

Fonética e articulação - implicações na interpretação

Rui Miguel Ramos Mourinho

Universidade de Évora

Resumo

Este artigo apresenta um modelo de interpretação centrado nas possibilidades articulatórias derivadas do sistema de classificação das consoantes quanto ao modo de articulação, em obras cujas melodias são extraídas de repertório vocal. A metodologia usada parte de conceitos da fonética. A partir da definição de consoantes oclusivas e constrictivas são elaboradas representações distintas de micro articulação musical. Após uma análise e classificação das consoantes verificadas nos textos das fontes primárias, aplicámos a micro articulação correspondente às melodias das mesmas fontes, de forma a obter uma possibilidade interpretativa que infere na formação de grupos melódicos e pontos culminantes de cada frase. O sistema de classificação das consoantes quanto ao modo de articulação fornece-nos duas micro articulações. As consoantes oclusivas produzem uma micro articulação percussiva equivalente a um acento e as consoantes constrictivas produzem uma micro articulação arrastada equivalente a um *tenuto*. Estes dois elementos articulatórios permitem desenvolver uma interpretação que tem em conta não só o ritmo notado, como também a micro articulação contida nos textos. Neste artigo usámos como obra laboratório as *Cantigas de Santiago* (2015), um conjunto de sete peças para guitarra solo cujas fontes primárias são temas extraídos do *Codex Calixtinus*, das *Cantigas de Amigo* de Martim Codax e das *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X.

Palavras-Chave: consoantes constrictivas/oclusivas, articulação, Cantigas de Santiago, guitarra, modelo de interpretação.

Abstract

This article presents an interpretation model focused on the articulation possibilities derived from the consonants classification system concerning the articulation mode in works whose melodies were extracted from the vocal repertoire. The methodology derives from phonetic concepts. From the definition of occlusive and constrictive consonants, different representations of musical micro articulation were prepared. After an analysis and classification of the consonants in the texts of the primary sources corresponding micro articulations were applied to the melodies of the sources in order to obtain an interpretive possibility which infer in the formation of melodic groups and culminating

points within phrases. This consonant classification system provided us with two micro articulations. Occlusive consonants, which produce a micro percussive articulation equivalent to accent and constrictive consonants that produce a dragged micro articulation equivalent to a *tenuto*. These two articulatory elements enabled us to develop an interpretation that takes into account not only the written rhythm, but also micro articulation contained in the texts. In this article we used *Cantigas de Santiago* (2015) by Stephen Goss, a setting of seven pieces for solo guitar with themes extracted from the *Codex Calixtinus*, the *Cantigas de Amigo* by Martim Codax, and *Cantigas de Santa Maria* by Afonso X, has a laboratory work to demonstrate the interpretation model.

Keywords: constrictive/occlusive consonants, articulations, Cantigas de Santiago, guitar, interpretation model.

Introdução

O repertório para guitarra clássica está repleto de obras derivadas de música cantada. Ao longo da história da guitarra podemos verificar a presença deste instrumento enquanto ferramenta de acompanhamento de canções, em parte pela sua portabilidade e pelo seu baixo custo de produção. No período clássico, onde já temos a guitarra com seis cordas simples, verificamos que a maioria dos compositores escreveram temas e variações, canções com acompanhamentos ou transcrições de árias¹⁵⁵, em parte, por necessidade de sobrevivência, pois neste período o piano era o instrumento em ascensão que começava a dominar as salas de concerto. Os compositores guitarristas acabavam por compor os populares temas e variações usando as árias das óperas de maior relevo ou qualquer outro tema que cativasse a atenção, prática essa que perdura mesmo nos séculos XIX, XX e XXI¹⁵⁶. Este é o fundamento histórico para a ligação entre o repertório solista para guitarra e as obras vocais. Tendo estas obras como fontes temáticas melodias cantadas, quase sempre apresentadas de forma inalterada, as seguintes questões se levantam: Qual a influência que os textos terão na interpretação destas obras? Como são equacionadas as opções de dinâmica, articulação, timbre e agógica? Qual a influência da narrativa no carácter e no fraseado? Como será a digitação? Como será o modelo de interpretação destas obras? Este artigo está centrado no fraseado,

¹⁵⁵ A título de exemplo: Op. 9 sobre o tema *O cara armonia* de Mozart por Fernando Sor (1778-1839) ou as seis *Rossiniana*' de Mauro Giuliani (1781-1829).

¹⁵⁶ No séc. XIX o *Carnaval di Veneza* e a *Fantasia* de Francisco Tárrega (1852-1909) sobre motivos de *La Traviata* de Giuseppe Verdi (1813-1901). No séc. XX o *Nocturnal Op.70 after John Dowland* de Benjamin Britten (1913-1976) ou o *Theme, variaciones et fugue sur les folies d'espagne* de Manuel Maria Ponce (1882- 1948). No séc. XXI os *Apontamentos sobre as folias* de Fernando N. Lobo (b.1974) e as *Illustrations to the book of songs* de Stephen Goss (b.1964).

especificamente na implicação das fontes primárias para a formação de micro articulações e de grupos melódicos.

No artigo de Gladis Massini-Cagliari, sobre as *Cantigas de Santa Maria* (doravante referidas como CSM), é apresentado um estudo do ritmo linguístico em português arcaico do período trovadoresco com base na abstração da prosódia a partir da análise dos ritmos poético e musical das cantigas religiosas escritas em galaico-português. Na sua análise, Massini-Cagliari estabeleceu uma ligação com a música pelo facto das poesias medievais galaico-portuguesas serem cantigas, isto é, peças poético-musicais compostas para serem cantadas. O objetivo principal da autora supra referenciada consistiu em extrair elementos da notação musical que pudessem constituir argumentos para a realização fonética das cantigas quanto à sua estrutura silábica e ao seu ritmo linguístico (Massini-Cagliari 2008: 1). Com base na análise da notação musical da CSM 100, o trabalho mostrou como esta pode atuar como meio adicional de informação sobre a prosódia da língua (que dá suporte aos versos cantados) a partir da análise de dois fenómenos: a paragoge¹⁵⁷, que providencia importantes esclarecimentos sobre a sibilização da língua na época e o ritmo, a partir da consideração da possibilidade de localização de acentos secundários - rítmicos (Massini-Cagliari 2008: 3). A génese do trabalho de Massini partiu da ideia de que:

[...] as proeminências musicais devem combinar preferencialmente com as proeminências nos níveis poético e linguístico. Desta forma, a divisão de compassos musicais das cantigas e a localização de tempos fortes das batidas musicais podem auxiliar, por exemplo, na determinação de proeminência principal de palavras que não tenham ocorrido em posição de rima no corpus [...]. (Massini-Cagliari 2008: 6)

Massini reforça a influência que elementos distintos de texto e música têm entre si. Pensa-se que a investigação da autora poderia aprofundar a ideia dos acentos secundários na perspetiva musical, onde uma eventual diferenciação dos referidos acentos poderia enriquecer e clarificar ainda mais a sua pesquisa. No entanto, a premissa da autora indica-nos qual o percurso a tomar, os acentos musicais referidos por esta podem ser reproduzidos numa execução de cada uma das canções usadas por Goss. Esta influência bilateral entre texto e música reforçou assim a premissa chave

¹⁵⁷ Paragoge: processo fonológico que acrescenta uma vogal neutra /e/ após sílabas terminadas por codas consonantais com a finalidade de transformar essas sílabas em estruturas canónicas do tipo CVCV. A realização fonética da vogal epentética pode ser comprovada a partir da notação musical, que prevê uma nota correspondente à sílaba criada a partir do acréscimo da vogal epentética, que muitas vezes é também registrada na escrita.

deste trabalho. O passo seguinte da nossa pesquisa é a identificação destes acentos musicais.

De forma a compreendermos a relação articulatória entre texto e fraseado temos de nos afastar momentaneamente do meio musical e passarmos para área da linguística e da fonética, centrando-nos particularmente nos fonemas tal como definido por Bechara (2009: 42-45)¹⁵⁸. Da mesma forma que uma melodia pode ser caracterizada por carácter, frases, motivos melódicos e/ou ritmos, durações e alturas, também um texto pode ser caracterizado pelos seus elementos: intenção poética, frases, palavras, sílabas e letras. Como é de conhecimento geral todas as palavras são constituídas por sílabas. Estas, por sua vez, são constituídas por letras que têm como representação sonora elementar o fonema. Seja falada ou cantada, toda a ação sonora possui nuances e acentuações consoante o tipo de fonema. Existem três tipos de fonemas a saber: as vogais, as semivogais e as consoantes.

[...] Do ponto de vista articulatório, as vogais podem ser consideradas sons formados pela vibração das cordas vocais modificados segundo a forma das cavidades supra-laríngeas, que devem estar sempre abertas ou entreabertas à passagem do ar. Na pronúncia das consoantes, ao contrário há sempre na cavidade bucal um obstáculo à passagem da corrente expiratória. [...]. Entre as vogais e as consoantes situam-se as semivogais, que são os fonemas /i/ e /u/ quando, juntos a uma vogal, com ela formam sílabas. (Cintra & Lindley, 2001, p. 31)

As vogais podem ser classificadas quanto à região de articulação, quanto ao grau de abertura, quanto ao papel da cavidade bucal e nasal e quanto à intensidade. As consoantes, por sua vez, possuem um sistema de classificação segundo quatro critérios de base articulatória. A articulação das consoantes não se faz, como a das vogais, com a passagem livre do ar através da cavidade bucal. Na sua pronúncia, a corrente expiratória encontra sempre, em alguma parte da boca, ou um obstáculo total que a interrompe momentaneamente, ou um obstáculo parcial que a comprime sem, contudo, intercedê-la. No primeiro caso, as consoantes dizem-se oclusivas; no segundo, constrictivas. Entre as constrictivas, distinguem-se as: fricativas, as laterais e as vibrantes. Quanto ao ponto ou zona de articulação temos as consoantes classificadas em: bilabiais, labiodentais, linguodentais, alveolares, palatais e velares. Quanto ao papel das cordas vocais as consoantes podem ser sonoras ou surdas. Finalmente, quanto ao papel da cavidade

¹⁵⁸ Fonemas: sons elementares e distintos produzidos pela voz humana quando exprime pensamentos e emoções. É importante distinguir fonema de letra. um fonema é uma realidade acústica, registada pelo nosso ouvido, enquanto que uma letra é um sinal empregado para representar na escrita o sistema sonoro de uma língua.

bucal e nasal as consoantes podem ser orais ou nasais (Bechara 2009: 39). Tendo em conta a forma como um fonema é produzido, podemos considerar que as vogais são sons puros pois não encontram nenhuma obstrução temporária ou permanente. Já as consoantes podem ser consideradas como ruídos pois estas são produzidas como resultado de algum tipo de obstrução (Cintra & Lindley, 2001, pp. 31,32).

Compreender a forma como os vários fonemas são produzidos é de grande relevância para qualquer cantor, pois a voz é o seu instrumento de trabalho e este necessita de possuir um domínio do aparelho vocal para produzir uma dicção e uma entoação correta. Uma afirmação que é reforçada pela tese de doutoramento sobre a língua portuguesa no canto lírico da cantora Tânia Valente onde é explanado um estudo de relações entre técnica vocal e fonética articulatória. No seu trabalho onde aborda a fonética enquanto ferramenta para o estudo do canto em língua portuguesa, no que concerne às consoantes salienta que:

[...] numa situação de estudo e preparação para um concerto, ter presentes as características articulatórias das consoantes - assim como das vogais - é uma mais valia, não só para entender os eventuais problemas que elas podem colocar, mas também para saber tirar partido daquilo que elas podem trazer de positivo à qualidade do som e à interpretação artística. (Valente 2014: 131)

Dada a natureza da sua investigação, a autora segue por um caminho centrado na técnica do canto e não aprofunda o fonema como elemento gerador de possibilidades articulatórias reproduzíveis num instrumento. No entanto, como já foi citado, afirma que o conhecimento sobre as características das consoantes pode ser útil para a construção de uma interpretação. Se observarmos o comportamento dos fonemas enquanto estão a ser cantados podemos verificar os seguintes pontos:

1. As consoantes, tendo em conta a sua natureza e formação, têm sempre uma função articulatória pois interrompem a passagem de ar;
2. As consoantes produzem dois tipos de micro articulação. As oclusivas são formadas rapidamente e produzem um ruído curto e percussivo, as constrictivas são formadas um pouco mais lentamente e produzem um ruído arrastado e friccionado que podemos descrever musicalmente com um *tenuto*;
3. *Legato* puro só se verifica nas vogais pois não interrompe a passagem de ar;
4. A necessidade de um reforço na articulação das consoantes;
5. A re-articulação de uma vogal implica sempre uma suspensão da coluna de ar que a produz.

Metodologia

A guitarra, enquanto cordofone beliscado, permite manusear o som livremente na sua gênese e no seu *terminus*, no entanto, é limitada na ação enquanto a corda está a vibrar.¹⁵⁹ Esta possibilidade de produção e manuseamento do som estreita o âmbito do nosso estudo às consoantes, pois estas últimas espelham as possibilidades articulatórias que a guitarra pode reproduzir. No que concerne às consoantes, pela razão anteriormente referida, o ponto de maior relevância é a classificação das mesmas tendo em conta o seu modo de articulação. Verificámos que as consoantes oclusivas são, na sua articulação, mais rápidas e produzem um som percutido como que um acento, derivado do menor esforço na sua produção. Já as consoantes constrictivas requerem um maior esforço do aparelho fonador sendo o seu som arrastado como se fosse *tenuto*, conseqüentemente necessitam de um pouco mais de tempo para a sua emissão. A tabela que se segue (Tabela I) serve de resumo desta observação. Os termos de correspondência musical usados referem-se à recriação da articulação dos fonemas na guitarra.

Modo de Articulação da Consoante				Correspondência de Micro Articulação Musical		
Oclusivas	bilabiais	surda	[p]	acento (>)		
		sonora	[b]	acento (>)		
	linguodentais	sonora	[t]	acento (>)		
		surda	[d]	acento (>)		
	velares	sonora	[k]	acento (>)		
		surda	[g]	acento (>)		
Constrictivas	fricativas	labiodentais	surda	[f]	<i>tenuto</i> (-)	
			sonora	[v]	<i>tenuto</i> (-)	
		alveolares	surda	[s]	<i>tenuto</i> (-)	
			sonora	[z]	<i>tenuto</i> (-)	
		palatais	surda	[x]	<i>tenuto</i> (-)	
			sonora	[j]	<i>tenuto</i> (-)	
	laterais	alveolar	[l]	<i>tenuto</i> (-)		
		palatal	[lh]	<i>tenuto</i> (-)		
	vibrantes (alveolares)	simples	[r]	<i>tenuto</i> (-)		
		múltiplas	[rr]	<i>tenuto</i> (-)		
	nasais	bilabial	[m]	<i>tenuto</i> (-)		
		linguodental	[n]	<i>tenuto</i> (-)		
		palatal	[nh]	<i>tenuto</i> (-)		

Tabela I. Correspondência entre modo de articulação da consoante e micro articulação musical.

¹⁵⁹ Na gênese de um som podemos escolher o ângulo de ataque, a quantidade de unha usada, a direção em que a corda é libertada e o ponto onde a corda é colocada em vibração. Desta forma, definimos o timbre, a acentuação (notas acentuadas e notas *tenutas*) e a dinâmica. No *terminus* de um som definimos a duração e a articulação (*stacatto*) desse mesmo som.

O procedimento a adotar consiste em classificar, quanto ao modo de articulação, as consoantes iniciais do texto encontrado nas fontes primárias, identificar as micro articulações correspondentes, sobrepor a melodia original com o texto na obra que a usou como fonte primária e colocar as micro articulações encontradas e os eventuais grupos melódicos correspondentes ao texto, palavras e sílabas.

Demonstração

De forma a demonstrar a hipótese formulada no ponto 2 deste artigo, serão explanados exemplos a partir da obra *Cantigas de Santiago* (2015) de Stephen Goss. Seleccionámos duas cantigas de andamentos contrastantes com fontes temáticas distintas. Os critérios de seleção dos exemplos aqui apresentados foram: oposição de andamentos, fontes temáticas de autores diferentes e linhas melódicas com características distintas chegando a ser opostas. Desta forma, foi possível aferir a eficácia das micro articulações em diferentes andamentos e em textos díspares. A primeira, CSM nº 103 'Quena Virgen ben servirá', possui um andamento rápido e é bastante rítmica com várias mudanças de métrica. A segunda, *Cantiga de Amigo 'Ondas do mare de Vigo'* de Martim Codax, é lenta, de métrica regular e com linhas melódicas longas onde as notas constituintes mesclam entre si. Ao sobrepormos o refrão da CSM nº 103 'Quena Virgen ben servirá' à secção correspondente na primeira cantiga de Goss podemos verificar que existem diferenças de articulação nas duas melodias (Figura I).

The image displays a musical score for the song 'Quena Virgen ben servirá'. It consists of two staves. The upper staff is the vocal line, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The lyrics are: 'Que na Vir_ gen ben_ ser vi_ rá_ a Pa_ ra_ i so i_ rá_'. The lower staff is the instrumental accompaniment, also in treble clef with the same key signature and time signature. It includes the instruction 'non campanella' and dynamic markings 'mp', 'mf', and 'f'. Colored lines (red, green, blue) are drawn across both staves to highlight specific articulation points and melodic groupings corresponding to the text.

Figura I. *Quena Virgen ben Servirá* (c.c. 5 -8) de *Cantigas de Santiago* (Goss 2015a, 5) e Refrão de *Cantiga de Santa Maria* nº103 de Afonso X. Reproduzido com gentil autorização de Les Éditions Doberman-Yppan.

Como se pode observar nas notas a vermelho, na ausência do texto, o *sol* da última colcheia facilmente seria interpretado como uma anacrusa para o compasso seguinte. Ao respeitarmos o texto verificámos que esse mesmo *sol* corresponde ao final da palavra ‘*Virgen*’ e o *sol* seguinte é o início da palavra ‘*ben*’. Da mesma forma, nas notas a verde, o *mi* também pode ser tratado como anacrusa e ser agrupado para o compasso seguinte mas, mais uma vez, o texto sugere outra forma de agrupar as células. Nas notas a azul temos um terceiro exemplo onde a palavra ‘*irá*’ sugere um agrupar de notas diferente do esperado na ausência do texto. Para verificarmos a influência dos fonemas do refrão na articulação, analisámos o texto tendo como base o modo de articulação das consoantes tal como foi apresentado anteriormente. O modelo de análise centrou-se no início de cada sílaba para identificar qual o tipo de consoante, se constrictiva ou oclusiva (Tabela II)¹⁶⁰.

Texto	<i>Que</i>	<i>na</i>	<i>Vir</i>	<i>gen</i>	<i>Ben</i>	<i>Ser</i>	<i>vi</i>	<i>rá</i>
Oclusivas	X				X			
Constrictivas		X	X	X		X	X	X
Texto	<i>A</i>	<i>Pa</i>	<i>ra</i>	<i>i</i>	<i>so</i>	<i>I</i>	<i>rá</i>	
Oclusivas		X						
Constrictivas			X		X		X	

Tabela II. Quadro de análise do refrão de CSM no 103: ‘*Quena Virgen bem servirá*’ quanto ao modo de articulação de consoantes.

Após identificarmos as consoantes colocámos na melodia do refrão a micro articulação correspondente e agrupámos as células rítmicas e melódicas às palavras correspondentes. Desta forma, obtemos uma possibilidade interpretativa bastante diferente da ideia inicial. Na ilustração, seguidamente apresentada (Figura II), podemos verificar os novos grupos de fraseado. Assim, temos em consideração não só cada palavra do texto, mas também os fonemas que constituem cada palavra. Logo, podemos obter um fraseado onde a micro articulação encontrada a partir do modo de articulação das consoantes sugere a intenção rítmica do texto.

¹⁶⁰ Cada palavra foi separada nas suas sílabas, mas para que não se perca a estrutura, cada palavra é iniciada por letra maiúscula.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Que na Vir gen ben ser vi rá a Pa ra i so i rá." The score is in G major (one sharp) and 7/8 time. The vocal line is on a treble clef staff, and the piano accompaniment is on a bass clef staff. The lyrics are written above the vocal line. The piano accompaniment includes dynamic markings: *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). There are also performance instructions: "non campanella" and "4" (quarta). Colored lines (green, purple, red, orange) connect notes to lyrics and indicate articulation points. The piano accompaniment has a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Figura II. Proposta de articulação tendo em conta o modo de articulação das consoantes. Refrão da CSM 103 e de *Cantigas de Santiago* (c.c. 5 - 8) (Goss 2015a, 9). Reproduzido com gentil autorização de Les Éditions Doberman-Yppan.

A palavra 'Quena' é dividida em duas sílabas 'Que' e 'na'. A primeira sílaba é iniciada pela consoante oclusiva [q] o que implica uma micro articulação de acento, na segunda sílaba 'na' temos a consoante constritiva [n] com uma micro articulação em *tenuto* antecedendo a vogal final [a], ou seja, [>][u][e][-][a]. De forma a separar o primeiro grupo do segundo necessitamos de criar um pequeno silêncio de articulação. No grupo que constitui a palavra 'Virgen' deparamo-nos na primeira sílaba 'Vir' com a consoante constritiva [v], a vogal [i], uma nova consoante constritiva [r] o que em termos de micro articulação produz *tenuto*, *tenuto*, ou seja, [-][i][-]. Na segunda sílaba 'gen' temos de realçar um aspeto relevante, apesar da letra ser um 'g' a pronuncia da sílaba 'gen' tem como representação fonética 'jen' e assim, em termos de classificação de consoantes quanto ao modo de articulação, temos uma consoante constritiva [j], a vogal [e] e a consoante constritiva [n] que em termos de micro articulação implica [-][e][-]. No grupo seguinte temos a palavra 'Servirá' onde encontramos uma consoante constritiva [s], vogal [e], novas consoantes constritivas [r] e [v], vogal [i], consoante constritiva [r] e vogal [a] onde temos sempre uma micro articulação de consoante em *tenuto*, ou seja, [-][e][-][i][-][á]. As palavras que se seguem são 'Paraíso' 'irá', que ao decompor em fonemas temos: [p][a][r][a][í][s][o] o que em termos de micro articulação origina [>][a][-][a][í][-][o] e finalmente abordando a segunda palavra temos [i][r][á] que em termos de micro articulação é [i][-][á].

O processo foi replicado no primeiro verso da *Cantiga de Amigo* 'Ondas do mare de Vigo' de Martim Codax. Novamente elaborámos um quadro de análise (Tabela III) para assinalar as consoantes oclusivas e as consoantes constritivas.

Texto	On	das	do	mar	de	Vi	go
Oclusivas		X	X		X		X
Constritivas				X		X	

Tabela III. Quadro de análise do verso de CA no 1: 'Ondas do mare de Vigo' quanto ao modo de articulação de consoantes.

A partir deste quadro, tal como na canção anterior, reagrupámos os motivos e células melódicas de forma a representar musicalmente o texto da canção respeitando a micro articulação encontrada (Figura III).

Figura III. Proposta de articulação tendo em conta o modo de articulação das consoantes. Verso de CA no 1: 'Ondas do mare de Vigo' e *Cantigas de Santiago (c.c.1 - 5)* (Goss 2015a, 14).

Reproduzido com gentil autorização de Les Éditions Doberman-Yppan.

Considerações finais

Este artigo apresenta assim um modelo de interpretação que tem como ponto de partida as possibilidades articulatórias encontradas nos textos das fontes que serviram de base para a composição de uma determinada obra instrumental. As representações de articulações musicais dos dois tipos de consoantes (oclusivas e constritivas) permitiram modelar o texto musical ao nível da constituição de grupos melódicos e da própria articulação, de forma a obter uma representação musical do texto. Estes procedimentos circunscrevem-se a obras que tenham como fonte primária uma melodia ou fragmento melódico de uma obra para voz. Realçamos que os grupos melódicos obtidos a partir da fonte primária podem contrariar os grupos melódicos indicados pelo compositor da obra. Cabe ao intérprete a decisão final de alterar ou não os mesmos. O propósito é reproduzir as micro articulações implícitas a cada palavra presente na fonte primária vocal que uma determinada obra tenha usado. Estes procedimentos permitem também, numa segunda fase, valorizar a narrativa do próprio texto. Esta evolui dramaticamente e uma análise à mesma pode permitir mais opções interpretativas.

No entanto, existem limitações a ter em conta. Estes procedimentos pressupõem que a melodia ou fragmento usado seja identificável e que a fonte primária também esteja acessível ao intérprete, pois só assim será possível obter a informação necessária para aplicar este modelo.

O modelo proposto centrou-se nos fonemas encontrados no galaico-português e na obra de Goss supra referenciada, no entanto, este modelo pode ser ampliado/exportado de forma a ser usado em obras que também tenham como ponto de partida uma obra vocal. Para tal, terá que ser novamente elaborado um quadro de consoantes no idioma do texto e a partir de aí encontrar a articulação correspondente. A possibilidade de aplicação deste modelo não se cinge ao repertório para guitarra solo. Na música de câmara com canto são frequentes as pequenas flutuações no pulso da música, muitas delas motivadas por necessidades articulatórias impostas pela correta dicção do texto. Ao aplicarmos a metodologia apresentada neste artigo temos a possibilidade de melhor compreender as necessidades de articulação do/a cantor/a e assim reproduzir uma articulação idêntica, quando necessário, de forma a obtermos uma junção mais eficaz. No ensino também encontramos aplicações deste modelo. Um discente ao compreender o texto e a própria formação das sílabas consegue valorizar notas ou grupos melódicos, assim as palavras são usadas como mnemónicas que ajudam a recordar e/ou memorizar a inflexão a usar. Este modelo constitui uma possibilidade de reflexão para a construção de um modelo de interpretação aplicável à extensa quantidade de obras derivadas de textos, canções ou árias no repertório.

Bibliografia

- Areán-Garcia, N. (setembro de 2009). "Breve histórico da Península Ibérica". *Revista Philologus*, 25-43.
- Areán-Garcia, N. (jan./abr. de 2011). "A divisão do Galego-Português em Português e Galego, duas línguas com a mesma origem". *Revista Philologus*, 49, 15.
- Bechara, E. (2009). Fonética e Fonologia. Em E. Bechara, *Moderna Gramática Portuguesa* (pp. 42-55). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Cintra, C. C., & Lindley, L. F. (2001). *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Goss, S. (2014). *Stephen Goss composer*. Retrieved January 23, 2017, from Stephen Goss composer: <http://www.stephengoss.net>
- Goss, S. (2015). *Cantigas de Santiago*. (D. Russell, Ed.) Québec, Canada: Lés Éditions Doberman-Yppan.
- Goss, S. (2015). *Cantigas de Santiago* (Collection DAVID RUSSELL Series ed.). Lévi, Québec, Canada: Les Édition Doberman-Yppan.
- Lopes, G. V. (n.d. de n.d. de 2011). *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [Base de dados online]*. Obtido em 14 de Dezembro de 2015, de Cantigas Medievais Galego Portuguesas: <http://cantigas.fcsh.unl.pt>
- Lopes, G. V., Ferreira, M. P., & et.al. (2011). *Cantigas Medievais Galego Portuguesas*. Obtido em 21 de dezembro de 2015, de Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]: <http://cantigas.fcsh.unl.pt>
- Massini-Cagliari, G. (2008). "Interface Fonologia-Poesia-Música: Uma análise do ritmo linguístico do Português Arcaico, a partir da no periodo trovadoresco". *Estudos Liguísticos*, 9-20.
- Valente, T. S. (2014). *A Língua Portuguesa No Canto Lírico - Um Estudo De Relações Entre Técnica Vocal E Fonética Articulatória*. PhD Thesis, Universidade de Évora, Évora.