



A sonoridade vocal e a prática coral na Renascença: subsídios para a performance da música renascentista

Angelo José Fernandes (Unicamp)
Adriana Giarola Kayama (Unicamp)

Resumo: Este trabalho é uma pequena parte de uma ampla pesquisa sobre prática e sonoridade de diversos estilos de música coral. A partir de uma investigação bibliográfica sobre autores do período renascentista, neste artigo temos como objetivos: a descrição da sonoridade vocal e coral ao longo do período renascentista; a abordagem dos tipos vocais da época; a análise de alguns procedimentos técnico-vocais; a descrição de características importantes da prática coral no período; e, por fim, uma apresentação de sugestões técnicas e estilísticas para a prática da música coral renascentista.

Palavras-chave: Renascença. Música vocal. Regência coral. Técnica vocal. Práticas interpretativas.

The vocal sonority and the choral practice in the Renaissance period: guidelines for the performance of Renaissance Music

Abstract: This paper is a small part of a large study about the practice and sonority of many choral music styles. Through bibliographical investigation of works written by authors from the Renaissance, our goals in this article are: the description of the vocal sonority in the Renaissance; the presentations of the vocal types in the period; the analysis of some vocal techniques; the description of important aspects of the choral practice; and finally, the presentation of some technical and stylistic suggestions for the practice of Renaissance choral music.

Keywords: Renaissance period. Vocal music. Choral conducting. Vocal technique. Performance practice.

Também conhecida como a “era do Humanismo”, a Renascença foi um tempo de redescoberta da dignidade e dos interesses do homem. De fato, o Humanismo é o coração e a alma do período renascentista. Seu espírito se refletiu até na mudança do ideal sonoro. O som impessoal, distante, desumanizado e abstrato da Idade Média foi aos poucos deixando de existir, na medida em que o ser humano individual se tornava mais importante. Essa mudança do ideal sonoro vocal aconteceu durante o século XV. Antes do final do século, a aparência forçada das faces dos cantores que apareciam nas pinturas medievais já tinha perdido tal aspecto. As imagens dos cantores nas pinturas renascentistas apresentavam um aspecto mais natural e agradável. “A técnica vocal mudou, tornando o som mais próximo do que chamamos natural, embora ainda com um mínimo de vibrato e sem o intento de desenvolver mais potência além da atingida naturalmente” (NEWTON, 1984, p.16).

O som da música renascentista cantada é um de seus elementos mais característicos. A estética de qualidade sonora frequentemente associada a essa música tem, em sua “pureza” e “delicadeza”, um poderoso apelo aos ouvidos modernos. Entretanto, descrever ou reconstruir esse “som” é uma tarefa árdua por razões como: a natureza subjetiva do som, o desafio de transformar “entidades” não verbais em palavras, além da ausência de uma “voz histórica” como um recurso sonoro, um artefato sônico sobrevivente ao longo da história. Descrever características da sonoridade renascentista vai exigir considerações e reflexões a respeito do que se sabe sobre coros da época, timbres, técnica de produção vocal, dicção dos idiomas, fraseado, textura e dinâmica.

1. Sobre qualidade sonora, timbre e técnica vocal

1.1. A “cor sonora” da música vocal renascentista

Apesar de não haver unanimidade entre os estudiosos, a qualidade sonora da música vocal renascentista consegue reunir grande quantidade de opiniões convergentes. Para descrever tal sonoridade bem como as técnicas de produção vocal do referido período, recorreremos a vários autores atuais e a tratadistas da época como Nicola Vicentino (1511-c.1576), Ludovico Zacconi (1555-1627), Giovanni Camillo Maffei (segunda metade do séc. XVI), Gioseffo Zarlino (1517-1590), entre outros.

Newton observa que “os cantores esforçavam-se para obter um som puro, claro que fosse suave e charmoso.” (NEWTON, 1984, p.16). Ele ainda ressalta que:

Claramente, uma voz assim cultivada terá um espectro de dinâmicas relativamente pequeno, com possibilidades expressivas limitadas. Talvez tivesse delicadeza, talvez tivesse ternura, talvez tivesse brilho; mas sem um maior volume, grande parte da qualidade expressiva que nós tomamos como certa não poderia existir. [...] Os cantores descobriram uma técnica vocal particularmente apropriada para o canto florido. Este foi o começo do que Garcia, três séculos depois chamou de timbre claro. O som devia ser bem leve, bastante direcionado para a frente [(focado)], mais livre na garganta do que o que os cantores anteriores haviam experimentado, e ainda, quase sem vibrato. Esse tipo de som devia exigir pouca respiração, tornando possíveis as longas e rápidas divisões (*Idem*).

De fato, grande quantidade de escritores sobre música renascentista afirma que uma boa voz devia ser aguda, suave e sonora, sendo a suavidade a virtude unânime entre comentadores da época e das gerações posteriores. Citando Tinctoris, Plank comenta que:

Ao exaltar as qualidades da música renascentista, Tinctoris ressalta a suavidade repetidamente. Para ele, a suavidade é a qualidade do novo contraponto consoante que emergia no século XV, e também, presume-se, está ligada à qualidade com a qual este contraponto é cantado. (2004, p.17)

Ao apontar a suavidade como uma das características do canto renascentista, devemos, pois, abordar a existência de dois tipos de canto no período. Segundo Zarlino:

Nas igrejas e nas capelas públicas canta-se de um modo, e nas câmaras [ou salas] privadas [canta-se] de outro. Nas [primeiras] canta-se com a voz potente, mas com discrição [...] enquanto que nas câmaras canta-se com uma voz mais delicada e suave, sem nenhuma estridência. (*apud* UBERTI, 2000, p. 19)

Entendemos, portanto, que ao canto de capela era atribuída a percepção de uma sonoridade mais potente em volume, enquanto que ao canto de câmara mais leveza e suavidade. Uberti observa que, assim como Zarlino, Zacconi distinguiu entre a suavidade do canto de câmara e a abundância sonora do canto de capela:

Quem diz que uma voz se faz gritando forte está enganado [...] porque muitos aprendem a cantar suavemente e na câmara (onde cantar forte é abominado) e não são, necessariamente, obrigados a cantar em igrejas e em capelas onde cantam os cantores pagos. (*Ibidem*, p. 20)

Zacconi critica a suavidade excessiva e o canto forte excessivo, mas parece ser particularmente sensível ao timbre mais brilhante se este for produzido convenientemente:



Deixe-o aprender como requintar a voz de modo que não abafe os outros; porém, por mais que seja permitido, sem cantar tão suavemente de modo [a deixar] que a música na qual ele é introduzido a cantar pareça vazia, ou sem aquela parte vocal; porque ambos são defeitos intoleráveis. [...] Esteja alerta também para não seguir aquele estilo, condenado pelos bons cantores, de cantar tão forte de forma que não se consiga cantar mais forte. [...] Muitos têm o que é chamado de voz de cabeça, a qual é produzida por cantores com um evidente som frágil, e a quebra [ou passagem] é algo [também] evidente que quase sempre é ouvido; e ainda, deixe-os serem recomendados a moderarem isso para que não ultrapassem os outros e também porque esta voz de cabeça é geralmente ofensiva. [...] E deixe aqueles, que se encontram num lugar onde há o interesse de gritar, tomar cuidado e cantar as notas corretamente e alegremente e com uma voz nem forçada nem lente; mas com a força que a natureza os garante, pois uma voz forçada, estando defeituosa, sempre agride. [...] Da mesma forma, ao cantar notas agudas quietamente não se deve forçá-las se elas não saem convenientemente; porque é melhor fingi-las ou omiti-las. (*Idem*)

Observamos que, o canto de câmara, realizado em espaços não eclesiais, estava mais próximo da suavidade citada e, provavelmente, exigia uma produção vocal diferenciada. Em ambientes mais íntimos, a música vocal de câmara era executada com certa variedade de instrumentos e buscava a maior flexibilidade sonora e a melhor comunicação dos textos. O excesso de volume não era apenas desnecessário, mas altamente indesejável.

A respeito da sonoridade nos dois tipos de prática vocal da Renascença e de aspectos técnicos vocais para se atingi-la, Hargis conclui que:

A música renascentista exige a pureza do som, um som claro e focado sem vibrato excessivo, a habilidade de se cantar leve e com agilidade, e o controle de um amplo espectro de dinâmicas: canto alto [ou seja, com intensidade dinâmica] particularmente para a música de igreja, e canto de médio a suave, para a maioria dos instrumentos acompanhantes. [...] Os elementos essenciais incluem o bom apoio respiratório, vogais ressonantes bem formadas, e o som focado. [...] É importante ressaltarmos que cantar leve não é cantar fraco, e que um som plenamente sustentado, firme e ressonante é sempre um bom estilo! (1994, p. 04)

Outro caminho para se entender a qualidade sonora vocal renascentista é tentar formular sons vocais com base no que conhecemos da qualidade sonora dos instrumentos da época, já que os instrumentistas daquele tempo aspiravam imitar a voz humana. De forma geral, podemos dizer que tais instrumentos tinham uma qualidade sonora focada, “estreita”, em muitos casos brilhante e sempre acompanhada por um alto grau de qualidade vocálica no som. Quanto ao volume, devemos ressaltar que seu alcance era significativo. A comparação entre o som vocal com o som dos instrumentos já era comum no período renascentista. Alguns escritores chegavam a sugerir que, como o órgão, a voz humana deveria buscar uma diversidade de sons de acordo com o registro vocal: no registro grave deveria se produzir um som pleno e abundante, no registro médio, um som moderado e no agudo, o som deveria ser suave. Deste modo, a uniformidade de som em toda a extensão vocal seria evitada em favor da variedade de dinâmica e cores sonoras. Plank ressalta que:

A variedade de timbre é um componente do que podemos chamar de uma ‘estética da diversidade’, que tem várias manifestações na música da Renascença. A variedade de articulação e o comum uso de ornamentação também vêm, imediatamente, à mente. (2004, p. 15)

Se por um lado a diversidade é defendida por muitos comentadores da época, por outro, ela parecia ser um tanto crítica para a execução de alguns repertórios. Na música coral a questão timbrística está intimamente ligada à mistura sonora das vozes que formam o coro. No contraponto imitativo do século XVI, por

exemplo, a igualdade das vozes era fundamental. No discurso contrapontístico as vozes possuem uma mesma importância e, embora esta igualdade apareça de forma mais clara melodicamente, não se pode deixar de buscá-la através da dinâmica e do timbre. Por outro lado, determinados estilos privilegiam determinadas linhas vocais que necessitam de certo destaque e, portanto, devem ser cantadas com maior volume. Além desta distinção de dinâmica entre as vozes, a distinção de timbres também pode ser um recurso apropriado para possibilitar essa hierarquia.

Outra importante questão associada à qualidade sonora vocal da Renascença é o uso do vibrato. Para Blachly, o canto renascentista era caracterizado por uma sonoridade leve, clara com pouco ou nenhum vibrato. Citando uma passagem de Gaffurius, ele relata que:

O tipo de canto que é mais compatível à natureza do repertório renascentista é leve, porém claro, ainda notável por sua pureza de som e força expressiva. Gaffurius, em uma das poucas observações explícitas sobre a produção vocal anterior a era barroca, diz em sua *Pratica musicae* de 1496 que os cantores não deviam deixar suas vozes trêmulas porque isto obscurece o contraponto. Mais adiante, ele critica ‘os sons que têm um vibrato grande e alarmante, já que estes sons não mantêm uma verdadeira afinação’. (1994, p. 14)

Uberti supõe que no canto religioso mais sonoro é possível que o vibrato fosse um elemento mais constante, porém, não tão notório quanto na música romântica do séc. XIX. Por sua vez, baseado numa análise histórica e em estudos modernos, Plank ressalta que opiniões e comentários sobre vibrato são cronologicamente diversificados. O autor confronta opiniões daquele tempo com opiniões de músicos atuais e conclui que:

Os vários tipos de vibrato oferecem atrações diversas e apresentam problemas diferentes. Em repertórios mais antigos, o vibrato [que altera] a afinação, isto é, a variação trínada da afinação, é problemático num estilo que se favorece da clareza do contraponto e da pureza da entonação. Um vibrato intenso, porém, produzido pelo diafragma, pode enriquecer o som e, usado com discrição, ser uma parte criativa do vocabulário expressivo. (*op. cit.*, p. 22)

Na verdade, o uso controlado do vibrato favorece a clareza da afinação e do timbre. A “estreiteza”, e a frontalidade do som ficam mais expostos com o controle do vibrato. Fisiologicamente falando, essa clareza pode ser conseguida pela posição elevada da laringe que, combinada com a diminuição da pressão subglótica, produz um som leve e uma rica distinção dos sons vocálicos. O resultado não só propicia a articulação mais clara do texto, como também, uma variedade timbrística expressiva com a diferenciação das vogais.

1.2. A técnica de produção vocal na Renascença

Muitos cantores atuais têm buscado um maior conhecimento sobre a produção vocal dos períodos renascentista, barroco e clássico. Contudo, ainda se formam vozes “pré-românticas” a partir de critérios bem menos seguros do que os utilizados para a reconstrução de instrumentos dos citados períodos. Para Uberti, há uma distinção entre a técnica de produção vocal “antiga” – renascentista, barroca e clássica – e a romântica. Tal distinção pode ser observada a partir: da forma de manipulação da tensão nas pregas vocais, do método de passagem do registro médio para o agudo e da posição da laringe.

O autor ressalta que, sendo músculos, as pregas vocais têm a capacidade de contrair-se ativamente, e quando se fala forte e de forma emocional, elas se tornam rígidas numa contração isométrica contínua que é



marca da técnica vocal romântica. Essa rigidez das pregas permite que os pulmões ajam sobre elas com maior pressão, produzindo um som correspondentemente mais potente. Ao mesmo tempo, porém, elas se tornam menos ágeis, necessitando de um maior esforço para resolver problemas de passagens e similares. O autor observa que na produção vocal renascentista elas eram estendidas por outros músculos no interior da laringe, que as puxava indiretamente por meio de um movimento lateral das pequenas cartilagens em forma de funil às quais elas estavam unidas na parte posterior. Sua própria contração ativa ficava então limitada ao controle da entonação. Essa técnica, combinada com a técnica de passagem para o registro agudo, permitia às pregas vocais um maior alcance e uma maior flexibilidade; elas eram ainda capazes de se contraírem até certo grau a fim de alterar o timbre para se conseguir refinadas nuances de expressão. Segundo Uberti, provavelmente este tipo de técnica foi utilizada pelos cantores de câmara, pois de outra maneira eles não teriam conseguido improvisar as passagens elaboradas e ornamentadas prescritas nos tratados da época. Potter completa dizendo que:

Uma observação comum é que as passagens rápidas se originam na garganta. Isto não é exatamente o truísmo que parece ser, mas sim, o canto extremamente rápido, que pressupõe uma virtuosidade que vem de um cantar leve, ágil e quieto com a energia concentrada na garganta e que deixa que a respiração cuide de si mesma. (1992, p. 315)

No tocante à passagem do registro médio para o registro agudo, Uberti observa que tanto na técnica antiga quanto na romântica, o pomo de Adão – parte frontal da tireóide – é inclinado para frente por músculos do lado de fora da laringe – cricotireóideo reto – e por meio disso, estende as pregas vocais. Na técnica renascentista tal processo é alcançado trazendo para frente as pontas corniculadas superiores da tireóide, enquanto que na técnica romântica o pomo de Adão é abaixado. “Para realizar o mecanismo fonatório menos dinâmico da técnica vocal antiga, a inclinação anterior do pomo de Adão poderá ser facilitada adotando-se uma posição da mandíbula para frente” (UBERTI, 2000, p.15).

No que diz respeito à posição da laringe, o *Traité complet de l'art du chant* de Manuel Garcia apresenta sistemática e detalhadamente a “nova” técnica. Garcia relata na técnica do século XIX a laringe devia ser mantida constantemente baixa. Uberti observa que esta posição mais baixa [...] escurece a voz através do aumento do trato vocal. A regra de Garcia de manter a laringe baixa favorece um timbre homogêneo que ele e seus contemporâneos chamavam de *voix sombrée*. Uberti observa que neste timbre, o mais difundido no Romantismo, todas as vogais têm um formante da garganta que corresponde ao do som do [u] (como em *sul*), que um ventríloquo poderia fazer se quisesse produzir um grunhido o mais grave possível sem alterar seu sorriso. Por outro lado, como a laringe permanece baixa, a língua acaba por ter menos liberdade para diferenciar as formas de cada vogal, uma vez que sua base está presa a um osso cuja posição é determinada pela posição da laringe. Diferentemente da qualidade sonora da *voix sombrée* era o timbre resultante da técnica antiga: o *timbre clair*. Neste caso, a laringe posicionada mais alta, proporcionava um timbre mais claro e brilhante, e facilitava a enunciação dos textos.

Baseado nas comparações entre as técnicas de produção vocal, Uberti ainda discute o relacionamento entre a homogeneidade do timbre e a inteligibilidade das vogais e, em seguida, trata da questão do vibrato. Sobre o primeiro assunto, o autor ressalta que:

Nós tendemos a considerar uma voz homogênea em timbre quando a afinação do primeiro formante permanece bastante constante durante a pronúncia das diversas vogais. Quando a dimensão da cavidade da garganta muda perceptivelmente a cada vogal, o efeito é de aumento da claridade e de perda da consistência no timbre vocal. Quando a mandíbula é mantida para frente (como no canto renascentista), o tamanho da cavidade da garganta é levemente aumentado [e assim estabilizado], e as vogais são, de certo modo, arredondadas. No entanto, quando a garganta é alargada uniformemente com o abaixamento da laringe, o timbre se torna muito homogêneo e, de fato, todas as vogais ficam com a cor do [u]. (*Ibidem*, p.16)

Quanto ao vibrato, Uberti diz que o efeito deste sobre a voz é mais perceptível entre os harmônicos mais agudos, e uma vez que as técnicas modernas tendem a concentrar certa energia nos harmônicos agudos, o vibrato parece ser mais notável do que ele é realmente. O som metálico dos harmônicos agudos e o vibrato acentuado estão tão intimamente associados que, hoje quando se escuta uma voz não metálica, provavelmente esta apresenta um moderado ou nenhum vibrato. Ele completa dizendo que:

É possível, do ponto de vista da emissão, reduzir o vibrato da voz ao ponto de torná-la fixa, mas eu não conheço nenhum autor que tenha feito tal pedido. Ao contrário, a prática de firmar ou vibrar a voz segundo exigências expressivas está bem documentada no canto de câmara renascentista e barroco, ao passo que, penso ser razoável, deduzir que no canto mais sonoro de cappella, o [vibrato] fosse um elemento constante, ainda que não da maneira evidente como no mais tardio canto do teatro romântico. (*Ibidem*, p. 18)

Por fim, a respeito de respiração pouco se pode afirmar. Uberti observa que Zacconi, em sua discussão, inclui a seguinte referência sobre técnicas de respiração:

Duas coisas devem ser buscadas por todos que desejam seguir essa profissão: peito e garganta; peito para poder [...] conduzir um grande número de figuras [ou notas] ao seu término; a garganta então, para poder reproduzi-las facilmente; uma vez que muitos não possuem nem peito nem flanco, em quatro ou seis figuras [ou notas] julgam conveniente interromper seu desenho melódico. (ZACCONI *apud* UBERTI, 2000, p. 20).

Para Uberti o termo *petto*¹ refere-se claramente à capacidade respiratória do cantor. Por outro lado, o autor ressalta a utilização do termo *fiancho*,² através do qual Zacconi estaria se referindo à sensação que é sentida na região dos últimos pares de costelas quando os músculos do abdômen dão sua real contribuição ao controle da respiração no canto.

2. Os coros da Renascença

2.1. Tamanho dos coros

Os estudos realizados concluem que o tamanho dos grupos corais renascentistas era relativamente pequeno se comparado aos atuais. Dificilmente os estudiosos concordam a respeito de números precisos, mas, propõem questões significativas sobre o tema.

A primeira questão a ser analisada é o número de cantores que cantavam em cada parte. Se por um lado existem documentos que nos levam a crer que alguns coros tinham dois, três ou mais cantores por parte, por outro há documentos que confirmam que determinadas composições foram escritas para serem executadas por um único cantor em cada parte. Plank (2004, p. 32) observa que “em Roma, Palestrina escreveu os

¹ Lit.: peito

² Lit.: flanco



nomes dos oito cantores que cantariam uma composição a oito vozes da *Improperia*³ na Cappella Giulia, uma indicação clara de um cantor por parte”. O autor também relata que:

[...] Em Roma, no Colégio Alemão em 1589, há uma referência sobre um cantor estar impossibilitado de cantar na capela e trazerem um trombonista como seu substituto. Em primeiro lugar, por que um substituto seria necessário se mais de um cantor estivesse cantando a parte? Além disso, um trombonista ser trazido ao invés de outro cantor reforça [o argumento] que as notas precisavam ser representadas – por quem quer que fosse. (*Idem*)

Esta questão da utilização de grupos vocais solistas é um fato, não só na música religiosa, mas principalmente na secular. Contudo, apesar da imprecisão dos números, há também uma vasta documentação e uma série de evidências que dão suporte à idéia da existência de coros com mais de um cantor por parte. Em 1630, por exemplo, decidiu-se que os cantores da Capela Papal deveriam ser três por parte. Plank ainda comenta que:

[...] Pode-se também levar em conta a frequência com a qual compositores como Palestrina adicionam uma parte vocal extra na seção final do Agnus Dei das missas. Se a missa é executada por solistas, quem canta a parte adicionada? Alguém cuja única tarefa é aquela seção final? [...] Peças policorais eram geralmente executadas com um coro desdobrado, fornecendo um contraste tanto de volume quanto de qualidade do som. Por exemplo, em *Syntagama Musicum III*, Praetorius usa as palavras ‘*omnes*’ e ‘*solus*’ para designar números de cantores em uma parte. [...] Similarmente, em seus *Salmos de Davi* de 1669, Heinrich Schütz designa alguns dos coros em texturas policorais como *cori favoriti*, formado por aqueles [cantores] preferidos pelos mestre de capela. Apesar de não ser explícito em suas observações prefaciais, aqueles favoritos têm sido geralmente interpretados como solistas. Schütz aprendeu sua escrita policoral em Veneza sob a instrução de Giovanni Gabrieli. [De maneira] reveladora, num trabalho como o grandioso moteto policoral ‘*In ecclesiis*’ de Gabrieli, um coro é designado ‘*voce*’ e recebe linhas floridas, apropriadas a solistas. (*Ibidem*, p. 33)

Diante das evidências sobre a existência de coros e grupos vocais solistas é coerente pensar na existência de ambos, principalmente na execução da música religiosa. Grande parte dos documentos que indicam a existência de coros se refere aos grupos mantidos pela Igreja. Na verdade, o que se pode afirmar é que por volta de 1430 a polifonia religiosa deixou de ser cantada exclusivamente por grupos solistas e passou a ser também executada por grupos corais. Na medida em que os compositores de música sacra passaram a explorar as capacidades do coro, aconteceu um rápido progresso no desenvolvimento do coro como veículo para a performance da música polifônica. Com o passar dos anos, os coros eclesiais se tornaram maiores. Bukofzer relata que a Capela Papal tinha apenas nove cantores em 1436. Esse número foi gradualmente crescendo de 12 para 16, e finalmente para 24 cantores na segunda metade do século. Na Inglaterra, coros como o coro do King’s College de Cambridge em 1448 e o coro do Magdalen College de Oxford em 1484, chegaram ao número de 32 cantores, sendo 16 meninos e 16 homens adultos. Plank ainda relata que:

Por volta da virada do século XVI, os coros italianos parecem ter vivido uma época de crescimento. A catedral em Milão foi de sete cantores adultos em 1480 para quinze em 1496; da mesma forma a catedral de Florença cresceu de cinco ou seis adultos em 1480 para dezoito em 1493. Este nível também seria característico cem anos depois. Em 1603, Santa Maria Maggiore em Bérnago teve dezoito cantores (a disposição de soprano a baixo era 4, 5, 6, 2 com um cantor não identificado quanto a parte vocal); em 1610 tiveram dezesseis (2, 3, 5, 4 e dois

³ *Improperia* é o conjunto de textos de caráter repreensivo que Jesus teria proferido contra os judeus. Esses textos são utilizados na liturgia da sexta-feira da Semana Santa durante a cerimônia de adoração da cruz.

cantores não identificados quanto a parte vocal). Este seria o tamanho [do coro] da Capella Giulia no século XVII, apesar da Capella Sistina, possivelmente refletindo seu exclusivo prestígio papal e a magnificência ligado ao mesmo, somava um número de trinta. Grupos da França e dos Países Baixos também viveram crescimentos por volta da virada do século XVI. Por exemplo, os grupos de doze homens em lugares como a Capela Real Francesa, Cambrai, e a Capela de Borgonha na última parte do século XV, cresceriam em breve para 16, como em Cambrai em 1516 e Conde em 1523. (*Ibidem*, p. 35)

É fato que a maioria dos coros do período não ultrapassava os números citados, embora existam exceções importantes como o *Hofkapelle* de Munique dirigido por Orlando di Lasso, que por volta de 1570 atingiu o número de 92 membros sendo 16 meninos, 6 *castrati*, 13 falsetistas (alto), 15 tenores, 12 baixos e 30 instrumentistas.

Garretson ressalta que, curiosamente, no século XV o número de cantores no coro também dependia do tamanho do manuscrito da partitura. O autor observa que no princípio da Renascença os manuscritos musicais possuíam um tamanho suficiente para três ou quatro pessoas o seguirem enquanto cantavam. Por volta do meio do século XV, os manuscritos se tornaram maiores, e passaram a existir os então chamados livros corais gigantes, que podiam ser lidos de uma distância relativamente grande por um grupo maior.

Outra questão importante quanto ao tamanho dos grupos é a distinção entre o canto de *cappelle* e o canto de *camere*, fato claramente afirmado por importantes tratadistas. Vicentino menciona que “nas igrejas se cantará com vozes cheias e com grande número de cantores.” Sua expressão “*moltitudine de Cantanti*” é a forma que o autor usa para distinguir entre o canto-coral e a prática de madrigais na qual se usava um cantor por parte.

No tocante à prática da música secular, incluindo madrigais, chansons e frottolas, Garretson observa que nos séculos XV e XVI, as evidências, principalmente pinturas do período, indicam que apenas um pequeno número de executantes solistas era usado e nunca coros. Swan ainda afirma que como os madrigais, as *chansons*, os *lieder* e semelhantes eram muito subjetivos em seus textos, eles eram cantados por um número pequeno de pessoas, normalmente uma ou duas vozes para cada linha vocal da canção. Nas cortes e nas casas de aristocratas da época, os madrigais, as canções e todos os outros tipos de música secular eram executados por cantores e instrumentistas amadores, às vezes orientados ou liderados por músicos profissionais. Tanto homens quanto mulheres cantavam e os instrumentos eram livremente utilizados com as vozes.

2.2. Os tipos de vozes

Conforme relatamos anteriormente, o repertório secular era executado por grupos vocais de câmara, formados por cantores solistas de vozes mistas. A execução da música religiosa ficava a cargo dos coros que, na Renascença, eram formados por homens. Plank (*Ibidem*, p. 41) ressalta que “temendo que a voz feminina se tornasse um elemento de instigação, sedução e distração, a igreja tradicionalmente permaneceu fiel ao dito⁴ de São Paulo, *mulieres in ecclesiis taceant*”.⁵ Com base neste fato e no que foi anteriormente relatado sobre técnicas de produção vocal do período, cabe-nos, pois, a tentativa de descrever os tipos de vozes que formavam os grupos corais renascentistas.

⁴ 1Cor, 14:34-35

⁵ Lit.: mulheres na igreja silenciam.



Nos coros masculinos, as partes agudas eram cantadas por meninos. Essas linhas podiam, em alguns lugares, serem cantadas por *castrati*, pela combinação de meninos e *castrati*, ou ainda, por falsetistas – homens adultos treinados para cantar em falsete. Evidentemente, as partes destinadas às vozes de tenor e baixo eram cantadas por homens adultos. É importante ressaltar que tanto os meninos quanto os tenores e baixos usavam o registro de peito até o mais extremo possível. Um pouco mais problemática era a execução da linha de extensão média, escrita na clave de dó na terceira linha, que hoje chamamos de contralto. Essas linhas eram agudas para os tenores e graves para os falsetistas, e por isso, exigiam tenores capazes de cantar fácil e levemente as notas mais agudas e, ainda assim, com a habilidade de usar o falsete, já que cantar todo o tempo numa tessitura tão aguda devia ser exaustivo para a musculatura vocal. Wistreich acrescenta que:

Se partirmos do que sabemos sobre os cantores de igreja nos séculos XVI e XVII, várias outras possibilidades se tornam aparentes. As linhas vocais na música sacra renascentista e barroca escritas na clave de dó na terceira linha e que subiam até o sol 3 [sol agudo de tenor] ou mais agudo podiam bem ser cantadas no registro de peito por cantores [capazes de evitar] a quebra [ou seja, a passagem] para o falsete, mas talvez, com uma intensidade e dificuldade de qualidade de som não normalmente associada a esta música atualmente. Da mesma forma, as linhas poderiam ter sido cantadas por vozes sem quebra, cujos registros de peito eram potentes até as notas mais graves da extensão através de exercício consciente. Vale a pena lembrar que muitas das polifonias renascentistas estão escritas em *chiavette*, claves que implicam um grau de transposição descendente. (2000, p. 181)

A presença de meninos cantores proporcionou aos coros renascentistas um som bastante marcante desse tempo. Quanto à seleção desses meninos, Garretson diz que:

“Tradicionalmente, a Igreja acolheu, abrigou e educou órfãos. Como parte de seu treinamento, algumas destas crianças foram preparadas para participar em ritos solenes e serviços de suas igrejas. [...] Os meninos mais talentosos musicalmente recebiam instrução intensiva de música e participavam junto aos homens na apresentação da música sacra no começo da Renascença.” (1993, p. 08)

Outro aspecto marcante da sonoridade renascentista foi a presença de *castrati*, contratenores e falsetistas. A utilização do falsete foi fundamental, principalmente como um recurso para a execução das linhas de soprano, já que muitas vezes era necessário substituir ou reforçar as vozes dos meninos. Na execução das linhas de contralto e de tenor tal utilização é justificada pela tessitura aguda. A respeito do falsete Garretson relata que:

No começo da Renascença, homens cantando com suas vozes de falsete eram geralmente usados para reforçar as vozes dos meninos. Como podia ser esperado, surgiram problemas, já que os meninos ocasionalmente eram desordeiros e suas vozes mudavam muito cedo depois de serem propriamente treinados. Durante a segunda parte do século XV, a extensão da música polifônica cresceu para além daquela que os falsetistas italianos podiam cantar. Entretanto, a Espanha desenvolveu um sistema especial para treinar a voz de falsete que melhorou ambas, a qualidade e a extensão. Durante o século XVI, muitos falsetistas espanhóis foram exportados à Itália, e muitos foram empregados no Coro Papal, no qual cantavam a parte mais aguda ou as duas partes mais agudas dos motetos e missas. Deve ser entendido que a voz de contralto masculina é desenvolvida a partir da voz natural de barítono enquanto o falsete de soprano é desenvolvido a partir de uma voz de tenor naturalmente aguda e leve. Eventualmente, falsetistas substituíam os meninos cantores nas catedrais. (*Idem*)

O som agudo e claro associado ao falsete masculino continuou crescendo em popularidade, e durante a última metade do século XVI alguns meninos foram substituídos por cantores adultos que se submeteram ao treinamento ‘secreto’ na Espanha. (KRAMME, 1971 *apud* GARRETSON, *ibidem*, p. 21)

Apesar do comprovado uso do falsete, não se pode esquecer que a utilização da voz de peito até seus extremos agudos era preferida. Mesmo considerando que grande parte da polifonia religiosa renascentista não exigia vozes individuais para cantar especialmente em seus respectivos registros agudos, o som do canto de meninos e de homens adultos até o limite agudo de seus registros de peito devia ser inevitavelmente estridente. Na música executada por coros masculinos, os cantores podiam optar em cantar em alturas mais graves, a fim de evitar a utilização do falsete. Wistreich conclui que:

Nós devemos assumir que grande parte da música escrita da Renascença e do Barroco se ajustava às extensões normais de voz de peito da maioria dos cantores sem recorrer às modificações especiais como a ‘voz de cabeça’, e que toda a prática de execução da polifonia renascentista não dependia da disponibilidade de tipos de vozes extremamente raras. (*op. cit.*, p. 182)

2.3. A utilização de instrumentos

O canto *a cappella* foi, certamente, muito utilizado no período renascentista, contudo, em uma proporção muito menor que muitas fontes musicais sugerem. Na verdade, muitos documentos provam que a utilização de instrumentos aconteceu de fato, mas esta prática variava muito nos vários contextos. Em muitos casos, como na Capela Papal, a música litúrgica era tradicionalmente executada *a cappella*. Neste caso, a ausência dos instrumentos “favorecia uma aura de pureza natural, uma auréola musical para envolver a liturgia do papa” (PLANK, 2004, p. 38). A utilização de instrumentos foi uma prática que objetivava a duplicação ou a substituição de uma ou mais vozes, bem como acompanhar vozes solistas ou grupos vocais solistas. Através da iconografia, por exemplo, observa-se a existência de várias pinturas de celebrações litúrgicas nas quais cantores e instrumentistas aparecem juntos, num tempo no qual a duplicação ou a substituição de uma voz ou mais vozes teriam sido as únicas possibilidades de colaboração entre tais cantores e instrumentistas. Plank cita uma “gravura frequentemente reproduzida de Adrian Collaert – *Encomicum musices*, 1595 – que mostra uma missa pontifícia em progresso”:

Uma esplêndida imagem de uma esplêndida ocasião, a figura mostra o bispo como celebrante com o diácono e o subdiácono ajudando com o turiferário e segurando velas do lado do altar da capela. Atrás deste grupo de tamanho considerável estão os músicos: cantores e instrumentistas (cornetistas e trombonistas), todos lendo uma mesma estante sobre a qual um grande livro do coro foi colocado. Atrás do altar, na parte da epístola (sul) está um outro grupo de músicos reunidos em torno de outra estante comum à todos. Apesar de menos claro na gravura, pode-se enxergar nela um cornetista atrás de um cantor. O contexto é claramente de esplendor, com a colaboração de instrumentos e vozes combinando para aumentar a qualidade. As estantes comuns – todas lidas a partir da mesma página – assim como o estilo predominante no final do século XVI sugere fortemente que todos os músicos estavam executando as mesmas partes. (*Ibidem*, p. 37)

Quanto aos tipos de instrumentos utilizados na prática de duplicação ou substituição das vozes do coro, há evidências que sugerem que os instrumentos de sopro eram preferidos, principalmente na execução da música religiosa. “Certamente seu uso da respiração e vogal dá [a esses instrumentos] a vocalidade que funcionava especialmente bem com os grupos vocais. E certos instrumentos de sopro, como o cornetim, eram particularmente conhecidos pela congenialidade da qualidade de seu som entre vozes” (*Ibidem*, p. 39). O grupo de sopros mais comum era o coro de trombones acrescido de um cornetim que executava a voz aguda. De qualquer forma, é importante ressaltar que a prática instrumental variava muito de um estilo para

outro, de um ambiente acústico para outro e até entre os países. Ao contrário do canto religioso, por exemplo, no canto de câmara executado em ambientes mais íntimos havia quase sempre a participação de instrumentos como harpas, violas da gamba, clavicórdios e alaúdes. Segundo Dart (2000, p.175), os registros das celebrações e festas realizadas em Florença e Veneza revelam que a sonoridade apreciada pelo homem italiano renascentista incluía órgãos brilhantes levemente soprados, conjuntos de um só timbre e conjuntos de timbres contrastantes.

2.4. O espaço físico para a performance

Não é muito difícil entender a influência do ambiente físico numa performance musical, uma vez que ele modela o som, aumenta a recepção, permite variações na interpretação e o faz sempre de forma considerável. Entretanto, a tentativa de fazer generalizações a respeito de locais para a música coral renascentista seria em vão. Plank (2004, p.43) observa que os motetos litúrgicos não eram executados somente em ambientes litúrgicos, mas também ao ar livre, em salas de banquetes, dentre outros. E, ainda que considerássemos somente as igrejas, teríamos que lembrar que parte dessas construções em uso em 1600 deveriam ser espaços góticos que sustentavam 400 anos de uso contínuo, ou talvez, construções em estilos modernos com apenas 50 anos de existência. Poderiam ser grandes catedrais ou pequenas capelas. Elas ainda poderiam ter um espaço apropriado só para o coro ou não. Além disso, qualquer que fosse o espaço, ele poderia ter sido ajustado com materiais capazes de alterar a acústica. Assim, realidades históricas neste caso são muito variáveis e impossíveis de serem generalizadas em detalhes. Há construções como igrejas, por exemplo, que apresentam fenômenos acústicos interessantes como o atraso na recepção do som por parte do público; este atraso ainda pode ser variante dependendo da dinâmica utilizada pelo coro. Coros renascentistas que cantavam em espaços assim tinham que, por muitas vezes, limitar sua faixa de variação de dinâmicas, cantar com uma articulação mais precisa e diminuir os andamentos executando as obras em andamentos mais lentos. Evidentemente, isso tem importância histórica. É preciso assumir que os cantores deviam ser sensíveis a aspectos deste tipo e que, provavelmente, adotavam uma atitude flexível em resposta às características acústicas de cada ambiente.

3. Sugestões para a construção da sonoridade coral renascentista nos dias atuais

Nossa função atual é um tanto delicada. Até aqui nos limitamos a descrever prováveis sonoridades e procedimentos de produção vocal da Renascença. Entretanto, não poderíamos nos isentar da função de refletir, concluir e até mesmo sugerir caminhos para a construção de uma sonoridade adequada para a performance da música renascentista na atualidade. É preciso estar ciente de que reconstruir “vozes perdidas” é uma utopia. Tudo é diferente: desde a técnica até a mentalidade do público que assiste ao concerto.

Uma das conclusões mais fáceis de se chegar em relação à música renascentista é o fato de que o som claro, leve e brilhante é, se não o “ideal”, o mais adequado para as vozes. Assim sugerimos aos regentes que, independente da natureza da obra – se sacra ou secular – trabalhem para conseguir dos cantores essa clareza e leveza do som.

Um pouco mais complexo é definir um procedimento apropriado de produção vocal, uma vez que a

técnica vocal utilizada hoje é bastante diferente da técnica utilizada na época. O primeiro caminho, embora o mais difícil, é a conscientização dos cantores do coro a respeito dos dois tipos de produção vocal citadas anteriormente: a “antiga” e a “romântica”. A partir de uma metodologia adequada o regente pode ensinar os cantores a produzir uma vasta gama de “cores sonoras”, do timbre mais claro ao mais escuro. Pode-se ainda, a partir das ferramentas da técnica vocal atual, trabalhar um som mais frontal e focado, além da pronúncia mais “pura” das vogais. Neste caso é importante que, mesmo buscando o relaxamento da região da laringe, esta não permaneça muito baixa, e que o som seja todo direcionado para frente. A leveza ainda pode ser alcançada a partir de dinâmicas mais suaves, principalmente na pronúncia dos sons vocálicos, e da articulação consonantal ritmicamente precisa e pouco acentuada, evidentemente sem que se perca a fluência do texto. Ressaltamos que é preciso tomar o devido cuidado de não permitir que as vozes se tornem brancas na tentativa de conseguir a clareza do timbre e a leveza da voz.

Outro aspecto apropriado é o uso reduzido do vibrato. Na verdade, nossa posição é moderada uma vez que existem vários tipos de vibrato, mas acreditamos que sua utilização exigirá cuidado e discernimento por parte dos cantores e dos regentes.

Outra questão a se analisar é o número e o tipo de cantores adequados. Entendemos que nossa função não é indicar números exatos, entretanto, consideramos relevantes as opiniões de autores que, ao escreveram sobre práticas interpretativas, abordaram números “ideais” para se obter uma maior flexibilidade vocal. Blachly (1994, p.14) acredita que “ter mais de quatro ou cinco vozes por parte também tem suas desvantagens, marcadamente na perda de flexibilidade que tende a vir com forças maiores.” Para o autor, um grupo de oito a vinte cantores no total é o ideal para a prática da música renascentista. Planchart também cita números “ideais”, mas os relaciona com algumas características do perfil dos cantores:

Com cantores jovens e estilisticamente inexperientes, três ou quatro vozes numa linha permitem ao grupo produzir um som bonito sem perder muita flexibilidade e leveza. Quando digo sem perder muita flexibilidade eu digo em relação ao que tais cantores fariam se cantassem um por linha. (1994, p. 27)

O autor ainda estende sua reflexão sobre tipos diversos vocais e se dirige ao regente coral afirmando que:

Lidando com cantores jovens, o regente de música antiga estará geralmente diante de três tipos: 1) a voz sem estudo, geralmente sem vibrato e igualmente sem foco; 2) a voz com estudo e com um pequeno vibrato; e 3) a voz treinada onde se pode ouvir o vibrato e uma constante produção de som com bastante pressão de ar. Esta última categoria não tem lugar num grupo de música antiga, mesmo quando o grupo está fazendo música mais tardia como Mozart ou Haydn. Quanto os outros dois, uma voz sem treino não focada acrescenta muito pouco ao grupo, mas pode ser usada se a pessoa lê muito bem e tem um bom senso de afinação e ritmo. Geralmente, amadores conseguem aprender relativamente rápido como focar suas vozes (e o regente de música antiga deve lhes encorajar a procurar instrução quanto a isso) e se tornam boas vozes para o coro. A voz bem focada, mas não treinada e a voz treinada com um vibrato pequeno e discreto serão as melhores vozes que um regente de música antiga poderá ter. Na falta de um grupo especialista, uma combinação de tais vozes produzirá bons resultados na prática. (*Ibidem*, p.29)

Sobre os tipos de vozes para formar um grupo de música renascentista, Blachly ressalta que as vozes mais necessárias para a execução da música renascentista são os tenores agudos. Para o autor, um grupo vocal cujos tenores são limitados em suas extensões na região aguda, é quase impossível de funcionar. Assim, na falta de tenores agudos, sugerimos aos regentes que trabalhem o falsete dos tenores de forma



sistemática em busca de uma maior uniformidade sonora em toda a extensão vocal. Quanto aos baixos o autor afirma que eles devem possuir vozes ricamente ressonantes nos graves, porém não “entubadas”, e, bem leves na região aguda. Blachly também menciona que a presença de contratenores é extremamente útil para este tipo de agrupamento vocal. Para ele a combinação de contraltos mulheres e contratenores para a execução da linha de contralto cria um timbre agradável e apropriado. Finalmente, quanto aos sopranos, o autor afirma que devem possuir a habilidade de cantar tessituras agudas sem esforço e com grande controle do volume.

Para concluir essa etapa de nosso trabalho devemos ressaltar que a música vocal renascentista pode ser executada com acompanhamento instrumental. Embora coros sacros tradicionais preferiam executar as obras *a cappella*, vozes e instrumentos eram e podem ser combinados de várias formas. O uso de instrumentos de sopro e cordas, dobrando ou substituindo vozes, empregado prudentemente, pode acrescentar muito à performance.

4. Reflexões sobre a performance da música coral renascentista nos dias atuais: aspectos interpretativos e expressivos

4.1. Interpretação e expressividade

Uma das metas da interpretação de uma obra é reconstruir suas propriedades palpáveis e presentes no momento da performance. Na música renascentista tal meta pode originar-se na ornamentação, mas igualmente na instrumentação, no fraseado, no gesto expressivo e na variação de dinâmica. Já que tais propriedades a serem fornecidas são tão variadas quanto os executantes, um guia das propriedades da época poderia ser a forte percepção das várias emoções e suas conseqüências musicalmente naturais. Plank comenta que a idéia de “modos” afetivos é uma idéia antiga, assim como a idéia de que a música incita reações afetivas variadas. O autor cita associações emocionais de modos afetivos individuais que Zarlino detalha, em seu *Le Intitutioni harmoniche*:

Modo 1 – ‘tem certo efeito entre o triste e o contente’; ‘Podemos melhor usá-lo com palavras que são cheias de gravidade e que tratam com coisas altas e edificantes.’

Modo 2 – Alguns o chamam de ‘um modo lamentoso, humilde e diminuído.’ ‘Eles diziam que se tratava de um modo adequado para palavras que representam choro, tristeza, solidão, cativo, calamidade e todo tipo de dor.’

Modo 3 – ‘Alguns são da opinião de que o terceiro modo leva alguém ao choro. Portanto eles o forneceram palavras que são chorosas e cheias de lamentos.’

Modo 4 – ‘Este modo é dito [...] de ser maravilhosamente apropriado às palavras lamentosas ou aos assuntos que contêm tristeza ou lamentação suplicante tais como questões amorosas, e às palavras que expressem languidez, quietude, tranqüilidade, adulação, decepção e blasfêmia.’

Modo 5 – ‘Alguns declaram que, no canto, este modo traz à alma modéstia, felicidade e alívio de preocupações aborrecedoras. Entretanto, os povos antigos o usavam com palavras ou assuntos que tratavam de vitórias e por causa disso, alguns o chamaram um modo alegre, modesto e agradável.’

Modo 6 – Eclesiásticos ‘o nomearam um modo devoto e choroso, para distingui-lo do segundo modo, que é mais fúnebre e calamitoso.’

Modo 7 – ‘As palavras que são apropriadas a este modo são aquelas são lascivas ou que tratam com a sensualidade, aquelas que são contentes e faladas com modéstia, e aquelas que expressam ameaça, perturbação e raiva.’

Modo 8 – ‘Intérpretes de música dizem que este oitavo modo contém certa suavidade natural e uma doçura abundante que enche os espíritos dos ouvintes com alegria combinada com grande felicidade e doçura.’

Modo 9 – ‘Possui um rigor agradável, misturado com certa animação e doce suavidade.’

Modo 10 – ‘Podemos dizer que a natureza do décimo não é muito diferente das do segundo e quarto modos.’

Modo 11 – ‘O décimo primeiro modo é, por sua natureza, muito adequado para danças [...] Em função disso alguns o chamavam de um modo lascivo.’

Modo 12 – ‘Todo compositor que deseja escrever uma composição que é contente não parte deste modo, [que em salmodia] é lamentoso’. (ZARLINO *apud* PLANK, *op. cit.*, p. 90)

É importante esclarecer que as características afetivas citadas variam de autor para autor. Não pretendemos, no âmbito deste trabalho, entrar em tal discussão. Acreditamos que tais citações podem guiar o intérprete, e assim fortificar a qualidade afetiva dos textos através de signos musicais. Plank, respeitando a questão das escolhas interpretativas na performance, sugere que a citada suavidade seja refletida através de dinâmicas leves; a vivacidade conduza a andamentos mais rápidos e, talvez, ao vigor da articulação; a melancolia e o lamento sugiram um menor número de cantores, tonalidades mais graves, certa escassez de ornamentos, e maior contorno das notas longas; e, devoção e seriedade indiquem igualmente um andamento mais lento. Assim, concluímos que o texto é o guia natural e evidente do contexto afetivo de uma obra. Nas citadas descrições de Zarlino é possível se observar o quanto ele se refere à conexão modo-texto. Garretson apresenta uma visão parecida, entretanto, um pouco diferenciada da visão de Plank baseada em Zarlino, em função da natureza da obra – se sacra ou secular. Para o autor, missas e motetos da Renascença são impessoais em sua natureza e devem ser executados com a atmosfera de uma reflexão silenciosa e com sinceridade de sentimentos, como uma prece a Deus e não como um concerto. Independente do caráter do texto religioso deve-se manter a qualidade sonora leve, nunca intensamente dramática e sem vibrato excessivo. Por outro lado, Garretson propõe uma maior liberdade interpretativa para a execução dos estilos seculares.

4.2. Dinâmica

Naturalmente que as intenções de expressividade de um intérprete influenciam as dinâmicas utilizadas na performance. No tocante ao período renascentista, podemos afirmar que extremos em dinâmicas são inapropriados para a fluência das obras. Contudo, acreditamos que crescendos e decrescendos sutis são essenciais para modelar o fraseado. Outros elementos musicais também interferem na dinâmica. Um motivo melódico imitativo, por exemplo, deve ser apresentado numa gradação de dinâmica mais forte para ser reconhecido. As suspensões, por sua vez, deveriam receber uma leve ênfase.

As dinâmicas ainda estão relacionadas com as mudanças dos modos expressivos presentes nos textos. Garretson entende que as dinâmicas devem ser moderadas e as mudanças de dinâmicas devem acontecer apenas como as mudanças de andamento – isso é, como contraste de modos entre as seções da música.

4.3. Acentuação e fraseado

A música renascentista era fundamentalmente contrapontística e tinha, como ferramenta, o processo de imitação que foi utilizado, ao longo de todo o período, por compositores desde Dufay. Como já foi anteriormente ressaltado, os pontos de imitação devem ser sutilmente enfatizados. As entradas precisam ser bem definidas e precisas, mas é preciso tomar cuidado para não se fazer acentos muito vigorosos. A ênfase precisa acontecer, mas nunca deve ofuscar o movimento das outras linhas do contraponto.



Um processo de realçar palavras ou sílabas importantes deve controlar toda a acentuação que, por sua vez, pode ou não permitir um padrão rítmico regular. Não podemos nos esquecer de que na Renascença não existiam barras de compasso. Qualquer tentativa de reger obras deste período com um padrão tradicional de regência pode resultar em acentos métricos padronizados ritmicamente, o que pode destruir as linhas como elas foram concebidas. Assim, é preciso desenvolver um senso rítmico das frases do texto para que se atinja o fraseado correto e se crie um senso de direção linear.

Mais uma vez, cabe-nos chamar a atenção para a naturalidade da execução da música renascentista. Existem vários tipos de abusos relacionados à acentuação e ao fraseado que não condizem com as exigências estilísticas. Planchart (1994, p. 36) observa, por exemplo, que há um abuso de *messa di voce* na execução de obras polifônicas do século XVI. O autor ressalta que tal procedimento é até apropriado para o repertório solista, mas, segundo ele, houve um tempo em que a utilização desta técnica se tornou uma moda na execução de madrigais a 5 ou 6 vozes de compositores como Marenzio e Wert. Planchart afirma categoricamente que o resultado destrói a polifonia.

A fim de prestar maiores esclarecimentos sobre procedimentos adequados para a realização do fraseado na obra renascentista, mais uma vez, recorremos a Blachly. Ele acredita que na música composta antes de Willaert questões referentes ao fraseado devem ser resolvidas a partir de decisões subjetivas do regente e, baseado em sua experiência, descreve cinco regras que ele próprio utiliza para a performance da música do século XV:

A regra número um é aliviar ou suspender no ponto das notas pontuadas; isto ajuda as notas menores seguintes, ou a próxima nota sincopada, a serem cantadas de forma audível, ainda que, levemente. A regra número dois é cantar em legato qualquer sucessão de duas ou mais notas de mesma duração, mesmo sendo estas semibreves, mínimas ou semínimas. A regra número três é crescer nas notas longas e cantar a nota subsequente no nível de volume que a nota longa iniciou. A regra número quatro é observar toda pontuação com leveza, ou se não, com uma pausa completa, no som. A regra número cinco é trabalhar as ligaduras como guias úteis na articulação. Interpretá-los como se fossem sinais de ligação, com a segunda nota mais suave que a primeira, ajuda a dar à linha um contorno convincente. (BLACHLY, 1994, p.18)

Para o autor, na música vocal da geração de Willaert em diante, muitos dos problemas de fraseado podem ser resolvidos pela pronúncia correta das palavras. Segundo ele, isso acontece pela simples razão de que depois de 1550 grande parte da música vocal era escrita predominantemente com uma nota por sílaba. Ele ainda ressalta que:

O problema que se coloca diante do regente de um coro [...] nem é sequer conseguir que os cantores de uma linha individual fraseiem musicalmente de forma isolada das outras linhas, mas sim, treiná-los para manterem sua independência, especialmente quando a linha requer um declínio, enquanto outras linhas estão cantando outros motivos ou outras palavras. (*Idem*)

Enfim, a respeito das passagens melismáticas, o autor afirma que:

Estas são normalmente melhor conduzidas usando-se as regras esquematizadas acima para a música do século XV. Mais importante, [é observar que] as barras de compasso das edições modernas geralmente sugerem uma acentuação incorreta, visto que o fraseado da música renascentista é diferente da música de tempos após, especialmente em relação aos últimos dois séculos. [...] Num tempo relativamente curto, é possível se ensinar a um coro que as palavras são os guias corretos dos padrões de acentuação. (*Idem*)

4.4. Pronúncia dos vários idiomas

Muitos executantes de música medieval e renascentista acreditam que para recriar tal música adequadamente é preciso ser o mais fiel possível às intenções dos compositores, e assim, tentar realizar a performance procurando reconstruir os sons que os compositores esperam ouvir. Como já foi anteriormente abordado, considerando que muitos estudiosos da área bem como construtores de instrumentos têm estado envolvidos na reprodução de instrumentos musicais autênticos, muitos cantores especialistas nestes períodos têm buscado maior conhecimento sobre sua produção vocal e isso inclui aspectos da dicção, como a pronúncia correta dos textos utilizados pelos compositores de tal tempo.

Evidentemente que a pronúncia correta não irá, por si mesma, garantir uma performance vocal historicamente correta. Entretanto, pronunciar corretamente as palavras utilizadas numa composição renascentista é, definitivamente, um passo na direção certa, além do que, a pronúncia correta irá também influenciar alguns outros aspectos vocais como a qualidade sonora. A substituição da pronúncia de época por pronúncias modernas pode resultar na alteração da fluência da métrica das linhas poéticas e num ajuste diferente dos ritmos, aspectos que podem mudar propriedades sonoras da linha musical. Assim, embora não seja nossa intenção descrever um guia sobre a pronúncia dos vários idiomas na Renascença, devemos chamar a atenção para o fato de que a pronúncia historicamente correta pode afetar positivamente o resultado sonoro de uma obra na performance.

Para maiores esclarecimentos sobre os vários idiomas utilizados na composição renascentista, recomendamos a leitura da obra *Singing Early Music: the pronunciation of European languages in the late middle ages and Renaissance*, editado por Timothy J. McGee, A. G. Rigg e David N. Klausner. Este guia de pronúncia apresenta duas dimensões: a geográfica e a cronológica. Segundo os autores, todas as línguas apresentavam diferenças de localidade e seu desenvolvimento se deu através dos séculos. A pronúncia da língua francesa, por exemplo, apresentava diferenças entre o norte e o sul, e certamente em áreas localizadas em pontos geográficos específicos: ao sul, provavelmente existia diferentes influências em função da proximidade com a Espanha, ou com a Itália, ou ainda com a Alemanha. Quanto ao aspecto cronológico, podemos citar como exemplo, a influência do Francês e do Latim sobre a língua inglesa, cuja pronúncia ao longo dos séculos foi perdendo sua forte acentuação e adquirindo sons mais suaves. Algumas mudanças e variações na pronúncia das diversas línguas aconteciam também como reflexo da própria ortografia das palavras, muitas vezes alterada por razões geográficas e/ou cronológicas. É importante ressaltar que, segundo os citados autores, não se pode afirmar que não aconteceram mudanças na pronúncia das várias línguas nos últimos três séculos, contudo, as mais significativas aconteceram principalmente durante a Renascença e o Barroco.

Referências bibliográficas:

BLACHLY, Alexander. On singing and the vocal ensemble I. In: KITE-POWELL, Jeffery T. (ed). **A performer's guide to Renaissance music**. New York: Schirmer Books, 1994.

BUKOFZER, Manfred F. **Studies in Medieval and Renaissance music**. New York: W. W. Norton, 1950.

DART, Thurston. **A interpretação da música**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.



- GARCIA, Manuel P. R. **Traité complet sur l'art du chant**. Parte I, 1841; Parte II, 1847. Paris: Minkoff, 1985.
- GARRETSON, Robert L. **Choral music: history, style, and performance practice**. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1993.
- HARGIS, Ellen. The solo voice. In: KITE-POWELL, Jeffery T. (ed). **A performer's guide to Renaissance music**. New York: Schirmer Books, 1994.
- MAFFEI, Giovanni Camillo. Delle lettere del Signor G. C. M. da Solofra libri due: dove tra gli altri bellissimi pensieri di Filosofia e di Medicina v'è un discorso della voce e del modo d'apparar di garganta senza maestro. Naples: 1562; in **Revue dee Musicologie**, no. 38, 1956.
- McGEE, Timothy J., RIGG, A. C., KLAUSNER, David N. **Singing early music: the pronunciation of European languages in the middle ages and Renaissance**. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- NEWTON, George. **Sonority in singing**. New York: Vantage Press, Inc., 1984.
- PLANCHART, Alejandro. On singing and the vocal ensemble II. In: KITE-POWELL, Jeffery T. (ed). **A performer's guide to Renaissance music**. New York: Schirmer Books, 1994, p. 26-38.
- PLANK, Steven E. **Choral performance: a guide to historical practice**. Lanham: Scarecrow Press Inc., 2004.
- POTTER, John. Reconstructing lost voices. In: KNIGHTON, Tess & FALLOWS, David (ed.). **Companion to Medieval and Renaissance Music**. Los Angeles: University of California Press, 1992, p.311-316.
- SWAN, Howard. The development of a choral instrument. IN: DECKER, Harold & HERFORD, Julius. **Choral Conducting: A Symposium**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1973.
- UBERTI, Mauro. La técnica vocale nella seconda metà del XIV secolo. In: **Musica Antica**. Pubblicazione dell'Instituto Comunale di Musica Antica Stanislao Cordero di Pamparato. Pamparato, 2000, p. 13-21.
- VICENTINO, Nicola. **L'antica musica ridotta alla moderna prattica**. Roma, 1555.
- WISTREICH, Richard. Reconstructing pre-Romantic singing technique. In: POTTER, John. **The Cambridge companion to singing**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 178-191.
- ZACCONI, Ludovico. **Prattica di Musica**. Venice: Bartolomeo Carampello, 1596; anastatic reprint, Bologna: Forni, 1983.
- ZARLINO, Gioseffo. **Le istituzioni harmoniche**. Venice, 1558-9. Reprint, New York: Broude Brothers, 1965.

Angelo José Fernandes é mestre em Práticas Interpretativas (regência) pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, especialista em regência coral e bacharel em piano pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Atualmente é doutorando em Práticas Interpretativas (regência) pelo mesmo programa, tendo como orientadora a Profª. Dra. Adriana Giarola Kayama. Atua intensamente como regente coral, tendo alcançado destaque por sua atuação à frente do Madrigal Musicanto de Itajubá, recentemente premiado no *10th Athens International Choir Festival*, na Grécia, onde conquistou a medalha de prata na categoria *Chamber Choirs* (coros de câmara) e a medalha de bronze da categoria *Mixed Choirs* (coros mistos).

Adriana Giarola Kayama é Doutora em *Performance Practice* pela University of Washington, EUA; docente da UNICAMP, atuando nas áreas de canto, técnica vocal, dicção e música de câmara; coordenou os cursos de Graduação e Pós-Graduação em Música da UNICAMP.