



UNIVERSIDADE
E D U A R D O
M O N D L A N E

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

Trabalho de Fim do Curso

Recital de Canto Lírico: Apogiatura na Música de Mozart

Proponente: Vânia Esmeralda Monjane

Orientador: Me. Reginaldo Albino Gundane

Coorientador: Me. Osvaldo Cavele

Maputo, abril de 2024



UNIVERSIDADE
E D U A R D O
MONDLANE

Escola de Comunicação e Artes

Departamento de Música

Curso de Licenciatura em Música

Trabalho de Fim do Curso

Tema:

Recital de Canto Lírico: Apogiatura na Música de Mozart

Trabalho de Fim do Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade Eduardo Mondlane, como requisito parcial para a conclusão do curso de Licenciatura em Música.

Proponente: Vânia Esmeralda Monjane

Orientador: Me. Reginaldo Albino Gundane

Coorientador: Me. Osvaldo Cavele

Maputo, abril de 2024

Folha de Aprovação

Este trabalho foi aprovado com a classificação de ... valores, no dia 03 de Maio de 2024, por nós, membros do Júri da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane.

JÚRI**Presidente:**

Supervisor:

Oponente:

Declaração de Autoria

Eu, **Vânia Esmeralda Monjane**, declaro que este Projeto Experimental é resultado da minha investigação e dedicação pessoal, e das orientações da equipa de supervisores que me orientou. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia final. Declaro ainda que o projeto não foi apresentado em nenhuma outra instituição para a obtenção de qualquer grau académico nem como forma de avaliação.

Maputo, aos 20 de abril de 2024

(Vânia Esmeralda Monjane)

Dedicatória

Dedico o presente trabalho à minha mãe, Esmeralda Salvador Mondlane (em memória), cujo empenho em me educar sempre esteve em primeiro lugar. Aqui está o resultado dos seus esforços. Com muita gratidão.

Dedico também ao meu querido esposo, Osvaldo Domingos Nhacume, pelo apoio incondicional oferecido em todos os aspetos. E, igualmente, ao meu filho, Uriany Osvaldo Nhacume, que me mostrou uma força que eu não imaginava que existia em mim.

Agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar a Jeová Deus, que plantou em mim que hoje se materializa.

Endereço também agradecimentos ao Professor Reginaldo Albino Gundane, meu orientador, por ter desempenhado esta função com dedicação e amizade, bem como por ter sido um verdadeiro farol durante a minha navegação nas águas turvas do tema deste projeto. E a todo o corpo docente, que dedicou seu tempo e sabedoria para que a minha formação académica fosse um aprendizado de vida, especialmente a Mestre Delisa Chirindza e a dr^a. Marta Violeta Massango, ao Djimmy Dlundlu.

Aos meus colegas do curso de licenciatura em Música, na turma de 2019, não só pelo facto de terem cruzado o meu caminho, mas principalmente pelo facto de termos convivido durante cinco anos, em especial a Zulfa Alexandre Siteo, o Anselmo Ouana, a Janete Lúcia Manica, o Fernando Chipane e o André Nhackutou.

À minha mãe, Esmeralda Salvador Mondlane (em memória), e aos meus avós, Salvador Fabião Mondlane e Teresa Cuna, que foram o instrumento para concretizar o precioso dom que recebi de Deus: a vida.

Às minhas irmãs, Egnencia e Redjoice, pela preocupação, acompanhamento e atenção que sempre mostraram durante o meu percurso estudantil, e por compreenderem as minhas ausências. À minha sogra, Ana Fumo, pelo incentivo, fazendo-me acreditar que eu poderia alcançar o meu objetivo. À minha cunhada Yolanda, pelo apoio.

Finalmente, a todos os que fizeram parte desta longa e salutar jornada, em especial todos os meus familiares e amigos que participaram da minha caminhada, e àqueles que mesmo distantes torceram por mim, os meus mais sinceros agradecimentos, que Deus em sua infinita misericórdia derrame suas bênçãos, como raios de luz sobre todos. “Muito obrigada”.

Resumo

O presente trabalho, de carácter performativo e teórico, sobre o tema *Recital de canto lírico: Apogiatura na Música de Mozart*, visa analisar as características musicais do período clássico na interpretação do canto erudito. Para a sua realização, foi utilizado o método histórico, para discorrer sobre a vida do compositor Mozart (1756-1791) e investigar a origem e o contexto das suas obras, visando o reconhecimento das características musicais do seu período, bem como o método laboratorial que contribuiu para a análise dos diferentes tipos de ornamentos e a compreensão das estratégias interpretativas. Estes métodos foram articulados com a pesquisa bibliográfica. Ademais, o uso de áudio e vídeo de intérpretes contemporâneos auxiliou o estudo das obras escolhidas. A partir da aplicação destes métodos e processos, foi ciclicamente possível o apuramento consciente das obras em estudo. Espera-se que este projecto sirva para demonstrar outras possibilidades de preparação do recital e possa contribuir para concretizar outros estudos nesta área de formação. Entendemos que a aplicação desta proposta para outros intérpretes pode vislumbrar novas constatações relevantes para o enriquecimento da *performance* musical.

Palavras-chaves: apogiatura, canto lírico, ornamento, interpretação musical, Mozart, período clássico, música clássica ocidental, recital

Abstract

This work, of a performative and theoretical nature, has as its theme *Final Recital of Lyrical Singing: Classical Music in Mozart's Coloratura*. The work aims to analyze the musical characteristics of the classical period in the interpretation of classical singing. For the realization of this project, historical methods were used to discuss the life and investigate the origin and context of the works of the composer Mozart (1756-1791), aiming at the recognition of the musical characteristics of his period, as well as the laboratory method that contributed to the analysis of the structure of harmonic progression, facilitating interpretive strategies. These methods were articulated with bibliographical research. Furthermore, the use of audio and video by contemporary performers helped the study of the chosen works. From the application of these methods and processes, it was cyclically possible to consciously refine the works under study. It is hoped that this project will serve to demonstrate other possibilities for preparing the recital and may contribute to carry out other studies in this training area. We understand that the application of this proposal to other performers can reveal new findings relevant to the enrichment of musical performance.

Keywords: apogiatura, lyrical singing, musical interpretation, musical ornaments, Mozart, western classical music, recital

Lista de Abreviaturas, Acrónimos e Siglas

ECA	Escola de comunicação e Artes
NM	Notas Melódicas
Séc.	Século
UEM	Universidade Eduardo Mondlane

Índice de Figuras

Figura 1: Acciaccatura	8
Figura 2: Appoggiatura	9
Figura 3: Grupeto	10
Figura 4: Trinado (trino)	10
Figura 5: Mordente	11
Figura 6: Arpejo	11
Figura 7: Portamento	12
Figura 8: Glissando	12
Figura 9: Floreio ou tirata	12
Figura 10: Cadência	13

Índice de Tabelas

Tabela 1: Descrição das estratégias de ensaio da obra <i>Agnus Dei</i> , de Mozart	33
Tabela 2: Descrição das estratégias de ensaio da obra <i>Deh, Vienni non Tardar</i> , de Mozart.....	34
Tabela 3: Descrição das estratégias de ensaio da obra <i>Ridente la Calma</i> , de Mozart	34
Tabela 4: Descrição das estratégias de ensaio da obra <i>Torna di Tito a Lato</i> , de Mozart	35
Tabela 5: Descrição das estratégias de ensaio da obra <i>Vedrai, carino</i> , de Mozart.....	36

Índice Geral

Folha de Aprovação	i
Declaração de Autoria	ii
Dedicatória	iii
Agradecimentos	iv
Resumo	v
Abstract	vi
Lista de Abreviaturas, Acrónimos e Siglas	vii
Índice de Figuras	viii
Índice de Tabelas	ix
Capítulo I: Introdução	1
0.1. Contextualização do estudo	1
0.2. Justificativa	1
0.3. Problema	2
0.4. Hipóteses	3
0.5. Objetivos	3
0.5.1. Geral	3
0.5.2. Específicos	3
Capítulo II: Revisão Bibliográfica	4
1.1. Conceptualização	4
1.1.1. Música Clássica Ocidental	4
1.1.2. História da Ópera	4
1.1.3. Ária e Recitativo	6
1.1.4. Ornamento	7
1.1.5. Interpretação musical	13
1.1.6. <i>Performance</i> vocal	16
1.1.7. Recital	17
1.2. Enquadramento Teórico	17
1.2.1. Teoria da <i>Performance</i> Musical	19
1.2.2. Modelo de Barry Zimmerman	23
1.3. Canto erudito no período clássico	25
1.4. Vida e obra de Johann Chrysostom Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	26
Capítulo III: Metodologia	29
2.1. Tipo de abordagem	29
2.2. Métodos	30
2.2.1. Método histórico	30
2.2.2. Método laboratorial	30
2.3. Estratégia	31
2.4. Técnicas de recolha de dados	32
2.4.1. Pesquisa bibliográfica	32

2.4.2.	Técnica audiovisual	32
2.4.3.	Diário de bordo	33
2.5.	CrITÉrios de seleÇão do repertÓrio	33
2.6.	DescriÇão das estratÉgias de preparaÇão do recital.....	33
2.7.	TÉcnicas de anÁlise de dados	36
2.7.1.	Método da triangulação dos dados.....	36
Capítulo IV: Discussão e Análise de dados.....		38
3.1.	Descrição das Árias.....	38
3.1.1.	<i>Agnus Dei</i>	38
3.1.2.	<i>Deh, Vienni non Tardar</i>	38
3.1.3.	<i>Ridente la Calma</i>	39
3.1.4.	<i>Torna di Tito a Lato</i>	40
3.1.5.	<i>Vedrai, carino</i>	40
Capítulo V: Conclusão.....		42
Referências Bibliográficas		43
	Obras.....	43
	Fonte electrónica (portais/sites)	45
Anexos.....		46

Capítulo I: Introdução

0.1. Contextualização do estudo

O presente trabalho surge no âmbito do trabalho de culminação do curso de licenciatura em Música na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade Eduardo Mondlane (UEM).

O mesmo tem por finalidade fazer uma abordagem exaustiva sobre o uso de ornamentos nas obras *Agnus Dei; Deh, Vienni non tardar; ridente la Calma; Torna di Tito a Lato e Vedrai, Carino*, do músico austríaco e compositor clássico ocidental: Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

O canto lírico, é conhecido como ópera, é uma forma de canto altamente técnica que se destaca pela produção de sons límpidos e poderosos. Funciona por meio da voz humana, onde cantores líricos utilizam as cordas vocais e a cavidade oral para criar música. O canto lírico requer um controle vocal extremo para atingir notas bem agudas e sustentadas, bem como uma excelente colocação vocal. Onde se destaca a sua técnica refinada e pela capacidade de projetar a voz de forma potente.

Ornamentos musicais as notas adicionadas à melodia para embelezá-la, abrindo espaço para a expressão musical, podendo ainda mostrar o virtuosismo do músico. Sendo que neste presente trabalho iremos focar no ornamento que se chama apogiatura. Desta feita iremos demonstrar através do recital este ornamento.

O curso de licenciatura em Música na ECA está orientado para as vertentes científico-pedagógica e a performativa, que foi aqui escolhida para a apresentação deste trabalho de fim do curso.

O trabalho apresenta a seguinte estrutura: introdução, com o contexto, justificativa, problema, hipóteses e objetivos do estudo; a revisão bibliográfica, onde é feito o enquadramento teórico; a metodologia do trabalho; a discussão e análise de dados e, por fim, as conclusões e as referências bibliográficas e os anexos.

0.2. Justificativa

Motivou a escolha do tema, o envolvimento da pesquisadora com o canto lírico durante a sua formação, o que se intensificou com os trabalhos que a mesma fazia nos grupos de canto fora das instituições de ensino de música, onde ao preparar um recital, geralmente não aprofundava o estudo dos elementos estruturais e estilísticos das composições, sendo sua maior preocupação apenas a execução. Ou seja, no processo da sua formação em canto, dentro e fora das instituições formais, a pesquisadora preocupava-se exclusivamente com a execução da melodia principal, sem fazer um estudo pormenorizado e analítico das obras, deixando de lado outros

elementos, daí que, muitas vezes, não alcançava conscientemente o verdadeiro conteúdo proposto pelo compositor.

Assim, admitindo que o uso de técnicas de canto pouco sugeridas ou apropriadas pode influenciar na qualidade vocal e de todo o trabalho musical, a pesquisadora vê a necessidade de melhorar suas habilidades em canto, como *performer*¹, e de desenvolver novas habilidades para orientar outras pessoas que se interessam pelo mesmo.

Deste modo, julgando que todo o cantor precisa de conhecer técnicas básicas de postura e do uso da voz (respiração e apoio, colocação e impostação, dicção e interpretação), a fim de usar sempre que necessário, a pesquisadora viu a relevância de conhecer e compreender as implicações por si apreendidas – aplicadas em música clássica e suas possíveis adaptabilidades –, de modo a contribuir para enriquecer o atual contexto artístico da música moçambicana.

É assim que surge este trabalho, no qual a pesquisadora espera aprimorar a técnica de canto clássico, da preparação à apresentação pública, conferindo maior familiaridade com o mundo artístico da voz como instrumento. Para além deste contributo a nível pessoal, o trabalho poderá contribuir também para a academia, com a disponibilização do material escrito e audiovisual a ser produzido e a interação com os colegas ainda em níveis iniciais de formação, tanto os que irão colaborar na preparação do recital como os que poderão usufruir da experiência nos acervos da ECA.

Por fim, este trabalho destina-se a ser usado como uma ferramenta que auxilie os intérpretes a repensarem as estratégias interpretativas que podem facilitar o seu trabalho no palco, e também a sociedade em geral, que de forma direta ou indireta é o beneficiário último do produto música.

0.3. Problema

Na música clássica ocidental, os ornamentos são escritos pelo compositor, em pequenas figuras musicais inferiores às restantes figuras principais de uma obra musical e, cada ornamento tem a sua própria forma de execução. Por outro lado, a música do período clássico europeu, no caso em apreço, a de Mozart, era composta seguindo determinados ritmos pré-estabelecidos e constantes.

Sucedem que, apesar da forma precisa na escrita e na execução, os ornamentos apresentam um elemento de incerteza: eles podem ser prolongados ou encurtados conforme a vontade do músico. Este facto ocorre pela predominância da natureza subjetiva em relação à objetiva da música, surgindo daí a seguinte questão de pesquisa: *como é que o músico pode executar os ornamentos musicais sem distorcer a base rítmica da música?*

¹ Termo em língua inglesa, sem equivalente direto em língua portuguesa, usado para se referir a um ou uma artista que se dedica à actuações de palco ao vivo.

0.4. Hipóteses

H₁: Os ornamentos musicais estão sujeitos ao intérprete e sempre alteram a base rítmico-musical.

H₂: Os ornamentos musicais podem ser executados de diferentes maneiras sem alterar a base rítmica da música.

0.5. Objetivos

0.5.1. Geral

Compreender como é que são executados os ornamentos da apogiatura definida, de Mozart.

0.5.2. Específicos

- Identificar as características musicais do período clássico e confrontar as obras definidas;
- Aplicar as possíveis técnicas musicais para a melhor execução da apogiatura definida;
- Demonstrar, através de um recital (em palco), os ornamentos da apogiatura definida.

Capítulo II: Revisão Bibliográfica

Este capítulo é reservado à exposição teórica sobre o objeto de estudo. Nele são arrolados os principais autores e acervos bibliográficos consultados na conceção e prossecução do trabalho.

1.1. Conceptualização

O recital musical carrega consigo termos e conceitos cujo conhecimento se julga necessário. Assim, este capítulo é composto pela definição e discussão dos principais termos usados no texto e o enquadramento ou demonstração das bases teóricas que fundamentam o estudo, procurando-se aproximar teoricamente o tema proposto e as conceções já existentes, de forma sistemática, com enfoque para uma literatura ligada à interpretação e *performance* vocal, e a contextualização do período clássico (PRODUÇÃO ACADÉMICA, 2011, pp. 16, 25).

1.1.1. Música Clássica Ocidental

A música é considerada por diversos autores como uma prática cultural e humana, que oferece a alma uma verdadeira cultura íntima e deve fazer parte da educação do povo (GUIZOT, 1994).

Não se conhece nenhuma civilização ou agrupamento que não possui manifestações musicais próprias. A música é uma forma de arte, considerada por muitos como a principal, embora nem sempre seja feita com esse objetivo (GUIZOT, 1994). Ela é a arte de combinar os sons de modo a agradar os ouvidos (TOURINHO, 1996).

A música clássica é uma música bem elaborada, que foge das tradições populares; é uma música culta, refinada e agradável, apresentada de forma instrumental, e caracterizada pela simetria e equilíbrio sonoro (GROUT e PALISCA, 2007). Teve sua origem na necessidade de aumento do poder expressivo das melodias nos ofícios religiosos, e chegou ao ápice com os grandes génios da música, entre eles, Haendel, Bach, Haydn, Mozart e Beethoven (MARTINS, 1993).

A expressão “música clássica” passou a ser usada para representar a evolução musical no séc. XIX, chamado século de ouro, dos grandes compositores (GROUT e PALISCA, 2007).

1.1.2. História da Ópera

Segundo Pilotti (2009), a ópera é um dos géneros artísticos mais completos já criados pelo homem. É composta por duas partes, a parte musical, da responsabilidade do compositor, e pelo *libreto*, que, geralmente é escrita por um libretista contando a história da ópera, podendo ser original ou uma adaptação de uma história existente. Para a sua execução, é necessária vasta equipa técnica, responsável pelos cenários, iluminação, figurinos; e artística, a saber, os cantores, instrumentistas, maestros de coro e orquestra, diretores artísticos, e musicais.

A ópera é definida como sendo um drama musical, um diálogo falado, cantado e declamado com acompanhamento de orquestra. Neste sentido, a ópera é um teatro em que as emoções

vividas pelos personagens são interpretadas pelos cantores, i.e, um teatro feito de música (KOBBE, 1919).

Para Pilotti (2009), a ópera surgiu no séc. XVI, na cidade de Florença, na atual Itália, por influência de pensadores e compositores da Camerata Fiorentina. Considera-se a ópera “Dafne”, de Jacopo Peri, como sendo a primeira da música ocidental. Mas, como não se tem o seu manuscrito completo, é a ópera “Eurídice”, de Peri e Caccini, que passou a ser a primeira ópera cujo manuscrito existe até os dias de hoje.

KOBBE (1919), considera que a ópera surgiu por volta de 1600, quando alguns intelectuais e artistas italianos recriaram as antigas tragédias gregas, que incorporavam, para além das palavras, a música, porém a sua música já se havia perdido no tempo. Esta tentativa de recriação, resultou em novo género.

No período barroco, a ópera adquiriu a característica dramática, visível na saída do período renascentista com as contribuições de Cláudio Monteverdi, na sua composição musical *Orfeo*, de 1607, que reflete uma carga dramática no libreto baseado em uma lenda grega. Monteverdi empregou solistas, coro e uma orquestra com cerca de 40 músicos, enorme para os padrões da época. Por isso, ele é tido como o verdadeiro pai da ópera, por ter revolucionado a maneira de compor e apresentar uma ópera, da maneira como a conhecemos atualmente (KOBBE, 1919).

No período clássico, outro compositor, Christoph Willibald Gluck, trouxe consideráveis contribuições para a consolidação da ópera, ao escrever *Orfeu e Eurídice*. Gluck é considerado o pai da chamada segunda reforma da ópera, o seu estilo de composição elevou o género a um *status* maior no campo das artes (PILOTTI, 2009).

Para compreendermos a ópera, é imperioso conhecer os diferentes tipos de vozes masculinas e do enredo. No início das produções de ópera, os teatros eram pequenos e as orquestras reduzidas. Mesmo assim, cantar em uma ópera era um esforço considerável. Com o tempo, a ópera foi ganhando popularidade e mais espectadores, o que levou à ampliação das salas e o aumento do volume das orquestras. A escrita das óperas se tornou cada vez mais exigente, os compositores passaram a escrever músicas mais difíceis, cantar em uma ópera tornou-se uma espécie de proeza atlética, na medida em que se exigia dos cantores musicalidade, timbre característico, volume e capacidade de atingir notas que vão do grave ao agudo numa amplitude muito grande, pois os espetáculos não tinham amplificação eletrónica como nos dias de hoje (ERLICHMAN, 2013).

Para o maior aproveitamento das vozes masculinas e femininas, foi feita uma classificação em seis categorias. As vozes femininas foram colocadas entre as três primeiras, mais agudas. Havia também as vozes dos *castratis*, extintos no séc. XIX, que eram homens que podiam cantar no

mesmo registo que as mulheres porque tinham sido castrados ainda crianças de modo que as suas vozes não permanecessem agudas e não sofressem as mudanças normais durante a adolescência. O soprano é a voz mais aguda que se subdivide em: *ligeiro*, voz mais leve e flexível e luminosa, ideal para personagens jovens; *dramático*, ligado às mais vividas; *mezzo-soprano*, uma voz intermédia entre as quatro, para personagens sensuais e sedutores; e *contraltos*, que por serem vozes ainda mais graves, são destinadas a papéis de mulheres mais velhas (ERLICHMAN, 2013).

Entre as vozes masculinas, o tenor que é a mais aguda, interpretava o herói, o bom carácter da história. O barítono, uma voz intermédia, dentre as masculinas, era destinada a um personagem mais maduro. E o baixo, voz mais grave, ao cantar o público fica com a impressão de estar a ouvir uma pessoa poderoso, um rei ou um imperador, ou um idoso (PILOTT, 2009).

Regra geral, existia uma ordem pré-estabelecida para a escrita dos libretos e das composições: o personagem de tenor ama a do soprano, o vilão da história, que tenta impedir esta história de amor é o barítono. O mezzo-soprano é aquela que também ama o tenor, portanto a rival do soprano. O baixo será o pai e a contralto a feiticeira (PILOTT, 2009).

1.1.3. Ária e Recitativo

As primeiras óperas seguiam um roteiro fixo, que era composto pela *abertura*: momento em que só a orquestra atuava, e pela *parte recitativa ou cantada*, que era o momento do diálogo entre os artistas. Por sua vez o diálogo era dividido em duas partes: o recitativo e a ária.

Recitativo é uma forma de composição musical usada frequentemente em óperas, oratórios e cantatas. Nesta forma, o cantor usa o tempo da fala, prolongamento das sílabas ou vogais, e não o andamento da música. O recitativo pode ser cantado por um ou mais solistas, por uma linha melódica sem acompanhamento, e havendo acompanhamento de orquestra ou de um instrumento, será responsivo durante as pausas do cantor. O objetivo do recitativo é o de se aproximar da cadência e das inflexões de uma recitação, ficando entre o canto e a fala (HARPER, 1996).

O recitativo é dividido em três partes, o seco, o instrumental e o acompanhado. No recitativo seco, composto apenas pelo baixo contínuo: cravo ou órgão e violoncelo, o acompanhamento instrumental é reduzido ao mínimo. O acompanhado é a forma de recitativo na qual a orquestra intervém, como reforço aos acordes tocados pelo cravo, como uma base sonora, com as funções de pontuação do texto do solista ou como complemento dos diálogos (DOURADO, 2004).

A ária designa uma música composta para um ou vários solistas com acompanhamento musical. As primeiras árias eram composições que faziam parte das óperas, cantatas ou oratórios. Em

1602 Giulio Caccini, chamou as canções de carácter estrófico de *arie*, que faziam parte da sua obra intitulada *Le nuove musiche*, uma composição vocal com acompanhamento de violoncelo ou cravo. A partir desta publicação, a palavra *ária* passou a ser usada nas composições semelhantes, normalmente aquelas de estilo simples e de fácil interpretação, mais tarde Monteverdi usaria este termo dentro da sua ópera, *Orfeo*.

Foi Alessandro Scarlatti que estabeleceu, no séc. XVIII, uma forma mais desenvolvida da ABA ou a *ária da capo*. Apesar das críticas de Rosseau Gluck, considerando esta forma excessivamente dramática, ela perdura por séculos. São alguns exemplos de compositores que a usaram: Mozart, Rossini, Bellini e Verdi, criando um momento em que os solistas demonstram as suas qualidades técnicas e exibem as suas habilidades de representação (HARPER, 1996).

As *árias* eram feitas para expressar um determinado sentimento ou afeto, um determinado estado de humor ou de espírito e para exibir as qualidades técnicas do cantor. Assim, segundo Dourado (2004), vários tipos foram criados, nomeadamente:

- a *ária buffa*, que representa humor e boa disposição;
- a *ária con motto*, onde se utilizava um motivo musical que aparecia em toda a obra nas partes intermediárias entre as pausas da voz;
- a *ária da capo*, em que se repetia a primeira parte depois da segunda;
- a *ária cantabile*, *ária* lenta que representava os sentimentos de humildade ou saudade;
- a *ária di portamento*, feita com notas longas para representar tristeza ou devoção;
- a *ária di mezzo carattere*, em que o acompanhamento instrumental contrasta com a voz, feita para caracterizar o modo de ser de um personagem;
- a *ária parlante*, que continha um pequeno recitativo, destinado a fazer a acção do avançar do drama;
- a *ária di bravura*, com imensa coloratura, para representar a guerra ou a raiva; e
- a *ária all'unisono*, com acompanhamento em uníssono, para representar a esperança.

1.1.4. Ornamento

Em música, são chamados ornamentos os desenhos musicais de embelezamento e decoração das melodias ou acordes, expressos através de pequenas notas ou sinais especiais (LIRA, 2005, p. 1; MARQUES, 2014, p. 3; RICARDO, 2014, p. 3). São ainda notas ou grupos de notas acrescentadas a uma melodia com a finalidade de formosear as notas reais da melodia (MED, 1996, p. 293).

Notas reais são todas aquelas que integram uma melodia. Estas notas também podem ser ornamentais quando não estiverem integradas dentro do acorde momentaneamente registado ou

executado. Estas notas são também consideradas notas melódicas (NM), sendo diatônicas ou cromáticas e não são membros de um acorde (KOSTKA & PAYNE, 2015, p. 157).

Desta forma, este estudo inclui dois (2) tipos de NM: o primeiro está diretamente conectado a linha melódica (notas reais ou melódicas, não membro do acorde). Este grupo de ornamentos acontece num tempo ou fração de tempo específico e preciso da obra, e quando retirado da melodia, ela perde sua completude. O segundo tipo de ornamentos (pequenas notas acrescentadas à melodia) está indiretamente conectado a linha melódica, pois quando retirada da melodia, ela continua com o seu sentido e contorno melódico.

Para Zamacois (2009, p. 195), este último grupo de notas não têm um valor real na contagem dos tempos dentro do compasso. Os sinais representativos destas notas ornamentais colocam-se por cima ou por baixo da nota principal que ornamentam e, ainda fora da pauta sempre que tal é possível. Para este autor, as notas ornamentais apresentam uma abertura interpretativa.

A colatura é o mesmo que ornamentação florida em música vocal, frequente na ópera italiana. Consiste em fazer devorteiros vocais, melismas rápidos, usar vogais e fazer um caminho musical como se fosse um ornamento. Na música clássica, há nove (9) tipos de ornamentos, cada um com características próprias sobre as notas, que englobam: trinado (trilo), mordente, grupetto, tioreia, appoggiatura (apojatura), portamento, cadência (cadenza), arpejo e glissando. Veja-se abaixo.

1.1.4.1. Acciaccatura

A acciaccatura é um ornamento muito curta que significa esmagar. Ela é tocada antes, da nota principal antes de ser tocada. É escrita como uma pequena colcheia com um traço atravessando a sua haste e fica antes da nota principal. Não é incluída na contagem do valor de tempo da nota principal (VACCAI, 1986).

Para Alvarenga (2009, p. 147),

“Apoggiaturas breves ou acicaturas: são pequenas notas de rápido valor que precedem a nota principal e da qual tiram uma mínima parte de seu valor. São representadas por uma colcheia cortada. Como o seu valor é tirado da nota que lhe segue, são, quase sempre, executadas muito rapidamente, dependendo unicamente do andamento do trecho.”

Figura 1: Acciaccatura



1.1.4.2. Appoggiatura

A apoggiatura é à esquerda e é ligada na nota principal. É sempre tocada no tempo da nota principal. (SANCHEZ, 2011).

A apoggiatura é determinada pelo valor da nota principal. Quando aparece na partitura, ela ficará com a metade do seu valor da nota principal e sta com o restante. Mas se a nota principal tiver ponto de aumento, a apojatura, levará dois terços do seu valor. Ela pode ser ascendente, quando passa da nota abaixo para nota principal ou descendente, quando passa para a nota acima da nota principal (ZIMMERMANN, 2019).

Para Alvarenga (2009, p. 147),

“A apoggiatura ou apojatura pode ser longa, breve e dupla. A apoggiatura longa tira à nota original (nota principal) no compasso simples, a metade do seu valor, se divisível por dois, e $\frac{2}{3}$ se for divisível por três (ou seja, do valor binário e ternário, respectivamente). No compasso composto toma o valor inteiro da primeira nota ligada.”

Figura 2: Appoggiatura



1.1.4.3. Grupeto

O grupeto é uma sucessão de quatro notas, onde se toca a nota acima, a nota principal, a nota abaixo e depois a nota principal. A sua duração global dependerá do contexto em que o ornamento está a ser tocado. O grupeto pode ser escrito com um sustenido ou um bemol, indicando a alteração da nota real; pode aparecer em forma de um S virado para cima, neste caso se toca a nota superior, a nota em si, a nota inferior e a nota em si; quando aparece com um S virado para baixo, se toca a nota inferior, a nota em si, a nota superior e a nota em si (ZIMMERMANN, 2019).

Para Alvarenga (2009, p. 138),

“O grupeto é formado por um pequeno grupo de três ou quatro notas, onde se combina a nota principal com a nota de passagem superior e inferior. O grupeto entra no compasso tirando uma parte da nota principal, e outra parte final da nota antecedente. Representa-se por meio de um sinal em forma de S maiúsculo, em posição horizontal: (pode ser indicado também com as figuras), ou em posição vertical, S, quando então se denomina grupeto invertido (neste caso, a execução começa com a nota inferior).”

Figura 3: Grupeto**1.1.4.4. Trinado (trino)**

Existem muitos tipos de trinado, e cada um é usado em uma situação específica. Do modo geral, o trinado tem três partes: a preparação, o desenvolvimento e a terminação. A primeira parte é uma apoggiatura tocada dentro do tempo da nota principal, ou seja, duas notas subindo a nota principal. O trinado pode aparecer com outras notas escritas antes dele, nesse caso, a primeira das duas notas será colocada na nota principal, as duas notas e as do trinado terão o mesmo valor de tempo. O trinado pode ser ascendente, se a preparação tiver duas notas descendo até a nota principal ou descendente se for o contrário (NEUMANN, 1983).

Para Alvarenga (2009, p. 138),

“Trinado ou trilo é a execução rápida de duas notas vizinhas, que se alternam rapidamente por toda a duração da nota principal. O som auxiliar é sempre o superior, no intervalo de um tom ou de um semitom. O trinado deve se submeter à divisão do compasso. É indicado com o sinal ou com a abreviatura *tr* colocada sobre a nota principal. Executa-se começando, normalmente, pela nota superior.”

Figura 4: Trinado (trino)**1.1.4.5. Mordente**

Este nome vem do verbo latino *mordere* que, literalmente. No séc. XIX, o mordente era escrito como um sinal de tremor. Era uma sequência de três notas, se for um mordente inferior, toca-se a nota principal, a nota abaixo e o retorno à nota principal e, se for superior, a nota principal, a nota acima e se volta à nota principal. Pode ser cromático se for atravessado por uma linha na posição vertical e diatônico quando é uma linha de tremor simples (ZIMMERMANN, 2019).

Para Alvarenga (2009, p. 142),

“Mordente é o batimento da nota principal com a sua segunda inferior. Entra no compasso tomando o tempo da nota principal. Quando sobre notas curtas, demora-se um pouco sobre a nota principal. Nunca é ritmada em tresquiáltera. Pode ser simples, com três notas, ou dobrado, com cinco notas.”

Figura 5: Mordente**1.1.4.6. Arpejo**

É um acorde que deve ser arpejado, ou seja, tocado em notas singulares, em forma de acréscimo sonoro até a última nota. Ele pode ser colocado em um pentagrama ou em ambos. Pode ser tocado do topo do acorde até a nota mais grave, se a linha ondulada à esquerda do acorde que o representa tiver uma seta apontando para baixo ou o contrário, se a linha que o representa estiver virada para cima (NEUMANN, 1983).

Para Alvarenga (2009, p. 149),

“Arpejo, é a repetição sucessiva das notas de um acorde, do grave para o agudo e vice-versa. O arpejo é indicado de várias formas: com pequenas notas; com uma linha ondulada ou tremulada; com um semicírculo; com a palavra arpejo (arp.); com um traço transversal sobre o acorde ou sobre a cauda das figuras. O arpejo tira o seu valor das notas principais.”

Figura 6: Arpejo**1.1.4.7. Portamento**

Vaccai (1986) coloca o portamento da seguinte maneira:

“...we must be content with adding that the Portamento can be taken "by Anticipation" or "by Posticipation"! By the first of these methods, the singer attacks the value of the following note with the vowel of the preceding syllable, as was shown in the rules given for Lesson I. In certain phrases, where a great deal of sentiment has to be expressed, this manner is highly effective. For this very reason it must be used very sparingly, as in abuse it sounds affected, and the music grows languishing and monotonous. By the second method, which is less common, the singer attacks almost imperceptibly the syllable that follows with the value of the syllable that precedes.”

É assim que o portamento era visto 2 séculos atrás quando Nicolló Vaccai escreveu o seu método de canto, e continua a ser seguido desta forma por cantores, principalmente os que se dedicam à música vocal romântica (NEUMANN, 1983).

Alverenga (2009, p. 141) coloca o portamento da seguinte maneira,

“Portamento é a passagem ligada de um som a outro. O valor do portamento é tirado da figura principal. Pode ser de duas espécies: A primeira espécie é composta de notas de passagem que ligam dois graus de um movimento melódico; A segunda espécie tem a terça preenchida por uma nota de passagem, com a nota principal acentuada.”

A definição de Alverenga (2009), se a semelhança muito da definição de apoggiatura dupla de Neumann (1983).

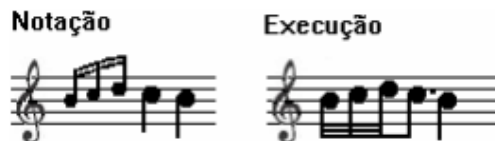
Figura 7: Portamento



1.1.4.8. Glissando

Glissando ou notas glissadas ou ainda flatté é um grupo de duas ou mais notas colocadas antes da nota principal. No compasso, tira o valor da nota que lhe segue. Assim, a acentuação deve cair sempre na nota principal. Existem dois tipos de glissando: o primeiro é composto por notas que procedem por graus; o segundo é composto por duas notas de passagem, sendo uma inferior e a outra superior (ALVARENGA, 2009).

Figura 8: Glissando



1.1.4.9. Floreio ou tirata

Também chamado de floriado, este ornamento é um grupo de notas que intercalam as duas notas da melodia. Na sua execução sempre se retira o valor da nota que o antecede. Para se executar, deve se ter em conta os valores das figuras, da quantidade e a maneira do agrupamento as notas, bem como da direção do trecho melódico. Para os cantores deve se ter em conta o carácter do personagem ou da situação que este interpreta (ALVARENGA, 2009).

Figura 9: Floreio ou tirata



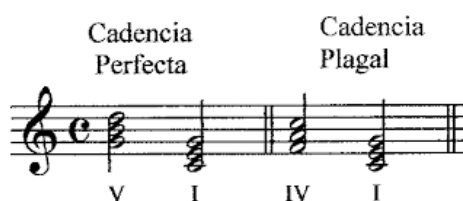
1.1.4.10. Cadência

A cadência pode ser rítmica, quando há uma determinada sequencia de compassos em que se repete as pausas, os acentos e as progressões harmónicas que indicam um determinado

andamento e ritmo. Ela é harmónica quando se usa uma sequência de padrões de acordes em concordância com as suas funções harmónicas de modo a produzir um efeito harmónico particular desejado. E pode ser melódica quando o compositor decide dar uma certa liberdade ao intérprete. Este tipo é colocado logo após a uma suspensão, a nota não tem um valor fixo, retira-se as barras de compasso (BENNET, 2003).

Nos períodos barroco e clássico da música ocidental, era uma forma de improvisação, mas com os limites determinados pelo compositor. Mas no final do séc. XIX e seguintes tornou-se comum que os intérpretes criassem as suas próprias cadências com base nas do compositor, desta forma há novas notas musicais em cada apresentação musical (ZIMMERMANN, 2019).

Figura 10: Cadência



1.1.5. Interpretação musical

O termo “interpretação” é considerado um termo antigo e remonta a antiguidade greco-romana. Etimologicamente, se presume que o verbo latino *interpretare* tem a sua origem na expressão “*inter petras*”, que significa “entre pedras” (FRANK, 2010).

A interpretação em música significa “leitura singular de uma composição com base em seu registo” (FRANK, 2010, p. 747) “e, de preferência, do registo original que é a partitura musical, uma espécie de roteiro ou mapa para se chegar ao tesouro ou à verdade da obra” (Dourado, 2004, *apud* Ciszewski, 2010, p. 748); é “a elucidação de uma obra e de suas relações internas com a finalidade de mostrar o que a obra está dizendo ou fazendo [...]” (LEVINSON, 2001, p. 33, *apud* WINTER & SILVEIRA, 2006, p. 64).

Na tradição clássico-romântica vienense², a interpretação musical representa uma questão crucial que exige do intérprete grande responsabilidade; daí que para a música e o ato de apresentar pelo artista serem compreendidos antes da apresentação musical, é necessário que o músico-intérprete (seja vocalista, regente ou instrumentista) faça uma aproximação o mais real possível do pensamento musical de seu compositor (KAPP, 2002, p. 458, *apud* FRANK, 2010, p. 748).

² ...

Apoiando-se em Grassi, Kapp afirma que o “conceito de interpretar implica, portanto, uma espécie de “musicologia aplicada³”, na qual o acesso à “essência” ou “verdade” da obra não acontece espontaneamente, isto é, usa-se uma via, neste caso não a intuição direta, mas sim por meio de uma postura refletida e ponderada, estando sempre acompanhada por informações tanto teóricas quanto empíricas adicionais” (CISZEVSKI, 2010).

Pareyson (1989, p. 168, *apud* WINTER & SILVEIRA, 2006, p. 67) apresenta uma abertura em seu conceito, defendendo que a interpretação

é um processo no qual gradativamente vão sendo revelados aspectos de uma imagem correspondente da obra, não sendo em si mesma, mas conectada com diversas possibilidades que se modificam no decorrer do percurso a partir de descobertas, revelações, verificações, correções, etc.

1.1.5.1. Elementos da interpretação musical

Para que a interpretação seja plena e saia com perfeição, o intérprete deve selecionar vários elementos musicais, psicológicos e físicos adequados para o meio da sua *performance*. Nesta interpretação é, segundo Cerqueira, Zorzal e Ávila (2012, p. 98),

Fundamental que o intérprete realize um estudo consciente das diversas variáveis presentes na prática vocal, direcionando sua concentração de forma eficiente ao aspecto que deseja trabalhar, utilizando as ferramentas de estudo que julgar necessárias e buscando a realização da passagem de acordo com sua interpretação vocal. Cada obra é um estudo de caso, com inúmeras combinações possíveis de articulações musicais e motoras.

A interpretação musical é traduzida através de uma execução e *performance*. A interpretação e a execução de uma obra musical pressupõem a realização de escolhas intimamente ligadas à compreensão prévia da obra. Como indicam Cerqueira, Zorzal e Ávila (2012, p. 98), dependendo das escolhas adotadas, o intérprete propõe diferentes interpretações para uma mesma obra, influenciando na mensagem difundida.

Para fundamentar essas escolhas, é necessário embasá-las em um conjunto de conhecimentos sobre a obra a ser estudada, sejam elas teóricas, instrumentais, histórico-sociais, estilísticas, analíticas, baseadas em práticas interpretativas de época. “Esse conjunto de conhecimentos e informações fornece elementos que influenciam a interpretação e uma obra e, conseqüentemente, a *performance*” (FISCHER, 2010, *apud* CERQUEIRA, ZORZAL & ÁVILA, 2012, p. 21).

³ ...

Ao interpretar uma obra busca-se um ponto de equilíbrio progressivo que articula o conhecimento de vários elementos: “o conhecimento racional e a sensibilidade emotiva, o passado onde a obra foi concebida e o presente onde é executada, o planejado e o espontâneo, a técnica e a expressão, entre outros” (TURANO, 2013, p. 10). Nesse sentido, gradativamente, através da reflexão e do aprimoramento da sensibilidade, o músico torna-se cada vez mais consciente desses fatores e consegue encontrar de forma mais plena o seu ponto de equilíbrio nesse diálogo (*Ibid., idem*).

Para a interpretação de uma obra musical é recomendado explorar os recursos idiomáticos de cada período histórico – tão diversos quanto o número de instrumentos musicais existentes –, além do desenvolvimento técnico e musical que o intérprete adquira através da prática, seja acompanhado ou não de um sistema musical registado em algum tipo de notação. Kivy (1997, *apud* MADEIRA, 2015, p. 4) confirma que “os padrões estéticos do período no qual uma música foi composta devem ser levados em consideração na sua interpretação.”

Segundo Madeira (2015, p. 4), a interpretação de uma obra musical é vista como o “modo através do qual o músico expressa a peça para uma plateia.” Entende-se que o intérprete tem a missão de fazer chegar a intenção do compositor através da interpretação.

No período clássico e suas épocas antecedentes a liberdade dos intérpretes de colocar sua personalidade na música era considerada como um direito que somente poucos compositores seriamente aceitavam (BROWN, 1999, *apud* MADEIRA, 2015, p. 4). Assim, havia uma grande preocupação do intérprete com as intenções do compositor, mas atualmente também são observados os interesses do intérprete, conforme a sua experiência e formação.

De qualquer forma, o intérprete deve obedecer ao mínimo às linhas gerais que o compositor ou partitura sugerem, tendo sempre em mente que a música é uma arte dinâmica que sofre constantes mudanças. Não havendo a observância desta flexibilidade, Brown (1999, *apud* MADEIRA, 2015, p. 4) caracteriza o intérprete como “um músico de pensamento conservador e talvez inadequado, considerando o ponto de vista de que o ato de interpretar inevitavelmente terá aspetos do contexto e vivência do intérprete.”

Segundo Madeira (2015, p. 4), no processo da realização sonora da partitura, o compositor emerge através da arte do intérprete que

[...] se torna responsável pela decodificação e transmissão do material escrito e, por isso, tem um papel de imensa importância sobre o que chegar ao ouvinte. Ele interage com a partitura, recriando o que o compositor quis expressar e, desse modo, torna-se o co autor da obra.

Em termos melódicos e harmônicos, importa destacar que cada nota deve ser ouvida com nitidez e soar com sua entonação e intenção musical adequada durante a interpretação. Essa necessidade de clareza é influenciada pela compreensão das notas que momentaneamente funcionam como melodia principal e as que servem simplesmente de acompanhamento, de forma a acentuar a linha que precisa ser temporalmente enfatizada (MADEIRA, 2015).

Relativamente à interpretação de notas ornamentais, Linde (1979) prevê que a execução de uma obra dependendo da compreensão do intérprete do que está escrito e como deveria soar aproximadamente, escolhendo o melhor improvisado para as ornamentações escritas. Esta constatação é aplicada com rigor para os ornamentos que não são notas reais da melodia principal.

A ornamentação está intimamente ligada ao andamento. Assim, em um andamento rápido a ornamentação tenderá a ser curta enquanto no andamento lento, haverá maior tempo para um improvisado mais longo e fragmentado. Ademais, Harnoncourt (1993, p. 139) afirma que as “apogiaturas [...] têm forte influência sobre o desenvolvimento melódico, harmônico e rítmico da obra”, o que exige maior atenção do intérprete.

Partindo do que foi exposto, por interpretação musical pode ser entendido o ato de o músico interpretar uma obra musical; o modo como este traz as ideias composicionais do autor ao público; as representações que o artista músico faz em função de todas as nuances envolvidas e que lhe são transmitidas pela obra musical (Linde, 1979).

1.1.6. Performance vocal

Entende-se por *performance* musical o “desempenho em uma exibição” ou “evento geralmente improvisado em que o(s) artista(s) se apresenta(m) por conta própria”, sendo esta última a mais frequente manifestação performativa no campo artístico (“PERFORMANCE ART”, s/d).

Paralela a esta visão, Eric Clarke, dissertando sobre processos cognitivos na *performance* musical, defende que “para alguém interessado no desenvolvimento musical, a *performance* oferece um procedimento musical evidente que pode ser observado e avaliado de várias maneiras, durante um período considerável de mudanças contínuas.”⁴

Por outro lado, Chaffin, Imreh e Crawford (2002, p. 167), definem *performance* vocal como o ato momentâneo da apresentação musical, a execução como etapa de estudo que envolve a *performance*, e a prática instrumental como todo o processo que envolve o trabalho do intérprete, desde o aprendizado e aprimoramento do repertório, memória e movimentos, até a apresentação pública, onde trabalha-se com a interpretação, expressão, pronúncia, dicção e

⁴ Citações encontradas num dos capítulos do livro ..., cujos dados de publicação não foi possível aceder.

controle da respiração, o que lhe fará mais confiante no seu desempenho vocal (CERQUEIRA, ZORZAL & ÁVILA, 2012, p. 100).

Cerqueira, Zorzal e Ávila (2012, p. 100) ressaltam que a *performance* vocal se concentra na memorização a partir da leitura de partituras, autoensino e conhecimentos teóricos tradicionais (percepção, melodia, harmonia, ritmo, contraponto, ornamentos, entre outros). É a *performance* que dá corpo a técnicas tais como a voz do peito, onde ressoam as graves e uma voz mais densa, voz de cabeça (whistle) – técnicas de impostação plena e voz predominante de cabeça. Em sentido amplo, estes afirmam que a *performance* cobre toda a extensão do comportamento musical.

À semelhança da interpretação, o processo de *performance* vocal pode ser considerado como uma atividade de produção artística que envolve a intuitividade, tradição, emoção, sensibilidade, história, contemporaneidade e cultura do executante (VIEIRA & CARVALHO, 2011, p. 258).

Em suma, através da literatura acima apresentada compreende-se que existem divergências e convergências sobre a interpretação e *performance* vocal, mas não se pode ignorar o envolvimento e as experiências criativas do intérprete, compositor, audiência, meio, época, entre outros aspetos como a tonalidade, métrica, relação melódica e harmónica. Ademais, a interpretação e a *performance* vocal exigem, ambas, uma capacidade de controlo rítmico temporal, bem como leitura de algum tipo de notação, para além da capacidade de coordenação em relação aos outros músicos (BENNET, 2003).

1.1.7. Recital

Recital é a audição da música vocal ou instrumental dada geralmente por um solista (BENNET, 2003). A preparação do recital é momento decisivo que exige capacidade na escolha do repertório, planificação e execução rigorosa dos ensaios. Da perspectiva do conhecimento musical, o recital abre uma janela rica e fascinante que nos leva ao mundo do pensamento musical, que por sua vez representa uma realização, por ser o resultado de um grande investimento de tempo e esforço.

1.2. Enquadramento Teórico

Os primeiros trabalhos teóricos da ornamentação surgiram no séc. XV, na sua maioria de autores italianos. Onde a ornamentação para o canto era concebida para ser uma expressão musical abstrata, pois a preocupação era de demonstrar as emoções do texto (NEUMANN, 1983).

Na mesma época surgiu o estilo francês. Nela a ornamentação vocal era associada às árias. Em França a ornamentação no alaúde, para fins de articulação e acentuação, através de modificações rítmicas das notas escritas (SANCHEZ, 2011).

De 1600 a 1800, o estilo instrumental italiano de ornamentação se desenvolveu de tal forma que às vezes a obra original já não era reconhecível na interpretação. Desta forma exigia uma habilidade virtuosística da parte do intérprete, para além de que para o costume da época, o compositor escrever apenas uma estrutura da melodia, com indicações ornamentais que deviam ser preenchidas pelo intérprete (SANCHEZ, 2011).

Em música, são chamados ornamentos os desenhos musicais de embelezamento e decoração das melodias ou acordes, expressos através de pequenas notas ou sinais especiais (LIRA, 2005, p. 1; MARQUES, 2014, p. 3; RICARDO, 2014, p. 3), ou ainda notas ou grupos de notas acrescentadas a uma melodia com a finalidade de formosear as notas reais da melodia (MED, 1996, p. 293).

Noras reais são todas aquelas que fazem parte integrante da melodia. Estas notas também podem ser ornamentais quando não estiverem integradas dentro do acorde momentaneamente registado ou executado. Estas notas são também consideradas notas melódicas (NM), sendo diatónicas ou cromáticas e não são membros de um acorde (KOSTKA & PAYNE, 2015, p. 157).

Para Zamacois (2009, p. 195), este último grupo de notas não têm um valor real na contagem dos tempos dentro do compasso. Os sinais representativos destas notas ornamentais colocam-se por cima ou por baixo da nota principal que ornamentam e, ainda fora da pauta sempre que tal é possível. Para este autor, as notas ornamentais apresentam uma abertura interpretativa.

Em suma, ornamento é o mesmo que ornamentação florido em música vocal, frequente na ópera italiana. Na música erudita, há nove (9) tipos de ornamentos, cada um com características próprias sobre as notas, que englobam: trinado ou trilo, mordente, grupetto, apogiatura ou apoiatura, tioreia, portamento, cadência (cadenza), arpejo e glissando (ALVARENGA, 2009).

Desta forma, este estudo inclui dois (2) tipos de ornamento: o primeiro está diretamente conectado a linha melódica (notas reais ou melódicas, não membro do acorde). Este grupo de ornamentos acontece num tempo ou fração de tempo específico e preciso da obra, e quando retirado da melodia, ela perde sua completude. O segundo tipo de ornamentos (pequenas notas acrescentadas à melodia) está indiretamente conectado a linha melódica, pois quando retirada da melodia, ela continua com o seu sentido e contorno melódico (ALVARENGA, 2009).

Notas acessórias da melodia, ou aspeto melódico, abrangem oito espécies: apogiatura; portamento; trinado; mordente; grupeto; notas glisadas ou flatté; arpejo; tirata ou floreio.

1.2.1. Teoria da *Performance Musical*

Levando em conta que o presente trabalho gira em torno de um recital de canto lírico, julga-se pertinente abordar sobre a teoria da *performance* musical. Para o efeito, pareceu-nos adequada a abordagem de Chailey (1970, *apud* CERQUEIRA, 2011), de que aquela teoria está estritamente ligada, em termos históricos, ao surgimento da *performance* e da educação musical, o que remonta ao próprio surgimento da música e a sua ligação com a história do Homem.

O autor acrescenta que, mesmo estando presente em todas as manifestações humanas – agregando consigo a “dança e as artes cénicas” ou outras – nos primórdios da Humanidade a música não era vista como sendo uma manifestação particular. Assim, houve necessidade de transmitir os conhecimentos relativos a estas manifestações à outras gerações, “realizada então através de observação, audição e oralidade, tratando de habilidades para interpretação musical e construção de instrumentos, entre outros” (CERQUEIRA, 2011, p. 4).

Como tal, desenha-se um modelo que pudesse servir de guia tanto para a busca de soluções para os problemas de estudantes quanto de intérpretes que desejam elaborar um planeamento de estudo mais embasado (CERQUEIRA, 2009, p. 108). O referido modelo considera que é na prática da música de concerto que se deve concentrar, através da “memorização, requerendo, portanto, o desenvolvimento de habilidades específicas para a execução deste repertório”, sendo necessárias pesquisas que permeiem o desenvolvimento de outras habilidades “como a improvisação ou a leitura à primeira vista, por exemplo – sejam adicionadas ao modelo de forma coerente” (*ibid.*).

Reforçando as abordagens acima, Bernac (1978, p. 1, *apud* TRAGTENBERG, 2012) trata da criação na *performance* musical e aponta o que considera de problema-chave da interpretação musical, questionando sobre como deve ser estabelecida uma ‘íntima correspondência’ entre a investigação e a execução. As abordagens desta autora se figuram de extrema importância para este estudo, por chamarem atenção para a necessidade de “investigação dos processos de criação da interpretação do intérprete-cantor da chamada música erudita ocidental, a partir de sua comunicação com a obra criada pelo compositor, através dos elementos presentes na partitura” (TRAGTENBERG, 2012, p. 664).

No mesmo âmbito, para Fubini (1994, p. 102, *apud* TRAGTENBERG, 2012, p. 664), a “criação/ interpretação [...] carece de outros aspetos que ampliam o entendimento de sua realidade: a existência da partitura e a natureza temporal da música, concertos e aspetos estéticos, filosóficos, culturais, históricos e sociológicos.” Assim, esta estabelece uma relação

triádica “música/partitura /intérprete ao carácter temporal da música onde o intérprete traz a música congelada ao tempo real e ao espaço [...] esta por sua vez já advinda de um tempo anterior, na mente/corpo do compositor.” Nesta relação triádica, importa a comunicação que se estabelece com a visão sobre arte e complexidade, o que abre espaço para que a teoria dos sistemas possa conciliar os vários campos de conhecimento e gerar uma proposta interdisciplinar dentro do contexto interpretativo.

Segundo a teoria dos sistemas, este pode ser entendido como “um agregado de elementos que são relacionados entre si ao ponto de partilhar propriedades”, e pode ser aplicado à música, permitindo que esta seja compreendida como um complexo global que através da diversidade de subsistemas “como a partitura, o intérprete, compositor”, apresenta temporalidades em um dos parâmetros sistémicos: a composição, no que refere aos elementos agregados, a sua quantidade e diversidade, bem como o contributo para o nível de informação do sistema (TRAGTENBERG, 2012, p. 664).

Visto que o processo da conceção de uma *performance* musical envolve tomada de decisões referentes a vários fatores, desde a seleção de repertório à apresentação pública, era julgado necessário sistematizar o processo da referida tomada de decisões. Partindo desta conceção, viu-se a necessidade de encontrar um aporte teórico que estivesse ligado ao processo de decisões, mas, mais ainda à música.

Neste contexto, Lobo (2012, p. 20) apresenta uma proposta, na qual, relacionando a teoria da tomada de decisões à várias áreas, como a administração e a economia, considera as que mais a exploram, e inclui o uso desta teoria para a música, ao afirmar que “O músico, em particular, ao ser contratado para realizar uma apresentação, terá de escolher, entre outras coisas, quais músicas de seu repertório irá tocar. Numa concessionária de veículos, um comprador estará diante de várias opções de marcas e modelos, e terá de decidir por um ou mais.”

Deste modo, para o processo de tomada de decisões, há suposições a serem tomadas como base: “os agentes que decidem possuem pleno conhecimento sobre todas as possíveis opções e têm consciência de todos os possíveis resultados de suas escolhas”; “os decisores são infinitamente sensíveis às diferenças sutis [sic] entre as opções existentes” e a de que os decisores “são totalmente racionais em relação às escolhas” (LOBO, 2012, p. 23). Estas premissas parecem favoráveis para dar o necessário auxílio na tomada de decisões para a prossecução deste estudo.

Por fim, uma vez este estudo envolver questões de análise do repertório musical a ser apresentado (aos níveis que forem julgados pertinentes), segundo Piedade (2007, p. 2), “a análise musical é uma ferramenta fundamental no estudo de qualquer repertório musical, pois ilumina de forma reveladora o texto musical”, apontando para a necessidade de compreensão da

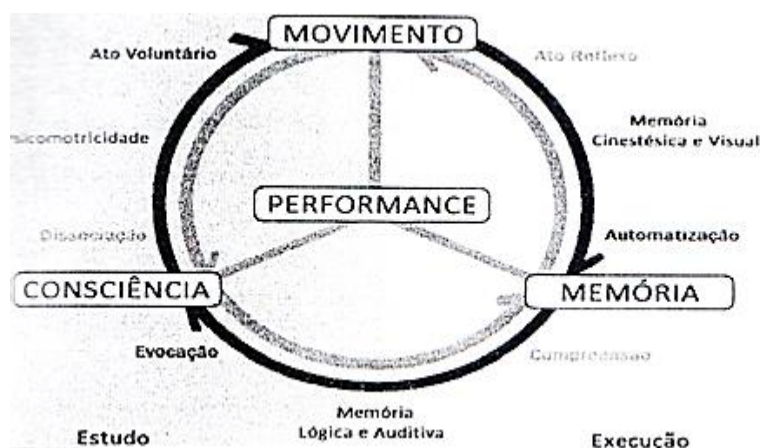
música, que geralmente agrega questões de valor performativo, recepção pelo ouvinte/consumidor, daí que o sentido musical nesta, exija a exploração de significados de abordagens teóricas que espelhem as relações música-cultura-sociedade, em função dos objetivos do estudo.

Neste contexto, a teoria das tópicas, que se configura, por assim dizer, nas figuras da retórica musical, permite analisar a música na sua dimensão retórica, pois, esta envolve a teoria da expressividade e do sentido musical (RATNER, 1980; AGAWU, 1991 e HATTEN, 1994, todos citados por PIEDADE, 2007). Para tanto, por meio de convenção cultural histórica e tácita, atribui-se qualidades ao discurso musical por via das suas unidades (palavra e pensamento), o “controle da expectativa, da satisfação ou suspensão das tensões musicais geradas nos processos formais da música tonal, o que comprovaria a importância da emoção e do significado na música” (MEYER, 1956, *apud* PIEDADE, 2007, p. 3).

Diante das abordagens teóricas encontradas durante a revisão da literatura, que oferecem, todas, forte aporte para a compreensão e análise do problema levantado, bem como para a realização de todo o processo do estudo proposto, uma vez que o principal foco desta proposta de pesquisa seja uma apresentação performativa, pareceu mais adequado adotar as abordagens de Cerqueira (2009), acerca da teoria da *performance* musical, que, por um lado, consegue agregar as restantes abordagens e, por outro, configura-se de basilar para a conceituação dos aspetos a serem tratados, tanto no âmbito teórico como no prático, esta será tomada como a teoria de base e as restantes abordagens teóricas acima revistas poderão ser acessórias.

Cerqueira (2009) apresenta o modelo (*vide* fluxograma 1) da teoria da *performance* musical, demonstrando a inter-relação entre os diversos elementos presentes na prática instrumental, o que é corroborado pela teoria dos sistemas apresentado por Tragtenberg (2012), apoiada pela definição de sistemas de Uyemov, de “um agregado de elementos que são relacionados entre si ao ponto de partilhar propriedades”. “Os conceitos de memória, movimento e consciência são discernidos apenas sob fins teóricos, pois não podem ser separados na prática, devendo ser utilizados para observação das inter-relações entre os demais elementos” (TRAGTENBERG, 2012, p. 664).

Fluxograma 1: Modelo de ensino e aprendizagem da performance musical



Fonte: Cerqueira (2009)

Partindo deste modelo, de Chaffin, Imreh e Crawford (2002), defensores da “complexidade da *performance*, que requer o controle de todos os aspetos musicais preparados (divididos, segundo os autores, em básicos: digitações, estruturas musicais, forma; e interpretativos: dinâmicas, tipos de toque, tempo, fraseados)”, para Cerqueira (2009, p. 113) *performance* musical “é o produto final da prática instrumental”, porém, asseverando, remete à necessidade de esta ser entendida “como o ato momentâneo da apresentação musical”, enquanto a execução refere-se “à segunda etapa do estudo, envolvendo desde o aprimoramento do repertório até a apresentação pública.”

Por seu turno, vê no cantor da *performance* da música clássica vocal ocidental, quem se “depara com a complexidade do fenómeno da interpretação em elemento fundamental, a temporalidade da música”, vincando que há diversas temporalidades que podem ser observadas “na existência da partitura, em um tempo congelado, fixo; na temporalidade do compositor que ouviu a música internamente e a grafou na partitura; na *performance* do intérprete-cantor, que a traz ao tempo real, vivo; no tempo fixo das gravações e no atualizado em tempo real pela escuta” (TRAGTENBERG, 2012, p. 665). Esta visão reforça, de certo modo, as perspectivas de Cerqueira, que resume toda a complexidade envolvida no modelo já apresentado.

Ademais, para asseverar esta visão, Vieira (2008, *apud* TRAGTENBERG, 2012, p. 667) recorre ao conceito de Umwelt, que se resume numa “*interface* desenvolvida entre as espécies e o mundo”, segundo a qual, cria-se um tipo de “mundo particular” próprio à cada um dos agentes da *performance*, de modo geral e aplicando-se igualmente para a música, apontando para uma busca deste “universo particular” por cada intérprete-cantor, desenvolvido junto ao [meio] ambiente.

Sobre esta matéria, Kaplan (1987, pp. 40-41, *apud* CERQUEIRA, 2009) indicou haver “duas fases presentes no trabalho de prática instrumental, cada uma com objetivos distintos que,

portanto, envolvem ferramentas de estudo particulares”, o que concorre diretamente para a particularização referida por Vieira (2008, *apud* TRAGTENBERG, 2012, p. 667), que advoga que cada intérprete-cantor desenvolve junto ao [meio] ambiente um “universo particular”. Portanto, Cerqueira (2009, p. 114) identifica as etapas da referida prática como sendo:

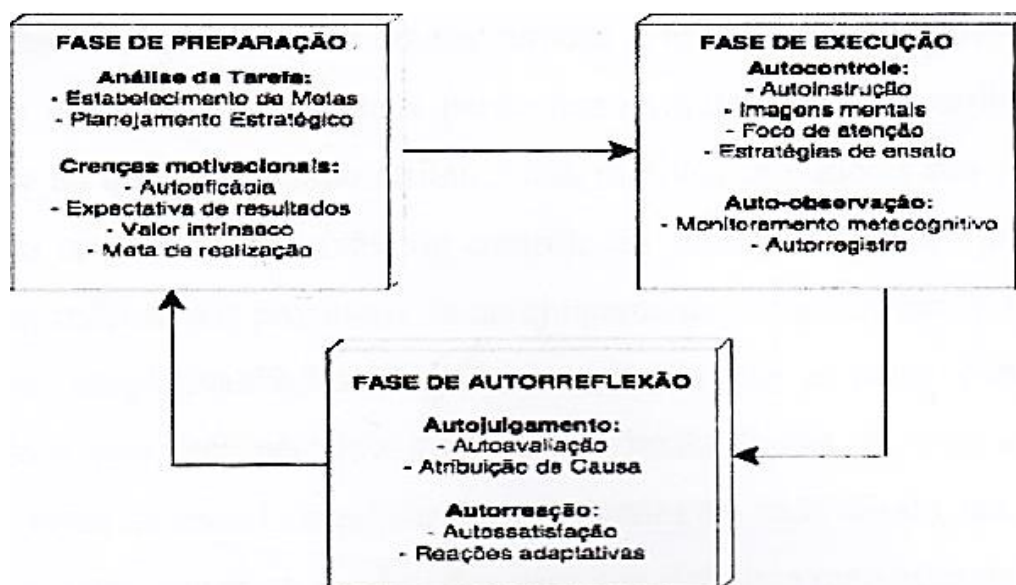
Estudo: primeira fase, concentrada na compreensão do repertório e no aprendizado dos movimentos necessários e sua execução. A principal característica desta etapa é o reconhecimento da peça, envolvendo prioritariamente a consciência e o movimento; [e] Execução: segunda fase de preparação, baseada na manutenção do repertório e preparação para a performance. Visa especialmente à manutenção da memória construída na fase de estudo, obtendo assim maior segurança nos momentos de apresentação musical.

No entanto, se as etapas podem ser vistas como universos singulares, quanto, então, pode ser o próprio *performer* também visto? É neste espírito que a teoria da *performance* musical irá permear a condução desta pesquisa, de modo a particularizar cada um dos elementos nela envolvidos e, ao mesmo tempo, fazê-los jogar o seu papel dentro de todo o complexo de relações inerentes.

1.2.2. Modelo de Barry Zimmerman

A teoria que sustenta os objetivos deste trabalho é de Zimmerman (2000/2002), cujo modelo inclui três fases que ocorrem em um processo cíclico: a fase de preparação, em que são planeados os objetivos e escolhidas as estratégias; a fase de execução, que compreende a realização dos planos traçados, e a fase de autorreflexão, na qual são avaliados e julgados os resultados obtidos (fluxograma 1).

Fluxograma 2: Fases do modelo de Zimmerman



Fonte: Zimmerman (2000, 2002)

Em cada fase há também outros subprocessos que influenciam o todo. Veja-se de seguida.

1.2.2.1. Fase de preparação

Esta fase inclui duas categorias fortemente conectadas: análise da tarefa, que engloba elementos como estabelecimento de metas, planeamento e seleção de estratégias, e crença de auto motivação, envolve os processos de autoeficácia, expectativa de resultados, metas de realização e motivação intrínseca, que influenciam diretamente no desenvolvimento do aprendiz.

Esta fase está relacionada diretamente com a motivação da pesquisadora, para o estudo das estratégias de construção da sua *performance*, a seleção do compositor e suas obras, o reconhecimento do seu período histórico e a análise das obras e dos ornamentos.

1.2.2.2. Fase de execução

Esta fase engloba dois tipos de processos: autocontrole, cujos processos ajudam a manter o foco na execução das tarefas e são realizados através de autoinstrução, imagens mentais, foco de atenção e estratégias de ensaio; e auto-observação (auto monitoramento), cujos processos permitem reconhecer se houve progresso no que está a trabalhar ou se o resultado foi alcançado e podem incluir auto registo e auto experimentação.

Esta fase constitui o momento em que a pesquisadora prepara as peças, registando a data e local do ensaio, as dificuldades e as estratégias para a sua superação ao longo do estudo das obras, bem como a avaliação do seu progresso contínuo ao longo da preparação.

1.2.2.3. Fase de autorreflexão

Esta fase inclui dois tipos de processos que são estreitamente ligados: autojulgamento, cujos processos envolvem a autoavaliação e atribuições de causa. A autoavaliação, talvez a principal desta fase, consiste na avaliação dos resultados obtidos com o que se esperava alcançar (esse parâmetro pode ser em relação à *performance* anterior). As atribuições de causa, referem-se ao que o indivíduo atribui como motivos causadores dos resultados e se as causas são tangíveis e possíveis de controlo ou alteração. O outro processo principal, autocorreção, envolve as reações aos processos de autojulgamento, compreendendo a autossatisfação e as reações adaptativas/defensivas.

A consciência que a pesquisadora teve em relação a esta fase permitiu uma autorreflexão depois de cada sessão de ensaio. Primeiro, era necessário localizar as dificuldades em cada ensaio, em seguida procurar entender as suas causas ou motivações para que definisse uma estratégia adequada para a superação do tipo de dificuldade encontrada numa determinada obra.

Neste estudo, o modelo de Zimmerman ajudou a regular a autodisciplina, através do controlo das atividades e metas estabelecidas, de modo a seguir rigorosamente todos os planos e horários de estudo das obras e de outras atividades relativas à sua construção e fundamentação.

1.3. Canto erudito no período clássico

A definição de “erudito” não é resolvida de um modo simples, visto que erudito não é um termo novo, particular, criado dentro de uma escola específica para determinar um movimento artístico, a exemplo da renascença, do barroco, do classicismo e doutros movimentos (MARTINS, 1993).

A palavra “erudito”, proveniente do termo latino *eruditos*, que significa educado ou instruído, seria um antónimo de “popular”, conforme o conceito apresentado. A música elaborada neste estilo desenvolveu-se segundo os moldes da música secular e da liturgia ocidental, em uma escala temporal ampla que vai do séc. IX até aos nossos dias.

Há um grande debate sobre o que vem a ser erudito e clássico. Podíamos até usar os termos como sinónimos, e são bastante usados quando o assunto é música – a música erudita é popularmente conhecida como “música clássica”. Trata-se de uma manifestação artística que combina os sons e os seus elementos primordiais: altura, adoração, timbre e intensidade de forma escrita, relacionados através de símbolos.

A música do período clássico tem como principais características: a oposição ao classicismo; diminuição da formalidade na representação gráfica do som; baixa preocupação com a métrica, forma e estrofes; liberdade de expressão, supervalorização dos sentimentos e da subjetividade

(os sonhos, a noite, o luar, os lagos, os contos de fada, a magia). Estas características são efetivadas através do canto.

O canto representa uma arte de inúmeras possibilidades e nele residem aspetos criativos e artísticos fundamentais para um desempenho expressivo e que emocione, isso sempre de acordo com o género musical escolhido (ANDRADE & SILVA, 2005), portanto, não existem regras tão pouco padronizações quanto à forma de cantar. As características vocais e os ajustes realizados no canto devem ser compreendidos por cada intérprete e por quem os assiste, assim pode ser desenvolvido e aperfeiçoado o canto erudito (MELLO *et al*, 2009).

Para Muniz *et al* (2010), no canto erudito exige-se uma voz limpa, clara, com brilho, volume e projeção. Pode-se exemplificar esse facto com o estudo de Sousa *et al* (2010), que investigaram as características vocais de diferentes sopranos nas óperas de Jules Massenet, compositor francês do canto erudito, e encontraram, por meio de avaliação perceptiva-auditiva, indicações de leveza, jovialidade, clareza e suavidade conquistados a partir de parâmetros vocais referentes ao timbre, ataque vocal, projeção, articulação, entre outros ajustes que, juntos, caracterizam a tendência e estética sonora priorizada por aquele compositor (LOIOLA, 2013, p. 6). Assim, os resultados desta *performance* musical são apresentados tendo em mente alguma possibilidade de atuação e comportamento do cantor inserido no cenário do canto erudito como apresenta Loiola (2013).

1.4. Vida e obra de Johann Chrysostom Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Johann Chrysostom Wolfgang Amadeus Mozart foi um compositor e músico nascido a 27 de janeiro de 1756 na cidade de Salzburg, na Áustria, que, pelos seus feitos, é considerado um dos principais compositores da ópera do período clássico (CARDOSO, 2010) e um dos maiores compositores da música clássica ocidental (GROUT e PALISCA, 2007).

Filho de Leopold Mozart, que também era um famoso compositor e professor da corte, e de Anna Maria Pertl, filha de um administrador do castelo de Saint Gilgen (GROUT e PALISCA, 2007), desde pequeno Mozart já demonstrava genialidade para a música. Com apenas quatro anos, não só entendia as lições de técnica do cravo que a irmã mais velha, Marianne, também estava a estudar, como também dominava essas técnicas e a da composição, tendo escrito, ainda menino, um concerto para cravo, K. 1, um Minueto e Trio em Sol Maior (GROUT e PALISCA, 2007).

Ao perceber que o filho tinha inclinação para composição, Leopold Mozart passou a ensinar-lhe como tocar e compor no cravo e a estimular-lhe a compor, ao que seu filho respondia com composições para duetos e para piano (CARDOSO, 2010).

Aos seis anos, na companhia de sua irmã de 10 anos e do seu professor e empresário, o próprio pai, Mozart deu o seu primeiro concerto em Munique, o qual foi muito aclamado pelo público, iniciando assim uma notável carreira que duraria por toda a vida (GROUT e PALISCA, 2007).

Ainda em 1762, seguiram para Viena, onde receberam elogio da sociedade vienense. Logo foram convidados para tocar para a imperatriz Maria Tereza, no salão do palácio de Schoenbrunn (CARDOSO, 2010).

Um ano depois, Mozart esteve em Londres, onde conheceu um compositor cujas obras já faziam um enorme sucesso por toda a Europa, Johann Christian Bach, um dos filhos de Johann Sebastian Bach, deste encontro surgiram as sinfonias K.16 e K.19 (CARDOSO, 2010).

Em 1764, Mozart viajou para as cidades alemãs, sempre com sucessos de bilheteria. Em seguida foi a Bélgica, onde tocou em Bruxelas, depois seguiu para Paris. Foi nesse ano, de 1764, em Versalhes, em meio à aristocracia francesa, que foram publicadas as suas quatro sonatas para cravo e violino em Paris (GROUT e PALISCA, 2007).

Na Itália, já na década de 1770 compôs a ópera *Mitridate*, que foi bem-recebida pelo público. De volta a Salsburg, Mozart passou a trabalhar numa capela episcopal, na maior parte do seu tempo como mestre de capela, compondo sonatas para a igreja, serenatas e missas (CARDOSO, 2010).

No ano de 1777, por conta de uma viagem que fez com a sua mãe e onde teve a oportunidade de experimentar o piano de fabricação Stein, que oferecia melhores recursos que o cravo, Mozart começou a preferir o piano em detrimento do cravo (CARDOSO, 2010).

Em 1778, quando a sua mãe morreu em Paris, Mozart retornou ao seu antigo posto em Salzburgo, onde ficou por pouco tempo, se mudando definitivamente para Viena. Durante este percurso foi-lhe incumbida a tarefa de fazer uma ópera, o resultado foi a ópera *Idomeneo*, estreada em Munique (GROUT e PALISCA, 2007).

Sua estabilidade financeira começa no ano de 1780 com a grande demanda dos seus concertos, da publicação de obras e de aulas particulares. Neste período ele compôs *O Rapto de Serralho* (1782), *As Bodas de Fígaro* (1786), algumas sonatas para piano, músicas de e para quartetos de corda, algumas dedicadas a Haydn. Em 1782 Mozart casou-se com Constanze Webe, contra a vontade do pai (GROUT e PALISCA, 2007).

Os seus últimos anos começaram em 1786, já era um compositor de muito sucesso popular, mas enfrentava problemas financeiros e de saúde. Foi no ano seguinte, com a pensão anual do imperador José II, que a sua situação começou a melhorar. Também foi o ano da estreia da ópera *Don Giovanni* (GROUT e PALISCA, 2007).

Em 1791, com a saúde debilitada, Mozart compôs as óperas *A Clemência de Tito* e *A flauta mágica*. O seu último trabalho viria ser o K.626, um Réquiem em ré menor, que é uma ópera a ser cantada em uma missa fúnebre, a obra foi iniciada 1791, sob encomenda do conde Walsegg-Stuppach, destinada a homenagear a mulher recém-falecida. Mas, antes de concluir, Mozart também faleceu em Viena, em 5 de dezembro de 1791, com apenas 35 anos de idade, vítima de doença, e a obra só veio a ser terminada por Süssmayer, seu discípulo (CARDOSO, 2010).

A causa de sua morte foi, provavelmente, uma forte infecção intestinal. Há também pesquisadores sobre sua vida que afirmam que foi o reumatismo que levou o grande músico a óbito (GROUT e PALISCA, 2007).

Com mais de 600 obras, o estilo de composição de Mozart se destaca pelo equilíbrio, graça e perfeição formal, que são características típicas do classicismo. Foi o compositor do seu tempo a escrever para quase todos os gêneros musicais da sua época.

Capítulo III: Metodologia

Segundo Andrade (2006), metodologia é um conjunto de caminhos que são percorridos na busca de conhecimento. A sua escolha é de extrema importância, na medida em que a melhor escolha é que irá ditar a boa executabilidade da pesquisa pretendida.

2.1. Tipo de abordagem

Para este trabalho, seria apropriado o método qualitativo, onde o pesquisador procura entender os fenômenos segundo a perspectiva dos participantes da situação estudada para, nessa base, criar a autointerpretação sobre tais fenômenos (SILVA, 2004), porém, para alcançar o objetivo de compreender um fenômeno artístico dentro de uma estrutura social e cultural onde a pesquisadora é protagonista e interage intimamente com os pesquisados e o objeto de estudo como parte de ambos (músicos, suas obras musicais e o público), afigura-se melhor ferramenta a *pesquisa performativa*, método escolhido por ser apropriado para pesquisas em artes.

A pesquisa performativa inclui “formas materiais de prática, de imagens fixas e em movimento, de música e do som, de ação ao vivo e o código digital”, gozando de um *status quo* considerado de “multi método guiado-pela-prática”, uma vez que expressa-se em dados não numéricos, como seria no método quantitativo, mas simbólicos, diferenciando-se, também, do método qualitativo, que usa de palavras e do discurso, na sua recolha, análise e apresentação de dados, figurando das balizas restritivas e lineares da escrita discursiva, como acontece na pesquisa qualitativa e dos números da pesquisa quantitativa, para adequar a dinâmica das artes, suas subjetividades e, ao mesmo tempo objetividade de representação (LANGER, 1957, *apud* HASEMAN, 2015, p. 47).

Este paradigma emergente, caracterizado pela prática como elemento essencial da pesquisa neste campo, também chamada “pesquisa conduzida-pela-prática”, é considerado eficaz para fornecer aos estudiosos “um relato integrado da estrutura social e um sentido mais amplo de contexto cultural conforme eles se concentram na narrativa pessoal como prática situada” (LINCOLN & DENZIN, 2003, *apud* HASEMAN, 2015, p. 48).

Esta abordagem permitiu não só a investigar sobre a *performance* vocal e a compreender sobre os processos criativos, mas também a ter acesso a informações sobre elementos estruturais e históricos que ressaltam o fazer musical em um ambiente contemporâneo.

2.2. Métodos

O processo da realização do estudo foi viabilizado através dos métodos histórico e laboratorial.

2.2.1. Método histórico

Para a descrição da vida e obra do compositor escolhido foi aplicado o método histórico, que segundo Andrade (2010, p. 121), consiste em investigar acontecimentos, processos e instituições do passado para verificar sua influência na sociedade de hoje. Partindo do princípio de que as atuais formas de vida social, as instituições e os costumes têm origem no passado, importa pesquisar suas raízes, para compreender sua natureza e funções.

Concordando com o autor acima, para Marconi e Lakatos (2015, p. 111), o método histórico

preocupa-se em estudar o passado das atuais formas de vida social, das instituições e os costumes para compreender o passado, entender o presente e prever o futuro verificando não apenas a influência do facto e fenómeno, como também sua formação, modificação e transformação durante um determinado espaço de tempo.

Desta forma, o método histórico auxiliou a pesquisadora deste estudo a discorrer sobre a vida e obra do compositor escolhido, objetivando o entendimento da sua biografia e o reconhecimento das características históricas e musicais do seu período, e ainda a investigar a origem, contexto, estética, aspetos linguísticos e geográficos nos quais estão inseridas as obras visadas. Estes são elementos relevantes a serem considerados na preparação do recital.

2.2.2. Método laboratorial

O método laboratorial é apresentado por vários estudiosos como um procedimento de estudo especificamente caracterizado por análise e conclusões realizadas num meio com recursos materiais adequados para o estudo. Segundo Fontelles, Simões e Farias (2009)⁵, este método

tem como principal característica a realização da pesquisa em um ambiente controlado, seja um laboratório ou não. Estas pesquisas são geralmente experimentais, adotam um ambiente de simulação para reproduzir fenómenos, objetos de estudo, além de utilizar-se de instrumentos específicos e precisos de coleta e análise de material.

É laboratorial o tipo de pesquisa que abre novos campos de estudo de qualquer objeto para novas avaliações e experiências, mas desde que o mesmo apresente condições de provocar,

⁵ Artigo produzido por vários estudiosos com apoio e um dos centros do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Brasil, o qual infelizmente não apresenta a paginação.

verificar, produzir e reproduzir em condições de controlo, para novas descobertas (Andrade, 2010, p. 114).

É principal objetivo do uso do método laboratorial observar minuciosamente a obra, identificar sua tonalidade e fazer a análise harmónica e das notas ornamentais. Assim, este método foi usado pela pesquisadora na sala de informática e biblioteca da ECA, espaço que oferece um ambiente tranquilo para compreender as partes singulares que constituem toda a obra através de uma análise de seu material estrutural, bem como experimento e aperfeiçoamento vocal da sua interpretação. Portanto, ambos os métodos acima descritos – o histórico e o laboratorial – foram adotados para se compreender melhor o processo da *performance* vocal.

2.3. Estratégia

A pesquisa guiada-pela-prática de Carole Gray é a principal estratégia da pesquisa performativa. Gray (1996, *apud* HASEMAN, 2015, p. 49) afirma que esta é iniciada com a prática, encontrando, através da prática, as dúvidas inerentes, os problemas adjacentes e todos os desafios agregados à prática e colocados aos praticantes, para daí formatá-los a adequá-los às metodologias e aos métodos específicos, onde mais se mostrarem convenientes.

É equivalente a dizer que este método não desvaloriza os tradicionais quantitativo e qualitativo, mas, em função de cada situação e fenómeno, os aloca à aplicação devida. Todavia, é comum os pesquisadores performativos socorrerem-se da “prática reflexiva, observação participante, etnografia performativa, etno drama, investigação biográfica/autobiográfica/narrativa, e o ciclo de investigação da pesquisa-ação” como alternativas integradas para os seus estudos (HASEMAN, 2015, p. 49; QUARESMA & DIAS, 2015).

Portanto, este estudo é conduzido a partir da prática e de acordo com cada situação, circunstância e fenómeno, tendo sido tomado um método específico: a prática consiste em ensaios de música clássica, esperando interpretar as peças musicais selecionadas na perspectiva do contexto em que foram concebidos e na realidade atual, para, à posterior e como consequência, procurar fazer adaptações do uso das técnicas do seu canto. Este exercício acarreta um trabalho de procura da partitura do repertório de música selecionado para o estudo e a subsequente análise para aferir características composicionais e de estética, bem como do conteúdo textual neste contido.

O trabalho consiste, ainda, na preparação e apresentação pública de um recital na ECA, que consiste na exposição dos resultados alcançados da recolha do repertório a ser apresentado, e também da pesquisa da bibliografia relevante e o seu estudo – que envolve a análise e o ensaio, de prática em prática, partindo essencialmente de pressupostos das tópicas e processos de

tomada de decisão sobre o tratamento a ser dado a cada peça da música clássica escolhida, até a sua concretização em recital público, cujo processo deverá ser documentado em relatório.

2.4. Técnicas de recolha de dados

Pelo facto de, com este trabalho, visar-se desenvolver um recital a partir do reconhecimento das características musicais do período clássico, recorreu-se a técnicas de recolha de dados como: pesquisa bibliográfica e a audiovisual (observação não participante) e o diário de bordo.

2.4.1. Pesquisa bibliográfica

Foi feita a consulta bibliográfica (GIL, 2008, p. 50) em diverso material que aborda o objeto de estudo, visando obter dados teóricos e históricos sobre eventos, fenómenos e abordagens ligadas ao problema. É também feita a observação participante (GIL, 2008, p. 100) e a auto etnografia em eventos de ensaio do recital pela própria pesquisadora, e é revisitado material audiovisual a fim de aferir as técnicas de *performance* e do uso da voz como instrumento musical.

Uma vez aprofundadas as práticas do repertório clássico, no contexto deste trabalho, para a análise das aferências, a posterior serão aplicadas no recital (atuação) o método comparativo que consiste na verificação das características decorrentes de tais procedimentos (GIL, 2008, p. 16).

A recolha de dados da auto etnografia consiste na captação de som (áudio), de imagens fixas (fotografias) e móveis (vídeo) durante os ensaios e a apresentação do recital, através de câmaras fotográficas amadoras e profissionais, de acordo com as necessidades, aliada à disponibilidade de equipamento. Uma vez recolhidas as imagens, estas são analisadas, editadas e anexadas às constatações que serão apresentadas em relatório pós-interpretação, como evidências e parte complementar das ilações tidas.

Outrossim, as partituras da música clássica foram encontradas em formato PDF e convertidas para *Microsoft Word* através da plataforma *online* de conversão de formatos de ficheiros “PDF to DOC”, e posteriormente compiladas como páginas anexas ao trabalho. Por esta razão, este grupo de partituras apresenta-se com a numeração das páginas originais e não as deste trabalho.

2.4.2. Técnica audiovisual

Segundo Fernandes (2004, p. 11), a técnica audiovisual é baseada essencialmente no princípio da reprodução de enunciados emitidos por um falante nativo da língua estudada ou por material gravado. Através do método audiovisual, fez-se uma análise de vídeos de diferentes *performances* por forma a corrigir a postura e a ética no palco e a aprimorar a *performance*.

É vantagem desta técnica a facilidade de auto aprendizado, sem necessitar de acompanhamento – o tradicional “mestre-aprendiz”, posto que quanto mais assistida uma determinada

performance nas plataformas digitais, rapidamente aprende-se e resolve-se questões como o idioma, a postura, movimentos, etc. Tal constatação é confirmada por Coutinho (2006, pp. 16-28), que define esta técnica como sendo um conjunto de elementos de duas naturezas: a sonora e a visual; acrescentando que um audi vídeo é uma transmissão eletrônica em imagem-som, que propõe uma maneira diferente de inteligibilidade, sabedoria e conhecimento.

2.4.3. Diário de bordo

Conforme foi apresentado no capítulo anterior, aquando do modelo de Zimmerman, a segunda fase da preparação da *performance* inclui autocontrolo e auto-observação (auto monitoramento). Esta fase é aprofundada através de tabelas de acompanhamento dos ensaios, que se apresenta mais adiante, e que foram elaboradas por via de um caderno de pesquisa, “uma ferramenta viável que permite ao pesquisador, registar suas observações diárias, suas reflexões e todos os acontecimentos importantes relacionados com ações empreendidas” (MORIN, 2004, p. 135).

2.5. Critérios de seleção do repertório

O repertório clássico foi selecionado em função do nível de dificuldade para a interpretação das peças musicais, relacionado com as suas especificidades técnicas e os principais aspetos a serem explorados na interpretação, segundo as definições acima dadas (tais são a emissão do som nos registos agudos, a empostação e o apoio respiratório, apogiatura, canto lírico, interpretação musical, ornamentos musicais, Mozart, música clássica ocidental, recital).

2.6. Descrição das estratégias de preparação do recital

Na preparação do recital das obras em estudo, foi aplicado o modelo de Zimmerman, por ser uma referência recorrente em pesquisas sobre a prática vocal e instrumental.

O primeiro método consistiu na utilização de um guião para a autorregulação (ZIMMERMAN, 2000), e o segundo é a teoria de prática (ZIMMERMAN, 2002), os quais foram amplamente apresentados no enquadramento teórico desta pesquisa, mas é preciso ressaltar a fase que destaca o autocontrolo e o monitoramento da preparação da *performance*.

Estas atividades foram exploradas através da descrição das estratégias de todos os ensaios realizados no processo do desenvolvimento performativo das obras, conforme as tabelas abaixo.

Tabela 1: Descrição das estratégias de ensaio da obra *Agnus Dei*, de Mozart

Ordem, data, tipo, duração, local de ensaio e material usado	Atividades realizadas	Dificuldades encontradas	Ações de superação
03 a 07 de julho de 2023	Solfejo rítmico e melódico	Intervalos aumentado, diminutos e saltos	Uso do piano

		de sextas maiores	
10 a 14 de julho de 2023	Análise harmónica e dos ornamentos	Acordes com cifragem aparente, articulação dos ornamentos	Uso de piano e técnicas de respiração
17 a 21 de julho de 2023	Colocação do texto e ensaio com instrumental.	Pronúncia e significado das palavras em italiano	Google tradutor e dicionário de italiano para português
24 a 28 de julho de 2023	Ensaio geral com o pianista	Fermatas, ataques e pausas	Comunicação visual e verbal e significado das palavras

Tabela 2: Descrição das estratégias de ensaio da obra *Deh, Vienni non Tardar*, de Mozart

Ordem, data, tipo, duração, local de ensaio e material usado	Atividades realizadas	Dificuldades encontradas	Ações de superação
01 a 04 de agosto de 2023	Solfejo rítmico e melódico	Intervalos aumentado, diminutos e saltos de sextas maiores	Uso do piano
07 a 11 de agosto de 2023	Análise harmónica e dos ornamentos	Acordes com cifragem aparente, articulação dos ornamentos	Uso de piano e técnicas de respiração
14 a 18 de agosto de 2023	Colocação do texto e ensaio com instrumental	Pronúncia e significado das palavras em italiano	Google tradutor e dicionário de italiano para português
21 a 25 de agosto de 2023	Ensaio geral com o pianista	Fermatas, ataques e pausas	Comunicação visual e verbal e significado das palavras

Tabela 3: Descrição das estratégias de ensaio da obra *Ridente la Calma*, de Mozart

Ordem, data, tipo, duração, local de ensaio e material usado	Atividades realizadas	Dificuldades encontradas	Ações de superação
---	------------------------------	---------------------------------	---------------------------

04 a 08 de setembro de 2023	Solfejo rítmico e melódico	Intervalos aumentado, diminutos e saltos de sextas maiores	Uso do piano
11 a 15 de setembro de 2023	Análise harmónica e dos ornamentos	Acordes com cifragem aparente, articulação dos ornamentos	Uso de piano e técnicas de respiração
18 a 22 de setembro de 2023	Colocação do texto e ensaio com instrumental	Pronúncia e significado das palavras em italiano	Google tradutor e dicionário de italiano para português
26 a 29 de setembro de 2023	Ensaio geral com o pianista	Fermatas, ataques e pausas	Comunicação visual e verbal e significado das palavras

Tabela 4: Descrição das estratégias de ensaio da obra *Torna di Tito a Lato*, de Mozart

Ordem, data, tipo, duração, local de ensaio e material usado	Atividades realizadas	Dificuldades encontradas	Ações de superação
02 a 06 de outubro de 2023	Solfejo rítmico e melódico	Intervalos aumentado, diminutos e saltos de sextas maiores	Uso do piano
09 a 13 de outubro de 2023	Análise harmónica e dos ornamentos	Acordes com cifragem aparente, articulação dos ornamentos	Uso de piano e técnicas de respiração
16 a 20 de outubro de 2023	Colocação do texto e ensaio com instrumental.	Pronúncia e significado das palavras em italiano	Google tradutor e dicionário de italiano para português
23 a 27 de outubro de 2023	Ensaio geral com o pianista	Fermatas, ataques e pausas	Comunicação visual e verbal e significado das palavras

Tabela 5: Descrição das estratégias de ensaio da obra *Vedrai, carino*, de Mozart

Ordem, data, tipo, duração, local de ensaio e material usado	Atividades realizadas	Dificuldades encontradas	Ações de superação
06 a 10 de novembro de 2023	Solfejo rítmico e melódico	Intervalos aumentado, diminutos e saltos de sextas maiores	Uso do piano
13 a 17 de novembro de 2023	Análise harmónica e dos ornamentos	Acordes com cifragem aparente, articulação dos ornamentos	Uso de piano e técnicas de respiração
20 a 24 de novembro de 2023	Colocação do texto e ensaio com instrumental.	Pronúncia e significado das palavras em italiano	Google tradutor e dicionário de italiano para português
27 a 29 de novembro de 2023	Ensaio geral com o pianista	Fermatas, ataques e pausas	Comunicação visual e verbal e significado das palavras

2.7. Técnicas de análise de dados

Devido a complexidade deste trabalho, realizado através das distintas técnicas anteriormente descritas, os dados da pesquisa foram analisados por meio da estratégia de triangulação.

2.7.1. Método da triangulação dos dados

Na triangulação, o pesquisador objetiva abranger a máxima amplitude na descrição, explicação e compreensão do objeto de estudo, daí que estabelece todo o percurso histórico do processo e prevê uma sequência temporal e espacial dos dados oriundos de diferentes fontes: características do período histórico, biografia dos compositores, características peculiares das obras (TUZZO & BRAGA, 2016, p. 141).

Neste sentido, uma pesquisa firmada na triangulação prevê diversos ângulos de análise, diversas necessidades de recortes para que a visão não seja limitada e o resultado não seja restrito a uma perspectiva (TUZZO & BRAGA, 2016, p. 141). A triangulação sistemática pode ser vista a partir da combinação de perspectivas e de métodos de pesquisa adequados, que sejam apropriados para levar em conta o máximo possível de aspetos distintos de um mesmo problema (Flick, 2009).

Esta combinação envolveu, no presente trabalho, a consulta bibliográfica, com recurso aos métodos histórico e laboratorial e a técnica de observação não participante, baseada em áudio e vídeo que consciencializam o intérprete através dos diferentes elementos constituintes das obras.

Consideramos que os elementos que foram triangulados ao longo da pesquisa influenciam, de forma consciente ou não, na apresentação que será feita na ECA como resultado deste projeto.

O passo seguinte neste trabalho, além de aprimorar e comprovar a eficiência do presente modelo na prática, é adicionar análises de ferramentas de estudo, tanto idiomáticas quanto gerais, buscando conhecer e formalizar o trabalho de professores de canto no país, uma vez que cada um deles pode contribuir com suas ferramentas particulares. Dessa forma, o modelo teórico apresentado pode se mostrar um eficiente auxílio para a prática vocal, refletindo sobre pressupostos tradicionais de ensino sem perder a essência da produção artística.

Capítulo IV: Discussão e Análise de dados

Este capítulo está voltado à descrição das estratégias para a apresentação do recital das obras de Mozart, adotando tabelas de acompanhamento dos ensaios realizados em distintos espaços.

3.1. Descrição das Árias

A seguir são descritas as cinco (5) árias que foram escolhidas para serem executadas durante o recital, por possuírem todas elas o objeto central de estudo neste trabalho, a saber: os ornamentos.

3.1.1. *Agnus Dei*

Tradução

Cordeiro de Deus, Aquele que tira os pecados do mundo, tenha misericórdia de nós⁶.

Sinopse

Cantada por uma soprano, faz parte da 15ª missa K. 317, de Wolfgang Amadeus Mozart.

Classificação

É uma ária da capo, ou seja, ABA, porque a parte A se repete logo após a execução da parte B.

Ornamentos

Apresenta apogiaturas nos compassos 15, 16, 17, 22, 23, 25, 27, 31, 36, 56, 60, 63, 68, 69, 73, e trinos nos compassos 9, 11, 26, 28, 45, 47, 70 e 74.

3.1.2. *Deh, Vienni non Tardar*

Tradução

Finalmente chega o momento

Quando, sem reservas, posso regozijar-me

Nos braços do meu amante: escrúpulos tímidos,

Daí do meu coração,

E não venha incomodar o meu deleite.

Oh, como o espírito deste lugar,

A terra e o céu, parecem

Para ecoar o fogo do amor!

Como a noite promove a minha furtividade!

⁶ Tradução do google tradutor

ARIA:

Venha, não demore, oh bem-aventurança,
 Vem onde o amor te chama à alegria,
 Enquanto a tocha da noite não brilha no céu,
 Enquanto o ar ainda está escuro e o mundo calmo.
 Aqui murmura o ribeiro, aqui sopra a brisa,
 O que refresca o coração com os seus doces sussurros.
 Aqui as flores sorriem e a erva é fresca;
 Aqui tudo convida aos prazeres do amor.
 Vem, minha querida, e no meio destas árvores abrigadas
 Vou coroar a tua testa com rosas.

Sinopse

No castelo do Conde Alma viva, os criados Figaro e Susanna planeiam o seu casamento. Figaro soube que a sua futura esposa tem um encontro com o Conde. Ele está indignado e decide segui-la secretamente para observar a data. Mas tudo isto é um artil para enganar o Conde, Susanna disfarça-se de Condessa. Susanna sabe que Figaro está escondido atrás dos arbustos e a ária é uma declaração de amor para ele.

Classificação

É uma ária da capo, ou seja, ABA, porque a parte A se repete logo após a execução da parte B.

Ornamentos

Apresenta apogiaturas nos seguintes compassos: 24, 31, 38, 44, 50.

3.1.3. *Ridente la Calma*

Tradução

Rir calma na alma desperta;
 Nem restarão mais sinais de desdém e medo.
 Enquanto isso, você vem me abraçar, querido,
 As doces correntes são muito gratas ao meu coração.
 Rir calma na alma desperta;
 Nem pode permanecer um sinal de desdém e medo.

Sinopse

É uma ária em italiano de Wolfgang Amadeus Mozart, nela a cantora pede para o seu amante ter calma e que relaxe no seu abraço. E que o amante a enrole nas correntes do seu amor.

Classificação

É uma ária da capo, ou seja, ABA, porque a parte A se repete logo após a execução da parte B.

Ornamentos

Apresenta apogiaturas nos seguintes compassos: 21, 32, 37, 43, 77, 83, 84, 105.

3.1.4. *Torna di Tito a Lato***Tradução**

Volte para o lado de Titus;

voltar e fazer as pazes

por erro passado

com repetidas provas de lealdade.

Sua dor amarga

é um sinal óbvio

que a imagem da virtude

permanece em seu coração.

Sinopse

É uma ária da ópera em italiano de Mozart. O papel é de Annius, amigo de Tito e amante de Servília. Neste momento Annius convida Sesto a confiar na clemência do imperador.

Classificação

É uma ária da capo, ou seja, ABA, porque a parte A se repete logo após a execução da parte B.

Ornamentos

Apresenta apogiaturas nos seguintes compassos: 4, 5, 20, 21, 24, 29, 50, 51.

3.1.5. *Vedrai, carino***Tradução**

Você verá, meu querido se você é bom

Que bela cura eu lhe darei.

É natural, não desagradável,

E o químico não consegue.

É um bálsamo seguro que tenho comigo.
Por dar a você, se quiser experimentar,
Sinta o bater, toque-me aqui⁷.

Sinopse

É uma ária da ópera em italiano de Mozart. Pertence a ópera *Don Giovanni*, cantada no papel de Zerlina, que é uma jovem e noiva de Masetto. Quando disposto a matar Don Giovanni, mas este o desarma e o golpeia na cabeça, aos gritos, Masetto vai o encontro da sua noiva. Zerlina a consola, dizendo que deveria usar o um remédio fatal, o amor.

Classificação

É uma ária da capo, ou seja, ABA, porque a parte A se repete logo após a execução da parte B.

Ornamentos

Apresenta apogiaturas em cada primeiro tempo dos compassos 8, 12, 16, 33, 37, 65, 66, 67,77 e apogiaturas duplas nos compassos 10, 14, 35 e 39.

⁷ Tradução do google tradutor.

Capítulo V: Conclusão

Após uma análise reflexiva da informação apresentada nos capítulos deste texto, entende-se que o trabalho do intérprete não começa na execução das obras, mas na realização da pesquisa teórica sobre aspetos linguísticos, geográficos, estruturais e históricos para perceber o funcionamento da obra sob a perspetiva do seu ritmo, melodia, harmonia e estilo.

O estudo descritivo permitiu o enquadramento temporal, geográfico e estilístico das composições, destacando o classicismo e suas características que levam em conta os ideais subjetivos do compositor e do intérprete.

O conhecimento da estrutura harmónica e ornamentos usados nas obras escolhidas possibilitou a afinação e tratamento de cada nota durante o processo da preparação do recital, pois, é importante definir corretamente a tonalidade, a condução e o encadeamento dos extratos, bem como a função ou grau e posição de cada acorde para auxiliar a regulação de tensão e repouso nas passagens de notas reais ou não.

O processo de preparação e desenvolvimento de uma *performance* segue as seguintes fases que ocorrem em um processo cíclico: *i*) a preparação, onde são planeados os objetivos e definidas as estratégias; *ii*) a execução, que compreende a realização dos planos traçados; e *iii*) a autorreflexão, na qual são avaliados e julgados os resultados obtidos para melhor definição das atividades de superação. Portanto, uma *performance* bem planificada permite o controlo rigoroso das atividades, horários e metas, regulando desta forma a disciplina e a evolução do intérprete.

Em suma, este trabalho não pretende esgotar as abordagens sobre o processo de preparação de um recital, mas demonstrar as possibilidades que podem concretizar outros estudos que auxiliem o trabalho dos intérpretes, i.e, espera-se que a teoria aqui proposta, somada a outros importantes trabalhos sobre recitais, possa fornecer subsídios científicos para a realização do trabalho de intérpretes, justificando a complexidade de informações intelectuais requeridas para a profissão de músico, caracterizando-a como uma área interdisciplinar (BORÉM, 2006, p. 48).

Ainda, a aplicação objetiva das ferramentas de aprendizado e estudo dos ornamentos pode contribuir para a *performance*, servindo como referência na resolução de problemas encontrados por intérpretes nos mais variados níveis de domínio performativo. Por fim, a presente teoria poderá servir como referência na elaboração de métodos para ensino musical, indicando os tipos de conhecimentos que são relevantes nesta formação, orientando a inserção de informações de forma a criar uma gradação progressiva de dificuldade.

Referências Bibliográficas

Obras

Andrade, Maria Margarida de (2010) *Introdução à Metodologia do Trabalho Científico*. São Paulo: Atlas, SA.

Andrade & Silva, M. A. (2005) *Expressividade no Canto*. In: Kyrillos, L. R. (org.) *Expressividade*, 1ª ed. Rio de Janeiro: Revinter.

Borém, Fausto (mar. 2006) *Por uma unidade e diversidade da pedagogia da performance*. Revista da ABEM, vol. 14. Porto Alegre, p. 45-54.

Ciszevski, Wasti Silvério (2010) “Artes e Música nos Cursos de Pedagogia Paulistas”. I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduação e XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO.

Cerqueira, Daniel Lemos (2009) “Proposta para um Modelo de Ensino e Aprendizagem da Performance Musical”. *Opus*. Goiânia 15 (2):105-24.

Cerqueira, Daniel Lemos (2011) *Compêndio de Pedagogia da Performance Musical*. São Luís: edição do Autor.

Cerqueira; Zorzal & Ávila (2012) *Considerações sobre aprendizagem da performance musical*. Belo Horizonte: Per Music, n.26.

Chaffin, Imreh e Crawford (2002) *Performance/apresentação no palco*. Lisboa: Ministério da Educação, Departamento de Musica.

Coutinho, Laura Maria (2006) *Audiovisuais: arte, técnica e linguagem*. Brasília: Evaldo Goês e Télyo Nunes.

Fernandes, José Adjailson Uchôa (2004) *Representações de Aluno e Professor: Audiovisual para o ensino de inglês como língua estrangeira*. São Paulo: Sd.

Fontelles, Muro; Simões, Marilda & Farias, Samantha (2009) *Metodologia da Pesquisa Científica: Directrizes para a elaboração de um Protocolo de Pesquisa*. Belém-Pará.

Frank, Kuehn Michael (2010) *Reprodução, Interpretação ou Performance? Acerca da noção de prática musical na tradição clássico-romântica vienense*. Rio de Janeiro.

Gil, Antonio Carlos (2008) *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*, 6ª ed. São Paulo: Atlas.

Haseman, Brad (2015) “Manifesto pela Pesquisa Performativa”, In: Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento, PPGAC-ECA/USP/São Paulo, 2015, v.3, n.1, 205 p.

- Kostka, Stephan & Payne, Dorothy (2015) *Harmonia Tonal: com uma introdução à música do século XX*. New York: McGraw Hill, 6ª ed. Traduzido e editado por Hugo L. Ribeiro e Jamary Oliveira.
- Lira, Enelrui Freitas (2005) *Apostila de Teoria Musical: Ornamentos, Dinâmica, Expressão e Respiração*. Fortaleza.
- Lobo, Leonardo Albuquerque (2012) *Processos de Tomada de Decisões na Performance Musical: Influência das Heurísticas e Vieses na Elaboração da Performance*. São Paulo: il.+.
- Loiola, Camila Miranda (2013) *Canto Popular e Erudito: características vocais, ajustes do trato vocal e desempenho profissional*. São Paulo: PUC-SP.
- Madeira, Bruno (2015) *Interpretação da Música do Classicismo no Violão*. São Paulo: Amazon.
- Marconi, Marina de Andrade & Lakatos, Eva Maria (2015) *Metodologia do Trabalho Científico*. São Paulo: Atlas, SA.
- Marques, Jean Ricardo (2014) *Ornamentos*. Salvador: Sd.
- Martins, José (1993) “A Cultura Musical Erudita na Universidade: Refúgio, Resistência e Expectativas”. *Estudos Avançados* 7 (18):163-81.
- Med, Bohumil (1996) *Teoria da Música*. Brasília: Musimed.
- Mello, E. L.; Andrada, Silva, M. A.; FERREIRA, L. P.; HERR, M. (2009) Voz do cantor lírico e coordenação motora: uma intervenção baseada em Piret e Béziers. *Rev. Soc. Bras. Fonoaudiol*, 14(3):352-361.
- Morin, Antré (2004) *Pesquisa-ação integral e sistêmica: uma antropedagogia renovada*. Rio de Janeiro: DP&A.
- Muniz, Silva & Palmeira, C. T. (2010) Adequação da saúde vocal aos diversos estilos musicais. *RBPS*, 23(3):278-87.
- Produção Acadêmica (2011) “Produção Acadêmico-Científica [Recurso Eletrônico]: A Pesquisa e o Ensino”. Universidade do Vale do Itajaí.
- Quaresma, José & Dias, Fernando Rosa (2015) *Investigação em Artes: A Oscilação dos Métodos*. Lisboa: Centro de Filosofia – Faculdade de Letras de Lisboa.
- Silva (2004) *Metodologia de Pesquisa*. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2005.
- Sousa, Andrada, M. A. & Ferreira, L. P. (2010) *O uso de metáforas como recurso didático no ensino do canto: diferentes abordagens*. *Rev. Soc. Bras. Fonoaudiol*, 15(15):317-28.

Tourinho (1996) *Musica/Canto Universal: Bazes Y Orientaciones*. Madrid: Universidad Nacional Educacional a Distância.

Tragtenberg, Lucila (2012) “Performance e Processos de Criação da Interpretação Vocal: Metodologia e Sistemas”. In Brasil.

Turano, Leandro Martins (2013) *Interpretação historicamente informada de uma Tocata em Sol menor de Carlos Seixas ao Piano*. Rio de Janeiro: Sd.

VIEIRA, Daniel & CARVALHO, Any Raquel (2011) *Para a apropriação poética na performance musical: angustia, crítica, hermenêutica*. Curitiba.

WINTER, Leonardo Loureiro & SILVEIRA, Fernando José (2006) *Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 13, pp. 63-7.

Fonte electrónica (portais/sites)

TUZZO, Simone Antoniaci & BRAGA, Claudomilson Fernandes (Ago., 2016) *O processo de triangulação da pesquisa qualitativa: o metafenómeno como gênese*, revista Pesquisa Qualitativa, São Paulo, v. 4, n. 5, pp. 140-158. Extraído a 28 de Fevereiro de 2023, de: <https://editora.sepq.org.br/index.php/rpq/article/download/38/31>.

<https://www.opera-areas.com.mozart>

Anexos

Soprano

Orgue

Violons

Ob.

Cor

p

Pizz.

6

A . gnus De . i,

Arco

Pizz.

11

a . gnus De . i, qui tol . . lis pec . ca . ta, pec . ca . ta mun . . .

11

Cors

Arco

31 ca . ta mun . . . di, mi . se . re . re mi . se . re . . . re no . bis, mi . se .

Arco cresc. p

36 re re no . bis, mi . se . re . re, mi . se . re . re

Ob. fp

41 no bis. A . gnus De . i,

Pizz. Pizz.

46

a - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta,

Cors

Arco

51

pec - ca - ta mun - di.

Arco

Figaro

Arie der Susanne: Endlich naht sich die Stunde*

Allegro vivace assai

Mozart

21.

End-lich naht sich die Stun-de, da ich dich, o Ge-lieb-ter, bald ganz be-si-tzen wer-de!
Giur-se al-fin il mo-men-to, che go-dro sen-sa af-fan-no, in brac-cio all'i-dol mi-o!
 End-lich naht sich die Stun-de, wo ich dich, o Ge-lieb-ter, bald ganz be-si-tzen wer-de!

Ängst-li-che Sor-gen, ent - flieht aus mei - nem Bu-sen, stört nicht län - ger die heiß-er-sehn-ten
Ti-mi-de cu-re, u - sci - te dal mio pel - lo, a tur-bar non ve-ni-te il mio di-
 Ängst-li-che Sor-gen, ent - flie - het, weicht auf im-mer, stö - ret nicht mehr die Freu-de mei-nes

Freu-den!
let-to!
 Her-zen!
 Ach, um mich her scheint al-les hier so
Oh, co-me par, che all'a-mo-ro-so
 Ha, um mich her scheint al-les mir so

* Oberste Textzeile: Neubearbeitung von Georg Schünemann

hei - ter, der stil - le A - bend lä - chelt so freundlich zu mei - ner Lie - bel
so - co l'a - me - ni - tà del lo - co, la ter - ra eil ciel ri - spon - da,
 hei - ter; He - spe - rus blickt so freund - lich, so freund - lich auf mei - ne Lie - be!

Komm doch, mein Trau - ter, Stil - le der Nacht beschützt uns!
co - me la not - te i fur - ti miei se - con - da!
 Komm doch, mein Trau - ter, Stil - le der Nacht be - schützt uns!

Arie
Andante

p

O säu - me län - ger nicht, ge - lieb - te See - le, sehn - suchts - voll har - ret
Deh vie - ni, non tar - dar, o gio - ja bel - la! Vie - ni o - vea - mo - re
 O säu - me län - ger nicht, ge - lieb - te See - le, sehn - suchts - voll har - ret

dei - ner hier die Freun - din. Noch leuch - tet nicht des Mon - des Sil - ber - fa - ckel,
per go - der t'ap - pel - la, fin - ché non splen - de in ciel not - tur - na fa - ce,
 dei - ner hier die Freun - din. Noch leuch - tet nicht des Mon - des Sil - ber - fa - ckel,

Ruh und Frie-de noch herr-schen auf den Flu-ren.
An-chè l'a-ria san-cor bru-na, e il mon-do ta-ce.
 Ruh und Frie - de herr-schen auf den Flu-ren.

Des West-winds Säu - seln und des Ba - ches Rie - seln
Qui mor - mo - rail - ru - scel, qui scher - sa l'au - ra
 Des West-winds Säu - seln und des Ba - ches Rie - seln

wiegt die Her-zen in sü - ße Blü-ten - träu - me, die Blu - men duf - ten
che col dol - ce su - sur-voil cor ri - stau - ra, qui ri - do - no i - fio -
 stim - men je - de Ner - ve zur Ent zü - ckung, die Blu - men duf - ten

auf den bun-ten Wie - sen, al - les lockt uns zu Lie - be, Freud und
rel - ti, e l'erba è fre - sca, ai pia - ce - ri d'a - mor - qui tut - to a -
 auf den bun - ten Wie - sen, al - les lockt uns zu Lie - be, Freud und

Won-ne. Komm doch, mein Trau-ter, laß län-ger mich nicht har-ren,
 de-sca. Vie-ni, ben mi-o, tra que-ste pian-te a-sco-se!
 Won-ne. Komm doch, mein Trau-ter, laß län-ger mich nicht har-ren,

komm, — o Trau-ter, daß ich mit Ro-sen krän-ze dein Haupt,
 Vie-ni, — ni, vie-ni, ti vo' la fron-te in-co-ro-nar
 komm, — o Trau-ter, daß ich mit Ro-sen krän-ze dein Haupt, — mit

— mit Ro-sen, daß ich mit Ro-sen krän-ze dein Haupt, — dein teu-res
 — di ro-se, ti vo' la fron-te in-co-ro-nar, — in-co-ro-
 Ro-sen krän-ze dein Haupt, daß ich dich krän-ze, daß ich dich krän-ze, daß ich dich

Haupt — mit Ro-sen.
 nar — di ro-se!
 krän-ze mit Ro-sen.

Larghetto.

12.

Ri - den - te la cal - ma nell' al - ma si - de - sti, nell'
 Der Syl - phe des Friedens be - glei - tet mein Le - ben, be -

al - ma si - de - sti,
 glei - tet mein Le - ben,

ne re - sti un
 kein Wölkchen des

se - gno di sde - gno e ti - mor.
 Kammers trübt meinen hel - len Blick.

Ri - den - te la cal - ma nell'
 Der Syl - phe des Frie - dens be -

al - ma si de - sti; ne re - sti più se - gno di sde - gno e ti -
 glei - tet mein Le - ben, kein Wölkchen des Kammers trübt meinen hel - len

mor, ne re-sti più se-gno di sde-gnoe ti - mor, di sde-gnoe ti -
 Blick, kein Wölkchen des Kammers trübt meinen hel-len Blick, trübt meinen hel - len

mor.
 Blick. Tu vie-ni frat-tan-to a stringer mio
 Und die-sen Be-glei-ter hast du mir ge-

be-ne, le dol-ce ca - te - ne si gra-teal mio cor, — si gra-teal mio
 ge-ben, du zärtli-che Freundin, dir dankeich mein Glück, — dir dankeich mein

cor, — si gra-teal mio cor. Ri-den-te la cal-ma nell' al - ma si —
 Glück, — dir dankeich mein Glück. Der Syl-phe des Friedens be - glei-tet mein

de - sti, nell' al - ma si de - sti; ne re - sti un se - gno di
 Le - ben, be - gleitet mein Leben, kein Wölkchen des Kummerstrübt

sde - gno e ti - mor. Ri - den - te la cal - ma nell' al - ma si de - sti, ne
 meinen hel - len Blick. Der Syl - phe des Friedens be - gleitet mein Le - ben, kein

re - sti più se - gno di sde - gno e ti - mor, no re - sti più se - gno di
 Wölkchen des Kummers trübt meinen hel - len Blick, kein Wölkchen des Kummers trübt

sde - gno e ti - mor, di sde - gno e ti - mor.
 meinen hel - len Blick, trübt meinen hel - len Blick.

ACT II.
Nº 13. Arie.
Annius.

Allegretto.

Annius.

Keh - re zu - rü - ck zu Ti - tus, blei - be, blei - bel
Tor - na di Ti - to a la - to, tor - na, tor - na,

Fehler verlöscht die Reu - e, Proben erneu - ter Treu - e lass ihm als Bess' rung
torna e Ter - ror pas - sa - to, con re - pli - ca - tee - men - da pro - ce di fe - del -

sch'n; blei - be, blei - bel Fehler verlöscht die Reu - e,
tù, tor - na, tor - na, torna e Ter - ror pas - sa - to,

Proben erneu - ter Treu - e lass ihm als Bess' rung sch'n; blei - be,
con re - pli - ca - tee - men - da pro - ce di fe - del - tà, tor - na,

blei - bel Die Grö - ssedel - ner Schmerzen ist ein untrüg - lich Zeichen,
tor - nal L'a - cer - bo tuo do - lo - re è se - gno ma - ni - fe - sto, &c.

dass noch in deinem Herzen der Tugend Funke glimmt,
 che di vir-tù nel co-re l'im-ma-gi-ne ti stà.

dass noch in deinem Herzen der Tugend Funke glimmt. *Bleibe, Tor-na-dr*
 che di vir-tù nel co-re l'im-ma-gi-ne ti stà. *dr*

bleibe, kehre zurück zu Titus, kehre zurück zu Titus!
 tor-na, tor-na di Ti-to a lu-to, tor-na di Ti-to a lu-to,

Fehler verlöscht die Reue, Proben erneuerer Treue, lass ihn als Besserung
 tor-na l'error pas-sa-to con re-plica-te e-men-da pro-ve di fe-del-

seh'n, lass ihn als Besserung seh'n, lass ihn als Besserung seh'n,
 tà, pro-ve di fe-del-tà, pro-ve di fe-del-tà,

bleibe, bleibe!
 tor-na, tor-nal

Vedrai, carino

from
DON GIOVANNI

Wolfgang Amadeus Mozart

Andante

mezza voce

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a series of chords and eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment with quarter notes and eighth-note figures. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'mezza voce'.

ZERLINA:

Ve - drai, ca - ri - no, se sei buo - ni - no, che bel ri - me - dio

p

The first line of the vocal part is written on a single staff. The piano accompaniment continues below it, with a dynamic marking of *p* (piano).

ti vo - glio dar. —

È na - tu - ra - le,

The second line of the vocal part continues the melody. The piano accompaniment features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the right hand.

non da dis - gu - sto, e lo spe - zia - le non lo sa far, no,

The third line of the vocal part concludes the phrase. The piano accompaniment ends with a final chord and a fermata.

non lo sa far, no, non lo sa far. È un cer - to bal - sa - mo

che por - to ad - dos - so. Da - re tel pos - so, se il vuoi pro - var.

Sa - per vor - re - sti do - ve mi

sta, do - ve, do - ve, do - ve mi sta?

Sen - ti - lo bat - te - re, toc - ca - mi

qua. Sen - ti - lo bat - te - re, sen - ti - lo bat - te - re,

mf *p* *mf* *p*

toc - ca - mi qua. Sen - ti - lo bat - te - re, sen - ti - lo bat - te - re,

mf *p* *mf* *p*

sen - ti - lo bat - te - re, toc - ca - mi qua, qua, qua,

Sen - ti - lo - bat - te - re, - toc - ca - mi qua, qua, toc - ca - mi

The first system features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a melodic phrase in G major, marked with a fermata over the first measure. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and a more active treble line with chords and eighth notes.

qua, qua, toc - ca - mi qua, - qua, toc - ca - mi qua.

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a similar melodic structure to the first system. The piano accompaniment includes a *cresc.* (crescendo) marking and a dynamic *f* (forte) marking in the right hand.

The third system shows the piano accompaniment continuing with intricate rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords. The right hand features a series of chords with sixteenth-note figures, while the left hand maintains a rhythmic accompaniment.

The fourth system continues the piano accompaniment. It features a dynamic *p* (piano) marking in the left hand and a series of chords in the right hand. The right hand has a melodic line with sixteenth-note figures.

The fifth system concludes the piano accompaniment with a dynamic *pp* (pianissimo) marking in the right hand. The right hand has a melodic line with sixteenth-note figures, and the left hand has a rhythmic accompaniment.