente o trabalho do aparelho vocal. Acompanhando mentalmente o canto do aluno, ele sempre deveria estar pronto para indicar uma atitude muscular tecnicamente necessária para corrigir as falhas possíveis. Podemos dizer, até, que o professor possui uma **recepção muscular!** Em outras palavras, o professor passa a sentir (receber) com os músculos aquilo que ele ouve.

No seu artigo sobre a intuição e consciência na pedagogia vocal, Dmítriev comenta que ela, além de basear-se na experiência criativa própria, também apóia-se sobre o subconsciente, sobre a intuição (1984, p. 145-147):

Ao dar início ao trabalho com um novo aluno, o professor, primeiramente, tenta sentir as características individuais do seu aparelho vocal, suas possibilidades vocais naturais, a musicalidade e a emocionalidade. Nesta hora ele se apóia sobre a sensação intuitiva. A intuição possui grande papel em questões da voz quando ela ainda não está definida, quanto ao caminho a ser escolhido, quanto à metodologia de trabalho com este aluno e na descoberta da individualidade do dom do estudante. V. Meierhold notou com muita fineza que “na arte não é mais importante saber, mas sim adivinhar”.

Percebe-se assim o quanto é necessário ter um tratamento individual para cada problema ou questão a ser resolvida, seja pedindo ao aluno para tampar o ouvido com as mãos ou colocá-las sobre a boca como se fossem porta-voz, seja para fixar uma mão sobre o ouvido para mudar as condições do autodomínio auditivo. Às vezes, por exemplo, para que o cantor-iniciante possa sentir melhor a ressonância, pode ser-lhe sugerido posicionar-se com o rosto de frente para um canto, quase encostado à parede e cantar qualquer nota aguda. Estes e outros meios de influência, sendo selecionados e aproveitados individualmente para cada aluno, em certos casos, poderão ser uma ajuda significativa.

A presença do trato individual para cada aluno é necessária e indispensável, pois cada um deles possui diferentes traços psicofisiológicos, diferentes níveis de preparação e habilidades, de estado geral físico e, por fim, tem suas peculiaridades individuais no aparelho vocal.

Para introduzir a conversa sobre os meios de desenvolvimento da percepção vocal pedagógica, gostaríamos de apresentar um trecho do trabalho de Pidórina (1976, p. 147) “A.F. Mishúga como relevante cantor e professor de canto”:

...seguindo o ataque suave, Alexander Filípovich (Mishúga – N.T.) falava que “o ataque do som deve ser determinado, decidido como um toque do martelinho nas cordas do piano de cauda, ou como na hora de apertar a tecla, ou como a pressão do dedo sobre a corda do violino junto com o movimento suave do arco”... “Para que a voz seja estável, não tremida, tranqüila e homogênea, como o movimento do arco pela corda na mão de um bom virtuoso, é necessário manter a posição de abertura da garganta com certa largura e, sem pressão, manter linearmente a corrente do som...”.

Percebe-se que, no comentário sobre o ataque do som vocal, o mestre pede ao aluno que se assemelhe a um arco. Este tipo de comparação é bastante explorado pelos professores e cantores experientes. Como exemplo, os contemporâneos de Shaliápin⁹³ diziam que ele gostava de escutar o toque do violoncelo e dizia que aprendia a cantar com ele.

Neste momento desta dissertação é conveniente falar a respeito do termo “afinação timbral” introduzido por Nasáikinski (1985, p. 31) no seu trabalho sobre a afinação e caráter na música, que subentende o processo de preparação psicofisiológica do cantor para um determinado som. Certamente a percepção vocal pedagógica inclui o controle sobre a qualidade, tanto da parte técnica da voz (impostação, respiração, problemas da língua, musculatura etc.), quanto da parte artística (expressividade, timbre, dicção etc.), que são interligadas. Assim, por exemplo, ao fazer a correção do timbre do aluno, ao mesmo tempo podem ser resolvidos os problemas de posicionamento das determinadas partes do aparelho vocal. Portanto o conceito de **afinação timbral** possui um significado não somente artístico e as observações do Nasáikinski (1985, p. 31-32), colocadas abaixo, são bastante importantes para este trabalho:

O que significa afinar-se para um timbre claro ou deslustrado, para uma sonoridade brilhante ou surda, cheia ou aguda? As características timbrais em si são qualitativas e não quantitativas e, portanto, não obedecem à medição, ao desmembramento exato, à mensuração (...) No canto e na maior parte dos instrumentos musicais a regulação do timbre realiza-se de um modo tão complexo e sutil, que não se encaixa nos índices quantitativos (...) A formação das imaginações e habilidades nesta área baseia-se sobre muitas características verbais que o professor oferece e sobre a recepção

⁹³ Fedor Shaliápin (1873-1938) – um dos melhores cantores russos do século passado (Baixo).

auditiva imediata dos exemplos do “bom” timbre. Porém, o papel principal pertence à descrição das atitudes e sensações motoras.

É interessante haver surgido na pedagogia vocal por causa disto uma representação metafórica sobre o “teclado” vocal e o sistema de disposição das sensações vocais específicas⁹⁴. O princípio geral aqui é o processo de assemelhar-se internamente com algum famoso cantor, ator, instrumentalista ou timbre, cuja maneira de interpretar se considera padrão.

O processo de assimilação é uma ação ou até um sistema de ações. Em toda a variedade de estados e formas de sua fixação percebem-se tanto os momentos específicos únicos quanto os gerais, ligados à atividade motora.

E realmente, a parte motora é que dá a possibilidade de controlar os estados do ser humano e justamente ela é o elo importante e observável através do qual o professor poderia desenvolver a técnica do aluno.

Na hora da preparação para um determinado modo, caráter ou meio de expressão da música, a parte motora fica subordinada àquele tônus especial que, no canto, revela-se no nível de tensão das cordas vocais. Em outras palavras, um *pianíssimo*, que, em certo contexto, subentende um perigo, tensão ou dissimulação, exigirá uma condição e concentração de certos músculos do aparelho vocal diferentes do que num *pianíssimo* relacionado à contemplação. Por exemplo, se compararmos o modo de execução nos compassos 5-38 no primeiro movimento, “O Fortuna”, da obra *Carmina Burana* de C. Orff e a parte final do último movimento do *Gloria* de F. Poulenc, a sensação muscular dos cantores nestes trechos será diferente, só para escolher dois exemplos.

Entretanto, surgem várias perguntas específicas: como podemos nos ajustar a um caráter, timbre ou volume através da ação motora? Como é assemelhar-se a um instrumento? Como estes meios funcionam na prática e, finalmente, o que eles trazem para um regente coral?

Considerando o material acima exposto queremos propor dois caminhos de desenvolvimento da percepção vocal pedagógica: a imitação e a assimilação. Embora guardem entre si certa semelhança, o efeito de assimilação pressupõe uma atitude mais profunda, pois ocorre através de processos psicofisiológicos.

⁹⁴ O autor subentende o esquema das sensações vocais de localização dos sons das alturas diferentes exposto no trabalho de Husson, que está na página 74 deste trabalho.

Explicando:

O primeiro método, que chamamos de **Método Imitativo**, subentende o processo de imitação dos timbres e de determinadas posições vocais com objetivo de sentir, entender e memorizar as situações musculares possíveis através da comparação e análise. Por exemplo, poderia ser a imitação de uma voz “achatada” ou muito “embutida”, uma voz de criança ou da pessoa com a dicção fraca, uma voz com o sotaque estrangeiro ou com alguma outra peculiaridade sonora. Dessa maneira o cantor, conhecendo as posições vocais e os timbres diferentes, poderia fixar na sua memória muscular uma espécie de repertório referente às interligações internas: colocação – resultado sonoro. Este procedimento futuramente ajudará a selecionar cada informação nova, os métodos de ensino ou as imagens corretas e, portanto, a resolver as dificuldades que se apresentarem, suas e de seus possíveis futuros alunos. Porém, é necessário lembrar que o abuso no uso deste método poderá trazer certos incômodos nas pregas vocais, ou mesmo acabar fixando como algo a ser aprendido, portanto não é recomendável que se exercite a imitação por muito tempo e muito freqüentemente.

Outro método, chamado de **Método por Assimilação**, inclui o processo de assemelhar-se a (e não imitar!) um timbre instrumental ou a uma sonoridade diferente, que possam provocar determinadas alterações no caráter artístico (expressivo) do timbre do cantor. Por exemplo: assemelhar-se a um tubo de órgão na igreja ou a uma flauta, à voz de um pássaro, a uma calmaria marinha ou a uma sonoridade de eco nas montanhas. Este método trabalha por sugestão, trabalha diretamente com a sua imaginação e tem como objetivo melhorar e enriquecer a experiência psicofisiológica e intelectual do cantor.

Analisando atentamente os dois caminhos de desenvolvimento da percepção vocal pedagógica pode-se dizer que ambos trabalham com a imaginação, a sensação muscular, a vibrossensibilidade e a parte visual. O primeiro método está direcionado principalmente para **descobrir e fixar os elementos técnicos**, enquanto o segundo ajudará a **desvendar as possibilidades novas da expressividade vocal**.

Na prática pedagógica existem muitas situações em que o professor de Canto, tendo uma formação profunda da parte fisiológica do ser humano, não precisará dirigir-

se a um destes métodos, pois a solução será bastante evidente. Todavia, às vezes, tentando resolver um problema imitando internamente a sonoridade de um determinado aluno, consegue-se sentir e, dessa maneira, perceber outras peculiaridades na formação da voz e sua expressividade, anteriormente não reconhecidas, tanto positivas, quanto negativas. Assim podem surgir outras soluções e caminhos metodológicos novos, úteis para aquela situação específica.

Ambos os processos - **imitativo** e **por assimilação** - exigem concentração e afinação especiais. Com a prática e com o tempo, cada um dos cantores criará o seu próprio repertório dos elementos e fatores que o ajudarão nesta hora. Neste caso são interessantes as observações do Nasáikinski (1985, p. 33):

Podemos ver como um pianista, antes de tocar o primeiro acorde, procura uma posição mais confortável. É possível perceber como um ator-imitador, querendo igualar-se ao timbre de algum artista famoso, vai selecionando a mímica, os gestos e a sua pose específica. É claro que ele entra naquela atitude motora que contribui para o melhor resultado da imitação. Porém, como ele consegue isso, ou através de quais componentes dos movimentos, muitas vezes ele próprio não sabe, entretanto, não há aqui nada que não possa ser conhecido e são possíveis sistemas e elaborações metódicos e pedagógicos. <...>

Os elementos motores são ocultos até naquelas imagens estáticas que se determinam pelo conceito de pose. Como o animal, que se prepara para um pulo e ajusta todos seus músculos e órgãos de controle e de luta para uma ação exata; portanto na sua figura refreada antes do ataque já se pode ler o caráter desta ação; como o intérprete - e também o ouvinte e o compositor - que ajustam sua psique à música.

Neste momento é importante lembrar também o papel das emoções, pois elas possuem duas funções importantes: **função estética** (como meio de expressão musical) e **função didática** (como meio de formação da voz do cantor e de influência sobre a técnica vocal). Portanto, há um auxílio forte no uso do elemento emocional na pedagogia vocal. Segundo Morózov, as emoções, isto é, “a chave mágica que abre, com bastante facilidade, os tesouros escondidos dos milagres vocais e os mecanismos subconscientes de controle do processo vocal, faz atingir o trabalho ótimo e coordenado da respiração, laringe e ressonadores” (Morózov, 2002, p. 25).

Considerando que as interligações cinestésicas retroativas existem entre todos os músculos internos e órgãos do corpo do ser humano, queremos destacar que os métodos oferecidos, graças a sua complexidade e multifacetaridade, são bastante efetivos e práticos. O último capítulo deste trabalho discutirá o seu uso no trabalho de um regente coral.

Entretanto, um dos meios de aumentar as sensações vibracionais fracas, mas necessárias, pode ser a sua visualização, isto é, a representação da vibração de uma forma visível.

3.9. A visão como auxílio pedagógico.

A Arte de Canto é tão complexa, multifária e polissensorial que exige a participação integral de corpo e mente do ser humano, como se pode ver através das observações dos mestres de Canto, que forçam a ativação de todos os órgãos dos sentidos: ouvido (“tente ouvir a sua voz longe”), olfato (“pegue a respiração como se estivesse cheirando uma flor”), tato (“a sua voz deve estar pendurada na ponta do nariz”), paladar (“beba o som, puxe-o para dentro”) e visão (“cantem com os olhos, o som tem que filtrar pelos olhos”)⁹⁵.

Na função da percepção vocal de qualquer regente coral entra o controle sobre vários elementos diferentes como: vibrato, pressão aérea, respiração, dicção etc., pois tudo isso inevitavelmente influi sobre a beleza do ressoar do coro. E este controle, como já foi notado, sempre dependerá do nível de atividade do analisador auditivo, muscular e vibracional. Todavia, existe mais um fator auxiliar que é a **análise visual** que, mesmo que não participe durante a execução da mesma maneira que os outros auxílios⁹⁶, pode ser um apoio importante no desenvolvimento da qualidade do desempenho da supracitada percepção vocal. Em outras palavras, o que se depreende da discussão acima é outro canal de ligação retroativa – o **analisador visual** – com os objetivos pedagógicos.

⁹⁵ Expressões dos grandes mestres russos de Canto: Obratzsóva, Kozlówski, Shaliápin (Morózov, 2002, p. 230, 281, 282).

⁹⁶ Subentende-se não a participação da vista no modo geral, mas a participação da análise visual das qualidades mais profundas do aparelho vocal.

As pesquisas demonstram (Morózov, 1976, 1982, 2002) que há possibilidade de controlar o aparelho vocal do ser humano através do **analisador visual** pelo princípio da ligação retroativa, apesar de que este canal, nas condições naturais, não funciona. Para organizar o funcionamento deste controle visual é suficiente apresentar qualquer processo vocal em forma confortável para observação visual.

O primeiro capítulo deste trabalho abordou de forma introdutória a participação do sentido da visão na pedagogia vocal e comentou que, além de aproveitar o **elemento psicofisiológico** da visão tal como ali é apresentado, a ele se poderia e dever-se-ia adicionar a sua **função corretora**, da qual alguns dos pontos mais importantes são a **afinação exata**, a **sustentação da posição vocal** correta e o **controle sobre a composição dos harmônicos** da voz cantada.

Considerando a natureza dos elementos mencionados, percebem-se dois recursos importantes da análise visual: **recurso técnico** e **recurso estético**.

Através dos aparelhos mencionados no primeiro capítulo deste trabalho o cantor moderno tem a possibilidade de observar o nível relativo do **formante vocal alto**, o coeficiente do brilho da voz, saber quais as sensações internas responsáveis por determinadas alterações da qualidade sonora etc.. Neste caso são interessantes os comentários expostos nas pesquisas de Morózov (1977, p. 185):

... as medições do coeficiente do brilho da voz de um mesmo aluno, realizadas durante um tempo prorrogado, mostraram que no ensino bem sucedido, quando as qualidades acústicas da voz melhoram, o coeficiente do brilho (C_{br})⁹⁷ cresce. No segundo ano do Conservatório de Leningrad o baixo N. Ohótnikov tinha $C_{br} = 18\%$. No quinto ano o seu C_{br} aumentou até 30%. Neste tempo Ohótnikov sob orientação do seu professor I.I. Pleshakóv atingiu grande sucesso e ganhou o título de laureado dos Concursos Nacionais e Internacionais dos vocalistas. A melhoria da voz do cantor no processo de ensino poderia ser igualmente constatada pelo ouvido. Porém, a medição do coeficiente deu o índice do nível desta melhoria objetivo e qualitativo.

Certamente a observação visual eventual de determinados parâmetros da voz cantada contém em si um grande potencial ainda não descoberto.

⁹⁷ É o sinal que coloca o próprio autor (К зб – C br).

Antes de tudo é preciso esclarecer que como **recurso técnico** subentende-se a análise e o controle visual pelo menos de tais elementos da técnica vocal, como: o nível da pressão sonora, o nível de desenvolvimento da capacidade de sustentar uma determinada altura e o nível de desenvolvimento da capacidade de sustentar uma determinada posição vocal.

E no **recurso estético** subentende-se a análise e a correção dos mais importantes qualidades sonoras como o **timbre** e o **vibrato**. É natural que entre estes recursos há uma interligação evidente, porque a capacidade de sustentar uma determinada altura ou posição vocal está tão ligada à questão estética como a beleza do timbre à questão técnica.

Estudando as possibilidades dos programas de computador (por exemplo, as últimas versões de *Pro Tools* e *Sonar*) pode-se ver que eles possuem os recursos para observar as imagens gráficas da voz que podem mostrar, por exemplo, a afinação, a pressão sonora, o vibrato e as qualidades timbrísticas da sua voz. Atualmente já muitas universidades possuem ótimas instalações da aparelhagem necessária, portanto a possibilidade da análise visual fica cada vez mais acessível.

Como isto poderia funcionar na prática?

O aluno grava num dos programas de computador um determinado trecho da obra estudada e imediatamente, junto com o professor, realiza a **análise visual das imagens gráficas recebidas** (por exemplo, o gráfico da sua afinação e/ou pressão sonora). Provavelmente o estudante perceberá vários lugares onde será prejudicada a afinação (por exemplo, nas notas longas ou nos inícios das frases) ou onde o som não possui o volume com a regularidade adequada e/ou fica instável somente nos finais das frases. Nestas condições o processo visualizado está no centro de atenção do cantor e vincula-se melhor com o aparelho vocal. Às vezes, o que aluno não consegue perceber auditivamente, mesmo que o professor chame atenção, poderá ser por ele detectado e corrigido ao “ver” sua voz, os momentos exatos onde começa a surgir o problema.

Dá-se o mesmo com a observação do gráfico do vibrato.

Vibrato é um critério importante da qualidade da voz e, até certo ponto, da qualidade de seu treinamento. As vozes dos cantores experientes possuem um vibrato constante e bem manifestado, que se representa graficamente como uma curva senoidal, enquanto nas vozes da maior parte dos cantores-iniciantes, quando não possuem uma escola vocal boa, percebe-se um vibrato inconstante e irregular, que cria a impressão de um som instável plenamente visível no gráfico.

E o timbre? A maneira como o ouvido percebe o timbre parece guardar certa semelhança com a maneira como a visão percebe as cores. A capacidade do cantor mudar a qualidade sonora do timbre possui papel principal na criação da imagem artística relevada. Segundo Liúsh (1988, p. 28), Boris Assáfiev, mencionado no nosso primeiro capítulo, comentou que “timbre, este fenômeno orgânico de uma coloração e expressão, é um objeto e instrumento de influência artística e uma qualidade do colorido que entra no mundo ideológico e imaginoso da arte musical”.

A qualidade do timbre é determinada por vários fatores, por exemplo, pelo ataque do som, pelos parâmetros da pressão subglótica, pela conformação fisiológica do cantor, pela colocação da voz nos ressonadores mais altos ou mais baixos etc., todavia há uma grande dependência com a composição dos formantes vocais (composição harmônica) e o vibrato. Justamente a ressonância dos harmônicos assegura a sua beleza. Entretanto o ressonador ressoa somente aquilo que já está na voz, pois a ressonância é um fenômeno concomitante. Segundo as pesquisas modernas (Dmítiev, Morózov etc.), a projeção da voz também está ligada com as qualidades do timbre, com a presença dos harmônicos altos. Dmítiev procura a solução (2004, p. 285):

...a anatomia e fisiologia dizem que as cavidades do ressonador superior (“máscara”) são invariáveis pela capacidade e que a sua adaptação e a alteração das suas características são impossíveis. A acústica confirma que nós não podemos direcionar o som livremente e que ele se distribui não pela lei do raio, mas pela lei da difração do canal faríngeo-bocal. Tudo que o cantor pode fazer é somente achar uma organização do trabalho da laringe (e aqui as possibilidades das adaptações são enormes), no qual o timbre inicial da voz já conterà aqueles harmônicos que responderão com a ressonância nas cavidades da cabeça.

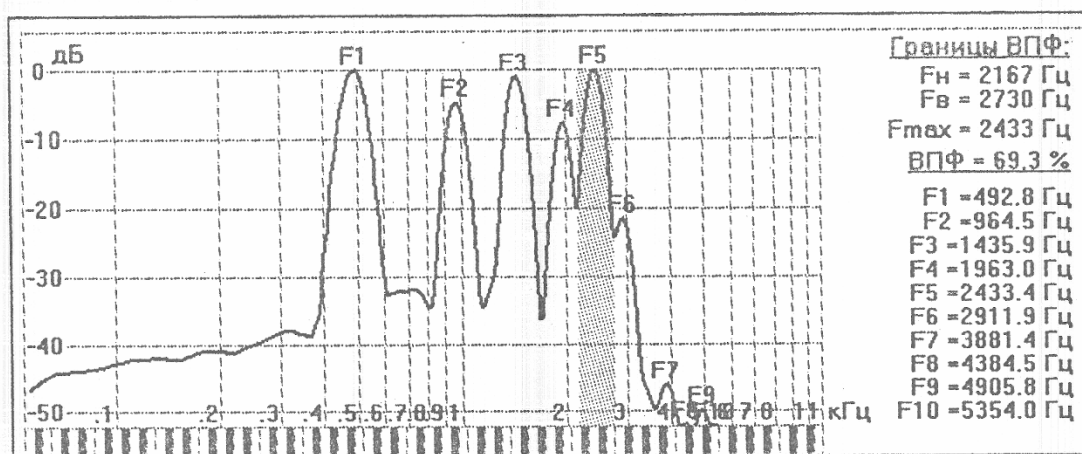
Dessa maneira, a alteração no colorido do som é possível através das mudanças na configuração da cavidade faríngeo-bocal. Citando a pesquisa de L. Fuks (2004):

Para modificar os formantes do trato vocal, o indivíduo pode mover a laringe verticalmente, abrir ou fechar a mandíbula, arredondar ou alongar os lábios, alterar a forma da laringe e do palato mole, e mover e modificar a forma da língua, dentre outros. Cada uma destas alterações causa algum efeito em determinado (s) formante (s).

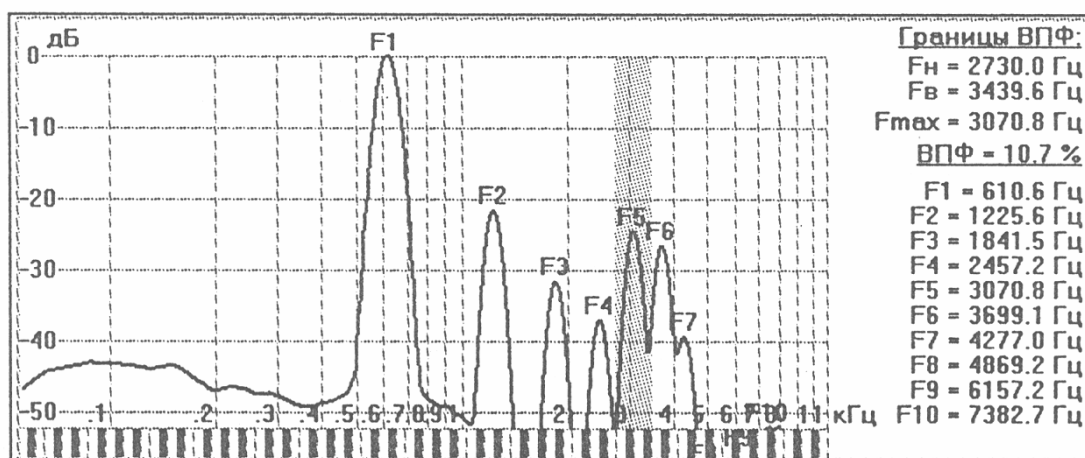
Portanto, a variabilidade nas características de filtragem do trato vocal depende da capacidade do cantor em controlar sistematicamente os movimentos daquelas estruturas, em se conscientizar dos sons a serem produzidos e em perceber os resultados sonoros.

Se mudanças de tais qualidades sonoras como a afinação, o volume e o vibrato, podem ser detectadas pelo ouvido de um profissional com certa facilidade, por outro lado a composição harmônica da voz somente é possível em termos bastante gerais. E nesta hora pode servir-se da **análise visual do espectro da voz** (o gráfico que representa a composição harmônica do som), através do programa de computador. Comparando certas sensações musculares e vibracionais apresentadas durante a gravação de trecho selecionado para análise com a imagem oferecida pelo programa, o cantor pode chegar a determinadas conclusões a respeito da sua posição vocal. Isto é possível por sua interligação com as questões timbrísticas, pois a **mudança na posição imediatamente leva à alteração do timbre**.

Na prática, por exemplo, é possível observar pelos espectros sonoros o nível do **formante vocal alto** e como ele se transforma com a mudança dos elementos de técnica vocal e das suas possibilidades. Para maior clareza apresentaremos dois espectros de diferentes vozes, tomados da pesquisa de Morózov (2002, p. 444-459):



Espectro da voz de Caruso: fermata no final da ária de Eliasar, vogal A, nota *si*.



Espectro da voz de um cantor amador: soprano agudo, *arpeggio*, vogal A, nota *mi bemol*.

Dessa maneira, praticando eventualmente nas aulas o **Método da Análise Visual**, o aluno poderia adquirir uma compreensão e consciência clara da interligação e interação do processo interno: **posição – timbre**.

O objetivo aqui foi tão somente chamar atenção para este meio pedagógico moderno, que ainda pede por pesquisas mais detalhadas, e mostrar alguns caminhos eventuais para seu aproveitamento.

A arte do canto tem estado à frente da ciência, mas aos poucos, a acústica vem explicando fenômenos que professores de canto conhecem há séculos. Com o avanço da tecnologia, o uso não só de registros acústicos, mas de sinais aerodinâmicos (fluxo aéreo e pressão sonora) e eletroglotográficos, tende a tornar-se um forte aliado à compreensão e evolução das técnicas de canto, como tem ocorrido na fonoaudiologia e na otorrinolaringologia (e.g., Hirano, 1981⁹⁸; Vieira, 1997⁹⁹; Vieira *et al.*, 2002¹⁰⁰).

(Vieira, 2004, p. 78)

Finalizando, é importante ressaltar uma vez mais que a sensação muscular, a vibrossensibilidade e o controle visual são capazes de ajudar tanto na técnica de formação da voz cantada quanto na expressão vocal (vibrato, timbre, apoio etc.). No próximo capítulo será abordada a questão de utilização na prática da área coral dos conhecimentos e métodos descritos até agora.

⁹⁸ Hirano, M. (1981). *Clinical Examination of Voice*. Springer-Verlag, New York.

⁹⁹ Vieira, M.N. (1997). *Automated Measures of Disphonias and the Phonatory Effects of Asymmetries in the Posterior Larynx*, Ph. D Thesis, University of Edinburgh, UK.

¹⁰⁰ Vieira, M.N. (2002). On the influence of laryngeal pathologies on acoustic and electroglottographic jitter measures. *Journal of the Acoustical Society of America* 111, pp. 1045-1055.

Percepção vocal na produção coral

É necessário realizar a educação do regente coral sob a ligação constante com a prática de canto no coro. O regente deve possuir as habilidades de um cantor de *ensemble* de alta qualificação e saber aquilo que exigirá dos coralistas, pois não pode ensinar para os outros as coisas que você mesmo não sabe.

K. Pigrov¹⁰¹

4.1. Formação inicial.

Conforme foi colocado na Introdução, este capítulo buscará uma visão de caráter geral do que foi trabalhado nos capítulos anteriores, considerando agora as possibilidades de formação da percepção vocal dentro das aulas de Regência e o seu funcionamento na prática.

Pensando sobre as questões da prática pedagógica regencial, é preciso destacar que as dificuldades na aquisição das habilidades necessárias para um regente coral são provocadas por uma série de circunstâncias especiais. Por exemplo, a **ausência do contato diário com o seu “instrumento”**, a **especificidade da profissão**, que se revela na complexidade do seu mecanismo psicofisiológico, e, o que é mais essencial, a **iniciação tardia no desenvolvimento das capacidades concretas necessárias** (como domínio de voz, percepção coral, diferenciação dos movimentos do corpo etc.).

Certamente a sensibilidade no nível físico (dos receptores do aparelho vocal e regencial¹⁰²) e mental (a recepção dos elementos intangíveis), a velocidade e o modo de aprendizagem e, portanto, o resultado final, dependem, em primeiro lugar, das peculiaridades emocionais e intelectuais do regente. Partindo deste fato, o professor deve estar constantemente contribuindo por todos os meios para o enriquecimento do

¹⁰¹ Konstantin Pigrov (1876 - 1962) é um dos mestres da regência coral russa, professor e grande organizador.

¹⁰² Entendemos o termo “aparelho regencial” como o conjunto das partes do corpo que participam na regência, isto é, tanto as mãos, braços, cabeça, coluna, quanto os olhos, lábios etc..

mundo interno do seu aluno, tanto na esfera cognitiva quanto emocional, levando como objetivo final à formação do pensamento musical do aluno e suas habilidades práticas.

Neste trabalho já foi comentado a respeito da **recepção** de determinados fenômenos musicais e é importante notar que a qualidade de **recepção geral** interfere em todo o processo de desenvolvimento da individualidade. Por exemplo, Nasáikinski comenta em seu trabalho que a pesquisa dos métodos de fixação da informação contida nas obras de arte levou-o à conclusão de que, no aprimoramento da recepção, há necessidade de considerar o papel da “**experiência vital**”¹⁰³ (Nasáikinski, 1972).

Qualquer regente deve possuir muitas habilidades e conhecimentos, como: domínio absoluto das mãos e expressão facial, noções na área de psicologia e pedagogia etc.. Uma destas habilidades é a **percepção vocal**. Através de alguns tipos de recepção, que são seus auxiliares (o controle muscular e vibracional, o ouvido e a visão), há possibilidade de controlar a maior parte dos elementos necessários que são capazes de influir sobre o ressoar geral do coro (timbre, ataque, apoio, respiração, dicção etc.). Porém, antes de chegar à frente do coro o aluno deve realizar ao menos os seguintes passos:

- 1) adquirir um determinado nível de preparação na área de percepção e canto;
- 2) receber uma série de aulas individuais de regência coral com um professor experiente;
- 3) preparar a partitura a ser trabalhada com o coral.

Considerando que o primeiro item já foi desenvolvido anteriormente, discutiremos à frente tanto a participação e o aperfeiçoamento da percepção vocal nas aulas de Regência e Canto Coral, como o trabalho individual do estudante em casa. Em outras palavras, serão abordadas três fases fundamentais de utilização da percepção vocal: o **treino** (aulas individuais), o **uso** (prática com o coro) e a **análise** (conscientização do trabalho realizado).

¹⁰³ Por este motivo, na teoria de informação moderna, foi introduzido o termo *tesauros* (Shréider, 1965) que se traduz como tesouro, sacrário (grego) e significa o conjunto das marcas das impressões e ações anteriores e suas ligações e relações diversas fixadas na memória de um indivíduo e que podem ressurgir sobre a influência da obra artística (Nasáikinski, 1972, p. 75).

Dentre os cinco recursos principais da percepção vocal expostos no primeiro capítulo (**auxílio à afinação, auxílio à técnica individual, auxílio à interpretação da partitura, auxílio à coordenação timbrística e auxílio interpretador à execução coral**), os dois primeiros, ligados ao ajustamento da afinação (tanto geral do coro, quanto individual) e à resolução dos problemas possíveis da técnica de formação da voz, foram analisados quando falamos sobre aulas de Canto. Neste momento desta dissertação serão considerados os últimos três recursos: **o auxílio à interpretação da partitura, o auxílio à coordenação timbrística e o auxílio interpretador à execução coral**. Mesmo que estes recursos estejam ligados diretamente à atividade prática do regente, o conhecimento sobre o seu funcionamento e uso deveria ser adquirido antes de chegar à frente de um coro. Todos os três necessitam de uma bagagem auditiva (Canto Coral) e uma experiência em análise objetiva e profissional, que formam a base das discussões com o professor (aulas individuais de Regência).

4.2. O Canto Coral como meio de preparação do regente.

Onde surge geralmente o primeiro contato do aluno de regência coral com a **percepção vocal**? Quando ele começa a reparar nas diferenças de emissão sonora? Analisando as disciplinas e o processo de ensino, pode-se supor que isso acontece nas aulas de Canto e, principalmente, no **Canto Coral**¹⁰⁴, pois, enquanto nas aulas de Canto o aluno ainda está preocupado com as questões técnicas básicas, no coro já serão abordados os problemas de caráter e colorido do som. Portanto, no primeiro período de ensino de um regente é essencialmente importante que ele sempre tenha um acompanhamento atento e ativo durante a disciplina Canto Coral, porque é a ocasião em que é possível ao mesmo tempo participar no processo de interpretação e analisar como acontece a **interligação “regente – coro”** (neste caso terá importância a experiência tanto positiva, quanto negativa).

Seria ideal se o aluno, antes de chegar à frente do coro, pudesse frequentar pelo menos um ou dois semestres desta disciplina ou, em último caso, começar simultaneamente com o início das aulas individuais de regência. Além disto, acreditamos firmemente que o Canto Coral é uma matéria que deveria obrigatoriamente

¹⁰⁴ Subentende-se uma faculdade de música com a grade curricular bem planejada, isto é, com todas as disciplinas principais introduzidas desde o início do ensino.

estar na grade curricular dos regentes de coro, do início até o fim de ensino na faculdade, como acontece na Academia de Música da Ucrânia, no *Conservatory P.I.Tchaikovsky* em Moscou e muitas outras Universidades de Música¹⁰⁵.

Como trabalhar a percepção vocal no Canto Coral? Muito freqüentemente, durante os ensaios, podemos ouvir os conselhos e advertências dos regentes-professores direcionadas a despertar a recepção ativa dos coralistas, entretanto, nem sempre os alunos recebem tais recomendações conscientemente. Nem sempre, o que se sabe se aproveita na prática: todo mundo sabe que reger não é seguir, mas sim dirigir, que não é simplesmente escutar, mas sim analisar. Porém, é bastante comum encontrar um aluno regendo o coro de um modo passivo e, na maioria das vezes, isso acontece por falta de uma explicação completa e clara. Por exemplo, uma observação como “escutem os timbres dos outros naipes”, por trás da qual não há um objetivo determinado, poderá não despertar a atenção que se busca.

Sendo um membro do grupo, o estudante não somente desenvolve as qualidades vocais necessárias, mas adquire também as habilidades de interpretar em *ensemble*, aperfeiçoando a sua cultura vocal auditiva, treinando a atenção e autodomínio. A dificuldade está em que, para o coralista, é importante achar a melhor conformidade da ressonância da própria voz com a dos outros. Neste caso é conveniente notar que o bom conjunto sonoro, como por exemplo, o uníssono, adquire-se através da sincronização, tanto do determinado tom pelas vozes dos cantores, como da composição harmônica das mesmas¹⁰⁶. Então, destacando que a qualidade do conjunto dependerá da conformidade dos tons fundamentais das vozes e seus harmônicos, pode-se dizer que nem todos os corais possuem esta qualidade que está interligada tanto com as capacidades dos cantores, quanto com o ouvido e a sensibilidade estética do regente.

¹⁰⁵ Como o Canto Coral é uma disciplina que desenvolve a **audição interna** seria muito bom se nos primeiros semestres ela fosse obrigatória para os alunos de todas as especializações.

¹⁰⁶ Um fato interessante é a existência do Coral Harmônico de David Hykes, onde os cantores, cantando uma nota só, manipulam os harmônicos da sua voz (através do controle dos próprios ressonadores) de tal maneira, que nós podemos ouvir as melodias resultantes nos harmônicos superiores. Como exemplo pode-se mencionar a obra *Stimmung*, de Karlheinz Stockhausen.

<...> eu acredito que, de todas as características corais, a cor do tom (color of tone)¹⁰⁷ seja a mais útil como agente de comunicação. Ela acrescenta à canção o que stress, pausa, mudança de diapasão e acentuação fazem pelo discurso. Também, a cor no tom (color in tone), ao contrário de outros ingredientes tonais, é capaz de uma mudança limitada de canção a canção.

(Swan, 1988, p. 55)

Assim, podemos afirmar que uma das vantagens principais das aulas de Canto Coral para um futuro regente é a **aquisição da experiência auditiva** que inclui os recursos interpretativos, os meios timbrísticos, os caminhos possíveis de solução dos problemas vocais técnicos diversos etc.. Aqui o ouvido poderá aprender a separar e analisar todos aqueles elementos que, geralmente, estão sob controle da percepção vocal (são os seus recursos). Então, adquirindo a experiência auditiva, o aluno automaticamente estará trabalhando a percepção vocal!

A aquisição da experiência auditiva do aluno deveria seguir por duas direções principais: “eu no coro” e “o coral como um instrumento”. O primeiro aspecto subentende a análise das sensações vocais e auditivas próprias ligadas à interação com outras vozes. Isto são as questões técnicas¹⁰⁸ e interpretativas (é o momento em que entra em ação o **autodomínio auditivo** e, principalmente, o **controle muscular**).

A segunda direção (“o coral como um instrumento”) é um ato de observação distanciada, buscando caminhos para superação das dificuldades do coro, quais são as características timbrais dos naipes, como atingir a homogeneidade do timbre coral e, finalmente, como se realiza a coordenação sobre a execução do coro. Dessa maneira o aluno está ativando e aprimorando tanto a **percepção vocal passiva**, quanto a **percepção vocal ativa**.

É necessário desenvolver o ouvido de todas as formas, porque o nosso ouvido trabalha mais do que as mãos. Quantas vezes nos ensaios eu deveria falar: “Escutem, senhores, o que tocam os outros.

¹⁰⁷ Devido à dificuldade de tradução do conceito “color of tone”, coloca-se o trecho na língua original: <...> of all the choral characteristics, I believe that the color of tone is most helpful as an agency of communication. It accomplishes for song what stress, pause, pitch change, and accentuation do for speech. Also, color in tone, unlike other tonal ingredients, is capable of a limited change from song to song.

¹⁰⁸ Além das dificuldades técnicas comuns, como comentamos no terceiro capítulo, podem surgir os problemas motivadas pela falta de um controle auditivo suficiente (por exemplo, o esforço exagerado e a impostação incorreta durante o canto) e pela presença de uma influência dos outros timbres, ondas vibracionais etc..

Escutem o que acontece em volta de vocês. Assim o ensaio será mais curto e mais interessante e tudo soará melhor”.

(Münch, 1965, p. 28)

Quais são os fatores que podem ajudar no desenvolvimento da percepção vocal dentro das aulas de Canto Coral? Em primeiro lugar, é a necessidade de o aluno conhecer anteriormente as partituras a serem cantadas no ensaio, pois a aula de coral não é um campo de leitura à primeira vista¹⁰⁹, mas sim um momento em que se realizam as imagens auditivas formadas em casa e confrontam-se os fenômenos musicais e sua análise, imaginados antes, com a sua execução real. Dessa maneira, além do aluno ativar e aprimorar a sua **imaginação mental auditiva**, ele será capaz de observar conscientemente o primeiro contato com a obra, quando se revela mais nitidamente a maior parte dos problemas possíveis.

Em segundo lugar, ajudará no desenvolvimento a presença da capacidade de concentrar-se no material musical. Naturalmente, o aluno terá maior produtividade se ele conseguir, periodicamente, levar sua atenção de um elemento musical para o outro (por exemplo, da observação do resultado sonoro à análise das questões técnicas, da recepção da participação própria na execução à pesquisa dos detalhes gerais da interpretação pelo coro etc.).

E, finalmente, as anotações breves feitas na partitura¹¹⁰ (seja um pedido do regente ou observação própria), talvez para serem analisadas posteriormente, poderão ter participação plena no aperfeiçoamento da percepção vocal, pois ajudarão no processo de conscientização dos elementos encontrados durante o ensaio.

¹⁰⁹ Exceto os momentos em que isto é um dos objetivos da aula, pois isto é o privilégio das aulas de Percepção.

¹¹⁰ Se tivesse a possibilidade de gravar os ensaios seria melhor ainda, pois a análise posterior atenta daquilo que foi feito permite observar o desempenho do coro, o trabalho do regente, a qualidade sonora etc. que, por sua vez, ajuda a conscientizar o processo de interligação: sonoridade – percepção vocal.

4.3. O trabalho nas aulas individuais de Regência.

Este é o momento para introduzir a discussão a respeito deste aspecto, com uma importante observação sobre a organização do processo de formação das qualidades profissionais, dado o fato de possuir uma ligação direta com a formação correta e clara da percepção vocal.

Sabe-se que reger qualquer grupo musical significa controlar o processo de interpretação e não efetuar uma “marcação vazia”, apenas seguindo os músicos. Mas, na questão pedagógica, parece é necessário inserir este fundamento no subconsciente do aluno, justamente no início da formação do pensamento regencial, para criar um hábito de reagir imediatamente, caso surja alguma alteração dentro da corrente “eu mostro – eles cantam”. Em outras palavras, o estudante deveria, desde o primeiro momento, imaginar corretamente a sua posição à frente de um coro e não se permitir “andar ao sabor das ondas”. Quando o aluno aprende apenas por imitação de alguém ou seguindo a sonoridade do coro (sem possuir uma abordagem consciente do seu gesto), isto pode ser chamado de “adestramento” e iria atrapalhar no desenvolvimento livre e ordenado da individualidade do regente jovem.

Para que isto não aconteça, no momento em que o aluno fica à frente de um coro, pode ser melhor começar por composições mais simples (a duas vozes), onde o estudante consegue perceber se o coral está acompanhando os seus gestos (ou canta por conta própria) e/ou quão forte e convincente é sua influência sobre a sonoridade do coro. No início o foco estará sobre a atenção à exatidão das entradas e retiradas dos naipes, dinâmica etc., mas, posteriormente, o ouvido passará a analisar a correspondência da expressão da mão com o som, a congruência timbral entre as vozes e outros fenômenos musicais mais sutis controlados ao mesmo tempo também pela percepção vocal.

Entretanto, para o aluno estar seguro e convincente na frente do coro, há necessidade da **preparação prévia nas aulas individuais**, onde poderiam tanto ser discutidas as questões das dificuldades técnicas e interpretativas, quanto aplicados

alguns exercícios e métodos que, de uma ou de outra forma, estão influenciando no desenvolvimento da percepção vocal¹¹¹.

Consideremos o processo de ensino pelo seguinte esquema: antes de reger algo é necessário imaginar claramente a imagem sonora da obra. Tal imagem se constituirá no padrão a ser comparado com a execução real. Relativamente a ele será selecionado o sistema dos movimentos que conduzirão, posteriormente, o coral, pois a imagem sonora desperta a representação motora correspondente. Esta interligação determina-se pela experiência sonora e motora anterior. Portanto, um dos objetivos mais concretos¹¹² destas aulas é o desenvolvimento da **capacidade de ouvir** (analisador auditivo) e de **mostrar** (aparelho vocal e regencial).

Ao mencionar a capacidade de ouvir aludimos a habilidades: a imaginação mental auditiva da obra e a análise da sua execução. No segundo capítulo deste trabalho foi comentado a respeito da imaginação mental das melodias e sons isolados. Aqui discute-se a imaginação mental sonora da obra em geral e do seu possível plano de interpretação, como meio de trabalhar as capacidades da percepção vocal do regente.

Assim o famoso regente russo, G. Erjémski¹¹³, acha que, além de prever o ressoar dos muitos compassos para frente, o regente deve manter constantemente em sua mente a imagem da obra musical inteira: *“Atuando no presente e fazendo as conclusões do passado, o regente sempre fica como se fosse, no futuro... Modelando o resultado futuro desejado o regente profissional sempre tem a tendência ao abarcamento antecipado da obra...”*¹¹⁴. Isso dá a possibilidade tanto de reler internamente a obra como uma construção profundamente pessoal, quanto controlar as ações dos coralistas.

¹¹¹ Segundo a pesquisadora Besboródova, as aulas de regência em grupo foram bastante aplicadas pelo regente russo, A.G. Dmitriévski e considerados como “a etapa preparativa das aulas individuais”. Ele, como também alguns outros professores atuais que aproveitam este meio, levava como o objetivo destas aulas a marcação em grupo. Apesar da presença do grupo todo, esta forma de trabalho pedagógico é mais “frontal-individual do que em grupo: o trabalho com um na frente de todos” (1990, p. 28).

¹¹² Além dos objetivos concretos a pedagogia regencial em geral possui as tarefas mais elevadas e amplas e uma delas é a formação da personalidade criativa.

¹¹³ G. Erjémski – Regente Sinfônico, Doutor das Ciências Psicológicas e da Crítica de Arte, autor do livro “As leis e os paradoxos da regência. Psicologia. Teoria. Prática” (1993).

¹¹⁴ Morózov, 2002, p. 259.

Então, têm-se três campos que devem ser discutidos nas aulas individuais: saber claramente **imaginar o resultado desejado**, saber **mostrar a intenção** com o aparelho regencial e saber **analisar a interpretação** tanto depois, quanto na hora da execução. Em outras palavras, são três fases (**preparação, realização e análise**) para as quais o aluno tem que estar preparado. A seguir será feita uma abordagem de cada uma delas.

Lembremos a nossa primeira impressão da orquestra ou do coral... Ela era uma **recepção íntegra!** Mais tarde, ao longo do desenvolvimento da percepção, tornamo-nos capazes de perceber os grupos instrumentais e/ou naipes, e somente depois conseguimos distinguir alguns timbres de determinados instrumentos dentro de cada grupo (por exemplo, o oboé, do clarinete). Sabemos que a percepção dos regentes experientes é desenvolvida a tal nível que no ressoar do coro como um todo eles são capazes de detectar aquele coralista que cantou a nota errada.

Então, o ouvido desenvolve-se pelas leis comuns de desenvolvimento das sensações: da imaginação generalizada até a separação, cada vez maior, dos detalhes. Assim o professor de regência, ajudando no desenvolvimento da percepção vocal, deve sempre ensinar a ouvir e analisar o som vocal geral do coro (o timbre e a expressividade, a força e o domínio técnico) e, à medida que o ouvido do aluno vai se desenvolvendo, gradativamente passar a considerar as características vocais mais profundas (a congruência timbral entre os naipes, dentro dos naipes, entre os coralistas).

A observação do pesquisador Howard Swan mostra perfeitamente a importância da preparação da percepção vocal de um regente para que ele possa desenvolver um trabalho diferenciado de boa qualidade (Swan, 1988, p. 8):

Não existem dois corais na América que cantem com um som idêntico. O tipo ou a qualidade da sonoridade, produzida por um coro, é influenciada principalmente pelo pensamento e pelas ações de seu regente no que diz respeito a:

- 1) o processo básico de canto: fonação, apoio da entoação, ressonância e extensão de tessitura;
- 2) o grau de ênfase sobre uma ou mais das técnicas corais fundamentais de fusão, exatidão rítmica, fraseado, equilíbrio, dinâmica e pronúncia;
- 3) as solicitações interpretativas e estilísticas da partitura musical;
- 4) os recursos pessoais e técnicos do regente, que ele usa para comunicar-se com o coro no ensaio e na *performance*.

Assim, ao mesmo tempo em que as questões ligadas à técnica vocal podem ser resolvidas, provavelmente, nas aulas de Canto e Canto Coral, as questões de interpretação coral estarão sendo discutidas com o professor de regência.

De que modo se pode ensinar ao aluno como entender e ouvir mentalmente qual qualidade e qual característica do som são necessárias numa determinada obra e quais problemas técnicos podem surgir no meio disso? Em outras palavras, **como se pode ativar a percepção vocal do aluno antes da obra ser executada?** Vejamos em seguida algumas possibilidades para a ativação desta habilidade.

Vejamos inicialmente o que podemos chamar de **Método de Texto Branco**: o aluno recebe uma pequena partitura desconhecida, feita para o coro misto *a capella*, onde está ausente qualquer indicação¹¹⁵: nem autor, nem nome, nem texto, nada além das notas. Ele deve conjecturar e tentar **completar por conta própria**, na partitura, os elementos musicais que estão faltando. A idéia deste método é que, determinando as frases, nuances, estilo, tempo, forma etc., o aluno irá imaginar a respiração, o caráter do som, a expressividade sonora desejada e outros elementos vocais, que ajudarão a despertar a sua percepção vocal. Certamente este método contribui para o desenvolvimento das capacidades de atenção auditiva, alerta o pensamento musical e ensina a atividade cognitiva independente, mesmo que os resultados estejam fora do padrão estilístico e longe do que o compositor propôs. O objetivo é antes fazer com que o aluno aprenda a buscar algum tipo de escuta interior dos SONS.

Dependendo do nível de desenvolvimento do aluno, podem-se simplificar ou dificultar as tarefas, apagando uma quantidade maior ou menor das indicações originais. Assim, o professor poderá naturalmente controlar o aprimoramento do seu pensamento musical, percebendo e completando em tempo as lacunas na formação. O fato de receber cada vez uma partitura com o grau da dificuldade maior, exigirá do aluno o acúmulo constante da informação sobre vários aspectos da obra e sua execução, que será necessária, posteriormente, na prática.

No processo de trabalho com o aluno nas aulas individuais é importante nunca esquecer da necessidade da presença constante em sua mente de um coro à sua frente. Por isso outro método que poderia ser utilizado é o **Método de Imaginação Sonora** que

¹¹⁵ Para realizar isto podemos xerocar a obra e passar o corretor de texto.

poderá ajudar, tanto na futura atividade prática, quanto no aperfeiçoamento da capacidade de imaginar os elementos musicais necessários. O método consiste no professor tentando despertar no pensamento musical do aluno associações diferentes, oferecendo a ele algumas confrontações e comparações (por exemplo, imaginar o famoso coro da 9ª Sinfonia de Beethoven em outro caráter sonoro etc.), dessa maneira desenvolvendo a sua **imaginação criativa**, que é necessária para a formação da imagem de uma interpretação coral da obra. Há, é claro, o que é correto e adequado em termos estilísticos, mas, mesmo dentro do que é correto, é possível explorar as fronteiras, mostrar diferentes versões de diferentes regentes etc.. No entanto, mesmo saindo totalmente do estilo, há uma provocação à imaginação que pode ser válida como processo de ensino, e apenas isto.

Regendo e escutando no piano a música feita para o coro, os alunos devem **imaginar o som coral**. Para conseguir isto é necessário lembrar o aluno de sempre dirigir a sua fala não para os pianistas acompanhadores¹¹⁶, mas para o coro imaginável (ou para um dos naipes), e eventualmente reger as músicas que estão sendo cantadas nas aulas de Canto Coral (assim o aluno terá a facilidade de imaginar o ressoar do coro). Além disto, a utilização pelo professor, durante a aula, das expressões que podem provocar as associações espaciais (por exemplo, “relevância” ou “proeminência” das vozes etc.) também poderá contribuir para o aprimoramento da imaginação do som real.

Outro meio semelhante ao anterior é pedir o aluno para **modelar mentalmente os estados emocionais diferentes** (por exemplo, estado de profunda tristeza ou nostalgia, de alegria ou felicidade etc.). A interligação que surge, neste caso, com os elementos psíquicos e psicológicos, irá ajudar na formação da sensibilidade emocional à música e numa boa expressividade na hora de reger.

O próximo passo será a tentativa de **mostrar estes estados emocionais através da técnica de regência**. É importante notar que isto é um modo de revelação da percepção vocal na prática, pois o aparelho do regente irá controlar a interpretação e expressividade vocal conforme o nível de desenvolvimento da

¹¹⁶ Nas faculdades de música dos países da antiga União Soviética as aulas individuais de Regência sempre são acompanhadas por um ou dois pianistas acompanhadores. Entretanto note-se que na ausência do acompanhamento seria mais fácil desvincular-se posteriormente da sala de aula, porém tornaria mais complicado o processo de chegar a imaginar o pleno ressoar do coro.

supracitada percepção. Todavia, como neste trabalho a parte técnica não é o foco de interesse, é importante destacar que, na formação de um regente, a **interligação** entre o nível de desenvolvimento da percepção vocal e da técnica de regência é indispensável, portanto ambas deveriam sempre estar sendo trabalhadas paralelamente.

Além destes métodos de aperfeiçoamento da imaginação mental auditiva, existem outros meios comuns e práticos sobre os quais comenta a pesquisadora russa na área de pedagogia regencial L.Besboródova (1990, p. 26):

Depois de um primeiro contato com a música em geral (tonalidade, construção etc.), o aluno passa a cantar mentalmente as vozes. Isso lhe permite ouvir com a audição interna o ressoar vocal do naipe e, com o tempo, da partitura toda. O autodomínio realiza-se através do diapasão, enquanto o professor controla este processo, dando eventualmente a ele um sinal para cantar em voz alta. O primeiro contato termina com a execução desta partitura ao piano. A leitura mental da obra contribui para a educação da atenção auditiva, do autodomínio ativo e da independência em resolver as diferentes tarefas. (...).

Para o desenvolvimento da audição interna dos alunos contribui a leitura do texto musical em tempo lento com a análise simultânea da vertical, com paradas nos determinados tempos do compasso; a interpretação mental junto com a regência ao mesmo tempo, com a alternância entre o canto de uma determinada voz em mente e seu canto em voz alta...

Durante o processo de estudo pelo aluno de uma partitura desconhecida (sem o apoio no piano, mas com auxílio do diapasão) surgem naturalmente as representações musicais auditivas, ocorrendo a preparação do aparelho do regente para a *performance*, assim como a conscientização das tarefas interpretativas, sob a realização do intuito criativo do compositor.

No segundo capítulo nós falamos sobre alguns exercícios do **Método de Maksímov**, que desenvolvem a audição interna. Estes são capazes de ajudar também nas aulas de regência, pois trabalham com a imaginação musical.

A formação das imagens musicais auditivas realiza-se através da capacidade de reproduzir sucessivamente em mente todos os compassos da obra coral. É necessário

que, ao mesmo tempo, sejam imaginadas todas as peculiaridades de tempo e dinâmica, assim como os elementos vocais (o timbre, as dificuldades, a expressividade etc.).

A pesquisadora lembra dos seus anos de estudo em que, antes de começar a reger qualquer obra, a professora exigia que se demonstrasse o conhecimento da partitura de várias maneiras (por exemplo, cantar uma voz e tocar a outra; cantar as vozes passando de um naipe para outro; cantar uma seqüência dos acordes de baixo para cima, entre outros). Note-se que a percepção vocal ativa do aluno (isto é, livremente imaginar e manipular internamente os elementos vocais) começa a se desenvolver na hora em que ele tiver o domínio no conhecimento da partitura.

Como foi comentado no segundo capítulo deste trabalho, o desenvolvimento da audição interna ajuda no desenvolvimento da memória musical que vai se aperfeiçoando no processo de constituição mental da imagem musical através da recepção da partitura. Besboródova comenta que “o futuro regente deve ser instruído sobre os métodos de memorização rápida, que incluem a análise da forma, a conscientização dos meios musicais da expressão, da lógica de desenvolvimento do material musical e da imagem artística” (Besboródova, 1990, p. 27).

Em seguida, deixando para trás o campo “**imaginar o resultado desejado**”, esta dissertação volta sua atenção para a criação do movimento regencial. As representações auditivas musicais do regente - que são os fatores eficientes do desenvolvimento do pensamento musical - possuem uma ligação íntima com os movimentos. Como foi destacado no primeiro capítulo deste trabalho: **a imaginação cria o movimento**. E isto é o segundo dos três campos a serem trabalhados nas aulas de regência: **saber mostrar a intenção** com o aparelho regencial.

O que fala a respeito de métodos de ensino Besboródova (1990, p. 29)?

Na prática de ensino de regência coral, na maioria das vezes, o método explicativo-ilustrativo e reprodutivo é dominante. A sua essência é que o professor, num determinado material musical, explica e demonstra para o estudante uma técnica interpretativa (ou uma seqüência dos meios técnicos). O aluno, por sua vez, memoriza e os assimila através das muitas repetições, no processo de trabalho sobre a obra...

É lógico que, ao repetir reiteradamente determinados gestos necessários, o aluno está aprimorando a sua técnica manual, porém, como também depois comenta Besboródova, não podemos nos limitar somente a estes métodos. Em outras palavras, a comunicação do conhecimento e a transmissão das técnicas necessárias através da demonstração do padrão não desenvolvem as capacidades intelectuais e, também, a fixação do padrão da ação não é a função principal do pensamento do ser humano.

Assim, um dos meios que poderiam ativar o pensamento coral do aluno e inserir o tratamento criativo na resolução das questões de encarnação da interpretação através da técnica regencial é o método que chamamos de **Método de Prospecção**¹¹⁷. Este método é baseado na busca independente, pelo aluno, dos meios técnicos de expressão. A tarefa do professor é expor ao estudante um problema-busca, por exemplo: através de quais meios regenciais ele poderia alcançar nesta obra o resultado sonoro desejado? Nesta questão há um complexo de perguntas e as respostas devem ser achadas independentemente pelo aluno.

Então, depois de uma análise atenta do texto musical, o estudante, sob a orientação do professor, argumenta a sua proposta de interpretação dos elementos musicais da obra. Ao mesmo tempo ele deve selecionar e compreender criativamente os meios da efetivação gestual (primeiro as mãos, depois ampliando para o corpo como um todo) do indispensável intuito interpretativo. O aluno deve compreender que o contato criativo com o coro e, portanto, a inspiração da interpretação, dependerá de quão originais serão os meios regenciais e em quão exatamente eles podem revelar as peculiaridades artísticas da música.

Na regência coral os gestos podem possuir *de per se* a informação relativa tanto às questões gerais da interpretação musical, quanto às questões da interpretação e expressão vocal. É necessário que o professor chame a atenção do aluno para aqueles gestos e meios regenciais que se formam na busca de expressar e controlar os elementos relacionados à percepção vocal. Isto poderia ser uma determinada expressão facial e/ou a posição e estado da mão, correspondente ao som desejado, e/ou alguns outros elementos gestuais já propostos anteriormente pelo regente e, portanto, conhecidos pelos coralistas. A mão de um regente experiente (como a voz de um bom cantor) é

¹¹⁷ Este meio pedagógico, de um ou de outro modo, sempre estava presente nas aulas de Regência durante o tempo de estudo da pesquisadora que, posteriormente, trabalhando na Universidade de Uman, na Ucrânia, a aproveitava amplamente este método, que recebeu o nome de **Método de Prospecção**.

capaz de expressar uma série de estados emocionais, podendo, desta maneira, pedir um determinado colorido no timbre de cada um dos coralistas e do coro em geral.

Então, para o desenvolvimento da habilidade de expressar, com o aparelho regencial, a imaginação mental auditiva da obra, pode ser aproveitado o **Método Explicativo-Ilustrativo** (comentado por Besboródova) e o **Método de Prospecção** que desenvolvem a capacidade de resolver independentemente as questões da efetivação do intuito da obra através da técnica de regência.

Não podemos negar que a capacidade de **analisar a interpretação** da obra – tanto durante a sua execução, quanto depois – é tão importante como a capacidade de criar sua imagem mental auditiva e saber realizá-la com o aparelho de regência. Portanto, é necessário nas aulas individuais de Regência desenvolver no aluno tanto a percepção para uma recepção atenciosa (susceptível) e um controle qualitativo das inexatidões musicais e vocais durante o canto do coro, quanto a memória musical-vocal, para realizar a análise da repercussão interior da obra executada. É muito importante que seu pensamento musical trabalhe de modo ativo e eficiente.

É lógico que a experiência principal será adquirida pelo estudante no decorrer de seu trabalho com o coro. Entretanto, o professor pode fazer uma preparação prévia nas aulas individuais, usando os métodos direcionados para a formação das habilidades práticas de trabalho com o coro que, automaticamente, influenciarão o aprimoramento da capacidade de análise rápida e efetiva do material escutado.

Para estes fins, em primeiro lugar, é necessário criar na sala de Regência condições semelhantes à atmosfera de trabalho prático nos ensaios do coral. Em outras palavras, o aluno cria um coro imaginário, posicionando-se à frente dele e regendo (o ideal seria que se ele ficasse num *podium*, olhando para um espelho), enquanto o acompanhador toca a partitura no piano. A tarefa do aluno é conduzir o ensaio virtual, fazendo as observações ao acompanhador, como se fosse para o coral (pedir, por exemplo, “cantar” mais expressivo ou leve algum trecho), e, ao mesmo tempo, tentar perceber e “corrigir” os erros anteriormente planejados pelo pianista.

Este método, que poderia ser chamado **Método de Programação dos Erros**, contribui para o desenvolvimento da acuidade da reação auditiva, à preparação psicológica, à aquisição das habilidades organizadoras e à assimilação dos meios usados na prática com o coro. Sobre alguns métodos pedagógicos comenta a supracitada Besboródova (1990, p. 30):

Para o desenvolvimento da independência nos regentes iniciantes, durante as aulas individuais o professor deve colocar as tarefas problemáticas que não somente contribuam para o estudo de uma determinada obra coral, mas criem também condições no estudante para o surgimento de imagens musicais de caráter geral e de uma abordagem criativa para a *performance*. Tudo isto é a base da sua própria atividade prática no futuro.

Neste assunto são interessantes o método de análise decomposta e o método de características comparativas. Eles são direcionados para revelar a interligação e a influência mútua entre a música e o texto na obra coral e assegurar a compreensão mais profunda de tais conceitos, como: ritmo, entoação etc.. Porém, a utilização destes métodos exige um determinado nível de domínio dos meios de análise mais simples e é melhor, portanto, oferecê-los nos anos de estudo mais adiantados.

A capacidade de analisar corretamente a interpretação coral, que, em grande parte, está subordinada à capacidade de criar uma interpretação musical própria, depende do grau de compreensão de significação múltipla do texto musical e da possibilidade de existência de variadas releituras. Neste caso é bastante útil ouvir obras corais (tanto com a partitura, quanto sem); analisar várias interpretações da mesma música; estudar obras escritas sobre o mesmo texto; procurar escutar as combinações sonoras complexas diferentes que, por exemplo, possam existir em obras contemporâneas; ler artigos que discutam interpretações destas obras.

Trabalhando na sala de aula individual, é importante lembrar que o desenvolvimento da percepção vocal do regente-iniciante subentende também o desenvolvimento da capacidade de conseguir do coral o som desejado. E, certamente, podemos reparar que existe certa ligação entre a expressão dos olhos e a qualidade do ressoar coral, pois os olhos, que são capazes de inculcar, implorar e convencer, são o espelho que reflete cada idéia ou emoção do regente. Em outras palavras, eles preparam as almas dos coralistas à recepção dos pensamentos e sentimentos do maestro¹¹⁸.

¹¹⁸ Segundo Erjémski (1988, p. 49), este fato foi comprovado na prática na faculdade de Regência Coral no Conservatório de Moscou, onde G.A. Dmitriévski fez uma tentativa de ensinar regência a cegos inatos. Para isso foram selecionados alguns estudantes talentosos com ouvido aguçado, porém “os resultados mostraram sua inaptidão absoluta à profissão de regente. O motivo principal era a exclusão da visão do sistema único de administração do grupo musical como, também, a ausência da mímica do rosto, que atrapalhava determinar a compreensão mútua e contato psicológico entre os colegas criadores”. Mesmo considerando que o ponto de vista de Dmitriévski pode ser excessivamente radical, pois sabemos de uma experiência com uma estudante - igualmente deficiente visual inata - com surpreendentes resultados de aprendizado no Departamento de Música da ECA-USP, na sala de nosso orientador (Ramos, 2003, p. 31-34), não se pode negar a dificuldade de comunicação que se impõe pela deficiência em questão, uma vez que em tudo e o tempo todo o meio é gestual.

Apresentamos aqui somente alguns métodos possíveis de serem aproveitados por professores de Regência em aulas individuais. É importante compreender que os métodos utilizados nas aulas devem desenvolver a independência do aluno em resolver as questões colocadas pela Teoria da Interpretação¹¹⁹ e garantir a habilidade de trabalhar com iniciativa e criativamente. Assim, o professor experiente nunca irá “soprar” ao aluno todo o plano de interpretação musical artística, mas oferecerá, gradativamente, as pequenas tarefas sugestivas, para que o estudante possa realizar sozinho a parte principal do trabalho.

4.4. Percepção vocal como auxílio à interpretação.

Quando o regente está à frente do coro a sua percepção vocal desempenha a **função administrativa**. Neste caso, conforme colocado no primeiro capítulo, seus recursos e obrigações serão ajudar o coro (ou um naipe) a resolver as dificuldades técnicas que possam interferir na qualidade da interpretação da partitura (por exemplo: o apoio do som nas notas longas ou a respiração coral); coordenar a congruência timbral entre os naipes e coralistas e, finalmente, controlar em geral a correspondência do ressoar do coro com a idéia artística. Entretanto, como disse o Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos, “no campo específico da regência, há mais um pequeno item a ser referido ainda em sua interseção com a educação”. Vejamos (Ramos, 2003, p. 23):

Quando se é um professor que aprendeu a dar aulas claras, organizadas; quando se é um professor que aprendeu a conseguir disciplina e concentração através do planejamento e da instauração de um clima de respeito mútuo; quando se é um professor que aprendeu que só se pode ensinar aquilo que se conhece; e quando se é ao mesmo tempo um regente; toda a experiência de sala de aula se torna importante aliada na condução dos ensaios, na construção de um clima menos tenso entre os músicos e entre eles e o regente, na objetividade e na economia de tempo dos ensaios. Desde que, é lógico, suas atuações como regente e professor estejam plenamente à disposição da Arte.

Voltando ao assunto da percepção vocal, é possível dizer que a **percepção vocal é um instrumento** para controlar certas coisas, porém de nada adianta ter um

¹¹⁹ Veja o comentário na nota de rodapé na página 3.

instrumento e não saber usá-lo na prática. Além disto, o objetivo de toda a preparação anterior é ensinar o regente tanto a aproveitar todas as possibilidades do ouvido profissional, quanto conseguir aplicar a metodologia de aprimoramento da percepção vocal em seus próprios coralistas, pois seu desenvolvimento interfere na qualidade final da interpretação.

Como já foi mencionado, durante os ensaios e concertos o regente deve realizar continuamente vários processos ao mesmo tempo: a escuta, a correção (explicação oral nos ensaios), o controle (a coordenação por elementos visuais do aparelho regencial) e a análise. E o seu aprimoramento pode acontecer tanto no ensino preparativo (aulas individuais de Regência, aulas de Percepção, de Canto e de Canto Coral), quanto no ensino prático (diretamente com o coro). Podemos dizer que a capacidade de escuta, em sua maior parte, depende da experiência anterior, adquirida nas aulas de Canto e Canto Coral, enquanto os processos de correção oral e de controle da interpretação com os elementos visuais têm seu maior desenvolvimento na atividade prática. Isto está ligado ao fato de que os gestos, a mímica e a influência energética e psicológica dos alunos não podem ser idênticos (mesmo se eles querem atingir um resultado emocional sonoro igual) e, portanto, o regente deve adquirir esta experiência, paulatinamente e diretamente com o coro, criando a interação obrigatória entre a parte motora do corpo e a audição. O processo de análise do resultado sonoro possui duas fases (a análise imediata durante a execução e análise profunda posterior) e deve estar sempre presente na vida musical de um jovem regente (seja na hora de observar um colega, seja à frente de um coro). Falaremos a respeito mais tarde.

São detalhados a seguir o processo de correção e controle da interpretação coral com auxílio da percepção vocal e os seus caminhos de desenvolvimento no trabalho prático.

4.5. Aplicação prática com o coro.

Antes de considerar as questões metodológicas é necessário destacar que a percepção vocal não é somente um auxílio na interpretação, mas também um meio pedagógico, que possibilita o crescimento do nível da percepção dos cantores e, assim, o aumento da sua qualidade sonora. Seria, portanto, ideal que tais métodos, direcionados para o aperfeiçoamento profissional auditivo do regente-iniciante, fossem oferecidos e aplicados, de tal maneira que pudessem trabalhar, da mesma forma, a percepção vocal dos coralistas.

Uma das tarefas de um regente coral experiente é o **desenvolvimento harmonioso de todos os órgãos dos sentidos dos cantores** que participam no grupo. E, neste caso, é sempre importante lembrar a um jovem regente que ele trabalha com diferentes tipos psicológicos (**emocional ou racional**¹²⁰) e/ou com os cantores que durante o canto orientam-se tanto pelo ouvido, quanto pelas sensações musculares (**tipo auditivo e muscular**). Se o regente, no ato de explicar muito objetivamente como atingir tecnicamente um determinado colorido sonoro exigido pela partitura, percebe que os membros do coro não estão chegando ao resultado desejado, ele deve procurar oferecer uma explicação emocional-imaginativa ou vice-versa.

Os parâmetros da voz humana e as maneiras de emissão sonora são tão diferentes como os meios de adquirir o ressoar necessário. Portanto existem várias possibilidades de aproveitar os recursos da percepção vocal na prática coral, com o objetivo interpretador ou educador.

As correções e comentários, que podem e devem ocorrer durante os ensaios, têm um valor primordial no estágio inicial dos trabalhos de ensaio de nova obra musical (no que se refere aos comentários relacionados ao caráter e colorido geral da interpretação), pois isto fará a diferença entre a interpretação dirigida por este regente e o outro. Stanislavski falava (Krasnoshékov, 1969, p. 162-163):

¹²⁰ Segundo Morózov a ciência determinou o fato da presença de tipo psicológico do ser humano emocional, que possui uma recepção geral mediatizada sensível da realidade, e racional, que possui uma recepção por elementos e um pensamento analítico (Morózov, 2002). É claro que é possível pensar em diversas nuances, mas no caso optamos pela dualidade apresentada apenas para facilitar o esclarecimento da postura pedagógica em questão.

É necessário chegar ao ponto em que o seu objeto (o público, no caso, N.T.) não somente conseguiu escutar e entender o sentido profundo da frase, mas também viu com sua visão interna aquilo ou quase aquilo que você mesmo está vendo, enquanto está falando as palavras necessárias.

Assim, a fala do regente deveria ser tão convincente emocionalmente que os coralistas pudessem imaginar e sentir o intuito e espírito da obra. Para estes fins, além das explicações técnicas, podem ser aproveitados os métodos de ação indireta utilizados na sala de aula de Regência e/ou de Canto. Por exemplo: **Método Imaginativo** e/ou **Método Fonético** e/ou **Método de Imitação e Assimilação** (etc.), que foram considerados no terceiro capítulo.

Às vezes a famosa frase “**COMO SE FOSSE**” faz milagres no ensaio! Frequentemente basta o regente fazer uma comparação ou dar um conselho, para o coro começar a soar diferente. A pesquisadora lembra como, durante o aquecimento vocal em uma das apresentações no Festival de Música em Poços de Caldas (em 2007), o Professor Marco Antonio da Silva Ramos pediu ao coro que imaginasse estar cantando em uma igreja com muito eco, pois a acústica daquele lugar era seca. Em outras palavras, fazendo um comentário espacial ele queria que os cantores adaptassem seu aparelho vocal de tal maneira que conseguissem imitar o ressoar necessário. Isto fez com que o coro passasse a colocar a voz de maneira tal que levou a interpretação da obra a um outro resultado sonoro. Em outras palavras, entrou em ação o último recurso mencionado no primeiro capítulo: **auxílio interpretador à execução coral**.

Agindo nos ensaios dessa maneira, procurando e experimentando sempre os novos meios indiretos de aperfeiçoamento das qualidades sonoras, o regente desenvolve não somente a percepção vocal dos coralistas, mas também a sua, porque a análise auditiva mental do som coral com certeza deixará a sua marca na memória auditiva.

Entretanto, na administração de uma obra musical o papel principal pertence aos movimentos do aparelho regencial!

Os movimentos exteriores são capazes de passar as informações das diferentes áreas, de transmitir as ondas energéticas e emocionais. Em outras palavras, eles ajustam os coralistas para um determinado caráter de execução e aconselham com antecedência algo que poderia ajudar para o melhor desempenho da percepção vocal dos cantores.

Neste caso é interessante lembrar a citação de Nasáikinski (1985, p. 33) apresentada no terceiro capítulo (p. 101) deste trabalho, onde ele fala que “os elementos motores são ocultos até naquelas imagens estáticas que se determinam pelo conceito de pose”.

Assim, podemos pensar que tanto o movimento quanto a pose estática possuem alguma informação energética: algo que dirige o cantor para uma determinada expressão sonora. Não se trata da técnica pura que se adquire com o professor, mas da **habilidade de expressão corporal**. Este processo de transmissão dos estados interiores é uma arte que pode ser trabalhada pelo estudante individualmente e por si mesmo.

Uma das possibilidades é, ouvindo músicas de caráter distinto, além de aprender a sentir profundamente o espírito, tentar revelar com gestos estes estados emocionais, que, futuramente, influirão na expressão vocal do coro. No início isso poderão ser apenas gestos gerais do corpo, que posteriormente se transformarão em gestos regenciais.

Portanto, parece haver vantagem em conhecer múltiplos meios de expressão corporal, como improvisação teatral, dança clássica ou moderna, técnicas de consciência corporal, como a Ioga ou a Eurritmia que possui um papel terapêutico, pedagógico e artístico¹²¹.

Pergunta-se: como fazer um jovem regente ou coralista entender e sentir algum som diferente – pesado ou alegre, dançante ou trêmulo de medo? Isto é possível através do movimento corporal¹²²! Portanto estamos sugerindo o **Método de Auxílio Corporal**

¹²¹ Eurritmia é uma forma de dança que se baseia no conhecimento do homem e do mundo como apresentado na Ciência Espiritual de Rudolf Steiner, a Antroposofia. O seu nome foi proposto por Marie Steiner, mas existe como palavra e como conceito desde a Época Clássica na Grécia (eu-rhythmos – o ritmo equilibrado). Com o acréscimo do elemento temporal ao conceito outrora espacial, a Eurritmia de Rudolf Steiner passa a revelar um acontecimento plástico-musical, o desenrolar das forças atuantes na forma humana quando seu corpo dança a poesia ou a música. Como arte ela se propõe a pesquisar o movimento intrínseco da linguagem poética e da música, como ele se configura no fluxo da fala e no desenvolvimento dos sons, com todos os seus matizes de sentimento, levando também em consideração o conteúdo específico expresso pelo poeta ou pelo compositor. Esse elemento artístico-plástico da fala e da música é transposto para o espaço cênico através do movimento coreográfico, complementado pelas cores das indumentárias e da iluminação.

¹²² Ainda no século passado um professor, compositor e escritor musical da Suíça, Jaques-Dalcroze (1865 – 1950), criou um sistema de familiarização dos alunos com a música através da transmissão da sua dinâmica, caráter emocional e conteúdo imaginoso por meio dos movimentos plásticos. Conforme a sua teoria, o ritmo musical deve ser não somente explicado e assimilado, mas “revivido corporalmente”, realizado em movimento (Enciclopédia, 1974, p. 381).

Expressivo, que será capaz de ajudar um regente tanto a achar um novo modo de explicar determinada tarefa de percepção vocal do coralista, quanto para ele descobrir outra resolução sonora.

Como funciona o método? Quando o regente percebe alguma dificuldade, ligada aos recursos da percepção vocal (seja a dificuldade própria ou dos coralistas), ele deve achar algum movimento (com qualquer parte do corpo) correspondente ao espírito deste trecho musical, que poderá fazer sugerir a sensação vocal necessária. Por exemplo, podemos conseguir um som leve, alegre e rápido ao fazer os movimentos de uma valsa ou polca (dependendo do metro); um som bastante contínuo e legato, dependendo da música, pedindo ao coro para traçar uma linha imaginária com a mão, andar suavemente na ponta dos pés (como as mulheres na dança russa) ou cantar empurrando a parede. Os movimentos devem ser realizados sem o canto (ou suavemente cantarolando), mas com a música tocada pelo instrumento.

Da mesma maneira como a imaginação cria o movimento (conforme foi falado no primeiro capítulo), o movimento externo é capaz de criar a situação favorável para conseguir um determinado som: as sensações no corpo ajudam as sensações no aparelho vocal.

Um outro meio que pode ser praticado na sala de regência e que agiliza a atenção auditiva é a troca de lugar dos cantores. O aluno-regente fecha seus olhos e, depois que o professor realiza alguma mudança no coro, tenta descobri-la. Primeiramente isso pode ser a troca dos naipes, depois de determinados cantores (com as vozes bem destacadas), até chegar a perceber a diferença na mudança de posição dos coralistas dentro de um naipe, como exposto no primeiro capítulo¹²³. Este treino é a preparação para que o aluno possa futuramente achar a posição timbrística mais vantajosa dos seus coralistas e realizar a coordenação timbrística sobre seu próprio coro (que é o quarto recurso da percepção vocal). Este exercício é bastante útil tanto para o regente, quanto para os cantores, pois desperta a observação e atividade auditiva que, por sua vez, ajuda a aprimorar a percepção vocal. É importante neste caso o comentário de Swan (1988, p. 58):

¹²³ Veja a nota de rodapé na página 35.

O equilíbrio do coral é alcançado somente se os membros do coro forem (1) capazes de ouvir todo o tempo os sons cantados pelo conjunto todo e (2) estejam sentados em seus naipes e esses naipes estejam colocados no interior do coro de tal forma que o resultado seja uma otimização para os valores tonais. Já que eu acredito que a contribuição de cada cantor é de vital importância, a colocação do indivíduo e a colocação do naipe tornam-se mais significativas. O coralista estará sentado em seu local permanente somente após dias e semanas de canto com futuros parceiros. Este processo de encontrar os lugares em que todos possam cantar de maneira mais confortável e eficiente pode ocorrer durante alguns meses. O mesmo procedimento aplica-se à colocação de todos os naipes. É muito raro que em dois anos sucessivos os naipes de meu coro se encontrem no mesmo lugar. Embora eu entenda todas as razões para um plano de posicionamento padrão, eu acredito que cada pessoa e voz muda de ano a ano e que nós podemos ganhar com a nossa vontade de experimentar na colocação.

Para concluir este capítulo passamos a seguir a comentar o processo de trabalho individual, em casa, sobre a percepção vocal.

4.6. O desenvolvimento da percepção vocal fora da sala de aula.

No processo de formação de um regente há necessidade de desenvolvimento do seu pensamento musical independente, o que traz a alegria das descobertas, a escolha das soluções, a facilidade de se adaptar rapidamente em condições alternadas etc.. Com certeza, do nível de seu desenvolvimento dependerá o aproveitamento dos recursos da percepção vocal. Este tipo de pensamento se desenvolve o tempo todo: nas aulas e nos ensaios, ouvindo um concerto ou rádio no carro e, até, estudando em casa, pois qualquer estudo ou aquisição das habilidades práticas com o professor exige uma fixação posterior em ambiente tranquilo. Nesta hora o aluno, sem qualquer ajuda, deve saber analisar, comparar e sintetizar os fenômenos: pensar de um modo ativo, baseando-se na experiência anterior.

A independência do aluno no trabalho profissional aprimora-se paulatinamente: da primeira escolha consciente dos gestos numa obra nova, até a análise dos meios musicais de expressividade e das dificuldades vocais e até conseguir selecionar independentemente os recursos e elementos vocais internos necessários. Estudando, ensaiando e experimentando em casa em silêncio, o estudante tem a possibilidade de conscientizar os movimentos do seu aparelho vocal e regencial, os fenômenos diferentes, percebendo as interligações internas.

A efetividade do trabalho fora da sala de aula está em ligação direta com a metodologia da sua organização. Infelizmente é bastante comum que o aluno não receba qualquer orientação sobre o trabalho a ser feito em casa. Isto acontece, provavelmente, por falta de conhecimento pedagógico.

Menabeni comenta (1976, p. 261):

Quando o aluno trabalha em casa, uma parte do processo educacional acontece sem o professor, porém, neste caso, o seu papel não diminui, mas aumenta e fica mais complicado e mais amplo. A esfera do controle se amplia, sai dos limites da aula. Como um dos tipos de atividade educacional, o trabalho independente do aluno exige do professor o conhecimento de sua organização e aplicação <...>

A efetividade pedagógica neste trabalho, na maior parte, é determinada pela qualidade da sua administração por parte do professor, a qual exige grande mestria pedagógica.

Dessa maneira, queremos destacar que é parte do trabalho de todo professor - seja de Canto ou de Regência - não somente orientar na sala de aula, mas ensinar o estudante a analisar seu próprio trabalho e como desenvolver as qualidades necessárias em casa, para que o aluno possa tornar-se um profissional independente.

O professor mostra o caminho, porém quem por ele anda é o aluno!

CONCLUSÃO

Como pode ser observado no decorrer desta dissertação, o conceito de **percepção vocal** é atualmente um dos mais centrais na bibliografia e na prática da pedagogia vocal, portanto há necessidade de inserir este conceito e este princípio no trabalho diário dos regentes de coro e levar a atenção dos coralistas aos seus recursos, assim como a do regente às inúmeras melhoras em sua performance que podem advir de tal inserção. Num dos seus primeiros trabalhos Morózov destaca que “para um aluno a percepção vocal é o meio para aprender enquanto para um professor é o meio para ensinar”¹²⁴. Acrescentando: a análise das sensações, sejam internas ou externas, é a única maneira de avaliar o trabalho do próprio aparelho vocal e controlar o seu funcionamento, podendo ainda ensinar, pois, em termos de Arte, é nossa convicção que só podemos e conseguimos de fato ensinar aquilo que um dia passou pela nossa mente, nossas sensações e nosso coração, ou seja, aquilo que se constitui como parte de nossa experiência real.

Neste trabalho mostramos que o canto, acompanhado simultaneamente tanto por sensações sonoras, quanto internas diferentes, cria ligações reflexo-condicionadas fortes entre os centros nervosos de ouvido e analisadores internos. Ao mesmo tempo detectamos que as imagens sobre o som estão ligadas inseparavelmente ao seu meio de formação (tanto em relação à afinação quanto ao timbre). Tudo isso permite referirmo-nos à **percepção vocal** como uma sensação não só acústica, mas complexa e específica, que ajuda um músico a coordenar o trabalho do aparelho vocal, tanto próprio quanto alheio, conforme a um ideal estético de sua escolha.

Destacando a importância do desenvolvimento da habilidade mencionada na vida profissional de um regente coral e analisando os métodos e exercícios de aprimoramento da **percepção vocal** nas aulas de Percepção, Canto e Regência Coral, chegamos a algumas conclusões importantes:

¹²⁴ Morózov, 1965, p. 5.

- A essência psicofisiológica da **percepção vocal** concentra-se na **interação dos sistemas que participam tanto no processo de formação e emissão do som quanto no processo de sua recepção**. Este último item, por sua vez, pela força da lei da ligação retroativa, também interfere no resultado sonoro final.
- A **percepção vocal** de um regente de coro, que é uma das habilidades mais importantes, **deve ser desenvolvida pelo regente conscientemente e sistemicamente**, tanto nas aulas, durante o período de estudo, quanto posteriormente, na vida profissional. Em outras palavras, receber a atenção máxima o tempo todo!
- Há necessidade de um **desenvolvimento direcionado não somente das sensações propriamente auditivas, mas de todo o complexo de sensações internas** indispensáveis para possuir uma formação íntegra da percepção profissional, para qualquer regente.

Concluindo este trabalho, destacamos que, uma vez que o processo de aprendizagem e aperfeiçoamento das capacidades profissionais de um músico acontece durante toda sua vida, devemos sempre lembrar que o momento de ensino está presente tanto nos momentos de estudo quanto nos momentos de ensino. Como disse Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos: “Ensina-se fazendo, faz-se ensinando”¹²⁵.

¹²⁵ Ramos, 2003, p. 23.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. AGAJANOV, A. Método de estudo dos graus do modo em sistema absoluto de solfejo. **Educação do ouvido musical**, Moscou: Música, v. 2, p. 41-58, 1985.
2. AGARKOV, O. Entoação e controle auditivo no canto solo. Coletânea: Questões de fisiologia do canto e metódica vocal. Moscou, 1975.
3. AGUIKIAN, M. S. Sobre preparação do estudante-cantor à atividade pedagógica. **Questões de pedagogia vocal**, Moscou: Música, v. 7, p. 156-172, 1984.
4. ALDOSHINA, I. O papel da ligação retroativa para a reprodução da fala e canto em condições acústicas diferentes. **Revista “Diretor do som”**. Moscou, Nº 3, 2003 <<http://rus.625-net.ru/audioproducer/2003/03/aldosh.htm>>.
5. ANTONIUK, V. **Impostação da voz: Material didático para os estudantes dos estabelecimentos escolares superiores musicais**. Kiev: Idéia Ucrâniana, 2000. p. 68. ISBN 966-7638-06-5
6. BARSOV, Y. Da história de pedagogia vocal russa. **Questões da pedagogia vocal**, Leningrad: Música, v. 6, p. 6-22, 1982.
7. BESBORODOVA, L. **Regência**. Moscou: Educação, 1990. p. 159. ISBN 5-09-001728-X
8. DMITRIEV, L. **Fundamentos da metodologia vocal**. Moscou: Música, 2004. p. 368. ISBN 5-7140-0355-1
9. DMITRIEV, L. **Fundamentos da metodologia vocal**. 2nd ed., Moscou: Música, 1996. p. 366.
10. DMITRIEV, L. Intuição e consciência na criação e pedagogia vocal. **Questões de pedagogia vocal**. Moscou: Música, v. 7, p. 135-155, 1984.
11. DMITRIEV, L. A preparação dos cantores para um palco de ópera na Itália. **Questões da pedagogia vocal**. Leningrad: Música, v. 6, p. 100-122, 1982.
12. DMITRIEV, L. Sobre a educação dos cantores no Centro de aprimoramento dos artistas de ópera junto com o Teatro “La Scala”. **Questões de pedagogia vocal**. Moscou: Música, v. 5, p. 61-90, 1976.
13. DMITRIEV, L. Iris Coradetti sobre habilidades do cantor (elaboração literária e comentários do Dmítriev). **Questões de pedagogia vocal**. Moscou: Música, v. 5, p. 91-109, 1976.
14. DMITRIEV, L. **Fundamentos da metodologia vocal**. Moscou: Editora Música, 1968.

15. DOMINGO, P. **Meus primeiros quarenta anos**. Tradução editora Ráduga, Moscou: Ráduga, 1989. p. 304. ISBN 5-05-002422-6 / ISBN 0 14 00.7367 I
16. ENCICLOPÉDIA MUSICAL. Moscou: Enciclopédia Soviética, 1973-1982.
17. ERJEMSKI, G. **Psicologia da regência**. Moscou: Música, 1988. p.80. ISBN 5-7140-0067-6
18. FREINDLING, G. Autodomínio auditivo e metodologia do solfejo. **Questões de metodologia da educação de percepção**. Leningrad: Música, p. 28-42, 1967.
19. FUKS, L. Um pouco sobre formantes vocais e o “formante do cantor”. **Associação Brasileira de Canto**, 2004.
20. GARBUSOV, N. **A natureza zonal do ouvido musical**. Leningrad: Música, 1948.
21. GRANDE ENCICLOPÉDIA. Larousse 1995 / Nova Cultural Ltda 1998, p. 6112. ISBN 85-13-00757-9
22. GUEINRIHS, I. **Ouvido musical e o desenvolvimento dele**. Moscou: Música, 1978. p. 80.
23. IAKOVLEVA, A.S. Na sala da M.M. Mirsóeva. **Questões de pedagogia vocal**. Moscou: Música, v. 7, p. 32-65, 1984.
24. IAKOVLEVA, A.S. Sobre prática pedagógica de professor do Conservatório de Moscou – E.A. Lavróvskaia. **Questões da pedagogia vocal**. Leningrad: Música, v. 6, p. 36-56, 1982.
25. IAKOVLEVA, A.S. Umberto Mazetti e seus pontos de vista pedagógicos. **Questões de pedagogia vocal**. Moscou: Música, v. 5, p. 110-134, 1976.
26. IUTSEVICH, I. **Teoria e o método de formação e desenvolvimento da voz cantada**. Kiev: Ministério da Educação da Ucrânia, 1998. p. 160. ISBN 966-597-067-4
27. KAHN, E. **Elementos da regência**. Tradução D. Dalgat (“Elements of Conducting. 2nd ed., New York, 1975). Leningrad: Música, 1980. p. 216..
28. KANERSHTEIN, M. A respeito de metodologia de ensino dos regentes. **Questões da mestria do regente**. Kiev: Musichna Ukraina, p. 5-32, 1980.
29. KOVNER, Y. Exercícios de treino no desenvolvimento da voz do cantor. **Questões de pedagogia vocal**. Moscou: Música, v. 5, p. 39-60, 1976.
30. KRASNOSHEKOV, V. **Questões de regência coral**. Moscou: Música, 1969. p. 300.
31. LASHENKO, A. **Cultura coral: aspectos de pesquisa e desenvolvimento**. Kiev: Musichna Ukraina, 1989. p. 136. ISBN 5-88510-008-X

32. LIUSH, D. **O desenvolvimento e manutenção da voz do cantor**. Kiev: Musichna Ukraina, 1988. p. 140. ISBN 5-88510-005-5
33. LUSHIN, B. Nas aulas do maestro G. Barra. **Questões da pedagogia vocal**. Leningrad: Música, v. 6, p. 123-140, 1982.
34. MAKSIMOV, S. **Solfejo para vocalistas**. Moscou: Música, 1984. p. 256.
35. MASLENKOVA, L. A educação do cantor na sala de Percepção. **Questões de metodologia de formação da percepção**. Leningrad: Música, p. 43-57, 1967.
36. MENABENI, A. O trabalho individual do estudante na formação de canto solo. **Questões de pedagogia vocal**. Moscou: Música, v. 5, p. 247-261, 1976.
37. MIKISHA, M. **Bases práticas da arte vocal**. 2nd ed., Kiev: Musichna Ukraina, 1985. p. 80.
38. MILLER, R. **The Structure of Singing**. NewYork: Schirmer Books; London: Collier Macmillan, 1986. p. 314. ISBN 002872660X
39. MOROZOV, V. P. A seleção profissional dos cantores: fundamentos experimentais teóricos dos critérios objetivos. **Questões de pedagogia vocal**. Moscou: Música, v. 7, p. 173-213, 1984.
40. MOROZOV, V. P. **A voz e a percepção vocal**. Leningrad: Música, 1965. p. 86.
41. MOROZOV, V. P. **Fundamentos biofísicos da fala vocal**. Leningrad: Nauka, 1977. p. 232.
42. MOROZOV, V. P. Sobre bases fisiológicas de utilização dos meios adicionais técnico-científicos de ensino evidente em pedagogia vocal. **Questões de pedagogia vocal**. Moscou: Musica, v. 5, p. 156-175, 1976.
43. MOROZOV, V. P. Sobre as pesquisas experimental-teóricas da voz do cantor e seu significado para a pedagogia vocal. **Questões da pedagogia vocal**. Leningrad: Música, v. 6, p. 141-180, 1982.
44. MOROZOV, V. P. **A arte do canto com ressonância. Fundamentos da teoria e técnica com ressonância**. Moscou: Instituto de Psicologia, Conservatório Estatal em Moscou, Centro “Arte e Ciência”, 2002. p. 496. ISBN 5-89598-087-2 / ISBN 5-9270-0016-9
45. MOROZOV, V. P. Resonance theory of singing and vocal therapy. Mechanisms of professional singer’s larynx protection from overload (psychological aspects). In: I-ST INTERNATIONAL CONGRESS “MUSIC THERAPY AND RECREATIVE MEDICINE IN XXI CENTURY”, 2000, Moscou.
46. MÜNCH, Sh. **Sou regente**. Tradução M. Victorova. Moscou: Música, 1965. p. 84.

47. NASAIKINSKI, E. A afinação e o caráter na música. **Educação do ouvido musical**, Moscou: Música, v. 2, p. 6-40, 1985.
48. NASAIKINSKI, E. **Sobre a psicologia da recepção musical**. Moscou: Música, 1972. p. 381.
49. NASARENKO, I. K. **A arte de canto**. Leningrad: Editora Musical Estadual, 1948.
50. NESTERENKO, E. Na sala do professor do Conservatório de Leningrad V.M. Lukánin. **Questões da pedagogia vocal**. Leningrad: Música, v. 6, p. 70-74, 1982.
51. PASOVSKI, A. **Anotações do regente**. Moscou: Compositor Soviético, 1966.
52. PAULO RUBENS, M. C. **Diagnose em Canto Coral: Parâmetros de análise e ferramentas para avaliação**. 2005, p. 170. Dissertação de Mestrado – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
53. PAVLOVSKAIA – BOROVIK, V. Sobre as tarefas interpretativas do cantor. **Questões da pedagogia vocal**. Leningrad: Música, v. 6, p. 57-69, 1982.
54. PEREVERSEV, N. **Entoação na interpretação**. Moscou: Música, 1989. p. 208. ISBN 5-7140-0152-4
55. PIDORINA, V. A.F. Mishúga como relevante cantor e professor de canto. **Questões de pedagogia vocal**. Moscou: Música, v. 5, p. 135-155, 1976.
56. PIGROV, K. **Administração do coro**. Moscou: Música, 1964. p. 220.
57. POLIAKOV, O. As peculiaridades semióticas das partes integrantes do sistema simbólico da regência. **Questões da mestria do regente**. Kiev: Musiczna Ukraina, p. 167-183, 1980.
58. RAGS, I. Problemas de formação do ouvido musical (sobre a correlação da disciplina Percepção com a prática artística). **Questões de formação do ouvido musical. Coletânea dos trabalhos científicos**. Leningrad: LOLGK, p. 7-19, 1987.
59. RAMOS, M. A. da S. **O ensino da regência coral**. 2003, p. 107. Tese de Livre-Docência – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
60. ROBINSON, R.; WINOLD, A. **The Choral Experience**. New York, London: Harper & Row, Publishers, 1976.
61. ROEDERER, J. G. **Introdução à física e psicofísica da música**. Tradução de Alberto Luís da Cunha ("Introduction to the physics and psychophysics of music. New York, Springer Verlag, 1975). São Paulo: EDUSP, 1998. p. 311. ISBN 85-314-0461-4
62. SEREDINSKAIA, V. **Desenvolvimento da audição interna nas aulas de solfejo**. Moscou: MUZGUIZ, 1962. p. 92.

63. SHASKAIA, V. N. **Desenvolvimento da voz da criança** (Materiais de Conferência científica de questões de educação vocal-coral das crianças, adolescentes e jovens em 1961, Moscou). Moscou: Academia das Ciências Pedagógicas, 1963. p. 345.
64. SOPINA, B. I. A. Iócifov e tradições da escola búlgara de canto. **Questões da pedagogia vocal**. Leningrad: Música, v. 6, p. 87-99, 1982.
65. SWAN, H. The development of a choral instrument. **Choral conducting symposium**. Editado por H. Decker e J. Herford, 2nd ed., New Jersey: A Division of Simon & Schuster Englewood Cliffs, p. 7-68, 1988. ISBN 0-13-133372-0 01
66. TEPLOV, B. M. **Problemas das distinções individuais**. Moscou: Academia das Ciências Pedagógicas, 1961. p. 536.
67. TEPLOV, B. M. **Psicologia das capacidades musicais**. Leningrad: Música, 1947.
68. TERNSTRÖM, S. Choir Acoustics: An Overview of Scientific Research Published to Date. **International Journal of Research in Choral Singing**, 1(1), p. 3-11, 2003. www.choralresearch.org.
69. USING, M. Professora do Conservatório de Petersburgo N.A. Ireskaia. **Questões da pedagogia vocal**. Leningrad: Música, v. 6, p. 23-35, 1982.
70. UTKIN, B. **Formação da percepção profissional do músico em colégio**. Moscou: Música, 1985. p. 101.
71. UTKINA, O. Sobre a aproximação de ensino do solfejo às tarefas de profissão dos estudantes nas faculdades de canto (ao problema de assimilação por cantores da música vocal de modos complexos do século XX). **Questões de formação do ouvido musical. Coletânea dos trabalhos científicos**. Leningrad: LOLGK, p. 57-70, 1987.
72. VACILIEV, B. Da experiência metodológica do professor de Conservatório de Leningrad I.I. Pleshakov. **Questões da pedagogia vocal**. Leningrad: Música, v. 6, p. 75-86, 1982.
73. VERBOV, A. **Técnica de impostação da voz**. 2nd ed., Moscou: Editora Musical Estadual, 1961. p. 52.
74. VIEIRA, M.N. Uma introdução à acústica da voz cantada. In: I SEMINÁRIO MÚSICA, CIÊNCIA E TECNOLOGIA: ACÚSTICA MUSICAL, 2004, São Paulo – IME/USP.
75. VINOGRADOV, G. Problemas de aprimoramento da preparação teórico-musical do vocalista (à questão sobre montagem do curso complexo). **As questões de educação do ouvido musical. Coletânea dos trabalhos científicos**. Leningrad: LOLGK, p. 44-56, 1987.

ANEXOS

ANEXO 1

Escala-vocalize

a i-o i-a i-o i-a i-o i-a i-o
 o i-a i-o i-a i-o i-a i-o i-a

Estudo vocal

ma - do ma - re ma - mi
 ma - fa ma - - ma sol ma - i - ma la
 ma - i - ma si ma - i - ma do mi - do
 mi - si mi - la mi - sol ma -
 - fa ma - mi ma - re ma - do

ANEXO 2

II-III-IV-V - I

II-III-IV-V-I

V-VI-VII - I

V-IV-III-II-I

III-II - I

IV-III-II - I

VII-VI-V - I

ANEXO 3

Exercícios para afinação em tonalidade maior

1 Afavelmente Preocupado
mp V-VI-VII-I *mf*
 M ma-i - ma-i - ma M

2 Sofrendo Pacificamente
mf VI-VII-I *pp*
 M ma - i - ma M

3 Com atrevimento Modestamente
mf I-II-III-II-I *p*
 M ma-i - ma-i - ma M

4 Freneticamente Moderadamente
f III-IV-V-I *p*
 M ma - i - ma M

5 Jovialmente Desanimado
f IV-III-II-I *p*
 M MO - i - MO M

6 Firmemente De câmara
mf VII-I *p*
 M ma - i - ma M

Exercícios para afinação em tonalidade menor

7 Com alegria escondida V-VI-VII-I Com ternura escondida

8 Melodioso IV-III-II-I Impetuosamente

9 Com admiração VI-V-I Sem expressão, passivo

10 Animado II-III-IV-V-I Irritado

11 Ansiosamente VII-VI-V-I Como sons distantes

12 Desdenhosamente I-VII-VI-V-I Doce

13 Soberbamente III-IV-V-I Queixosamente

ANEXO 4

1

System 1: Measures 1-8. Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 3/4 time. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a simple bass line. A slur covers measures 1-4, and another slur covers measures 5-8.

2

System 2: Measures 9-16. Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 3/4 time. The right hand continues with chords and single notes. A slur covers measures 9-12, and another slur covers measures 13-16.

3

System 3: Measures 17-24. Treble clef, key signature of two sharps (D major), 3/4 time. The right hand plays chords and single notes. A slur covers measures 17-20, and another slur covers measures 21-24.

4

System 4: Measures 25-32. Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 3/4 time. The right hand plays chords and single notes. A slur covers measures 25-28, and another slur covers measures 29-32.

5

System 5: Measures 33-40. Treble clef, key signature of two sharps (D major), 3/4 time. The right hand plays chords and single notes. A slur covers measures 33-36, and another slur covers measures 37-40.

6

System 6: Measures 41-48. Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 3/4 time. The right hand plays chords and single notes. A slur covers measures 41-44, and another slur covers measures 45-48.

ANEXO 5

1 Limpido

Musical score for 'Limpido' in G major, 4/4 time. The score consists of two systems. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady bass line in the left hand and chords in the right hand. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with the piano part showing some rests in the right hand.

2 Con spirito

Musical score for 'Con spirito' in G major, 3/4 time. The score consists of two systems. The first system includes a bass line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady bass line in the left hand and chords in the right hand. The second system continues the bass line and piano accompaniment, with the piano part showing some rests in the right hand.

(continuação do ANEXO 5)

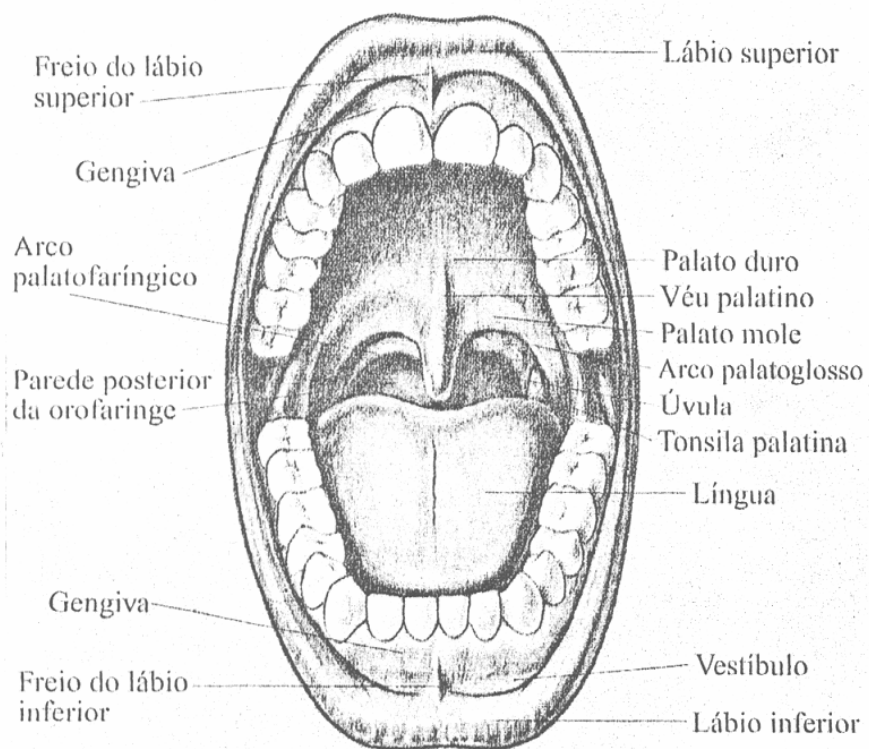
3 Pensieroso

Musical score for 'Pensieroso', marked with a tempo of 3. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system includes a single melodic line in the bass clef and a piano accompaniment in the grand staff (treble and bass clefs). The second system continues the melodic line and piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#).

4 Ricordanza

Musical score for 'Ricordanza', marked with a tempo of 4. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system includes a single melodic line in the treble clef and a piano accompaniment in the grand staff (treble and bass clefs). The second system continues the melodic line and piano accompaniment. The key signature is two flats (Bb and Eb).

ANEXO 6



Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)