

## Desvelando aspectos musicais e procedimentos composicionais num repertório para Coro Falado

Leonardo Corrêa Botta Pereira  
Universidade de Aveiro

### Resumo

Este artigo descreve os aspectos musicais que constituem o repertório para Coro Falado, modalidade de canto coletivo que abrange um conjunto vasto de características e técnicas que fazem uso das inflexões entoativas da fala, tais como textos projetados através da recitação, *sprechstimme*, recitativo declamatório em estilo falado, utilização de fonemas do IPA e efeitos vocais, sons imitativos ou improvisados que incluem gargalhadas, falsete em alturas indeterminadas, *morphing* vocálico, *muting* vocal, trilos de garganta, zumbidos com os lábios, inspirações e expirações, entre outros. Para tanto, serão apresentados alguns dados com fins de compreensão do seu contexto histórico e estético tendo como referências as peças *Geographical Fugue* (Ernst Toch), *Ludus Verbalis* (Einojuhani Rautavaara), *Living room music* (John Cage), *Süßer Tod* (Klaus Stahmer) e o cenário que as permeiam, estabelecendo uma relação com estudos e obras em outras formações vocais/instrumentais que nomeadamente verificam-se conexões com o estilo em questão de compositores tais como Schoenberg, Berio, Ligeti e Arpegghis, chamando atenção para questões até então pouco contempladas. Um breve panorama sobre obras para Coro Falado pode auxiliar no entendimento da utilização do texto e seus desdobramentos de transposição da fala para a música revelando procedimentos estruturantes no campo da Composição.

**Palavras-Chave:** Coro Falado, entoação, Análise Musical, Composição.

### Abstract

This article describes the musical aspects that constitute the repertoire for Spoken Choir, collective singing modality that covers a vast set of characteristics and techniques that make use of the intonative inflections of speech, such as texts projected through recitation, *sprechstimme*, recitative declamatory in phrased style, use of IPA phonemes and vocal effects, imitative or improvised sounds that include laughter, falsetto at indeterminate heights, vowel *morphing*, *muting* vocal, throat thrushes, buzzing with lips, inspirations and exhalations, among others. To this end, some data will be presented for the purpose of understanding its historical and aesthetic context, with references such as

*Geographical Fugue* (Ernst Toch), *Ludus Verbalis* (Einojuhani Rautavaara), *Living room music* (John Cage), *Süßer Tod* (Klaus Stahmer) and the scenario that permeates them, establishing a relationship with studies and works in other vocal / instrumental formations that notably make connections with the style in question of composers such as Schoenberg, Berio, Ligeti and Arpegghis, calling attention to issues that have hitherto been little contemplated. A brief overview of works for Choir can help in the understanding of the use of the text and its unfolding of speech transposition to music revealing structuring procedures in the field of Composition.

**Keywords:** Spoken Choir, intonation, Musical Analysis, Composition.

### **Procedimentos composicionais na música vocal do século XX**

Na música ocidental do século XX observam-se variadas propostas de criação que rompem, a partir de técnicas composicionais muito diversas, com os sistemas modal e tonal sobre o qual se baseou a música europeia dos séculos anteriores. A sonoridade deixa de ser estruturada a partir da funcionalidade harmônica dos acordes e da discursividade decorrente de sua combinação. E neste novo contexto, como assinala Kostka (2006), ganha especial destaque a escritura musical baseada no timbre e na textura. De acordo com Oliveira (2014) no século XX o binómio texto e música motivaram os compositores às diversas experimentações com o material vocal que fossem além das possibilidades harmônicas e melódicas frequentemente utilizadas. Além disso, vislumbrou-se a manipulação de elementos extraídos do texto tais como fonemas e articulações não representadas foneticamente, enquanto material composicional.

Na segunda metade do século XX, compositores se dedicaram a trabalhos com experimentação de novas técnicas para voz humana, amalgamando-as ao bel canto, estilo folksong, coloratura, declamação, recitativo, entre outros. Como resultado da busca de uma nova estética identificou-se na voz humana uma ampla fonte de experimentações capaz de produzir sons, cores, efeitos e outras técnicas até então não utilizadas na cultura ocidental. (Oliveira 2014: 14-15)

Concomitantemente, interdisciplinaridades associadas ao fazer musical, como, estudos de linguística (fonética, fonologia), a noção de obra aberta, experimentações na literatura, entre outros, influenciaram ativamente a concepção musical da época. Igualmente, experiências realizadas por representantes da poesia sonora como Kurt Schwitters (1887-1948) em *Ursonate* (1922-1927) sonata em sons primitivos, cujo material básico são fonemas estruturados de modo totalmente destituído de qualquer teor semântico e

Michel Seuphor (1901-1999) com *Musica Verbal*, ampliaram os paradigmas da voz contribuindo para o desenvolvimento da música vocal experimental.

Esta tendência caracteriza-se "pelo fato de que a música passa a adquirir o papel de instrumento de análise e redescoberta do texto, cujos diversos níveis de significação tornam-se mais ou menos explícitos segundo contexto no qual se veem inseridos na obra musical" (Menezes 2003: 316).

### **Técnicas de produção vocais não-tradicionais**

Outro aspecto importante é a escrita vocal não tradicional que, para sua execução, fez com que cantores solistas e corais desenvolvessem novas ferramentas técnicas. De acordo com Fernandes e Kayama (2011) o termo "linhas vocais não tradicionais" tem sido utilizado para descrever uma série de novas utilizações da voz e pode se manifestar de diversas formas. A seguir, apresento uma série de características composicionais presentes em várias obras vocais dos últimos cem anos. Ocasionalmente, uma obra pode conter um único item, mas, muitas obras estão repletas de elementos vocais não tradicionais dos quais predominam<sup>52</sup>:

#### Recitação em alturas

Fernandes e Kayama (2011) comentam que expressões como "recitação em alturas" e "recitação entoada" foram utilizadas durante séculos como referência ao canto gregoriano ou outros tipos de cantos religiosos, especialmente as primeiras notas de uma linha entoada pelo celebrante.

Trata-se de um estilo de produção vocal "meio-cantado" e "meio-falado" que, em geral, é impessoal e não contém vibrato. Uma vez que este estilo existe há séculos, não se pode dizer que foram os compositores do século XX que o criaram. Alguns compositores o trataram de forma tradicional, enquanto outros os experimentaram em termos de variação de alturas, qualidades expressivas e contrastes rítmicos. (Fernandes & Kayama 2011: 106)

Na composição vocal moderna e contemporânea a recitação entoada pode ser limitada a uma extensão vocal relativamente pequena, restrita somente à fala, ou também, incluir toda a extensão da voz cantada. Em geral, sua notação indica que tipo de modulação da voz o compositor deseja.

De acordo com Mabry (2002), desde que Engelbert Humperdinck (1854-1921) fez uso de uma fala rítmica sobre um único som em sua ópera *Königskinder* em 1897, vários outros

---

<sup>52</sup> É importante esclarecer que não está ao alcance do âmbito deste trabalho discorrer sobre todas as vertentes, mas tão somente delinear um caminho coerente e influente à configuração de uma nova vocalidade, que vai sendo gestada ao longo do século XX.

compositores despertaram o interesse em experimentar esta e outras novas técnicas que resultassem em novas utilizações da voz humana. Assim, esse tipo de experimentação continuou ao longo de todo o século XX, tendo recebido diferentes nomes como *Sprechstimme* (voz falada), *Sprechgesang* (canção falada) e recitação. A autora explica que o termo *Sprechstimme* foi padronizado para descrever a canção falada melodicamente desenhada (contornada). *Pierrot Lunaire* (1912) de Schoenberg, considerada uma das obras de maior visibilidade dentro do *Sprechgesang*, faz referência ao modo de emissão do canto falado, em que alturas musicais indicam o contorno da fala. Este modo de escrita para voz, utilizando a marcação (x) nas hastes ou nas cabeças de notas tornam-se referências que ajudam a identificar o estilo.



Figura I. Notação do *sprechstimme* em *Pierrot Lunaire*.

#### Recitações sem altura definida

Além do *Sprechstimme*, uma série de vocalizações híbridas chamadas recitações (ou narração) foi introduzida na música vocal moderna. Inicialmente, os compositores desenvolveram sistemas de notação para tratar tais recitações, sem direções explícitas a respeito de como elas deveriam ser executadas. Mabry (2002: 87) comenta que, sendo a voz humana capaz de produzir diversos sons que podem ser inclusos no contexto da recitação, os compositores continuaram pesquisando formas mais precisas de indicar na partitura qualidades vocais sutis e, por vezes, elusivas.

A narração carrega em si um modo de execução que remonta a imponência da fala e é empregada geralmente como recurso aliado a contextos cênicos. Consideram-se componentes constituintes da narração o contorno frasal e a ritimicidade da fala. Estes dois fatores mudam de acordo com as características do idioma utilizado e de aspectos emocionais que o compositor deseja exprimir. A marcação (x) em hastes e cabeças de nota não se faz necessária, visto que há apenas uma linha rítmica (pauta), colocando as notas acima ou abaixo da linha única.

Na obra *A Survivor from Warsaw* (1947) para orquestra, coro masculino e narrador, diferentes modos de notação coexistem de acordo com o texto. Como exemplo, a frase "I cannot remember ev'rything" possui ritmo notado de acordo com a pronúncia do idioma,

porém a ausência de contorno frasal e variação de alturas revelam aspectos emocionais como introversão e tristeza.



Figura II. Notação de narração em *A Survivor from Warsaw*.

Com texto no idioma inglês, Schoenberg utiliza de aspectos emocionais e contornos da fala para construir a linha vocal. Aqui não há alturas definidas, apenas contornos situados ao redor da linha que representa a região média da voz falada. A utilização de sinais gráficos musicais como sustenido (#) e bemol (b) tem função de indicar variações mínimas de altura entre um som e outro.

Georges Aperghis desenvolveu um ciclo com 14 peças para voz solo intitulado *Récitations pour voix seule* (1978). Este ciclo explora organizada e sistematicamente as possibilidades da voz recitada e entoada: o texto se torna o suporte de esboços vocais atuando simultaneamente como um jogo, um dicionário, cheios de acrobacias técnicas, micro-dramas cômicos e exercícios de estilo vocal. O texto nesta obra é manipulado de forma detalhada, e tem como um dos principais procedimentos composicionais a construção textual.

Em *Recitation 11* o compositor faz uso extensivo do princípio de acumulação progressiva do texto, frequentemente repetido (palavras, trechos de frases e muitos fonemas) pela música (uma linha de música sinuosa e restrita), ambos escritos pelo compositor e organizados como jogos de construção jogando com expectativa e significado; as sílabas se inclinam para a organização das notas, como num caleidoscópio.

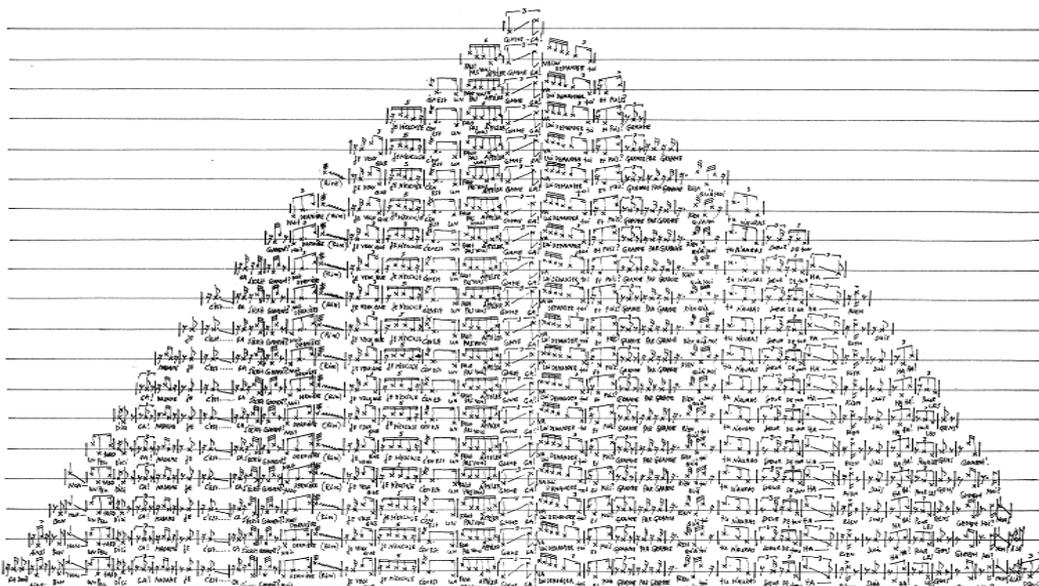


Figura III. *Recitation 11*.

Externamente, a notação desta recitação é um acúmulo de 19 linhas que sobrepostas distinguem os diferentes elementos da peça. Isso dá ao intérprete uma mensagem mais clara, permitindo ao artista executar uma linha poética criando uma emoção em oposição a palavras singulares.

#### Vocabulários sónicos não textuais

Tendo pesquisado novas possibilidades não textuais para a utilização da voz no canto, compositores encontraram, também, uma ampla paleta de sons criados pela combinação de vogais e consoantes amparados em estudos e experimentos de acordo com as regras do IPA<sup>53</sup>.

Em *Aventures*, de György Ligeti (1923-2006) o texto é constituído por agrupamentos fonéticos vocálicos e/ou consonantais representados por signos do IPA. Contudo o texto utilizado consiste em agrupamentos fonéticos que não possuem significado léxico em idioma algum. A inteligibilidade da comunicação proposta na obra se dá devido a uma intersecção entre sílabas *nonsense* e plano não-verbal, que engloba interjeições, efeitos auditivos e sons corporais, somados a estímulos cinéticos (ofegância, sons guturais, risadas, etc.).

---

<sup>53</sup> *International Phonetic Alphabet* é um sistema de notação fonética baseado no alfabeto latino, estabelecido pela Associação Fonética Internacional como uma forma de representação padronizada dos sons do idioma falado. O IPA é utilizado por linguistas, fonoaudiólogos, cantores, atores, lexicógrafos e tradutores.

The image shows a musical score for 'Aventures' (1962-1965) by Luciano Berio. It consists of three staves labeled S, A, and B. Staff S contains complex rhythmic patterns with various note values and rests, accompanied by phonetic notations like 'stb', 'k k d f i p c z 3 c t s', 't j 0 s d c', 'f d g', 'y p t k s j', 't z v 0 b 3 t j s s x f 0', 'p d e', 't', '0 0 c k a', 'p f j s z t d b', and '3 3'. Staff A features triplets of notes with dynamic markings '(f)\*' and 'sfpp > niente'. Staff B includes quintuplets and other rhythmic figures, with dynamic markings '(f)\*' and 'sfpp > niente'. Three sections of the score are highlighted with blue boxes, containing phonetic notations: 'dÿn', 'bÿn', and 'tÿn'. Technical instructions like 'quasi pizzicato', 'simile', and 'kapp' are also present.

Figura IV. Consoantes desvozeadas e sons pontuais, *Aventures* (1962-1965).

### Efeitos vocais

A partir da segunda metade do século XX, muitos compositores passam a suspeitar que a voz poderia ser manipulada de diversas formas para se conseguir efeitos sonoros. Em alguns exemplos os novos sons vocais incorporados à música eram, na verdade, o próprio germe da peça como um todo. Com novas possibilidades, a técnica vocal foi, por muitas vezes, o ímpeto para as composições.

*Sequenza III* (1966) é uma peça que flerta com outros experimentos vocais e textuais. Nesta obra, Luciano Berio desenvolve um catálogo de gestos vocais que exigem do intérprete toda a gama de efeitos e técnicas que englobam desde murmúrios sob a respiração, risos ao cantar da maneira convencional. Seu conteúdo fonético consiste em vocativos de pouco valor semântico. Contudo, há um grau notável de mobilidade sintática particularmente adequada no tratamento aplicado por Berio: fragmentação e desconstrução em unidades mínimas (em frases de ordem decrescente, palavras, sílabas, fonemas) que são depois reconstruídos para enfraquecer ainda mais os vínculos sintáticos (com diferentes graus do nível semântico, da apresentação verbal à apresentação fonética do texto) dando ao som um significado não-verbal através da expressividade e do gesto vocal. Além disso, um alto grau de teatralidade se manifesta na interpretação do material, o agógico e o dinâmico, no entanto, deixando espaço para o artista trazer até mesmo sua própria expressão física.

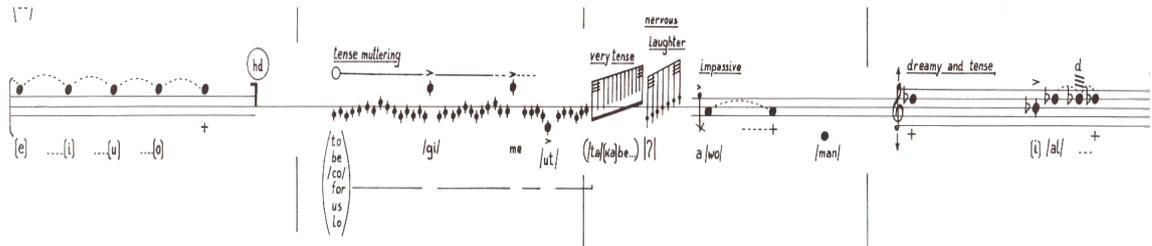


Figura V. Efeitos vocais, texturas e diferentes notações em *Sequenza III*.

Em *Aria* (1958) Cage associa vocabulários sónicos não textuais aos chamados efeitos vocais. Seu texto consiste em vogais e consoantes isoladas, bem como palavras nos idiomas armênio, russo, italiano, francês e inglês. A notação é colorida e gráfica, consistindo, basicamente, em linhas onduladas e coloridas que podem ser sobrepostas a 16 quadrados pretos que denotam ruídos vocais. As cores indicam diferentes maneiras de execução vocal, que são determinadas pelo cantor antes da performance.

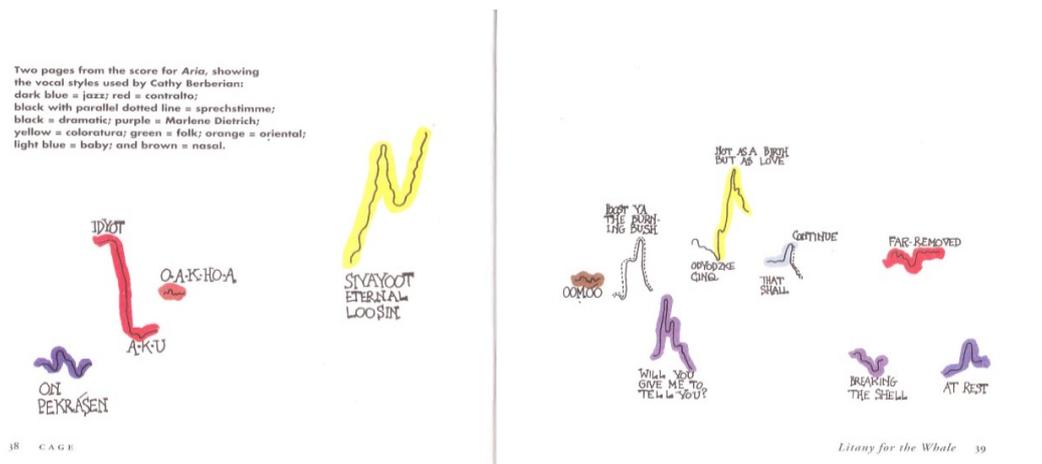


Figura VI. Trecho de *Aria* (1958).

A translação das curvas em relação ao texto abre a busca pela expressividade específica da voz. A ênfase na personalidade da voz dá origem à meticulosa exploração de diferentes técnicas de emissão, ornamentação e efeitos.

Estas abordagens oferecem possibilidades de manipulação sugerindo uma reinvenção da linguagem em tanto em obras para voz solo, quanto para maiores formações. É neste grupamento de expressões características do vocalismo contemporâneo que o estilo de escrita para coro falado desenvolveu-se.

Visto alguns exemplos de como as composições para música vocal se desenvolveram a partir de timbres e texturas no século XX, discutiremos sobre como obras para Coro Falado incorporaram tais procedimentos.

## Obras escritas para Coro Falado

### Fuge aus der Geographie em Contexto

Diversos autores (Katz 2001; Raz 2012; Merrill 2016) consideram que a obra *Fuge aus der Geographie* de Ernst Toch (1887 – 1964) seja a primeira composição ao estilo Coro Falado.

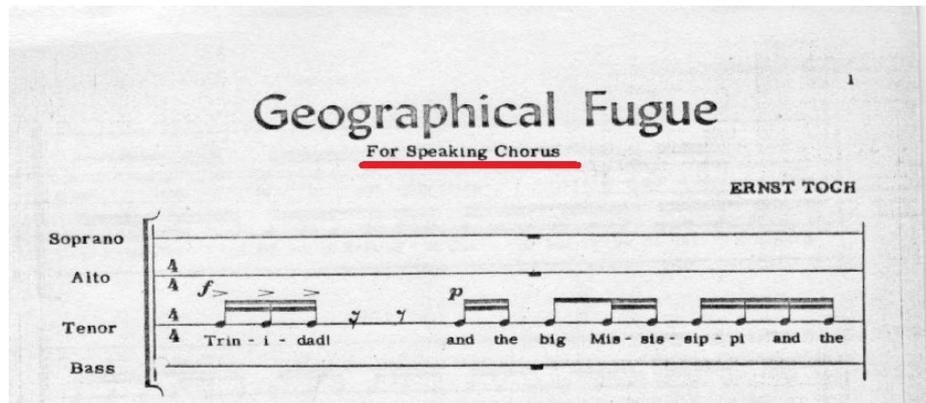


Figura VII. *Fuge aus der Geographie* adaptada.

A peça em questão é apenas o Terceiro Movimento de uma obra para Coro Falado chamada *Gesprochene Musik*, composta para serem apresentadas com novos trabalhos projetados para o *gramophone*. A estréia mundial da fuga em Berlim (18 de junho de 1930) emana de um gramophone ajustado em uma velocidade de reprodução mais acelerada.

John Cage transcreve e adapta para o idioma inglês apenas o terceiro movimento de *Gesprochene Musik*, a *Geographical Fugue*, publicando-a no jornal de Henry Cowell, *New Music*, em 1935. Embora a Cage publicasse a peça no contexto de uma coleção de música escrita expressamente para o gramophone, sua versão da *Fuga Geográfica* começa a ser assimilada como uma peça coral puramente acústica realizada ao vivo. Toch enfatiza a importância da sonoridade das palavras ao descrever sua abordagem composicional. Em um ensaio para *Melos*, o jornal influente para a música contemporânea, intitulado 'Über meine Kantate' *Das Wasser und meine Grammophonmusik*, ele observa que raramente compõe música vocal, porque "o texto deve, de fato, não metafóricamente 'soar' para mim" (Toch 1930: 221-222).

### Story (1940)

Em 1940 John Cage compõe *Story*, o segundo movimento da obra *Living room music* para percussão e quarteto vocal. Neste movimento, os intérpretes realizam uma leitura rítmica sobre um texto da escritora Norte Americana Gertrude Stein - *The World is*

Round: "Once upon a time the world was round and you could go on it around and around."

Nicholls (1991) enfatiza a forte influência da *Fuge aus der Geographie* nesta obra. Contudo, Cage insere elementos alternados à recitação tais como sons sussurrados, assobios, zumbidos. Os acompanhamentos vocais como "ti ti ti ti", "zz" e vogais sustentadas são incluídas juntamente com o assobio rítmico, para criar um conjunto de percussivo de vozes.

The image shows a musical score for a piece titled "Round". It consists of four staves. Staff 1 is at the top and features a circled annotation in red: "(whisper - 'i' as in 'whisper')". Below this, there is a series of notes, some of which are marked with "pp". The lyrics "ti ti ti ti ti ti" are written below the notes. Staff 2 contains the lyrics "time a time Once upon a time" and "up-on a time up- on a time a". Staff 3 has a circled annotation in red: "(half-voice - 'i' as in 'time')". Below this, there is a series of notes. Staff 4 contains the lyrics "tim-" and "e".

Figura VIII. Sons sussurrados como efeito percussivo.

Os motivos rítmicos encontrados em *Story* são inteiramente periódicos, presumivelmente para ajudar na articulação do texto. Variações timbricas são percebidas neste movimento devido às particularidades de cada voz, produzindo assim múltiplas pronúncias da mesma palavra quando faladas por cada pessoa.

#### Ludus verbalis (1957)

*Ludus Verbalis* foi composta pelo Finlandês Einojuhani Rautavaara em 1957, como parte dos estudos em *Sprechchor* com Wladimir Vogel. É uma peça cujo texto em alemão baseia-se nos advérbios do tempo (*Temporalia*), número (*Quantitativa*), modo (*Personalía*) e intensidade (*Qualitativa*). Os quatro movimentos da obra revelam o lado mais experimental de Rautavaara, um conjunto peculiar de palavras em sussurros rítmicos, sibilos e ruídos. As escolhas interpretativas investem em vários aspectos da prosódia, e em particular nos acentos enfáticos e variações de timbre. No que diz respeito às curvas entoativas, a escolha é abordada pelo próprio compositor através da notação baseada num sistema de referência de três linhas para as variações relativas da altura da fala: estando a linha central de referência correspondente ao registro médio da voz falada.

**Personalia**

♩ = ca 112-120 Einojuhani Rautavaara, \*1928

hoch  
S/A  
tief  
hoch  
T/B  
tief

er er er er wer? wer?  
er er er er wer?  
wer? sie sie sie sie  
wer? sie sie sie sie

Figura IX. Pauta com 3 linhas, *Personalia*.

A rítmica exigida nesta peça é influenciada pelos componentes fonéticos da oração verbal. (Tosto 2011). Ao combinar palavras, mas exigindo diferentes tessituras, Rautavaara cria uma hierarquia de significados (como parlendas) textuais que, apesar de simples na execução, são interdependentes para o desenvolvimento da obra. A linguística é, portanto, outro exemplo de controlo do compositor sobre as maiores dimensões do trabalho.

#### *Süßer Tod* (1975)

Composta em 1975, *Süßer Tod* é a primeira de uma coletânea com quatro peças baseadas nos textos de Johannes R. Kohler. Os procedimentos composicionais e notação contemporânea adotada por Klaus Stahmer envolvem notação tradicional associada a efeitos fónicos que contrastam entre as formas, potencializando significativamente sua sonoridade tais como “zumbidos” e *boca chiusa*. Outro ponto peculiar nesta peça é que se visualizam inversões de direção na leitura musical com a qual estamos habituados, representada geralmente por um eixo horizontal para as durações e um eixo vertical para as alturas. Encontram-se, basicamente, duas camadas de textura; uma mais pontilística, utilizando símbolos muitos particulares ao compositor em caráter de indeterminação e outra voltada ao trato do texto, referente às pautas de linha única e pentagrama.

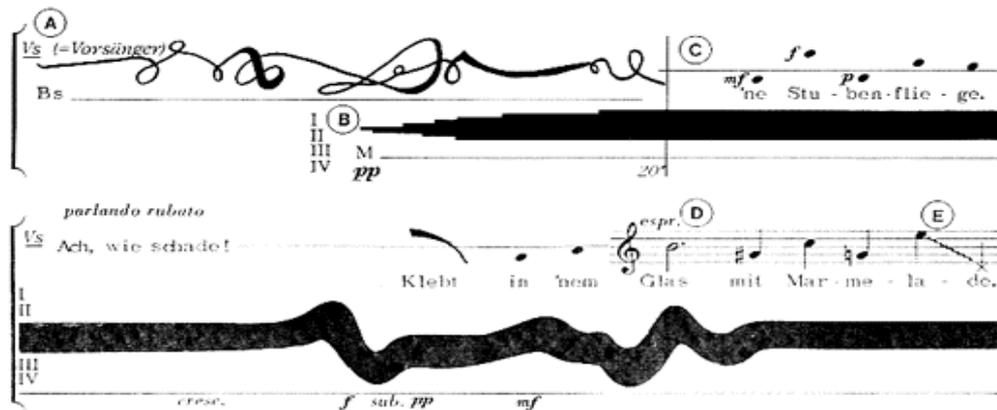


Figura X. Modelos distintos de notação em *Süßer Tod*.

De acordo com Sprau (2016) os temas e conteúdos das composições de Stahmer destacam-se ao ouvinte em muitos casos através da letra, porque "quase a metade de suas obras estão em estreita relação com a linguagem". Stahmer frequentemente explora novas possibilidades "entre os diferentes meios expressivos de produção de música e linguagem".

Partindo de citações que relacionavam essas canções ao universo sonoro em questão, busquei identificar relações previamente estabelecidas através de estudo bibliográfico sobre os compositores, as obras e o contexto nas quais foram produzidas. O levantamento bibliográfico possibilitou-me compreender a contextualização das obras bem como os procedimentos composicionais adotados no período em que foram escritas.

## Referências

- Fernandes, A.J.; Kayama, A.G. (2011). “A música coral dos primórdios do século XX aos primórdios do século XXI: A composição para coros e a performance do repertório moderno/contemporâneo”, *Música Hodie*, 11 (2), pp. 93-111
- Mabry, S. (2002), *Exploring twentieth-century vocal music*, Oxford: Oxford University Press
- Katz, M. (2001), “Hindemith, Toch, and Grammophonmusik”, *Journal of Musicological Research*, 20 (2), pp. 161–80
- Kostka, S. (2006), *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, Upper Saddle River: Prentice Hall
- Menezes, F. (2003), *A Acústica Musical em Palavras e Sons*, São Paulo: Ateliê Editorial
- Merril, J. (2016), *Die Sprechstimme in der Musik: komposition, Notation, Transkription*, EBook – Springer Fachmedien Wiesbaden
- Nicholls, D. (1991), *American Experimental Music 1890-1940*, Cambridge: Cambridge University
- Oliveira, L. L. (2014), *A escrita vocal nas obras aventuras de György Ligeti, agnus e o king de Luciano Berio*, (Dissertação de Mestrado), Instituto de Artes de Campinas - UNICAMP, Campinas
- Raz, C. (2012), “From Trinidad to Cyberspace: Reconsidering Ernst Toch’s ‘Geographical Fugue.’”, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 9 (2), pp. 227–244
- Sprau, K. (2016), «Écoute-les s’ajouter les mots » – zur sprachbezogenen Musik Klaus Hinrich Stahmers, in Theresa Henkel und Franzpeter Messmer, *Komponisten in Bayern*, Allitera, pp. 65-82
- Toch, E. (1930), “Über meine Kantate ‘Das Wasser’ und meine Grammophonmusik.”, *Melos*, (9/5-6), pp. 221-22
- Tosto, I. M. (2011), *La voce musicale: orientamenti per l’educazione vocale* Collana Educazione Musicale, Italy: EDT