

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES - DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO - MESTRADO EM MÚSICA

O ENSAIO CORAL COMO MOMENTO DE APRENDIZAGEM:  
A PRÁTICA CORAL NUMA PERSPECTIVA DE EDUCAÇÃO MUSICAL

Dissertação apresentada como parte dos requisitos  
para obtenção do título de Mestre em Música, área  
de concentração: Educação Musical

Autor: Sergio Luiz Ferreira de Figueiredo

Porto Alegre  
1990

Instituto de Artes  
BIBLIOTECA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES - DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO - MESTRADO EM MÚSICA

O ENSAIO CORAL COMO MOMENTO DE APRENDIZAGEM  
A PRÁTICA CORAL NUMA PERSPECTIVA DE EDUCAÇÃO MUSICAL

Banca Examinadora:

Professor Orientador: Raimundo Martins, Doutor, UFRGS  
Alda de Jesus Oliveira, Doutor, UFBA  
Cristina Capparelli Gerling, Doutor, UFRGS

## CONTÁV

Introdução.....	1
Metodologia.....	4
Notas.....	8
Capítulo 1 - O grupo coral: treinamento ou aprendizagem?	
1.1. Treinamento versus aprendizagem.....	10
1.2. Características da aprendizagem musical na prática coral.....	13
Notas.....	18
Capítulo 2 - O planejamento do ensino na perspectiva da educação musical	
2.1. Planejamento.....	19
2.2. Organização.....	
2.2.1. Do repertório.....	21
2.2.2. De ensaios.....	24
2.3. Avaliação.....	29
2.4. Avaliação.....	30
Notas.....	32
Capítulo 3 - O ensino coral como veículo de educação musical	
3.1. A abordagem dos conceitos musicais através do grupo coral.....	33
3.1.1. Ritmo.....	35
3.1.2. Melódia.....	41
3.1.3. Harmonia.....	57

À minha esposa, Valéria,  
e aos meus filhos, Leandro e Carolina.

## SUMÁRIO

Introdução.....	1
Metodologia.....	4
Notas.....	9
Capítulo 1 - O ensaio coral: treinamento ou aprendizagem?	
1.1.Treinamento versus aprendizagem .....	10
1.2.Características da aprendizagem musical na prática coral.....	13
Notas.....	18
Capítulo 2 - O planejamento do ensaio na perspectiva da educação musical	
2.1.Planejamento.....	19
2.2.Organização	
2.2.1. Do repertório.....	21
2.2.2 Do ensaio.....	24
2.3.Aplicação.....	29
2.4.Avaliação.....	30
Notas.....	32
Capítulo 3 - O ensaio coral como veículo de educação musical	
3.1. A aprendizagem de conceitos musicais através da prática coral.....	33
3.1.1.Ritmo.....	35
3.1.2.Melodia.....	41
3.1.3.Harmonia.....	57

3.2. A relação análise-síntese na aprendizagem dos elementos básicos do discurso musical.....	71
Notas.....	73
<b>Capítulo 4 - A técnica vocal como recurso na aprendizagem coral</b>	
4.1. A função da técnica vocal como elemento de educação musical.....	75
4.2. A aplicação da técnica vocal e sua aprendizagem.....	76
Notas.....	87
Conclusão.....	88
Abstract.....	91
Anexo.....	92
Bibliografia.....	136

## RESUMO

O objetivo desta pesquisa é apresentar questões sobre educação musical na prática coral. O ensaio coral é um momento de aprendizagem. É no ensaio coral que o conhecimento musical é construído.

No capítulo 1 o treinamento é abordado como uma parte do processo de aprendizagem. Durante o ensaio coral muitos treinamentos são utilizados com o objetivo de promover a aprendizagem musical.

O capítulo 2 trata do planejamento do ensaio. Existem três pontos fundamentais para o planejamento: organização, aplicação e avaliação. A organização do repertório e do ensaio, a aplicação de estratégias e a avaliação dos resultados são desenvolvidos neste capítulo.

A aprendizagem de conceitos musicais através da prática coral é o assunto do capítulo 3. Ritmo, melodia e harmonia são apresentados como componentes básicos para o desenvolvimento de conceitos musicais. Exemplos do repertório coral mostram alguns pontos relacionados ao ritmo, melodia e harmonia. São apresentados exercícios com o objetivo de indicar solução para determinados problemas de forma progressiva e contextualizada.

A técnica vocal é apresentada no capítulo 4 como um recurso na aprendizagem coral. A função da técnica vocal é facilitar a realização musical. Exercícios são apresentados com o objetivo de conduzir os cantores à compreensão dos elementos vocais necessários para a prática coral.

A inter-relação conceitos musicais, técnica vocal e repertório é extremamente importante e necessária para que haja contextualização dos inúmeros aspectos envolvidos na prática coral.

## INTRODUÇÃO

Uma das características evidentes da atividade coral é seu caráter social. Como consequência há uma grande aceitação desta atividade em diferentes segmentos da sociedade. É comum existirem corais em escolas, igrejas, clubes, indústrias, bancos e outros locais. A abrangência que se observa em função deste caráter social da atividade coral resulta na grande participação de leigos, sendo poucos os corais formados por profissionais. Pessoas de diferentes faixas sócio-culturais integram os grupos corais de maneira a tornar a função do regente bastante complexa.

Cantar é uma ação relativamente simples à primeira vista, mas ao se fazer uma observação minuciosa, notar-se-á que aspectos não musicais como aspectos fisiológicos, psicológicos e mentais estão diretamente relacionados com o ato de cantar e, conseqüentemente, com a atividade coral. O controle de cada um desses aspectos depende de uma orientação segura e eficiente que permita, ao longo do trabalho, um domínio satisfatório desta tarefa.

A diversidade resultante da heterogeneidade dos integrantes de corais gera complexidade, pois são muitos os conceitos musicais a serem desenvolvidos pelo regente, que deve estar preparado para assumir esta função. Esta preparação do regente tem sido assistemática, de um modo geral, e o resultado desta assistematização se reflete claramente na trajetória dos corais. Existem casos de regentes de certas comunidades que outorgam aos filhos, e aos filhos dos filhos, o direito de reger o coral da comunidade. Há regentes cuja única formação é a experiência de cantar em coral: após alguns anos de prática como cantor, assumem a liderança do grupo e se tornam regentes. Existem também regentes que se formam em escolas de música e universidades. Tal situação produz uma idéia equivocada do conhecimento necessário no que se refere à prática coral, não havendo uma sistematização que aborde a problemática coral de forma efetiva.

Em outras áreas do conhecimento onde também é evidente a existência de um processo de aprendizagem, há sempre mais condições de se manter o corpo de conhecimento da área mesmo quando ocorre substituição da pessoa que conduz o processo. Na prática coral, por razões a serem investigadas, a individualidade dos regentes se sobrepõe constantemente ao conhecimento, dificultando a continuidade do processo de desenvolvimento do grupo todas as vezes que é preciso substituir seu regente. A continuidade dos grupos tem sido garantida pela existência do próprio grupo quando bem sucedido; caso contrário não há suficiente lastro para suportar qualquer alteração ou interferência no desempenho habitual do grupo.

A heterogeneidade dos integrantes de um coral, que estabelece características diferenciadas a nível social, deveria estimular a formação mais cuidadosa dos regentes. Todavia não é o que se constata. Como consequência da formação tão diversificada dos regentes, os corais têm uma trajetória quase sempre tortuosa. Alguns momentos da trajetória musical de um grupo são claros, como por exemplo: o início, que parece sempre atrair pela novidade, pela vontade de se fazer algo; um segundo momento quando ocorre uma pseudo-estabilidade, onde aparentemente tudo funciona bem, e um terceiro momento, que em geral é crítico e põe em dúvida os dois momentos anteriores.

A transmissão do conhecimento musical, a qualidade da expressão vocal e a postura perante a obra de arte são alguns dos elementos que dependem da atuação do regente. Por estas razões o ensaio surge como momento de extrema importância porque é o período onde o regente orienta, repara, corrige e aperfeiçoa. "... é no ensaio que a experiência coral encontra sua verdadeira identidade..."(1).

A disponibilidade de um grupo de pessoas que quer cantar e a disposição de alguém que quer orientar, promove uma relação que se evidencia no momento do ensaio. Cantar a duas ou cinco vozes, peças longas ou curtas, num



ensaio que dura uma ou duas horas, são variáveis que funcionam de acordo com as características próprias de cada grupo. O interesse e a relação de disponibilidade entre as partes geram a necessidade de mais ou menos tempo de ensaio determinando a qualidade e a trajetória do grupo.

Este interesse mútuo, que identifica o caráter social do agrupamento, transfere o foco da ação musical do palco para o ensaio. Enquanto a existência de um coral está alicerçada somente na apresentação, no palco, no aplauso, suspeita-se que não está ocorrendo suficiente compreensão ou interesse comum entre seus membros, enfatizando-se, assim, a individualidade de seus integrantes ou do regente. Não se pode perder de vista que a performance é o reflexo de um momento anterior - o ensaio - e se ela não é bem sucedida, algo está insuficiente na compreensão ou na preparação do grupo.

A capacidade de resistência física de um grupo, a capacidade de assimilação, a capacidade de desenvolver a compreensão e a expressividade, são elementos que dependem da ação direta do regente no momento do ensaio.

A preocupação com estes aspectos surge de uma experiência pessoal do autor desta pesquisa na tentativa de enfrentar esta problemática. Os objetivos desta pesquisa são didáticos e o que se pretende é a apresentação de estratégias que dimensionem com mais clareza aspectos significativos na condução do ensaio coral.

## METODOLOGIA

A pesquisa foi desenvolvida através de dois procedimentos metodológicos:

- a) revisão da literatura
- b) observação de corais.

a) Revisão da literatura - A bibliografia nacional sobre o assunto em questão é bastante escassa e por esta razão a revisão bibliográfica foi efetuada basicamente na literatura norte-americana sobre o trabalho coral. A literatura consultada apresenta inúmeros aspectos relacionados com a atividade coral de maneira ampla e abrangente, abordando desde a formação do regente até a performance coral, passando por elementos educacionais, psicológicos, sociais e administrativos. Considerando-se as diferenças culturais, foram selecionados autores que de maneira especificamente musical tratam do assunto coral.

A revisão da bibliografia dimensionou etapas do trabalho e a seguir serão apresentados os principais tópicos de cada uma destas etapas.

A primeira etapa da pesquisa trata da relação entre o treinamento e a aprendizagem. BIGGE aborda as diferentes teorias da aprendizagem enfatizando a necessidade da sistematização para que haja objetividade e durabilidade no processo da aprendizagem(2). Para BIGGE não existe necessariamente uma teoria mais correta no campo da aprendizagem e ele considera fundamental a existência da "reflexão sobre a natureza do processo de aprendizagem por parte do professor"(3). Para que a aprendizagem coral ocorra é necessária a figura de um regente. Pode-se considerar a função do regente análoga à de um professor. Por isso, o regente também deve refletir sobre a natureza do processo de aprendizagem musical.

A aprendizagem é o produto principal do ensino. KUETHE define

aprendizagem como sendo "o processo pelo qual a conduta se modifica como resultado da experiência"(4). Na prática coral a experiência de cantar deve estar vinculada a um processo que conduza o indivíduo a mudanças progressivas de conduta. GAGE e BERLINER reforçam o fato da aprendizagem estar envolvida em um processo, e isto quer dizer que precisa de tempo(5). Para que a aprendizagem ocorra é necessário considerar certos aspectos de maturidade para que exista a possibilidade de se desenvolver habilidades de forma permanente.

O desenvolvimento de habilidades relaciona-se diretamente com os inúmeros treinamentos a que são submetidos os indivíduos que se encontram numa situação de aprendizagem. O treinamento coral acontece principalmente no momento do ensaio. O êxito do trabalho coral está diretamente relacionado com a qualidade do treinamento aplicado durante os ensaios.

A segunda etapa da pesquisa trata da organização. A literatura coral é enfática no que se refere à organização e preparação dos ensaios. Tais tópicos tão enfáticos nesta literatura, quase não fazem parte da prática coral brasileira. Em geral, o trabalho é desenvolvido através de experimentações que aos poucos sedimentam uma prática. Os regentes são pouco atentos ao aspecto da preparação e organização do ensaio. Considerando a necessidade de aprendizagem - que está inserida num processo - a organização do trabalho pode conduzir com mais eficiência à aquisição do conhecimento necessário para a prática coral.

ROBINSON e WINOLD consideram que "planejar o ensaio é uma das mais importantes responsabilidades do regente"(6). Este planejamento pode dimensionar as inúmeras tarefas que devem ser desenvolvidas durante um ensaio. SHEWAN sugere a variedade nos ensaios, e isto só é possível com um bom planejamento(7).

Para ROE o regente deve ter um planejamento adequado para que haja um maior aproveitamento de tempo nos ensaios(8), sem desperdícios e sem levar o grupo ao desinteresse ou à fadiga. GREEN também sugere a organização

sistemática do ensaio onde devem ser previstos os erros e como solucioná-los(9). Quando o regente chega à frente de um grupo já deve estar preparado para todos os problemas que possam ocorrer. Uma preparação cuidadosa do ensaio promoverá maior segurança, mesmo diante de situações imprevistas.

Na terceira etapa da pesquisa são apresentados alguns pontos referentes à educação musical na atividade coral. A aprendizagem musical envolve o treinamento de conceitos musicais e, com frequência, é confundida com o estudo da teoria musical. Saber o nome das figuras, das notas musicais ou dos sinais de dinâmica, não é garantia de conhecimento musical. Segundo ROE, é preciso desenvolver conceitos através da leitura da partitura, lembrando sempre da necessidade da audição interior para que possa haver um referencial interno do evento observado(10). SHEWAN enfatiza a necessidade da experiência física além da teórica(11).

ROBINSON e WINOLD enfatizam que o objetivo do ensino de conceitos musicais em coral não pode ser confundido com uma lista de nomes e definições(12); é mais importante que se tenha consciência do fenômeno musical. MARTINS afirma que:

“...qualquer tentativa no sentido de desenvolver educação musical eficaz e efetiva deve ter como base dados que descrevam e apliquem as interações ocorrentes entre o indivíduo que aprende e a estrutura do evento sonoro que está sendo aprendido”(13).

Dos vários conceitos musicais apresentados pela literatura, foram selecionados aqueles que representam fundamentalmente a base para o desenvolvimento de habilidades musicais. Ritmo, melodia e harmonia, são sistematicamente abordados na prática coral. Aspectos como dinâmica, fraseado, articulação e estilo, dentre outros, estarão sempre relacionados com o ritmo, a melodia ou a harmonia.

A quarta etapa da pesquisa apresenta aspectos da técnica vocal aplicados à prática coral. A técnica vocal pode ser entendida como um recurso na aprendizagem coral. Tem por objetivo facilitar a realização vocal além de desenvolver os vários mecanismos físicos envolvidos no ato de cantar.

A literatura, de um modo geral, reforça a necessidade do regente conhecer profundamente a técnica vocal para aplicá-la de maneira adequada. SHEWAN apresenta uma série de exercícios que conduzem o indivíduo à utilização da imagem mental do som(14), e compara o ato de falar ao ato de cantar. ROE indica a técnica vocal como um caminho importante para o controle da voz e alerta para a necessidade de objetividade nas informações; sugere paciência na sua aplicação pois a evolução vocal depende também de maturidade física(15). O regente deve ter uma sólida formação vocal para que possa ajudar os cantores a vencer as dificuldades vocais. ROBINSON e WINOLD afirmam que "... não basta conhecer a técnica vocal; é preciso também saber aplicá-la com eficiência"(16).

Todos os autores reforçam que o regente deve saber realizar vocalmente aquilo que deseja dos cantores. No Brasil é muito comum a presença de um professor de técnica vocal que atua junto aos corais. Por um lado, isto é muito bom desde que o regente esteja completamente ciente do trabalho vocal que está sendo realizado. Por outro lado o regente pode se isentar da necessidade de conhecimento vocal, já que esta responsabilidade está nas mãos de outra pessoa.

As quatro etapas estabelecidas a partir da revisão da literatura dimensionam a organização interna deste trabalho:

- treinamento e aprendizagem
- organização do ensaio
- conceitos musicais
- técnica vocal.

b) Observação de corais - A observação de corais foi realizada após a revisão da literatura com o objetivo de verificar se os principais tópicos apresentados por diferentes autores fazem parte da problemática geral da realidade coral brasileira.

Para esta verificação foram observados cinco grupos corais:

1. um coral de uma escola de música formado há quatro meses.
2. um coral municipal que existe há mais de cinco anos.
3. um coral de empresa formado há pouco mais de um ano.
4. um coral universitário que existe há muitos anos com substituições constantes de regentes e cantores.
5. um coral profissional que existe há muitos anos com várias substituições de regentes e cantores.

O critério de escolha destes cinco corais está baseado na tentativa de verificar se os pontos comuns levantados através da revisão bibliográfica são aplicáveis à grupos com características distintas com relação à função que desempenham, ao tempo de existência, ao número de integrantes, à quantidade de ensaios semanais e assim por diante. Cada um dos cinco grupos foi observado durante quatro ensaios. Dados mais específicos sobre cada grupo, bem como a observação feita através de roteiro elaborado previamente, encontram-se documentados sob a forma de anexo no final do trabalho.

## NOTAS

- (1) ROBINSON,R. & WINOLD,A. The choral experience. New York, Harper's College Press, 1976, p.154.
- (2) BIGGE,M.L. Teorias da aprendizagem para professores. São Paulo, E.P.U. e EDUSP, 1977, p.6.
- (3) BIGGE,M.L. op. cit. p.8.
- (4) KUETHE,J.L. O processo ensino-aprendizagem. Porto Alegre, Globo, 1978, p.6.
- (5) GAGE,N.L. & BERLINER,D.C. Educational psychology, Boston, Houghton Mifflin Company, 1988, p.229.
- (6) ROBINSON,R. & WINOLD,A. op. cit. p.155.
- (7) SHEWAN,R. Voice training for the high school chorus. New York, Parker Publishing, 1973, p.201.
- (8) ROE,P.F. Choral music education. New Jersey, Prentice Hall, 1970, p.250.
- (9) GREEN,E.A.H. & MALKO,N. The conductor and his score. New Jersey, Prentice Hall, 1975, p.93.
- (10) ROE,P.F. op. cit. p.137.
- (11) SHEWAN,R. op. cit. p.205.
- (12) ROBINSON,R. & WINOLD,A. op. cit. p.291.
- (13) MARTINS,R. Educação musical: conceitos e preconceitos. Rio de Janeiro, FUNARTE, Instituto Nacional de Música. Coordenadoria de Educação Musical, 1985, p.21.
- (14) SHEWAN,R. op. cit. p.23.
- (15) ROE,P.F. op. cit. p.71.
- (16) ROBINSON,R. & WINOLD,A. op. cit. p.54.

## 1 - O ENSAIO CORAL: TREINAMENTO OU APRENDIZAGEM?

### 1.1. Treinamento versus aprendizagem

A aprendizagem tem sido objeto de estudo dos psicólogos nas últimas décadas. O estudo da aprendizagem tem gerado bibliografia referente aos modos de aquisição do conhecimento. Diferentes abordagens contrastam entre si mas apontam sempre para a "continuidade" existente no processo de crescimento e desenvolvimento. Cada nova aprendizagem funciona como parte de um "continuum".

Na observação deste "continuum" o treinamento pode ser situado como sendo uma das etapas do processo de aprendizagem. O treinamento tem por objetivo possibilitar o domínio de habilidades necessárias para que a aprendizagem ocorra. As habilidades conquistadas através de treinamento podem ou não significar aprendizagem. O treinamento deve promover os meios para se chegar aos objetivos e não ser entendido como um fim em si mesmo(1).

É possível localizar o treinamento como uma situação onde não ocorra necessariamente a compreensão. O treinamento pode significar o armazenamento de fatos na memória e nada mais. Bigge situa esta aprendizagem ao nível da memorização(2). A compreensão, neste caso, fica vinculada à quantidade de treinamento e não à qualidade.

A aprendizagem acontece como um reflexo do treinamento se este possibilitar a compreensão. Sendo o treinamento uma etapa do processo de aprendizagem, a compreensão só será possível se houver transferência do conteúdo para uma nova situação. "Ocorre transferência da aprendizagem quando a aprendizagem numa situação influencia a aprendizagem e desempenho em outras situações"(3). A transferência funciona como uma ponte entre o treinamento e a aprendizagem. Se não ocorre transferência pode-se dizer que não ocorre



aprendizagem significativa. É importante ressaltar a existência da transferência negativa que pode interferir na aprendizagem. Um treinamento inadequado pode promover aprendizagem inadequada(4).

A aprendizagem dos elementos musicais envolve treinamento e a complexidade do fenômeno sonoro pode promover uma série de equívocos com relação à compreensão dos mesmos. O treinamento pode distanciar a compreensão do indivíduo do significado musical ao invés de promovê-lo.

O treinamento dirigido à aprendizagem musical tem como objetivo desenvolver habilidades específicas necessárias à compreensão musical. É uma aprendizagem de partes que integram o todo da realização musical. Sua função principal é propiciar o reconhecimento da diferenciação de elementos estruturais básicos da música com vistas a uma integração posterior consistente e compreensível(5). Tal integração só é possível quando a habilidade adquirida tiver conexão com o produto final. A inter-relação dos diversos elementos musicais dificulta sua separação para efeito de treinamento, provocando, com frequência, indefinições tanto quanto ao treinamento em si como quanto ao objetivo a ser alcançado. O elemento melódico é um parâmetro muitas vezes tratado de maneira isolada, independente do contexto musical. Tal isolamento pode se transformar em uma ação imprecisa e inútil que, por sua vez, pode não promover o resultado esperado. A transferência da aprendizagem adquirida através do tratamento isolado de parâmetros sonoros pode não ocorrer se os objetivos não estiverem claramente delineados. Pode-se verificar através da observação de corais, constantes equívocos com relação ao treinamento aplicado sem objetivos precisos, que dificultam a realização do treinamento assim como a aplicação efetiva no repertório(6).

Para se atingir um domínio determinado na aprendizagem musical é preciso objetividade no treinamento. Por isso espera-se que a aplicação do treinamento seja respaldada em procedimentos que assegurem significância e transferência. Treinamento não pode ser confundido com experimentação. A

experimentação é mais livre, mais abrangente, e pode conduzir positivamente um processo de aprendizagem se abordada com segurança e competência. Segundo Bigge, "...a compreensão cresce a partir da experimentação. Na experiência experimental uma pessoa tenta agir de um modo, em seguida de outro, e mantém aquele que funciona melhor" (7). No caso da experiência musical há certos elementos que não podem ser escolhidos. Por isso o treinamento musical precisa ser mais do que experimentação, precisa ser mais direcionado. O direcionamento deve ser claro para não promover condicionamentos indesejáveis na aquisição do conhecimento.

O treinamento deve ser uma ferramenta no desenvolvimento de habilidades e deve objetivar a realização musical como um todo. Ao se adquirir certa habilidade há ainda a necessidade de reforço para que não ocorra o esquecimento. O esquecimento pode ser gerado pelo desuso de habilidades ou ainda por interferências que prejudicam seu desempenho (8). A organização do treinamento pode determinar a capacidade de retenção de habilidades, diminuindo as chances de extinção e possibilitando um maior índice de transferência.

O treinamento deve habilitar o indivíduo no sentido de facilitar a realização de determinada tarefa a ponto de promover uma visão crítica no contexto geral da realização musical. Esta visão crítica só pode ocorrer quando houver autonomia. Tal autonomia deriva da compreensão que confirma a aprendizagem.

Aprender deve ser mais do que o armazenamento de fatos e ações independentes. A aprendizagem será significativa se derivar da reflexão. Reflexão que garanta a existência de significados nas diferentes etapas da aprendizagem, que permita a constante manutenção do "continuum" no processo de aquisição do conhecimento. "A aprendizagem ao nível da reflexão exige por parte de quem aprende uma participação mais ativa, uma atitude mais crítica com relação ao pensamento convencional, mais imaginação e criatividade" (9).

## 1.2. Características da aprendizagem musical na prática coral

O ensalo é um momento fundamental na atividade coral. É no ensalo que se constrói o conhecimento musical de um grupo. São várias as habilidades exigidas dos integrantes de um coral. Diversos são os treinamentos que ocupam o ensalo com a finalidade de promover aprendizagem. Estes treinamentos devem possuir um objetivo comum: facilitar a realização musical.

A separação das partes de um todo - para efeito de treinamento - é necessária. Todavia deve-se ter muita cautela pois corre-se o risco de não reintegrá-las ao todo. Critérios para ordenação de parâmetros são a base do treinamento. Tais critérios precisam de objetividade para que possibilitem o controle de situações onde se está construindo o conhecimento musical. Certos princípios gerais são facilmente observáveis: o aquecimento vocal, por exemplo, não é realizado no fim de um ensaio.

Cada etapa de um ensaio deve ser cuidadosamente planejada e avaliada. É necessário que hajam objetivos a serem alcançados; é necessário que se verifique se os objetivos propostos foram ou não atingidos; é necessário que se tenha consciência do porquê certos objetivos foram ou não alcançados.

O planejamento para aplicação de treinamento bem como sua avaliação, pode dimensionar problemas e elucidar as estratégias que melhor atendem as necessidades de um grupo. A organização e a objetividade de treinamento capacita os cantores e estimula a aprendizagem. Mais qualidade terá a aprendizagem quanto maior for a compreensão que ela puder gerar. Os cantores precisam saber porquê realizar um treinamento e para quê ele serve<sup>(10)</sup>. Quando tal compreensão não ocorre o treinamento se torna uma repetição mecânica, dificultando o estabelecimento de sua função na atividade coral. Exemplificando esta situação, o treinamento sobre diferentes aspectos da técnica vocal tem provocado antipatia e desinteresse por parte dos cantores de coral porque não havendo compreensão de sua necessidade e utilidade não pode haver transferência

significativa de aprendizagem para obras do repertório. A frequência do treinamento não assegura aprendizagem em relação à técnica vocal. Dessa maneira a técnica vocal pode se tornar um obstáculo para o desempenho coral, pois sem interesse por parte dos cantores torna-se difícil alcançar resultados positivos. Na observação de corais pode-se notar, com frequência, a realização mecânica de vocalises, que provocam desinteresse nos cantores. Grande parte dos exercícios não estão conectados ao repertório, o que dificulta a possibilidade de compreensão e aplicação do treinamento(11).

A aprendizagem depende tanto da qualidade quanto da quantidade de treinamento. Certos tipos de treinamento produzem resultados rapidamente, a curto prazo. Outros tipos de treinamento dependem de maior persistência. A assimilação de certos fatores envolvidos no ato de cantar depende de maturidade. Neste caso, pode haver compreensão sem que haja a possibilidade física de realização. Quando determinado treinamento pressupõe repetição para se chegar ao resultado desejado é fundamental que esta repetição propicie a passagem de uma etapa a outra de maneira seqüenciada. Esta seqüência tem que estar sustentada no conhecimento e na assimilação de tarefas que a médio e longo prazo possam promover a aprendizagem adequada. A repetição pura e simples pode promover aprendizagem momentânea e o que se espera a nível de evolução é que a aprendizagem seja duradoura para que possa facilitar a aquisição de novas aprendizagens.

A predominância de corais amadores no Brasil tem gerado confusão e veiculado uma idéia errônea com relação à aprendizagem musical. A ausência de qualidade na realização coral é muitas vezes justificada pela falta de conhecimento musical dos seus integrantes. Porém, muitos corais musicalizados apresentam os mesmos tipos de problema de compreensão musical(12). A ausência de compreensão promove transferência insuficiente para novas obras incorporadas ao repertório. Por esta razão o desenvolvimento dos grupos corais tem sido lento. A lentidão diminui a possibilidade de se chegar a resultados que satisfaçam os

significativa de aprendizagem para obras do repertório. A freqüência do treinamento não assegura aprendizagem em relação à técnica vocal. Dessa maneira a técnica vocal pode se tornar um obstáculo para o desempenho coral, pois sem interesse por parte dos cantores torna-se difícil alcançar resultados positivos. Na observação de corais pode-se notar, com freqüência, a realização mecânica de vocalises, que provocam desinteresse nos cantores. Grande parte dos exercícios não estão conectados ao repertório, o que dificulta a possibilidade de compreensão e aplicação do treinamento(11).

A aprendizagem depende tanto da qualidade quanto da quantidade de treinamento. Certos tipos de treinamento produzem resultados rapidamente, a curto prazo. Outros tipos de treinamento dependem de maior persistência. A assimilação de certos fatores envolvidos no ato de cantar depende de maturidade. Neste caso, pode haver compreensão sem que haja a possibilidade física de realização. Quando determinado treinamento pressupõe repetição para se chegar ao resultado desejado é fundamental que esta repetição propicie a passagem de uma etapa a outra de maneira seqüenciada. Esta seqüência tem que estar sustentada no conhecimento e na assimilação de tarefas que a médio e longo prazo possam promover a aprendizagem adequada. A repetição pura e simples pode promover aprendizagem momentânea e o que se espera a nível de evolução é que a aprendizagem seja duradoura para que possa facilitar a aquisição de novas aprendizagens.

A predominância de corais amadores no Brasil tem gerado confusão e veiculado uma idéia errônea com relação à aprendizagem musical. A ausência de qualidade na realização coral é muitas vezes justificada pela falta de conhecimento musical dos seus integrantes. Porém, muitos corais musicalizados apresentam os mesmos tipos de problema de compreensão musical(12). A ausência de compreensão promove transferência insuficiente para novas obras incorporadas ao repertório. Por esta razão o desenvolvimento dos grupos corais tem sido lento. A lentidão diminui a possibilidade de se chegar a resultados que satisfaçam os

integrantes de corais, levando os grupos a uma constante rotatividade que justifica o constante recomeçar do trabalho em favor dos novos integrantes.

A dosagem da qualidade e da quantidade de treinamento caracteriza a aprendizagem musical de um coral. Para cada grupo haverá diferentes aplicações de treinamento de acordo com as características, condições e aspirações de seus integrantes. O regente deve estar preparado para aplicar estratégias adequadas às condições do grupo. Não existem fórmulas definidas que se apliquem a todo o tipo de agrupamento coral, mas a organização do trabalho pode facilitar a evolução do grupo (13). Esta organização propiciará a autonomia progressiva de habilidades dos integrantes de corais permitindo sua evolução. É preciso aprender a aprender. Assim novos conhecimentos terão lugar assegurando a continuidade do processo de aprendizagem.

Na bibliografia encontram-se vários pontos que funcionam como referenciais para a organização do material a ser desenvolvido na prática coral. Alguns destes referenciais são enfaticamente abordados visando um maior aproveitamento de tempo e melhor desempenho nos ensaios. Podem ser destacados:

#### I - Conceitos musicais básicos

a) conceitos musicais podem ser assimilados quando sua aplicação for coerente com as condições do grupo;

b) conceitos serão melhor aprendidos se houver aplicação de forma prática e acessível no contexto geral do trabalho;

c) o treinamento para aquisição de conceitos adquire mais significado quando estiver devidamente contextualizado;

d) a exposição de conceitos, para não ser confundida com informação teórica desnecessária, deve promover a compreensão de aspectos que fundamentem a realização musical e precisa estar adequada à realidade do grupo.

“Não há dúvida de que muito da hostilidade ao ensino de teoria vem do fato de que se ensina tal conteúdo através de verbalismos vazios, desvinculados de qualquer experiência e significância musical” (14).

Se o grupo não está musicalizado conceitos musicais podem ser transmitidos “...sem o auxílio de uma linguagem técnica” (15).

## II - Técnica vocal

a) fundamentos vocais são imprescindíveis para um grupo coral;

b) o domínio da técnica vocal permite controle e qualidade na produção coral;

c) o trabalho de técnica vocal depende de maturidade e persistência e o planejamento deste aspecto é indispensável;

d) a adequação de exercícios significa grande parte da garantia de aprendizagem e o regente, como orientador deste processo, deve ter consciência de sua função de professor de voz (16).

A aprendizagem de conceitos musicais e da técnica vocal precisa estar relacionada com o repertório do grupo para que toda informação e treinamento possam ser vivenciados de maneira significativa e adequada. Grande parte do sucesso de um grupo se deve aos critérios de escolha do repertório. Tais critérios devem situar progressivamente as dificuldades a serem vencidas de maneira clara e sistemática. Sendo muitos os conceitos a serem aprendidos, assim como a técnica vocal, deve-se saber dosar e direcionar os diferentes tipos de treinamento usados. O regente, como líder de uma experiência educacional, deve facilitar a aprendizagem através da criação e controle de treinamentos (17). Esta criação e controle de treinamentos depende de planejamento.

“Nenhum regente pode dissociar-se de sua função de educador” (18).

O objetivo da prática coral pode estar alicerçado em princípios educacionais que possibilitem o crescimento do indivíduo através da experiência. Esta experiência pode estabelecer mudanças que promovam o desenvolvimento da organização e

estruturação dos inúmeros significados inerentes à prática coral. "O objetivo da educação é desenvolver a mente no sentido da independência e da autonomia do indivíduo"(19). Não importa se o coral quer ser profissional ou amador, se quer cantar na Igreja ou na Indústria. O importante é tornar a atividade coral algo mais produtivo qualitativamente, que possa ser desenvolvida em vários níveis atendendo a diferentes objetivos, cumprindo uma função educacional. "A grande tarefa da educação é ajudar todo indivíduo a conhecer mais sobre si e seu universo"(20).



## NOTAS

- (1) MARTINS, R. op. cit. p. 21.
- (2) BIGGE, M. L. op. cit. p. 314.
- (3) BIGGE, M.L. op. cit. p.252
- (4) KUETHE, J. L. op. cit. p. 100.
- (5) MARTINS, R. op. cit. p. 29.
- (6) Ver resultado da observação de corais - Anexo
- (7) BIGGE, M. L. op. cit. p. 320.
- (8) KUETHE, J.L. op. cit. p.78.
- (9) BIGGE, M. L. op. cit. p. 324.
- (10) ROBINSON, R. & WINOLD, A. op. cit. p.157.
- (11) Ver resultado da observação de corais - Anexo
- (12) Ver resultado da observação de corais - Anexo
- (13) SHEWAN, R. op. cit. p.201.
- (14) MARTINS, R. op. cit. p.32.
- (15) MARTINS, R. op. cit. p.31.
- (16) SHEWAN, R. op. cit. p.10.
- (17) ROBINSON, R. & WINOLD, A. op. cit. p.44.
- (18) GREEN, E.A.H. The modern conductor. New Jersey, Prentice Hall, 1987,  
p.2
- (19) MARTINS, R. op. cit. p.47.
- (20) ROE, P.F. op. cit. p.2.

## 2. O PLANEJAMENTO DO ENSAIO NA PERSPECTIVA DA EDUCAÇÃO MUSICAL

### 2.1. Planejamento

A educação musical tem apresentado inúmeras lacunas no que diz respeito ao planejamento. Na formação do educador musical constata-se, com frequência, a ausência ou imprecisão com relação ao planejar. Construir, elaborar um programa de ensino não é garantia de sucesso em termos de aprendizagem. Bons programas carecem de educadores competentes e educadores competentes carecem de bons programas. A competência musical não garante a competência pedagógica e vice-versa. Tal situação ilustra a necessidade de planejamento nos diferentes segmentos da educação musical. O ensaio coral, como momento de aprendizagem, deve ser planejado.

O regente coral, como agente de um processo educacional, pode desenvolver com maior eficácia os diversos aspectos envolvidos na prática coral através de planejamento. É tarefa de todo educador musical estabelecer estratégias que apresentem níveis progressivos de dificuldade de maneira simples e atraente(1). As etapas a serem desenvolvidas necessitam de organização, pois só assim promoverão crescimento. Um problema apresentado de forma inadequada ou no momento inoportuno pode significar frustração, provocar desinteresse ou promover aprendizagem inconsistente. Os regentes, de um modo geral, tem consciência de muitos aspectos que precisam ser desenvolvidos na prática coral mas comprometem o próprio desenvolvimento do grupo pela falta de planejamento do trabalho. Na observação de corais nota-se a preocupação com aspectos vocais mas nem sempre os exercícios propostos contribuem para a solução de problemas vocais; conceitos musicais são solicitados, mencionados e apresentados ao grupo sem a devida contextualização(2).

A maioria dos corais não ensaia diariamente, o que provoca constantes

esquecimentos com relação aos ensaios anteriores e dificulta a projeção do que deve ser feito nos ensaios seguintes. São várias as funções do planejamento:

- a) facilitar a conexão entre os ensaios, mesmo quando eles são espaçados;
- b) esclarecer que aspectos precisam ser recordados, reforçados ou corrigidos;
- c) permitir maior precisão sobre os momentos mais propícios para a inclusão de novas obras no repertório;
- d) determinar estratégias que melhor conduzam o processo de aprendizagem.

É quase inexistente o hábito de documentar experiências na prática coral. Quando esta documentação ocorre, é feita de maneira pouco eficiente. A utilização de esquemas de trabalho é confundida com mecanização, automação e por isso é rejeitada. A documentação sobre a prática coral pode se tornar valiosa tanto para o desempenho dos grupos quanto para a sistematização do processo de aprendizagem. A escassez de bibliografia nacional sobre o assunto, também pode ser justificada pela falta de hábito de registro da atividade coral. Pouca importância se dá ao planejamento da atividade musical em geral. O atual estágio da educação musical no Brasil reflete tal situação.

O planejamento de um ensaio pode consistir de três etapas: organização, aplicação e avaliação. A organização é uma etapa anterior ao ensaio, é construída a partir das propostas que se pretende apresentar ao grupo. A aplicação é a etapa onde as propostas da organização do ensaio são realizadas. A avaliação é uma etapa posterior ao ensaio, tem por objetivo verificar as etapas anteriores bem como fornecer subsídios para a preparação dos ensaios seguintes. Do planejamento constaria também adequação do ambiente para a realização do ensaio, distribuição de partituras, avisos gerais e outras atividades que não serão consideradas neste trabalho. As três etapas mencionadas anteriormente serão desenvolvidas a seguir

considerando exclusivamente os aspectos musicais de um ensaio.

## 2.2. Organização

2.2.1. Do repertório - A organização dos aspectos musicais e vocais relacionados com o ensaio pode ser estabelecida a partir da adequação do repertório. As diferentes etapas de um ensaio serão melhor desenvolvidas na medida em que estiverem facilitando a assimilação de conceitos através da experiência de cantar repertório que ilustra tais conceitos. Os conceitos musicais e vocais serão melhor aprendidos e assimilados quando o repertório do grupo reforçar os conceitos desejados. A organização das atividades de um ensaio deve partir da organização do repertório para que possibilite a realização de tarefas de maneira progressiva e contextualizada. Tal organização deriva das necessidades e aspirações de cada grupo. É preciso selecionar obras que contribuam para a solução de problemas.

O regente coral desenvolve intuitivamente algum tipo de organização porque sempre é preciso renovar o repertório do grupo. Se algum tipo de registro desta organização for feito, será possível avaliar e adequar tal seleção. O repertório coral é vastíssimo e o planejamento através da análise anterior do repertório pode fornecer maiores possibilidades de aplicação objetiva e coerente com as necessidades dos grupos. Determinadas obras constam do repertório de qualquer coral por se caracterizarem como "modismos", ou por trazerem em seu conteúdo as etapas progressivas necessárias para o desenvolvimento do trabalho. Um coral iniciante quase sempre canta cânones, que são peças essencialmente polifônicas. O planejamento pode conduzir à compreensão do processo polifônico através da utilização de peças que ilustrem este processo de forma gradativa. O mesmo ocorre com peças homofônicas que, quando submetidas a um planejamento, podem conduzir a realizações mais complexas. Existe ainda o repertório que utiliza a polifonia e a homofonia simultânea ou alternadamente. Também neste caso o

planejamento pode fornecer uma série de estratégias que conduzam a uma boa trajetória do grupo.

A literatura sobre a prática coral é enfática na questão da seleção do repertório. A escolha adequada de repertório estimula o crescimento do grupo. O melhor caminho, conforme ROE, é escolher música autêntica que seja um bom exemplo de estilo, época, cultura e que contenha boa organização formal e qualidades expressivas(3). A análise prévia do repertório pode contribuir para a eficácia de sua aplicação.

Muitas peças passam pelas mãos dos regentes e são analisadas de alguma maneira. Algumas apresentam elementos adequados a um grupo e podem ser incluídas imediatamente ao repertório. Outras não atendem às necessidades imediatas mas podem ser aplicadas posteriormente. Para que este tipo de situação não promova um esquecimento de peças futuramente aplicáveis seria conveniente a anotação desta possibilidade. A criação de uma espécie de arquivo de peças analisadas para consulta pode ser útil para o regente. O quadro que se segue é uma sugestão, podendo ser alterado de acordo com os itens que o regente entende como sendo pertinentes.

## FICHA DE ANÁLISE PARA CONSULTA \*

Título \_\_\_\_\_

Compositor e data \_\_\_\_\_

Arranjador e editor \_\_\_\_\_

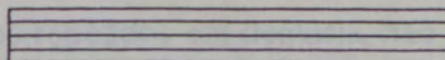
Agrupamento(SATB, SA, etc.) \_\_\_\_\_

Tempo de duração \_\_\_\_\_

Texto            língua  
                  longo, curto  
                  dramático, narrativo, descritivo, estrófico, etc.

Ritmo            compasso  
                  andamento  
                  mudanças de compasso  
                  figuras rítmicas(simples, complexas)  
                  samba, valsa, marcha, etc.

Melodia        tonal, modal, pentatônica, atonal  
                  intervalos  
                  tessitura das vozes: sopr.    contr.    tenor    baixo



Harmonia        acordes consonantes  
                  acordes dissonantes  
                  cromatismo  
                  cadências

Textura         monodia  
                  polifonia cordal  
                  polifonia contrapontística  
                  densidade

Forma binária, ternária, rondó, etc.

Fraseado        frases longas, curtas  
                  articulações(stac., legato, etc.)

Observações:

\* Elaborado pelo autor

A partir das anotações nestas fichas ampliam-se as possibilidades de escolha de repertório. O planejamento permite o delineamento de estratégias nas diferentes etapas do trabalho coral. Para cada etapa do grupo podem ser seleccionadas peças que atendam os mesmos objetivos existindo sempre a possibilidade de substituição ou inclusão de novas obras que reforcem a aprendizagem desejada.

2.2.2. Do ensaio - O próximo passo refere-se à organização do ensaio propriamente dito. Cada ensaio precisa estar relacionado com objetivos a serem atingidos respeitando a situação e capacitação dos cantores. Partindo da quantidade de tempo disponível para ensaio é possível dimensionar atividades que estimulem a continuidade do trabalho sem provocar desinteresse ou fadiga dos integrantes. Se o grupo é iniciante e só canta peças curtas e fáceis, ou se o grupo é mais antigo e possui muito repertório, o procedimento pode ser exatamente o mesmo com relação à preparação dos ensaios. Quando o ensaio é conduzido a partir das dificuldades das peças os cantores podem cansar e não corresponder. Se, inversamente, os aspectos fáceis do repertório são repetidos em demasia, não há estímulo para a solução de problemas. Cada grupo apresenta características variadas mas é possível estabelecer estratégias que proporcionem respostas satisfatórias quando o trabalho é progressivo e atinge objetivos.

A capacidade de concentração de um grupo pode ser ampliada se houver momentos de relaxamento entre etapas de trabalho(4). Insistir em determinada peça que não está de acordo com as condições técnicas do grupo pode criar sérios obstáculos. Ensaiar somente aquilo que o grupo canta com facilidade pode gerar acomodação. O conhecimento que o regente tem do grupo, assim como o conhecimento que tem das peças, das dificuldades e dos objetivos a serem alcançados, permite uma organização de tarefas de maneira equilibrada. A ficha de análise para consulta sugerida anteriormente, traz uma proposta de etapas

de trabalho. Texto, ritmo, melodia, harmonia, textura, forma e fraseado são uma sugestão que contém a idéia de sucessividade na aprendizagem coral. Pode haver alterações dessa ordem, porém, é evidente que não se pode trabalhar textura antes da melodia; nem se pode pretender um fraseado consistente enquanto existem problemas rítmicos.

A construção do conhecimento musical depende da disposição e organização dos elementos que compõem a estrutura de uma peça. O ensaio é o momento onde tal conhecimento é construído. Peças novas ou peças conhecidas merecem o mesmo tratamento, a mesma organização. Não se deve perder de vista que no início do ensaio o grupo ainda está frio, ou seja, certos mecanismos vocais não respondem imediatamente. Iniciar o ensaio com trechos muito agudos, por exemplo, pode produzir resultados insatisfatórios. Para cantar na região aguda da voz é preciso respaldo físico. O resultado será melhor depois que o grupo estiver fisicamente pronto. Para que isto ocorra é necessário que haja um direcionamento de atividades que promova o controle dos diversos mecanismos físicos envolvidos na realização vocal. Isto não quer dizer que o início do ensaio será sempre pior, pois se a condução não for adequada o grupo pode estar cansado no final e, conseqüentemente, o resultado também não será satisfatório.

Quando existe um roteiro, ou uma proposta de organização, é possível fazer modificações na aplicação das etapas do ensaio. Organizar não deve ser entendido como a determinação definitiva e radical de tarefas. A organização é também uma estratégia pedagógica e precisa de variedade. A organização pode evitar o descontrole do ensaio mas não deve tolher a criatividade do trabalho. A organização e o planejamento devem ser entendidos como ferramentas no desenvolvimento da atividade coral.

A preparação do ensaio deve conter a descrição dos exercícios a serem empregados no ensaio, o objetivo de cada um deles e a duração aproximada. Tais procedimentos facilitam a condução de um processo de aprendizagem



garantindo previsibilidade de resultados e adequação de estratégias.

Como exemplo usaremos um trecho do "Gradual Para o Domingo de Ramos" do Padre José Maurício Nunes Garcia e os exercícios propostos serão aplicados a um grupo que não conheça a peça sugerida.

### PREPARAÇÃO DO ENSAIO \*

Nome da peça: Gradual para o domingo de Ramos

Autor: Padre José Maurício Nunes Garcia

Compassos 1 a 16 - 4 frases de 4 compassos

	Exercícios	Objetivos	Duração Aproximada
Aquecimento	Vocalises com arpejos e acordes	preparar auditivamente a verticalidade	10 minutos
Texto	Dicção/leitura das palavras	pronunciar clara e corretamente	2 minutos
Ritmo	fazer ritmicamente o texto de cada frase	familiarizar a duração das sílabas do texto	3 minutos
Melodia	cantar vozes separadas cada frase	aprender linhas melódicas	10 minutos
Harmonia	juntar vozes 2 a 2 e depois todo o grupo	afinação das melodias e dos acordes	5 minutos
Textura	acelerar a velocidade das frases	atingir andamento correto e compreender densidade	2 minutos
Fraseado	cantar frases com dinâmica e articulações	controlar a expressividade de cada frase	2 minutos
Forma	cantar as frases em seguida	trabalhar a continuidade	2 minutos

\* Elaborado pelo autor

## -----1a frase-----

S  
1 2 3 4  
Te- nu- is- ti te- nu- is- ti

A  
p  
Te- nu- is- ti te- nu- is- ti

T  
p  
Te- nu- is- ti te- nu- is- ti

B  
p  
Te- nu- is- ti- te- nu- is- ti

## -----2a frase-----

5 6 7 8  
ma- num dex-te-ram me- am

ma- num dex-te-ram me- am

ma- num dex- te-ram me- am

f ma- num dex- te-ram me- am

## 3ª frase

9 10 11 cresc. 12

p et in vo-lun-ta-te tu-a

p et in vo-lun-ta-te tu-a

p et in vo-lun-ta-te tu-a

p et in vo-lun-ta-te tu-a

## 4ª frase

13 14 15 cresc. 16

de-du-xis-ti me

de-du-xis-ti me

de-du-xis-ti me

de-du-xis-ti me

Os elementos apresentados na ficha de preparação do ensaio sugerem uma ordem que pode ser modificada de acordo com características específicas de cada grupo. Se o grupo conhece bem a pronúncia em latim, pode ser suprimido o trabalho de leitura de texto. O fraseado pode ser incorporado no trabalho melódico desde o início, familiarizando cada voz com a realização mais aproximada daquilo que deve ser o produto final. Vale a pena reforçar que a sugestão desta ordem é dirigida a um grupo que não conhece a peça. Situações diferentes daquelas que foram planejadas podem ocorrer. É importante que o regente as registre para que o planejamento dos ensaios seguintes possa ser elaborado com maior precisão.

### 2.3. Aplicação

A aplicação é o momento onde as propostas da organização ocupam o ensaio. Nem sempre existe possibilidade do cumprimento rigoroso de um planejamento. Às vezes se planeja o estudo de determinado problema mas não há "quorum" suficiente para sua aplicação. Há inconvenientes de ordem física que impedem a aplicação de certos exercícios (muitos cantores gripados, por exemplo). Sendo assim, todo planejamento deve ser flexível o suficiente para permitir alterações que contribuam para um ensaio produtivo apesar da existência de problemas inesperados. O que deve prevalecer é o objetivo de cada tarefa. Se as tarefas são modificadas aleatoriamente a idéia de organização pode perder o sentido. Todas as atividades em um ensaio precisam estar adequadas às condições do grupo e qualquer alteração deve manter em perspectiva os objetivos a serem alcançados. Só assim pode haver garantia de aprendizagem em diferentes situações.

A variedade nos ensaios pode ser uma boa estratégia. O planejamento deve prever esta variedade para evitar a rotina. A possibilidade de variar ajuda a manter a atenção dos cantores além de facilitar a adequação de tarefas quando ocorrem situações inesperadas. Começar o ensaio sempre da mesma maneira e conduzi-lo rotineiramente pode desgastar a idéia de organização(5). A separação de

atividades, a ênfase em aspectos específicos, deve ser entendida como estratégia pedagógica para que possa conduzir a uma realização musical de qualidade. Assim, a variedade nas atividades pode conduzir à compreensão de maneira a evitar condicionamentos que transformam o treinamento num fim em si mesmo. Variar não é apenas fazer a mesma coisa de forma diferente. Variar é também apresentar diferentes pontos de vista sobre o mesmo conceito. No momento da aplicação de propostas no ensaio é necessário que se mantenha em primeiro plano o objetivo a ser atingido: fazer música através da realização coral.

O rendimento de um ensaio será maior sempre que no planejamento estiverem contidas as estratégias a serem utilizadas. É possível planejar inclusive as possibilidades de alteração ou variação das propostas no momento de sua aplicação. O planejamento deve facilitar a aplicação e não mecanizá-la.

#### 2.4. Avaliação

Numa perspectiva de educação musical a avaliação é uma etapa fundamental(6). Através dela verifica-se objetivamente o ensaio. Os elementos previstos no planejamento nem sempre ocorrem durante sua aplicação. Às vezes pode-se ter um planejamento coerente e claro mas desvinculado de sua aplicação. Ou ainda, um ensaio pode ser ótimo, atraente e produtivo sem estar integrado a um planejamento.

Para que a organização tenha sentido é fundamental que a avaliação seja feita logo após a realização do ensaio(7). Os resultados desta avaliação são importantes para a preparação dos ensaios seguintes(8). Várias tarefas são desenvolvidas em um ensaio e todas elas precisam ser avaliadas. As que funcionam com pequena margem de alteração devem ser mantidas com o mesmo enfoque. Aquelas que conduzem a constantes alterações precisam ser repensadas.

Há problemas que ocorrem em determinadas tarefas apenas circunstancialmente. Mas há aqueles que precisam de solução efetiva para que não

voltem a ocorrer. Há atividades que não apresentam resultados satisfatórios por falta ou excesso de tempo. Há objetivos que são frustrados em função da localização da atividade no decorrer do ensaio. Através da avaliação pode-se redimensionar ou confirmar objetivos, além de evitar resultados casuais.

Avaliar é poder observar criticamente os resultados do ensaio, assim como observar as estratégias geradoras dos resultados. Quanto maior a clareza de objetivos maior será a chance de alcançá-los durante o ensaio. A avaliação precisa de objetividade para que os resultados permitam cada vez mais precisão no diagnóstico e na solução de problemas.

A mesma ficha de preparação de ensaio, proposta anteriormente, pode ser ampliada para efeito de avaliação e o resultado obtido fornecerá os subsídios necessários para a preparação dos ensaios seguintes.

#### AVALIAÇÃO DO ENSAIO \*

Nome da Obra:

	Preparação do Ensaio			Avaliação do ensaio		
	exercícios	objetivos	duração aproximada	exercícios	objetivos	duração real
aquecimento						
texto						
rítmo						
melodia						
harmonia						
textura						
fraseado						
forma						

Obs.

\* Elaborado pelo autor

## NOTAS

- (1) Ver resultado da observação de corais - Anexo
- (2) MARTINS,R. op. cit. p.39
- (3)ROE,P.F. op. cit. p.62
- (4) KUETHE,J.L op. cit. p.74
- (5) ROE,P.F. op. cit. p.61.
- (6) ABELES,H.F.,HOFFER,C.R. & KLOTMAN,R.H. Foundations of music education. New York, Schirmer Books, 1984, p.234.
- (7) ROE.P.F. op. cit. p.62.
- (8) ROBINSON,R. & WINOLD,A. op. cit. p.162.

### 3.0 ENSAIO CORAL COMO VEÍCULO DE EDUCAÇÃO MUSICAL

#### 3.1. A aprendizagem de conceitos musicais através da prática coral

O estudo da teoria musical, como ocorre tradicionalmente, tem comprometido de maneira significativa a aprendizagem de conceitos musicais. Muito se trabalha sobre símbolos musicais sem que estes estejam devidamente relacionados com o conceito que expressam. Teoria e prática são inseparáveis em qualquer realização musical. Na atividade coral é comum considerar a aquisição de conhecimento teórico musical como sendo fundamental. Todavia muitos grupos musicalizados apresentam problemas de ordem prática conflitando com a idéia de que a atividade coral seria melhor se as pessoas soubessem música.

Há constantes equívocos com relação ao conhecimento musical que precisa ser adquirido por um coral. Saber ler notas musicais ou enumerar valores musicais não é garantia de conhecimento musical. Assim como decorar datas e nomes de compositores não assegura o controle de situações musicais no momento de sua prática. A referência que se faz neste trabalho com relação à aquisição de conceitos musicais pressupõe que toda formação musical deve conduzir de maneira efetiva a algum tipo de compreensão que possibilite a manipulação dos conceitos em diferentes níveis durante a prática musical. Existem elementos que podem ser considerados fundamentais na prática musical de qualquer natureza. São estes elementos fundamentais que devem ser entendidos como conceitos musicais.

O coral é uma atividade eminentemente prática. Toda informação teórica, histórica ou estética só terá sentido quando facilitar a aprendizagem musical. Na observação de ensaios pode-se constatar a existência de várias informações desnecessárias e imprecisas que só atrapalham o cantor(1). Por exemplo, é constante a solicitação por parte do regente para não deixar cair a afinação. Se os cantores não têm o conceito de altura suficientemente claro, tal solicitação não faz



sentido. Mesmo que os cantores saibam o que significa subir a afinação, se não têm suficiente controle vocal é praticamente impossível fazer qualquer correção desta ordem. Se um coral “acelera” ou “atrasa” em determinados trechos algo está errado com relação à pulsação - que também é um conceito musical que independe do conhecimento de figuras musicais e fórmulas de compasso.

O conhecimento da grafia musical pode ser um caminho útil para o desenvolvimento da prática coral desde que esteja devidamente contextualizado e alicerçado numa prática. Isto quer dizer que a educação musical através da prática coral é possível quando os elementos teóricos podem ser localizados no repertório. “O cantor de coral deveria ter conhecimento de símbolos de notação musical, e a habilidade de traduzir estes símbolos em sons através da performance”(2). A primeira parte desta citação é freqüentemente encontrada na prática coral. Todavia somente o conhecimento de símbolos não garante sua aplicação. Conseqüentemente a habilidade de traduzir símbolos em sons deveria ser cuidadosamente trabalhada.

É freqüente a preocupação com o conhecimento de símbolos musicais, o que leva os corais a considerarem imprescindível a existência de aulas de teoria musical. De um modo geral o estudo da teoria musical segue um programa que apresenta uma série de informações básicas. Tais informações deveriam promover objetivamente a compreensão de elementos musicais existentes na prática coral. O que se constata é que estas informações teóricas nem sempre atingem seus objetivos. Saber que tal nota é do, ou que tal figura é colcheia, ou ainda que tal autor é do século XVI, não facilita a realização coral. A contextualização destes elementos teóricos é a contribuição mais importante que a teoria musical pode fornecer a educação musical. “As informações dadas deveriam estar relacionadas tanto quanto possível aos sons musicais”(3). Por estas razões as informações teóricas devem colaborar efetivamente para a realização musical, e isto só será possível através de sistematização(4). Planejar a teoria adequada às necessidades de um grupo é organizar os elementos pretendidos com um repertório que forneça os subsídios

necessários para a aquisição e manutenção da aprendizagem musical.

Em geral o repertório do coral está vinculado ao gosto pessoal do regente, à solicitação dos cantores, ao modismo e à tradição, aos compromissos que o grupo assume e assim por diante. Neste tipo de esquema a teoria musical só pode ser abordada de maneira incompleta ou inadequada, promovendo uma falsa idéia de evolução em função da aquisição de algum conhecimento. Neste momento não se questiona para quê aprender as notas do, ré, mi, mas se alude sempre ao fato do grupo conhecer notas musicais(5).

Será mesmo necessário conhecimento musical para que um coral possa evoluir? A resposta está diretamente vinculada ao tipo de conhecimento musical referido. Sem dúvida alguma a teoria musical pode fornecer subsídios importantíssimos para a prática coral, e não é por acaso que muitos grupos solicitam a aprendizagem de símbolos musicais. O regente pode oportunizar esta aprendizagem de símbolos através da vivência com repertório adequado ao grupo.

"Os símbolos musicais devem ser ensinados sempre em termos dos seus significados musicais, sendo exemplificados e aplicados a situações e experiências também musicais"(6).

3.1.1. Ritmo - O ritmo não é apenas um fenômeno de relações físicas e matemáticas, mas antes de tudo é orgânico. Pode-se relacionar o ritmo com as coisas que nos cercam: o ritmo do andar, da respiração, da natureza e assim por diante. ZANDER considera o ritmo como elemento unificador, coordenador da estrutura musical(7). Ensinar ritmo é uma tarefa complexa porque envolve a compreensão intelectual das estruturas rítmicas associadas ao desenvolvimento de respostas físicas a estímulos rítmicos(8). Assim se reforça a idéia de que não adianta conhecer símbolos ou figuras rítmicas se não se pode conectar tal conhecimento com a realização musical.

Devem ser considerados ainda os problemas da imprecisão da escrita

musical no que se refere ao ritmo. A música popular brasileira apresenta claramente esta imprecisão, pois grande parte desta música escrita depende de uma série de convenções para ser realizada corretamente. A imprecisão da escrita rítmica não está relacionada apenas com a música popular brasileira, pois qualquer estrutura rítmica carrega consigo certa flexibilidade relacionada com a agógica.

Grande parte dos livros de teoria musical apresentam em suas primeiras páginas uma tabela com figuras musicais, seus nomes, números correspondentes, pausas e relações de proporção. Pode-se compreender estes aspectos facilmente sob o ponto de vista teórico. Para contextualizá-los é necessária a vivência. Insistimos que é mais importante compreender os padrões rítmicos através da prática de realizá-los do que saber que a mínima é o dobro da semínima.

O controle do aspecto rítmico parte invariavelmente do controle da pulsação. Espontaneamente os cantores de um coral se movimentam enquanto cantam, ou batem os pés acompanhando o pulsar da música. Compreender a pulsação é muito simples e vários exercícios podem ser aplicados aproveitando-se a natureza orgânica do ritmo. Caminhar no ritmo da canção, bater os pés, mãos, estalar dedos na pulsação, podem ser tarefas úteis para promover experiência e vivência rítmicas mesmo quando não se conhece figuras musicais. Peças diferentes podem patrocinar a compreensão do conceito da pulsação, pois os exercícios podem ser extraídos de obras do repertório do grupo. A variedade de exercícios que se referem à pulsação é muito grande e a bibliografia na área de rítmica é suficiente para consulta e aplicação. A aprendizagem será mais eficiente quanto mais puder ser reforçada através de práticas variadas do mesmo assunto. "A prática mantém as habilidades essenciais à aquisição de novos conteúdos"(9).

Se a prática deixa de existir, pode-se manter o conhecimento sobre o assunto mas pode-se diminuir a habilidade de realização. Muito do fracasso do ensino de conceitos rítmicos está relacionado com a periodicidade de exercícios. O resultado de um exercício de pulsação, por exemplo, pode ser imediato sugerindo

que o problema está resolvido. Porém, se não houver reforço da atividade, tal compreensão fica vinculada exclusivamente ao momento de sua realização. Desta maneira a revisão é necessária e faz parte do processo de aprendizagem. Revisão não deve ser entendida como repetição. "...a revisão deve levar além da aprendizagem inicial e promover níveis mais sofisticados de compreensão"(10).

A prática distribuída apresenta maior índice de eficiência do que a prática compacta. O ensaio preparado pode contribuir significativamente na distribuição da atividade respeitando o limite de atenção e assimilação dos cantores. Se este limite for ultrapassado pode gerar a mecanização de exercícios que diminuem a qualidade e as chances de transferência.

A distribuição de padrões rítmicos pode ser gradativamente incorporada aos exercícios de pulsação. Para maior eficácia os exercícios poderiam ser extraídos de peças do próprio repertório. ROE sugere dois procedimentos:

- 1) selecionar padrões rítmicos de uma peça, exercitá-los com o grupo e localizá-los posteriormente durante o ensaio;
- 2) a partir da execução da peça isolar trechos problemáticos, trabalhá-los fora da peça e depois voltar a ela(11).

Nos dois procedimentos deve-se manter uma relação direta entre os exercícios e sua contextualização. A partir do resultado obtido pode-se teorizar elementos com garantia de compreensão.

Na distribuição de tarefas em um ensaio deve-se cuidar da proximidade entre definição de conceitos, exercícios e realização musical. Se os exercícios são realizados todos no início do ensaio corre-se o risco de não haver conexão no momento da execução da peça que contém os mesmos elementos propostos nos exercícios. A eficiência do exercício será maior quanto mais rapidamente se puder contextualizá-lo. O trabalho de educação musical de um coral precisa acontecer de maneira distribuída durante os ensaios, porque assim conceitos podem ser vivenciados imediatamente, evitando conceituações vazias e desconectadas da

realização musical.

No aquecimento vocal de um coral podem ser inseridas propostas rítmicas simples que de alguma maneira relacionem os diversos elementos envolvidos no ato de cantar. Em geral os vocalises utilizados para aquecimento são pobres do ponto de vista rítmico, provocando monotonia e mecanização. Diferentes ritmos acompanhando as propostas de técnica vocal podem motivar os cantores. É claro que o ritmo não deve confundir ou atrapalhar a realização vocal. Todavia, se não se incorpora o fator ritmo na técnica vocal o resultado final pode ser comprometedor - os cantores aprendem vocalises com um tipo de padrão rítmico e podem não transferir tal aprendizado quando a situação rítmica for diferente.

### Exemplo 1



Um vocalise como este apresentado no exemplo 1, pode ser variado rítmicamente com o intuito de solicitar a mesma qualidade vocal em diferentes situações rítmicas de uma melodia. Variações como as apresentadas no exemplo 2,

### Exemplo 2

não apresentam dificuldades que comprometam o resultado do vocalise, e sim,

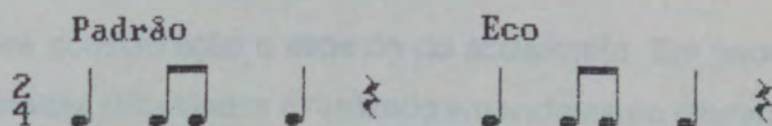
apresentam uma variedade sobre a mesma proposta. Assim como a melodia não pode estar destituída de um padrão rítmico, a técnica vocal poderia colaborar eficientemente na solução de problemas rítmicos associados ao ato de cantar.

Muitas peças do repertório coral apresentam o ritmo de maneira uniforme. Outras peças oferecem grandes desafios. O estudo da teoria musical deve ser desenvolvido através de um plano de trabalho adequado que enfatize a aquisição de habilidades necessárias ao grupo, via repertório. O que ocorre com frequência neste estudo de teoria é o desenvolvimento de um programa tradicional de elementos básicos provocando inúmeras distorções na noção de conceitos musicais(12).

A composição de música vocal segue, na maioria das vezes, princípios prosódicos. Muitos exercícios rítmicos podem ser realizados com palavras para reforçar os pontos de apoio e relaxamento. Falar o texto de uma canção ritmicamente pode ser um exercício extremamente útil para a fixação de padrões, além de reforçar a dicção e a pronúncia das palavras. Existem métodos de educação musical que apresentam padrões rítmicos apoiados em palavras ou expressões que contém a estrutura rítmica desejada(13,14). Certos vocalises também são realizados sobre palavras ou expressões pretendendo a mesma relação prosódica.

Exercícios na forma de eco rítmico, pergunta e resposta, também podem ser boas estratégias. Além de reforçar o desempenho dos cantores nos padrões rítmicos desenvolvem a atenção e a memória.

### Exemplo 3



## Exemplo 3 - continuação

	Pergunta	Resposta
4 4		

A inclusão de elementos melódicos no trabalho do ritmo pode ser útil.

Extrair o ritmo de uma linha melódica pode proporcionar ao cantor uma delimitação mais clara dos aspectos melódicos e rítmicos, o que contribui para a detecção de problemas para estudo individual. Toda conexão de elementos deve ser minuciosamente preparada para que não haja distorções nas propostas dos exercícios. Se a ênfase é demasiada sobre um aspecto em detrimento de outros, corre-se o risco de uma compreensão parcial e isolada dos diversos componentes da estrutura sonora. Problemas de afinação podem estar relacionados com dificuldades rítmicas, do mesmo modo que imprecisão rítmica pode estar relacionada com dificuldades melódicas. É importante ressaltar a necessidade de separação de partes integrantes da música para efeito de estudo, mas é imprescindível que se promova a reintegração destas partes. Quando o trabalho de aspectos específicos é bem programado o cantor pode individualmente detectar suas próprias dificuldades. O diagnóstico preciso do erro é o primeiro passo em direção à solução de problemas. O cantor deve compreender a função de cada exercício para não se tornar um mero repetidor de tarefas.

Merece consideração o aspecto do andamento. Em geral o estudo isolado de determinadas dificuldades é realizado em andamento diferente daquele pretendido. Trechos rápidos devem ser estudados lentamente para promover maior precisão e facilitar a compreensão. A passagem do andamento usado no estudo para o andamento real de uma peça deve ser progressiva para que os cantores

consigam dominar as dificuldades apresentadas. Assim como trechos rápidos podem ser estudados lentamente - para se conseguir segurança e precisão - trechos muito lentos podem ser estudados mais rapidamente com o mesmo objetivo. A execução de passagens lentas é muitas vezes cansativa para o coral. Estudar mais rápido pode ser uma estratégia proveitosa durante os ensaios. Em qualquer situação de estudo que se apresente para um grupo a tarefa mais importante a ser realizada é a da reintegração do trecho estudado no contexto geral da peça. Planejar a seqüência de exercícios pode ser uma garantia para que se alcancem os objetivos desejados, mantendo sempre em perspectiva a realização musical. Cabe ressaltar que muitas vezes os grupos estudam as peças do repertório de maneira tão seccionada que se torna difícil manter a fluência na execução (15). A organização do ensaio, os critérios para escolha de exercícios e a aplicação eficiente dos mesmos podem contribuir significativamente para um resultado consciente e duradouro na prática coral.

3.1.2. Melodia - A melodia é o aspecto mais enfatizado na prática coral. Cada integrante de coral realiza de certa forma uma melodia. Grande parte das realizações imprecisas são corrigidas através da verificação de melodias. Diferentes aspectos musicais podem ser observados através da melodia: a afinação, o ritmo, a dinâmica, o fraseado, a precisão e a clareza. Cada observação técnica ou expressiva do regente deve ser inserida na melodia de cada um dos cantores. Em síntese a melodia é o principal veículo de expressão do cantor de coral. As palavras, o ritmo, a harmonia, a expressão, o estilo, devem ser traduzidos diretamente para a linha melódica, porque cada indivíduo pode emitir naturalmente apenas um som por vez.

Todos os procedimentos técnicos empregados para a realização melódica visam sempre a melhora da execução musical como um todo. Observações são feitas através da inclusão de novos elementos à melodia:

- afinação e precisão normalmente estão relacionados com a altura e o ritmo;



- o fraseado é muitas vezes alcançado via respiração;
- a interpretação estilística está intimamente ligada à dinâmica e articulação;
- a clareza e expressão poética dependem da dicção e pronúncia do texto.

A qualidade de emissão vocal, muitas vezes relegada a um plano secundário, deve ser amplamente abordada. Em qualquer exercício melódico que se apresente é fundamental que haja qualidade na execução. Como tantos aspectos estão envolvidos e dirigidos para a melodia é imprescindível que se somem itens a cada realização. Quando se fala de respiração não se pode esquecer da afinação; ou quando se trabalha articulação não se pode deixar de lado a precisão rítmica. Equívocos desta ordem foram constantemente verificados durante a observação de corais(16). Muitas frustrações são geradas a partir de equívocos nos objetivos dos ensaios. No ensaio de naipe aparentemente tudo vai bem quando todos sabem a melodia, porque o cantor se considera apto quando a domina. Ao juntar o grupo todo não ocorre a mesma fluência do ensaio de naipe porque certos aspectos importantes foram esquecidos. Cantar forte pode conduzir à distorção de afinação. A dicção pode atrapalhar a precisão rítmica, além de perturbar a afinação. Todos esses aspectos precisam ser organizados de maneira que possam contribuir efetivamente para a melhor realização possível. Grande parte destes aspectos relacionam-se com a melodia.

Um grupo coral depende muitas vezes do processo de imitação: o regente demonstra e os cantores repetem(17). Neste caso o modelo do regente tem que ser obrigatoriamente bom para poder representar um apoio eficiente para os cantores. Se o modelo for sempre bom e houver ênfase na qualidade da imitação do modelo, o grupo aprende a cantar bem. O que parece altamente comprometedor é a conduta habitual nos corais onde os primeiros ensaios de uma música podem ser de pouca qualidade e aos poucos vão melhorando através de inúmeras repetições até que a peça fique pronta. É preciso lembrar que por mais inexperiente que seja um cantor, ele traz consigo alguns hábitos - bons ou ruins - e faz parte do

trabalho coral ampliar e cultivar bons hábitos vocais. Por esta razão não deveria haver um retorno ao ponto de partida cada vez que se introduz uma nova peça ao repertório. O início do trabalho com uma nova peça é a continuação de um processo que se pretende seja evolutivo. A permissão de falta de qualidade eventual para efeito de ensaio pode impedir a própria qualidade desejada, porque as expectativas giram sempre em torno de saber a melodia do começo ao fim, não importando a qualidade de execução. Cantar bem, ou da melhor maneira possível, deve ser um hábito para um coral em qualquer situação: leitura ou recapitulação, ensaio ou apresentação.

Para efeito de estudo o ritmo já foi abordado de maneira isolada anteriormente, assim como a harmonia será tratada adiante. "Pode-se dizer que a melodia consiste na sucessão de sons de altura distinta, por oposição à sua audição simultânea, que constitui o que chamamos de acorde"(18). Alguns aspectos relacionados à melodia serão desenvolvidos a seguir.

A precisão dos intervalos gerados a partir da sucessão de sons de uma melodia depende de um processo perceptivo inicialmente e depois se transforma num processo expressivo. Ouvir sons é tão importante quanto emitir sons para um cantor(19). Muitos problemas de emissão estão relacionados com maus hábitos de audição. Modelos vocais imprecisos, instrumentos desafinados, falta de hábito de escuta, contribuem significativamente para a desafinação. O treinamento auditivo deveria fazer parte dos ensaios para que os cantores adquirissem um referencial sólido para a realização melódica. São inúmeros os tipos de treinamento que podem promover maior acuidade auditiva do grupo. Tais exercícios podem estar desvinculados do fato de se conhecer ou não grafia musical. Nota-se na observação de corais a preocupação freqüente com elementos da escrita musical e poucas vezes foram sugeridos exercícios com o objetivo de desenvolver a percepção musical do grupo(20).

Cantar a uma voz é um exercício muito útil porque qualquer deslize na realização melódica é facilmente perceptível. Os ensaios de naipes separados são

altamente recomendáveis para que os uníssonos ocorram de fato. Deve-se indicar para os cantores onde estão os problemas e como resolvê-los. A repetição constante de uma melodia pode conduzir a resultados satisfatórios, mas sem garantia de compreensão. Tal situação é freqüentemente encontrada na prática coral, vinculando o resultado ao acaso: num ensaio determinada peça funciona bem mas no ensaio seguinte não produz o mesmo efeito e as justificativas são quase sempre inconsistentes.

O desenvolvimento da acuidade auditiva pode estar embasado em situações elementares extraídas do próprio repertório coral. Os cantores precisam receber informações que conduzam à compreensão de problemas auditivos de uma maneira muito ampla. Extrair um exemplo de determinada peça deve servir como pretexto para uma abordagem mais ampla dos processos de percepção e de emissão. Assim haverá transferência de aprendizagem para novas situações. O regente pode lembrar constantemente ao grupo a existência de situações semelhantes no repertório para que os cantores possam reconhecer e resolver os mesmos problemas em outras peças. Esta lembrança que o regente pode promover no ensaio significa a solidificação de referenciais que promovem segurança e maior compreensão para os cantores.

Resumidamente podemos ter as seguintes situações melódicas:

a) sons repetidos

Um trecho com muitas notas repetidas pode levar à queda da afinação na medida em que a monotonia da repetição na mesma altura pode enfraquecer a sustentação dos sons. Sons repetidos podem ser cantados com intenção ascendente para compensar a queda natural da afinação. Anotações na partitura podem sugerir uma realização mais atenta para o problema da afinação em notas repetidas. (ex.4)

## Exemplo 4 B. Blauth - Belo, belo

19 20

S

A

T

B

sustentar a afinação

Be-lo Be-lo Be-lo Be-lo dim. Be-lo Be-lo Be-lo Be-lo

dim.  
sustentar a afinação

21 22 23

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

sustentar a afinação

BeloBeloBeloBelo BeloBeloBeloBelo Belo Belo

BeloBeloBeloBelo BeloBeloBeloBelo Belo Belo

pp

## b) sons ascendentes por graus conjuntos

À primeira vista é de muito fácil realização. É a escala tão freqüentemente usada nos vocalises. Alguns cuidados devem ser tomados pois quando uma melodia é ascendente tem-se a vontade de aumentar a intensidade dos sons. Nem sempre esta é a dinâmica solicitada para o trecho em questão. Além desta possível alteração da dinâmica é preciso estar atento ao fato de por ser este tipo de melodia muito fácil de ser realizado pode-se descuidar da precisão da afinação. Qualquer melodia, fácil ou difícil, merece os mesmos critérios e cuidados para uma boa realização. (ex.5)

## Exemplo 5 C. Debussy - Trois chansons n.1

4 5

S La gra-ci-eu-se bonne et bel-le

A La gra-ci-eu-se bonne et bel-le

T La gra-ci-eu-se bonne et bel-le

B La gra-ci-eu- se bonne et bel- le

↑

## c) sons descendentes por graus conjuntos

A descida melódica precisa de controle para não conduzir a uma queda acentuada de afinação. Cantar a descida pensando na subida pode ajudar a manter a afinação. Anotações na partitura também são recomendáveis como referências para os cantores. (ex.6)

## Exemplo 6 C. Monteverdi - Lasciatemi morire

The image shows a musical score for the vocal parts of 'Lasciatemi morire' by Claudio Monteverdi. The score is written for five voices: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: S1: 'mo- ri- re!'; S2: '-te- mi mo- ri- re!'; A: '-te- mi mo- ri- re!'; T: 'La- scia- te- mi mo- ri- re!'; B: 'mo- ri- re!'. The score includes melodic lines for each voice, with some notes marked with numbers 6, 7, and 8, likely indicating fingerings or breath marks. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The bass line has an upward-pointing arrow (↑) above the second measure.

## d) sons disjuntos

Cada intervalo ascendente ou descendente provoca uma sensação diferente tanto a nível da audição quanto da emissão. Exercícios podem ser aplicados aos saltos problemáticos de uma melodia para que não haja dúvidas na hora de

cantar. Cada pessoa identifica e realiza saltos na medida em que os referenciais de distância estiverem suficientemente compreendidos. Os vocalises de um aquecimento podem ser construídos com intervalos extraídos de peças do repertório. O isolamento de certos intervalos para efeito de estudo deve ser seguido da contextualização dos mesmos. Cantar uma oitava justa ascendente não garante a realização deste intervalo no transcorrer de uma linha melódica. (ex. 7 e 8)

### Exemplo 7 Exercício

The image displays a musical score for Exercise 7, organized into four voice parts: sopranos, contraltos, tenores, and baixos. Each part consists of two staves: the top staff shows a melodic line with a treble clef (or bass clef for the bass part), a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The bottom staff of each part is labeled 'exercício' and shows a sequence of notes, primarily half notes, designed for vocal warm-ups. The notes in the exercise staves are arranged in a way that demonstrates the interval being studied, likely an octave, as mentioned in the text.

## Exemplo 8 J. Brahms - Abschiedslied

1 2

S  
p Ich fahr da-hin, wenn es muB sein, ich

A  
P

T  
P Ich fahr da-hin, wenn es muB sein, ich

B  
p

Algumas observações são necessárias devido aos diferentes aspectos envolvidos com as situações melódicas apresentadas:

1) Se determinado trecho problemático de uma melodia está nos extremos da tessitura das vozes é mais produtivo e menos cansativo para os cantores transpor o referido trecho para regiões mais cômodas, e gradativamente atingir a altura original. Este tipo de estratégia é muito bom para se medir o índice de transferência de aprendizagem. Se o grupo resolve um problema melódico alguns tons abaixo e não consegue cantar na altura original o problema pode estar localizado ao nível da emissão e não da percepção. Pode ser que a passagem de uma tonalidade a outra esteja sendo feita abruptamente, alterando o referencial trabalhado. O mesmo tipo de solução pode ser proposto para melodias graves que são desconfortáveis para a tessitura de determinado naipe. (ex 9 e 10)



## Exemplo 9 H. Villa-Lobos - Ave Maria

estudar em tom mais baixo

S  
A

26 27 28

nunc et in ho- ra mor- tis

## Exemplo 10 Tradicional - Amazing Grace - arr. R.Rizek

S  
A  
T  
B

70 71

A- ma- zing

estudar em † tom mais alto †

A- ma- zing grace how sweet the sound

A- ma- zing

72 73

grace A- ma- zing

that saved a wretch sa- ved a wretch like

grace A- ma- zing

2) Várias obras do repertório coral apresentam melodias entrecortadas por pausas, o que dificulta a entrada ou reentrada das vozes na altura correta. É recomendável que se apresente para o grupo indicações de referências para novas entradas através de anotações cuidadosas na partitura. Este procedimento incentiva os cantores a estarem atentos à realização de todas as partes executadas, promovendo concentração e desenvolvimento da percepção auditiva. (ex.11)

Exemplo 11 F.J.Haydn - Die Beredsamkeit

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G minor, 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system covers measures 40 and 41, and the second system covers measure 42. Downbeat markers (↓) are placed above the notes to indicate the start of each vocal line. The lyrics are as follows:

**System 1 (Measures 40-41):**

- Soprano (S):** wir er-mah-nem strei-ten leh-ren
- Alto (A):** wir ermahnen streiten
- Tenor (T):** wir er-mah-nem streiten leh-ren
- Bass (B):** wir er-nahnem

**System 2 (Measure 42):**

- Soprano (S):** kei-ner will den an- dern
- Alto (A):** leh-ren
- Tenor (T):** kei-ner will den
- Bass (B):** streiten leh- ren

3) Existem textos que facilitam enormemente a realização melódica mas também há os que a dificultam pela qualidade dos fonemas. O estudo cuidadoso da prosódia pode ser um indicativo valioso para o regente poder elaborar exercícios que facilitem a realização da melodia e do texto com clareza e precisão. Textos em línguas estrangeiras normalmente são mais difíceis porque diminui o nível de compreensão dos cantores que não conhecem a língua. Às vezes, a dificuldade de pronúncia conduz à distorções melódicas(21). O trabalho com texto pode ser feito de maneira isolada como foi sugerido para sons disjuntos.(ex.12 e 13)

### Exemplo 12 Exercício

Musical notation for the exercise 'Laudate e-un in cymbalis'. It consists of three staves of music in treble clef, each with a corresponding line of lyrics. The melody is a simple, stepwise line. The lyrics are: 'Laudate', 'Laudate e-un in', and 'Laudate e-un in cymbalis'.

Musical notation for the exercise 'iu-bi-la-ti-o-nis'. It consists of six staves of music in treble clef, each with a corresponding line of lyrics. The melody is a simple, stepwise line. The lyrics are: 'iu-bi-', 'iu-bi-la-', 'iu-bi-la-ti-', 'iu-bi-la-ti-o-', and 'iu-bi-la-ti-o-nis'.

## Exemplo 13 E. Aguilar - Psalmus CL

19 > 20

S  
Laudate e-um in cym-balis iubilationis iubilationis

A  
Laudate e-um in cym-balis iubilationis iubilationis

T  
Laudate e-um in cym-balis iubilationis iubilationis

B  
Laudate e-um in cym-balis iubilationis iubilationis

4) Fraseado, dinâmica e articulação podem favorecer a realização melódica. A localização de frases pode ser um bom indicativo para a respiração. A execução de melodia com a respectiva intensidade evita o estudo desnecessário e o cansaço dos cantores. Não há necessidade de estudar fortíssimo o que será pianíssimo. A articulação também pode ser incluída desde os primeiros ensaios de uma peça. Se determinado trecho possui uma indicação de ligação, é melhor que

se observe esta ligadura desde os primeiros contatos com o referido trecho. Em geral, estes aspectos - fraseado, dinâmica e articulação - são abordados depois que a melodia está aprendida provocando condicionamentos difíceis de serem modificados. O cantor de coral deveria ser capaz de acompanhar na partitura as indicações referentes ao fraseado, dinâmica e articulação, para que tais indicações promovessem um hábito de realização, evitando a repetição constante de um trecho pelo esquecimento de informações anteriores(22). (ex.14 e 15)

Exemplo 14 C. Janequin - Chanson

-----1ª frase-----

S  
mf Fy-ez vous y si vous vou-lez, ↓

A  
mf Fy-ez vous y si vous vou-lez, ↓

T  
mf Fy-ez vous y si vous vou-lez, ↓

B  
mf Fy-ez vous y si vous vou-lez, ↓

## Exemplo 15 A. Banchleri - Contrapunto bestial alla mente

13      14      15      16      17      18

S1  
cu- cu, cu- cu

S2  
chIU, chIU,

A  
mi-au, mi-au, mi-au, mi-au, mi-

T  
ba-bau, ba-bau, ba-bau,

B  
pp marcato  
Nul- la fi- des gob-

5) Existem melodias que apresentam em sua configuração notas que se repetem com certa freqüência e podem servir de pontos de referência para a realização. Mesmo cantores que não conheçam grafia musical podem fazer

anotações sobre estas notas para efeito de lembrança nos momentos de execução. Procedimentos como este desenvolvem a memória perceptiva dos cantores. (ex.16 e 17)

Exemplo 16 R. Schumann - Zigeunerleben

The image displays a musical score for the song 'Zigeunerleben' by Robert Schumann, specifically focusing on measures 7 through 10. The score is arranged in four staves, labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal staves. Annotations, including upward and downward arrows, are placed above and below notes to indicate specific memory points for the performers. Measure 7 contains the lyrics 'fla-ckern die Flam-men, es gau-kelt der Schein um'. Measure 8 continues with the same lyrics. Measure 9 begins with 'bun-te Ges-tal-ten, um' and measure 10 concludes with 'Laub und Ges-tein'. The annotations are most prominent in measures 7 and 8, with arrows pointing to specific notes in the vocal lines.

7 8

S  
fla-ckern die Flam-men, es gau-kelt der Schein um

A  
fla-ckern die Flam-men, es gau-kelt der Schein um

T  
fla-ckern die Flam-men, es gau-kelt der Schein um

B  
fla-ckern die Flam-men, es gau-kelt der Schein um

9 10

bun-te Ges-tal-ten, um Laub und Ges-tein

bun-te Ges-tal-ten, um Laub und Ges-tein

## Exemplo 17 A. Prado - Três Cânticos de Amor - n. 1

Os exemplos das situações melódicas apresentadas neste capítulo foram extraídos de trechos do repertório coral. Exercícios podem ser criados a partir destas observações e é imprescindível que sejam muito bem organizados para que o processo de aprendizagem do grupo seja conduzido de maneira acessível e coerente.

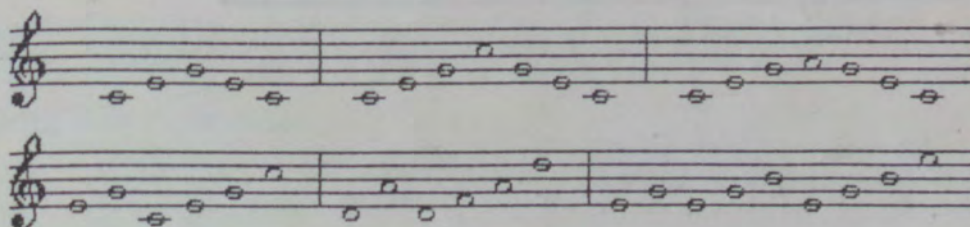
3.1.3. Harmonia - O estudo da harmonia pode ser entendido como o estudo da simultaneidade sonora. A simultaneidade decorre do tratamento vertical dos sons (acordes) ou da superposição de linhas melódicas (polifonia). Nos dois casos a situação que se apresenta é semelhante para o cantor: ele executa um som enquanto outras vozes executam outros sons. Para se obter resultados satisfatórios sob o



ponto de vista da verticalidade, é fundamental que a percepção não se restrinja ao nível melódico. É preciso perceber como um som se comporta perante a simultaneidade sonora(23).

Em se tratando de música tonal, os acordes apresentam certa padronização que pode ser o ponto de partida para a percepção da verticalidade. Acordes maiores, menores, aumentados e diminutos são a base da condução harmônica. A percepção de características sonoras que estes acordes produzem, é o primeiro passo para a audição de música que utilize acordes na sua estrutura composicional. Cada tipo de acorde acontece na posição fundamental e nas suas inversões. Exercícios auditivos nas diferentes inversões de cada acorde podem ser criados, assim como podem estar inseridos no aquecimento vocal. Muitos vocalises são realizados sobre figurações de arpejos e estes podem ser entendidos como a execução sucessiva da simultaneidade dos acordes.(Ex.18)

#### Exemplo 18 Exercício



Considerando cantores leigos vocalizando é possível chamar a atenção para certos aspectos dos arpejos que estão sendo realizados. A afinação de cada nota de um arpejo depende de referência. A nota fundamental é o ponto de referência sobre o qual se constroem as demais notas. Os cantores podem ser alertados para a localização destas notas fundamentais através de exercícios e

análise das peças do repertório. A partir desta localização, exercícios podem contribuir para a afinação precisa das demais notas de um acorde. (Ex.19)

### Exemplo 19 Exercício

### Exemplo 21 Exercício

Grande parte do repertório coral contém mais do que duas vozes e conseqüentemente o treinamento da verticalidade se torna imprescindível para a realização coral. Vários tipos de exercícios podem ser sistematicamente aplicados aos grupos corais visando a percepção simultânea dos sons. Cantar seqüências de

acordes pode promover índices mais elevados de consciência da verticalidade. (Ex.20)

### Exemplo 20 Exercício

The musical score for Example 20, Exercise, is a four-part setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass) of a chord progression. The Soprano part is in treble clef, and the other three parts are in bass clef. The key signature has one flat. The progression consists of eight measures, each containing a chord with notes in all four parts.

A improvisação sobre notas de um mesmo acorde pode ser uma estratégia excelente que permite a realização musical com maior facilidade e desembaraço. Exercícios podem ser criados com a ajuda da bibliografia de percepção musical e tipos diferentes de acordes devem ser sistematicamente abordados. (Ex.21 e 22)

### Exemplo 21 Exercício

The musical score for Example 21, Exercise, is a two-part setting (Soprano and Bass). The Soprano part is in treble clef, and the Bass part is in bass clef. The key signature has one flat. The music consists of eight measures. The Soprano part has a melodic line, and the Bass part has a sustained note.

-um grupo mantém a nota fundamental de um acorde enquanto um cantor improvisa uma linha melódica sobre esta nota sustentada.

## Exemplo 22 Exercício

-um grupo executa um acorde completo enquanto solistas improvisam linhas baseadas nos acordes.

Seqüências de acordes também podem ser exercitadas com o objetivo de permitir fluência na condução dos mesmos. Cadências podem ser exercitadas desta maneira. (ex.23)

## Exemplo 23 Exercício

## Exemplo 24 - Acordes - A. M. M.

Para que os cantores possam localizar a utilidade de exercícios como estes, podem ser extraídas do repertório seqüências de acordes. É importante estabelecer a conexão entre o exercício e a peça, fazendo com que os cantores percebam que o que foi trabalhado é semelhante ou idêntico ao que aparece no repertório(24). (ex.24 e 25)

## Exemplo 24 M.D.Oliveira - Surrexit Dominus

The musical score is for the piece "Surrexit Dominus" by M.D. Oliveira. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is divided into four measures, numbered 13, 14, 15, and 16. Each measure contains a vocal line and a guitar chord. The lyrics "Al-le-lu-ia" are written under the vocal lines. Dynamics are indicated as *f* (forte) and *p* (piano). The guitar chords are III VI III VI for measures 13 and 14, and I II6 V I for measures 15 and 16.

Measure	13	14	15	16
Soprano (S)	Al-le-lu-ia	ia	Al-le-lu-ia	ia
Alto (A)	Al-lu-lu-ia	ia	Al-le-lu-ia	ia
Tenor (T)	Al-le-lu-ia	ia	Al-le-lu-ia	ia
Bass (B)	Al-le-lu-ia	ia	Al-le-lu-ia	ia
Guitar Chords	III VI III VI	III VI III VI	I II6 V I	I II6 V I

## Exemplo 25 J. Arcadelt - Ave Maria

1 2 3 4

S  
p A-ve Ma-ri-a, gra-ti-a ple-na,

A  
p A-ve Ma-ri-a, gra-ti-a ple-na,

T  
p A-ve Ma-ri-a, gra-ti-a ple-na,

B  
p A-ve Ma-ri-a, gra-ti-a ple-na,

I V I VI V I I IV I V

O trabalho realizado com música tonal pode ser adequado à música modal. Seqüências modais também são exercitáveis com o objetivo de ampliar a percepção da verticalidade. (ex.26 e 27)

## Exemplo 26 Exercício

S  
A  
T  
B

## Exemplo 27 Josquin des Prez - Mille Regretz

34 35 36

S  
brief mes jours dé- fi- ner, brief mes jours

A  
ra brief mes jours dé- fi- ner, brief mes jours

T  
ner, brief mes jours dé- fi- ner, brief mes jours

B  
brief mes jours dé- fi- ner, brief mes jours

37 38 ↑ 39 40

dé- fi- ner, brief mes jours dé- fi- ner

dé- fi- ner, brief mes jours dé- fi- ner

dé- fi- ner, brief mes jours dé- fi- ner

dé- fi- ner, brief mes jours dé- fi- ner

dé- fi- ner, brief mes jours dé- fi- ner

A composição de música atonal apresenta dificuldades porque os padrões de horizontalidade e verticalidade são diferentes. Todavia é possível que se proceda analogamente para estabelecer a percepção vertical neste tipo de música. Neste caso novos tipos de acordes devem ser exercitados, assim como a condução destes acordes e seu inter-relacionamento. (ex.28,29,30 e 31)

### Exemplo 28 Exercício

### Exemplo 29 P. Hindemith - Puisque tout passe

5 *pp* cel-le qui nous dés-al-tê-re au-ra de nous

6 cel-le qui nous dés-al-tê-re au-ra de nous

7 cel-le qui nous dés-al-tê-re au-ra de nous



## Exemplo 30 Exercício

## Exemplo 31 I. Stravinsky - Missa (Kyrie)

O desenvolvimento da noção de verticalidade depende da ênfase e da qualidade do repertório utilizado. Se se pretende melhorar as condições da percepção vertical de um grupo é preciso escolher repertório que facilite a compreensão deste aspecto. Os corais de Bach, por exemplo, oferecem material

para treinamento de muitos aspectos relacionados com a afinação e a condução da verticalidade. (ex.32)

Exemplo 32 J.S.Bach - Coral

S  
Komm, o Tod, du schla-fes Bru- der

A  
Komm, o Tod, du schla-fes Bru- der

T  
Komm, o Tod, du schla-fes Bru- der

B  
Komm, o Tod, du schla-fes Bru- der

S  
Komm, und füh- re mich nur fort

A  
Komm, und füh- re mich nur fort

T  
Komm, und füh- re mich nur fort

B  
Komm, und füh- re mich nur fort

Peças polifônicas apresentam a simultaneidade de forma semelhante aos pontos abordados anteriormente. Linhas que se contrapõem resultam em verticalidade no momento da simultaneidade das mesmas. São esses momentos de simultaneidade que podem estabelecer semelhanças na condução dos acordes, e

os exercícios propostos anteriormente podem ser aplicados para este tipo de situação. (ex.33)

Exemplo 33 Passereau - Il est bel et bon

33 34 35

S je prends me plaisir Com-me

A me plai- sir

T prends me plai- sir Com-

B et je prends me plai- sir

↑ ↑

36 37

S re est ce po-ri- re

A Com-me- re est ce po-

T me re est ce po-ri

B Com- me- re est

↑ ↑

Em todos os exemplos apresentados o objetivo principal é delimitar aspectos da percepção da verticalidade. Tal percepção deriva de treinamento progressivo. Na elaboração destes treinamentos deveria ser enfatizada a audição interior destes eventos sonoros(25). A audição interior permite um controle maior sobre o cantar, pois funciona como uma espécie de referencial para a emissão dos sons(26). O trabalho de audição interior, sob o ponto de vista da verticalidade, é extremamente importante pois ao mesmo tempo que o cantor executa um som, pode pensar em outros sons simultaneamente, garantindo uma melhor realização.

Como sugestão para exercício da audição interior, pode-se executar trechos de peças do repertório interiormente e exteriormente. Por exemplo, um compasso canta-se de fato e o compasso seguinte canta-se interiormente, ou seja, canta-se mentalmente.(ex.34)

Exemplo 34 J.Brahms - In stiller Nacht

The image displays a musical score for the vocal piece "In stiller Nacht" by Johannes Brahms. It features four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is divided into two systems. The first system contains two measures of music. Above the first measure is a bracket labeled "1" and "exterior", and above the second measure is a bracket labeled "2" and "interior". The lyrics "In stil-ler Nacht zur er-sten Wacht, ein" are written below the vocal staves, with "exterior" under the first measure and "interior" under the second. The piano accompaniment is marked with a piano dynamic (*p*) in the first measure and a pianissimo dynamic (*pp*) in the second. The second system contains two more measures of music. Above the first measure is a bracket labeled "3" and "exterior", and above the second measure is a bracket labeled "4" and "exterior". The lyrics "Stimm be-gunnt zu Kla-gen" are written below the vocal staves, with "exterior" under both measures. The piano accompaniment is marked with a pianissimo dynamic (*pp*) in the first measure.

3.2. Assim, Ou, pode-se cantar exteriormente o primeiro tempo de cada compasso e os demais tempos interiormente. (ex.35)

Exemplo 35 O.Lassus - Matona, mia cara

1 2 3 4 5

S  
A

T  
B

Ma- to-na mi- a ca- ra, mi fol-le-re

ext int ext int ext int ext int ext

Cabe ressaltar que a organização do trabalho da verticalidade é fundamental para que haja significância e compreensão musicais. O primeiro passo para o estudo da verticalidade deve ser o estudo da melodia, ou seja, da horizontalidade. Sem o controle da linha melódica é quase impossível haver compreensão da relação de simultaneidade. O cantor deve receber subsídios para fazer correções da linha melódica ajustando-se às demais relações sonoras que estão ocorrendo. Para tanto é preciso ter consciência da melodia e das demais estruturas lineares que se superpõem. São válidas também para o aspecto da verticalidade as observações feitas quanto ao aspecto da melodia no que se refere à dinâmica, articulação e fraseado.

### 3.2. A relação análise-síntese na aprendizagem dos elementos básicos do discurso musical

Os aspectos apresentados nos itens 3.1.1., 3.1.2. e 3.1.3. deste capítulo, abordam pontos específicos de treinamento, observação e realização. Tais aspectos ilustram a necessidade de procedimentos analíticos sobre o repertório coral a ser estudado. A análise é uma ferramenta de estudo, é uma estratégia metodológica. Através da análise problemas podem ser detectados e solucionados, à medida que haja consciência de tais problemas para a solução dos mesmos.

A análise pode promover grandes resultados mas pode também distanciar o problema de sua origem. O isolamento das partes para efeito de estudo deve ter por objetivo a realização musical, mas pode conduzir ao equívoco da solução de problemas somente da parte isolada. Exemplificando tal situação, pode-se trabalhar minuciosamente problemas melódicos sem contextualização. Pode-se atingir índices sofisticados de afinação e precisão no momento do treinamento, mas na hora de incorporar o conteúdo do treinamento ao repertório não ocorre transferência, e o resultado esperado não acontece; produz, desta maneira, uma idéia isolada de realização: no momento do exercício o resultado é bom; no momento de aplicação o resultado não é bom. Equívocos desta ordem conduzem ao abandono de técnicas de ensaio eficientes relacionadas com a análise de aspectos isolados para posterior aplicação. Toda análise deve ter como prioridade a reintegração dos elementos analisados no conjunto geral da realização. A reintegração de partes no todo é a síntese de elementos que se inter-relacionam na prática.

O processo analítico deve prever nas suas etapas de desenvolvimento a síntese dos elementos analisados. O processo análise-síntese deve ser abordado de maneira a contribuir eficientemente para a prática musical. Grandes problemas são gerados na formação musical quando a especificidade analítica conduz ao

distanciamento da obra de arte, ao invés de promover uma aproximação, uma compreensão. O objetivo principal deste processo não é dar aos cantores uma longa lista de termos, procedimentos teóricos e exercícios isolados. É propiciar uma maior consciência do fenômeno sonoro(27).

A observação e o planejamento cuidadoso do processo análise-síntese podem viabilizar uma educação musical adequada em diferentes níveis. Indivíduos musicalizados ou não podem ser orientados eficientemente se houver consciência deste processo. A orientação deve ser entendida como o detalhamento de um aspecto sem perder de vista o objetivo gerador de tal conhecimento. A análise pode contribuir para a realização musical na medida em que promover níveis mais elevados de transferência e compreensão. Daí a necessidade da síntese.

A condução deste processo pode prescindir de conhecimento teórico, pois tal conhecimento quando não aplicado, distancia a teoria da prática musical, prejudicando a aprendizagem. "O regente deve trabalhar com música viva, exercitando conceitos mas voltando sempre para a música(28).

## NOTAS

- (1) Ver resultado da observação de corais - Anexo
- (2) ROBINSON,R. & WINOLD,A. op. cit. p.207.
- (3) ABELES,H.F.,HOFFER,C.R. & KLOTMAN,R.H. op. cit. p.72.
- (4) ABELES,H.F.,HOFFER,C.R. & KLOTMAN,R.H. op. cit. p.235.
- (5) Ver resultado da observação de corais - Anexo
- (6) MARTINS,R. op. cit. p.32.
- (7) ZANDER,O. Regência coral. Porto Alegre, Editora Movimento, 1979,  
p.142.
- (8) ROBINSON,R. & WINOLD,A. op. cit. p.209.
- (9) KUETHE,J.L. op. cit. p.67.
- (10) BIGGE,M.L. op. cit. p.304.
- (11) ROE,P.F. op. cit. p.142.
- (12) MARTINS,R. op. cit. p.32.
- (13) ROE,P.F. op. cit. p.153.
- (14) ROBINSON,R. & WINOLD,A. op. cit. p.230.
- (15) ROBINSON,R. & WINOLD,A. op. cit. p.236.
- (16) Ver resultado da observação de corais - Anexo
- (17) ROBINSON,R. & WINOLD,A. op. cit. p.240.
- (18) TOCH,E. La melodia. Barcelona, Editorial Labor, 1985, p.22.
- (19) ROBINSON,R. & WINOLD,A. op. cit. p.239.
- (20) Ver resultado da observação de corais - Anexo
- (21) ZANDER,O. op. cit. p.220.
- (22) SHEWAN,R. op. cit. p.206.
- (23) ROBINSON,R. & WINOLD,A. op. cit. p.263.
- (24) ROE,P.F. op. cit. p.170.
- (25) GREEN,E.A.H. & MALKO,N. The conductor and his score. op. cit. p.4,5 e 6.



(26) SHEWAN,R. op. cit. p.44.

(27) ROBINSON,R. & WINOLD,A. op. cit. p.291.

(28) ROE,P.F. op. cit. p.173.

## 4. A TÉCNICA VOCAL COMO RECURSO NA APRENDIZAGEM CORAL

### 4.1. A função da técnica vocal como elemento de educação musical

A técnica vocal é um aspecto muito abordado na prática coral. É comum para a maioria dos corais a realização de exercícios que têm como função principal facilitar a realização musical e melhorar a qualidade vocal.

Exercícios de relaxamento, respiração e vocalises são amplamente desenvolvidos na maioria dos agrupamentos corais. Todavia, muitos grupos que habitualmente exercitam a técnica vocal, não recebem informações a respeito do porquê de tal prática. Alguns grupos recebem instrução vocal através de aulas ministradas por especialistas que atuam periodicamente. Alguns corais são orientados pelos próprios regentes. Outros, ainda, não trabalham técnica vocal.

Quando um grupo recebe orientação vocal através de um especialista - o que ocorre com freqüência - nem sempre este indivíduo atua diretamente no trabalho. Realiza alguns minutos de aquecimento vocal e não participa do ensaio sistematicamente. Tal situação pode promover um grande distanciamento entre a técnica vocal e sua aplicação ao repertório do grupo, pois o regente ensaia o repertório considerando que as dificuldades vocais estão sendo resolvidas pelo professor de voz. A integração da técnica vocal com o repertório é fundamental para que se alcancem bons resultados. Na observação de corais pode-se verificar que a técnica vocal foi quase sempre abordada isoladamente, não havendo a aplicação dos exercícios vocais ao repertório do grupo(1).

No caso do regente que aborda a técnica vocal é imprescindível que ele tenha o conhecimento de tal assunto e que saiba demonstrar a razão de se realizar tais exercícios. Os regentes, em geral, se isentam desta atribuição, fornecendo apenas informações superficiais, "dicas", na expectativa de que

resultados satisfatórios ocorram. Grande parte dos regentes não tem formação vocal suficiente para ensinar. Uma coisa é saber cantar e outra muito diferente é saber ensinar a cantar, saber promover treinamento vocal adequado a um grupo de cantores.

Os grupos que não abordam técnica vocal correm sérios riscos de comprometer a realização vocal, pois a utilização inadequada do aparelho fonador pode provocar problemas graves. Todavia a técnica vocal mau realizada também provoca sérios problemas no funcionamento natural do aparelho fonador.

Nas situações apresentadas há um ponto claramente enfatizado: o regente, como condutor do processo de aprendizagem musical, não deve se isentar do conhecimento da técnica vocal para poder exemplificar e ajudar os cantores na realização do repertório. O regente coral deve saber que é antes de tudo, um professor de voz(2). Quando há professor de voz no grupo é necessário o entendimento entre ele e o regente para que os assuntos trabalhados no momento da técnica vocal possam ser lembrados e aplicados no decorrer do ensaio. A técnica vocal é assunto de extrema importância para a atividade coral e deve ser tratada cuidadosamente para não criar obstáculos ao invés de resolvê-los.

É função da educação musical conduzir o processo de aprendizagem de maneira a propiciar o controle de situações que se relacionem com a compreensão musical. A técnica vocal deve facilitar a atuação do cantor na sua atividade. Sendo assim, a técnica vocal pode ser abordada sob o ponto de vista da educação musical, pois são necessárias estratégias que conduzam progressivamente a um desempenho satisfatório na atividade coral.

#### 4.2. A aplicação da técnica vocal e sua aprendizagem

A técnica vocal deve ser entendida como um recurso na prática coral. Deve facilitar a emissão e o controle da voz através de exercícios constantes e

aplicação sistemática. Os exercícios podem ser extraídos do repertório ou devem ser aplicados a ele para que se estabeleça a relação da técnica com sua aplicação.

Tradicionalmente os corais iniciam o ensaio com técnica vocal. É correta esta atitude pois o início do trabalho serve como um aquecimento para o grupo. Tal aquecimento promove certa prontidão vocal, além de cumprir a função de concentrar os cantores para a atividade que vai ser realizada. Todavia, a localização dos exercícios de técnica vocal sempre no início do ensaio pode conduzir a uma separação do trabalho. Após duas horas de ensaio poucos cantores se lembram de controlar respiração, diafragma, emissão, dicção, articulação e outros pontos abordados no início do ensaio. A técnica vocal pode estar distribuída no decorrer do ensaio, enfatizando a utilidade e a necessidade dos exercícios realizados anteriormente. Deve ser entendida além do aquecimento vocal. Aquecer a voz é um dos objetivos da técnica vocal, mas não é o único.

Os exercícios de relaxamento corporal são úteis para qualquer indivíduo. O cantor precisa do relaxamento para executar sua tarefa com mais naturalidade. São freqüentes os equívocos neste setor pois o relaxamento é normalmente veiculado como sendo a ausência de tensão. Todavia, relaxamento não significa ausência total de tensão, e sim, o controle da tensão localizada no lugar correto. Para cantar é preciso tensão diafragmática, tensão nos lábios e na língua, e assim por diante. Localizar corretamente esta tensão necessária para o canto, é uma tarefa extremamente importante.

A respiração é normalmente trabalhada pelos corais pois desempenha função primordial para o canto. Ao invés de se trabalhar hipoteticamente o controle da entrada e saída do ar, seria recomendável a utilização do próprio repertório para dimensionar a necessidade do controle da respiração. Os resultados são melhores quando o exercício de respiração está incorporado ao repertório, evitando a mecanização(3). Muitos cantores se queixam por não terem ar suficiente para executar certas frases, mas poucos detectam o excesso de ar que dificulta a

execução de frases curtas. Muita atenção é dada à Inspiração e pouca atenção se dá à expiração. A maioria dos cantores acredita que é preciso sempre muito ar em todas as situações. Cada vez que se respira além do necessário há um desperdício de energia e um descontrole da respiração. As impurezas do ar que não foi utilizado permanecem nos pulmões diminuindo o controle de entrada do ar na próxima inspiração. É importante ressaltar o aspecto da postura que desempenha papel importantíssimo para a ocorrência de uma boa respiração(4).

A respiração programada é um exercício útil para o controle da entrada e saída do ar. Tal respiração dimensiona a quantidade de ar necessária para a execução de frases sem que haja desperdício ou falta de energia. Por exemplo, estabelece-se uma pulsação e se determina uma quantidade de pulsos para inspirar, segurar e expirar.(ex.36)

#### Exemplo 36 Exercício

|\_ | | | |  
inspirar

|\_ | | | |  
segurar

|\_ | | | |  
inspirar

|\_ | | | |  
segurar

|\_ | | | |  
expirar

|\_ | | | | | | | | | |  
inspirar

|\_ | | | | | | | | | |  
segurar

|\_ | | | | | | | | | |  
expirar

O próximo passo é adequar ao repertório este procedimento. Selecionando trechos de peças do repertório pode-se realizar cada frase sem respirar além do necessário ou sem respirar menos que o necessário. (ex.37)

Exemplo 37 O. Lassus - Eco

The musical score is for the piece 'Eco' by Orlande de Lassus. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is divided into seven numbered measures (1-7). The lyrics are: 'O- la O che bon ec-cho! Pi-gliamo ci pia- ce- re ha, ha, ha, ha, ha!'. Breathing instructions are provided below the lyrics: 'cantar 4 resp1 cantar 5 resp2 cantar 3 resp' for measures 1-4, and '2 cantar 3 resp 2 cantar 4' for measures 5-7. The notation includes notes, rests, and bar lines, with some notes marked with a 'P' (piano).

A respiração alternada pode ser uma boa estratégia para evitar problemas na respiração. Frases longas podem gerar insegurança na respiração, provocando falhas inesperadas. Nestes casos o grupo pode ser dividido para respirar em lugares diferentes dando a impressão que não houve respiração na frase. A prática da respiração alternada estabelece um hábito saudável pois as pessoas aprendem a ouvir a respiração dos demais cantores em sua volta e podem respirar mais à vontade. Assim é possível o controle da respiração mesmo em momentos

Imprevistos, evitando cesuras ou cortes incorretos nas linhas melódicas. Cantar com medo do ar acabar é muito desconfortável e esta insegurança pode ser sanada através da prática da respiração alternada. (ex.38)

Exemplo 38 H.Villa-Lobos - Cor dulce, cor amabile

The image shows a musical score for a voice and piano ensemble, specifically measures 25 through 31. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The vocal line is written in a soprano clef (S), and the piano accompaniment is written in a bass clef (B). The lyrics are: "dum, Fac- sis mi- hi pla- ca-". The score is divided into two systems. The first system contains measures 25, 26, 27, and 28. The second system contains measures 29, 30, and 31. The vocal line features a melodic line with a series of eighth notes and quarter notes, with a long note in measure 26. The piano accompaniment consists of a steady bass line with some harmonic support. The lyrics are placed below the vocal line, with hyphens indicating syllables that span across measures.

25 26 27 28

S  
dum, Fac- sis mi- hi

A  
dum, Fac- sis mi- hi

T  
dum, Fac- sis mi- hi

B  
dum, Fac- sis mi- hi

29 30 31

pla- ca-

pla- ca-

pla- ca-

pla- ca-

Estes são alguns dos exemplos que ilustram a aplicação de um exercício de respiração ao repertório. Todavia, outras informações sobre respiração e seu controle devem ser fornecidas aos cantores na medida da necessidade e do amadurecimento de certos mecanismos. Respirar pela boca ou pelo nariz, utilizar o diafragma corretamente, eliminar possíveis tensões na laringe, são alguns dos assuntos que devem ser entendidos pelos cantores para que possam realizar eficientemente a tarefa de cantar. Sem informações sólidas ou sem a devida contextualização, os exercícios de respiração podem se tornar mecânicos sem promover a esperada transferência de aprendizagem. Tais exercícios podem se tornar um simples treinamento, desvinculados de sua aplicação e significado.

A palatização é outro ponto importante veiculado através da técnica vocal. Diz respeito à qualidade de emissão dos sons. O controle da emissão depende de um processo muscular do aparelho fonador. O processo muscular depende de um controle neurológico: o cérebro coordena a ação muscular. É fundamental que se tenha orientação precisa sobre o tipo de comando que deve ser enviado pelo cérebro aos músculos responsáveis pela emissão.

A qualidade de emissão está diretamente vinculada a modelos ou referências. Funciona de acordo com objetivos a serem atingidos com a voz. Palatizar significa atingir o nível "optimum" da voz, ou seja, atingir o máximo de liberdade e ressonância(5). O exercício da palatização depende principalmente da formação de uma imagem mental do som que se pretende emitir. Não é possível indicar exatamente quais os pontos da boca que devem ser atingidos para que a vibração se expanda produzindo boa qualidade. Cantar interiormente é sempre um ótimo exercício para a palatização pois toda ação muscular depende do controle cerebral. Pensar antes no som que se pretende emitir, aumenta a possibilidade de se atingir o objetivo desejado.

A palatização ou impostação da voz não deve ser artificial. Muitos cantores mudam completamente a qualidade de voz na hora de cantar. A mesma



palatização necessária para o canto deveria estar presente na fala(6). A palatização pode corrigir distúrbios vocais na medida em que representa a maneira mais natural de emitir sons. A grande diferença encontrada na fala e no canto está relacionada com hábitos de fala que progressivamente são adquiridos, dando a falsa impressão de que cantar é algo muito diferente de falar.

Além do trabalho de musculatura, da formação da imagem mental, do hábito de cantar corretamente, existe a percepção deste processo que é indispensável para uma boa emissão. Estar atento aos resultados obtidos é função do cantor. No momento em que existe atenção ao problema há mais chance de bons resultados. Por isso o trabalho auditivo de um grupo coral não deve pretender apenas a identificação de intervalos ou a noção de afinação. Deve pretender também, a audição de maneira ampla, de forma que a emissão vocal com qualidade seja objetivo permanente em qualquer situação.

Para o trabalho de palatização normalmente são utilizadas as vogais. Os exercícios podem ser criados de várias maneiras:

a) trabalhar da vogal mais fechada para a mais aberta para facilitar um melhor resultado. (ex. 39)

Exemplo 39

U Ô Ó I Ê É A

b) juntar vogais duas a duas para o desenvolvimento da musculatura responsável pela articulação. (ex. 40)

Exemplo 40

UÔ UÓ UI UÊ UÉ UA  
 ÔÓ ÔI ÔÊ ÔÉ ÔA ÔU  
 ÓI ÓÊ ÓÉ ÓA ÓU ÓÔ  
 IÊ IÉ IA IU IÔ IÓ

c) executar trechos de peças com vogais fixas visando homogeneidade de emissão do grupo. (ex. 41)

Exemplo 41 Cancioneiro de Upsala - Ay, luna que reluzes

Musical score for Example 41, 'Ay, luna que reluzes'. The score is for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). It consists of five measures, numbered 5 through 9. The lyrics are: 'no-che m'a-lum-bres, to-da la no-che m'a-lum-bres, U - U - U - U - U'. The vocal lines are written in treble clef, and the bass line is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'mf'.

d) cantar trechos de peças utilizando apenas as vogais do texto. (ex. 42)

Exemplo 42 O. Lacerda - Quadrilha

Musical score for Example 42, 'Quadrilha'. The score is for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). It consists of three measures, numbered 1 through 3. The lyrics are: 'Jo-ão a-ma-va Te-re-sa que ama-va Rai-mun-do que a-ma-va a-ma-va a-'. The vocal lines are written in treble clef, and the bass line is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'mf'. The score includes dynamic markings and phrasing slurs. The lyrics are: 'Jo-ão a-ma-va Te-re-sa que ama-va Rai-mun-do que a-ma-va a-ma-va a-'. The vocal lines are written in treble clef, and the bass line is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'mf'. The score includes dynamic markings and phrasing slurs.

Os exercícios propostos podem ser realizados de várias maneiras. Pode-se falar ou cantar vogais no ritmo do texto, criar vocálicas com vogais combinadas de acordo com a necessidade e aplicabilidade ao repertório e assim por diante. Vários exercícios podem ser utilizados com a finalidade de desenvolver a palatização. Gravar os resultados pode ser uma estratégia interessante para que o grupo possa ter uma noção clara da qualidade do som emitido.

Acoplado ao trabalho com vogais as consoantes podem ser introduzidas, com o objetivo de executar fonemas com maior homogeneidade. Várias consoantes, que exigem grandes movimentos da boca ou da língua, alteram a qualidade da palatização se não houver um bom controle da articulação. Exercícios com fonemas variados podem colaborar para este controle. Os tipos de fonemas usados para treinamento podem ser extraídos de peças do repertório para que haja uma rápida adequação do exercício. (ex. 43 e 44)

#### Exemplo 43

ORU	UBÁ	ORUBÁ	
BO	NI	TAS	BONITAS
CA	BO	CAS	CABOCAS
DU	REIS	DO REIS	
DIO	RU	BÁ	DI ORUBÁ

ORUBÁ / BONITAS CABOCAS DO REIS DI ORUBÁ

## Exemplo 44 S.V. Correa - Orubá

1 2 3 4

S  
A  
T  
B

0- ru- bā 0- ru- bā 0- ru- bā Bo- ni- tas ca- bo- cas do reis di o- ru- bā o- ru- bā o- ru- bā, o- ru- bā P o- ru- bā, o- ru- bā, o- ru- bā

p mf f

5 6 7

O desenvolvimento da palatização e dos fonemas variados também significa trabalho no campo da dicção. A dicção é assunto importante na prática coral pois grande parte do repertório possui texto. A inteligibilidade das palavras é fundamental e depende de treinamento. Tal inteligibilidade afeta a compreensão do

texto bem como sua interpretação. Há um certo descuido quando se canta em língua portuguesa, pois quem canta está lendo as palavras e as entende. Mas nem sempre quem ouve entende corretamente o texto. O problema se agrava quando se canta em outras línguas. As dificuldades de pronúncia acarretam imprecisões de modo que a realização às vezes fica comprometida por causa da falta de fluência em línguas estrangeiras.

A clareza na dicção deve ser trabalhada cuidadosamente para evitar maus hábitos de pronúncia. O trabalho de emissão dos sons deve conter aspectos referentes aos diferentes fonemas necessários para a realização do repertório. Para tanto recomenda-se a criação de exercícios abordando problemas referentes ao repertório, para que haja imediata localização e contextualização.

Além da clareza de pronúncia é fundamental que se conheça o sentido geral do texto que está sendo cantado. Mesmo quando se canta em português é importante que se trabalhe o significado das palavras para que a execução não se torne uma simples emissão de fonemas. Em música com textos em língua estrangeira é essencial que se realize a tradução do texto. Cabe ressaltar que é preciso muito cuidado ao se cantar música com texto traduzido de outra língua. A musicalidade natural de uma língua nem sempre corresponde à de outra. Tal situação gera problemas de prosódia. É recomendável cantar repertório autêntico, sem transcrições ou adaptações para que se possa realizar com maior fidelidade o desejo dos compositores.

A aprendizagem da técnica vocal deve estar relacionada ao repertório. Da mesma maneira conceitos musicais devem estar relacionados com o repertório para sua aprendizagem. A inter-relação técnica vocal, conceitos musicais e repertório é extremamente importante e necessária para que não se corra o risco de fragmentação dos diversos aspectos envolvidos com a atividade coral.

## NOTAS

- (1) Ver resultado da observação de corais - Anexo
- (2) SHEWAN,R. op. cit. p.10.
- (3) ROBINSON,R. & WINOLD,A. op. cit. p.83.
- (4) SHEWAN,R. op. cit. p.96.
- (5) SHEWAN,R. op. cit. p.25.
- (6) SHEWAN,R. op. cit. p.22.

## CONCLUSÃO

O treinamento é uma etapa no processo de aprendizagem. Não deve ser entendido como um fim em si mesmo. No ensaio coral diferentes treinamentos devem ser aplicados com objetivos claramente delineados para que não se tornem destituídos de significado. A eficiência do treinamento promoverá transferência de aprendizagem em novas situações. Maior índice de transferência significará maior compreensão.

A organização do ensaio pode contribuir efetivamente para a melhora das condições musicais dos corais. A escolha de repertório adequado, a preparação das diversas etapas do ensaio, a seleção cuidadosa de diferentes tipos de treinamento, a previsão de problemas e soluções para os mesmos, a avaliação sistemática das atividades do ensaio, são aspectos fundamentais para o bom funcionamento de um trabalho coral.

Quando não existe preocupação com relação à organização os resultados ficam vinculados ao acaso. Bons momentos do trabalho devem ser avaliados para que sejam detectadas as condições que geraram tais momentos. Maus momentos também devem ser avaliados para que sejam detectadas as condições que os promoveram a fim de evitá-los em ensaios seguintes. Uma boa organização pode dimensionar a trajetória de um grupo com uma margem de erro muito pequena.

O hábito de documentar através da organização dos ensaios é recomendável para que haja mais referências para aqueles que aspiram ser regentes de corais. A preocupação com a organização do trabalho estimulará certamente a produção de bibliografia, o que muito poderá contribuir na formação de novos regentes e novos corais.

Conceitos musicais devem ser abordados de maneira prática para que diminuam os riscos de uma conceituação sem sentido musical. Através da

observação de corais pode-se perceber que a compreensão musical que gera uma boa realização não é privilégio de cantores musicalizados. É constante o equívoco de que pessoas que sabem música são aquelas que conhecem alguns sinais de grafia musical. De nada adianta saber o nome de um signo se não se pode expressá-lo musicalmente. Os problemas musicais de um coral precisam ser solucionados através de situações de caráter musical, que tenham significado musical.

É preciso vivenciar de maneira contextualizada os diversos elementos musicais para que sua conceituação seja um reflexo da compreensão e do significado musicais. Os exercícios rítmicos, melódicos ou harmônicos devem ser extraídos do repertório, evidenciando seu propósito nas diferentes etapas do ensaio. É necessário que se evitem exercícios de pouca significância para que se construa efetivamente um conhecimento musical. Recomenda-se um cuidado muito especial no que diz respeito à seqüência e ordenação de conceitos. É preciso avaliar cuidadosamente as condições do grupo, avaliar minuciosamente o repertório a ser aplicado para que gradativamente sejam incorporados e sedimentados os conceitos operacionais para a prática coral.

O regente deve ter consciência da importância da sua função na orientação vocal. A técnica vocal precisa ser cuidadosamente aplicada para se tornar efetivamente útil na trajetória dos corais. Para que haja uma aplicação adequada da técnica vocal o regente deve ter boa formação vocal para poder exemplificar com clareza e objetividade as informações que podem colaborar para a solução de problemas. É recomendável que a técnica vocal seja abordada a partir de aspectos do repertório para que possa ser vivenciada pelos cantores. Sem a vivência de conceitos a técnica vocal pode se tornar inconsistente e desinteressante para quem a executa.

A inter-relação conceitos musicais, técnica vocal e repertório pode ser uma boa estratégia para que haja contextualização dos inúmeros aspectos



envolvidos na prática coral. Muitos grupos desenvolvem estes aspectos de forma fragmentada e isolada provocando o distanciamento das diferentes tarefas executadas nos ensaios. O repertório do grupo deve ser escolhido criteriosamente para que os conceitos musicais e vocais sejam trabalhados de maneira progressiva, evitando repetição e imprecisão de tarefas.

A pesquisa sobre a prática coral e as observações de corais estabelecem muitos pontos comuns. A maioria dos regentes tem consciência daquilo que é necessário para o bom desenvolvimento dos grupos. Falta detalhamento, aprofundamento sistemático dos aspectos trabalhados. Parece haver uma certa acomodação diante de situações extremamente importantes: nota-se a falta de critérios para escolha de repertório em função do gosto pessoal; observa-se a preocupação com técnica vocal mas a aplicação dela é, em geral, inconsistente; verifica-se a constante busca de conhecimento musical através de caminhos pouco objetivos.

É fundamental que se reflita sobre a atividade coral. Os regentes devem se lembrar de sua função educacional. Através desta reflexão haverá maiores possibilidades de desenvolvimento consistente do conhecimento musical, que conduzirá, seguramente, ao aprimoramento da prática coral.

## ABSTRACT

The objective of this work is to present questions about music education in choral practice. Choral rehearsal is a learning moment. In the choral rehearsal the musical knowledge is acquired. In chapter 1 the training is approached as a part in the learning process. During choral rehearsal many activities are used with the aim of promoting musical learning.

Chapter 2 discusses the rehearsal planning. There are three fundamental points: organization, application and evaluation. The repertoire and the rehearsal organization, the application of strategies and the evaluation of results are developed in this chapter.

Learning musical concepts through choral practice is the subject of chapter 3. Rhythm, melody and harmony are presented as basic components for developing musical concepts. Examples of choral repertoire show some points related to rhythm, melody and harmony. There are some exercises given with the aim of helping to solve problems in a progressive way.

The subject of chapter 4 is vocal technique shown as a recourse in choral learning. The function of vocal technique is to make easier choral performance. Some other exercises are meant to lead the singers to the comprehension of vocal components which are necessary to choral practice.

## ANEXO

Este anexo é a documentação da observação de cinco corais da Grande São Paulo segundo critérios expostos na metodologia deste trabalho. O roteiro utilizado para a observação dos ensaios foi o seguinte:

### ROTEIRO DE OBSERVAÇÃO DE CORAIS \*

Características do grupo:

ETAPAS	1) Aquecimento	2) Ensaio de peças conhecidas	3) Ensaio de peças novas
PROCEDIMENTOS			
a) exercícios			
b) orientação do regente			
c) assimilação do grupo			
d) atitude do regente			
e) atitude do grupo			

Observações:

\* Elaborado pelo autor

Primeiramente são apresentadas características gerais de cada grupo. A seguir cada ensaio é descrito conforme a ordem de acontecimento dos eventos. Após a descrição de cada ensaio, segundo o roteiro, são apresentados comentários gerais sobre os quatro ensaios observados em cada coral.

### Grupo I

Coral de uma escola de música formado há quatro meses, sendo ele uma disciplina do curso profissionalizante em música.

Duração do ensaio: uma hora e trinta minutos, uma vez por semana entre 13 horas e 30 minutos e 15 horas.

Idade dos integrantes: entre 17 e 20 anos.

Os integrantes possuem alguns conhecimentos musicais mas são leigos na atividade coral.

O número de integrantes é de aproximadamente 15 pessoas. Sendo este grupo uma disciplina obrigatória do curso não há preocupação em verificar se esta atividade é funcional ou não. Não está previsto qualquer problema de equilíbrio ou número de integrantes, o que desvirtua a própria função da atividade coral.

O regente tem formação universitária na área de regência.

### Grupo I - Primeiro ensaio observado

#### 1) Aquecimento

- a) espregulçar, relaxar o corpo, respiração, vocalises (pro,po,blo,mo,pra,K,F,CH)
- b) orientação imprecisa e excessiva
- c) assimilação pequena
- d) regente meio indiferente aos resultados
- e) grupo disperso inicialmente; depois participativo.

#### 2) Peça conhecida do grupo: Aleluia - P. Hayes

- a) repetição de cada frase para todas as vozes com (la,la,la), nome das notas e texto
- b) orientação duvidosa - regente canta desafinado e pede afinação; canta devagar e pede depressa
- c) assimilação sempre insuficiente
- d) regente sempre desiste dos exercícios que propõe e os substitui
- e) grupo pede orientação

#### 3) Peça nova: Renascença espanhola - anônimo

- a) leitura da primeira frase: grupo inteiro canta todas as vozes
- b) orientação sempre feita através do piano
- c) assimilação pequena
- d) regente dispersivo: elogia sempre o resultado (bom ou ruim)
- e) grupo disperso: não gostam dos resultados e nem dos elogios

#### 4) Peça nova: Cravo e Canela - Milton Nascimento e F. Brandt

- a) leitura rítmica, das notas, (pa,pa)
- b) orientação sempre imprecisa
- c) assimilação ruim: só os que conhecem a melodia cantam
- d) regente mantém-se otimista
- e) grupo interessado mas frustrado com os resultados

### Observações:

- atraso para o início das atividades
- não há material pronto
- não há classificação das vozes: alguns cantores solicitam
- não há organização do ensaio: sobra tempo mas o resultado geral não foi bom
- excesso de informações num espaço curto de tempo
- exercícios de aquecimento desvinculados do repertório
- não há solicitação de qualidade vocal na execução de qualquer exercício ou peça
- estudo individual solicitado no final do ensaio mas só com relação à leitura de peças novas (nenhuma solicitação sobre estudo de técnica vocal ou repertório anterior)

## Grupo I - Segundo ensaio observado

### 1) Aquecimento

- a) espreguiçar, relaxar o corpo, massagem facial, vocalise (hop, lô, pô, bô, la, i, ê)
- b) orientação equivocada: exercício para ataque (hop), para cantar (ê) relaxar a língua
- c) assimilação pequena
- d) regente nunca corrige nem explica o porquê dos exercícios mesmo quando inquirido a respeito
- e) grupo descontraído demais, muita dispersão

### 2) Peça conhecida do grupo: Renascença espanhola - anônimo

- a) leitura das frases, todos cantam as linhas
- b) orientação diferente a cada reinício: f, p, frase inteira, respiração; dúvidas com respeito à pronúncia do texto
- c) assimilação pequena: problemas técnico-vocais e de leitura
- d) regente elogia todo o resultado: pede para não imitarem o regente e respirarem corretamente
- e) grupo reclama do resultado

### 3) Peça conhecida do grupo: Cravo e Canela - M. Nascimento e F. Brandt

- a) frase por frase
- b) orientação nova o tempo todo: não insistência em nenhum dos exercícios propostos
- c) assimilação pequena: problemas de texto (que não foi trabalhado)
- d) regente inseguro para solicitar realizações (pede, muda)
- e) grupo disperso

### 4) Peça conhecida do grupo: Aleluia - P. Hayes

- a) cantar toda a peça
- b) orientação confusa: resultado a duas vozes não acontece mas é solicitado que

cantem a quatro vozes

c) assimilação pequena: poucas lembranças de tudo o que foi trabalhado

d) regente pede fraseado, não ilustra, mas as pessoas não sabem nem a parte individual

e) grupo desinteressado porque o resultado é sempre ruim

Observações:

- ensaio realizado todo de pé

- as mudanças de atividade são repentinas e não há fechamento nem preparação dos trabalhos

- não há planejamento para as atividades

- as pessoas pedem explicações mas as respostas são sempre vagas sobre técnica vocal ou outros problemas que estão ocorrendo

- regente responde às indagações que "é assim mesmo, o resultado demora porque é um processo; precisa desbloquear"



### Grupo I - Terceiro ensaio observado

#### 1) Aquecimento

- a) relaxamento, vocalises (nu, si, mo, pro, pra, dum, xtim)
- b) orientação para perceber ressonância na cabeça e no pescoço mas não há referências de outras ressonâncias, nem quais seriam as mais adequadas para o canto
- c) assimilação insuficiente por causa da velocidade dos eventos
- d) regente sempre elogia
- e) grupo se queixa do resultado

#### 2) Peça conhecida do grupo: Cravo e Canela - M. Nascimento e F. Brandt

- a) frases separadas; precisão rítmica; texto; afinação
- b) orientação sempre deixa a desejar: pede texto correto e erra palavras
- c) assimilação pequena
- d) regente não sabe como resolver problemas e fica decidindo no momento do ensaio o que seria melhor
- e) grupo sem entusiasmo

#### 3) Peça nova: Pega minha corda - Folclore de Angola

- a) frase por frase; dinâmica na primeira execução
- b) orientação superficial: regente não sabe o que dizer sobre a peça
- c) assimilação superficial - semelhante ao modelo apresentado
- d) regente muda de exercício sempre
- e) grupo tem pena do regente porque ele tem que ouvir aquele tipo de resultado

**Observações:**

- substituição da peça renascentista ensaiada anteriormente com a justificativa que é uma peça a quatro vozes e o grupo é muito pequeno para cantar dividido em quatro vozes - mas Cravo e Canela também é a quatro vozes e continua sendo ensaiada
- todas as vezes que houve referência musical(tríade, intervalo, escala) o resultado melhorou e foi fixado
- as pessoas querem saber o que devem estudar mas não recebem resposta objetiva
- muito atraso sempre e material não providenciado(xerox é solicitado na hora do ensaio - um cantor sai e vai providenciar as cópias para todos)

### Grupo I - Quarto ensaio observado

#### 1) Aquecimento

- a) espreguiçar, vocalises (nu,ieaou,mnam,momó,pró,lla sisesasosu)
- b) orientação sempre excessiva: pouca objetividade
- c) assimilação parcial porque exercícos não são reforçados
- d) regente sempre elogia o resultado
- e) grupo interessado e/ou disperso

#### 2) Peça nova: Cancioneiro de Upsala - Duo

- a) leitura de cada voz (la,la), nome das notas e texto
- b) orientação diversificada demais: quando o resultado não ocorre após uma orientação o exercício é abandonado
- c) assimilação ruim
- d) regente dispersa o ensaio com brincadeiras inoportunas
- e) grupo adere às brincadeiras - dispersão

#### 3) Peça conhecida do grupo: Pega minha corda - Folclore de Angola

- a) afinação de acordes nas cadências, recordação das melodias com e sem texto
- b) orientação dispersiva - muitas informações diferentes sem alcançar resultado
- c) assimilação relativa: em cada parada as pessoas conversam entre si para tentar solucionar trechos
- d) regente disperso
- e) grupo disperso

### Observações:

- exercícios de técnica vocal sem qualidade, com melodias difíceis nos vocalises e só na região média da voz; quase tudo em legato
- ausência de preparação dos exercícios; informações erradas sobre diafragma; solicitação de relaxamento no agudo (mas não é região aguda a que está sendo cantada)
- na leitura nova trechos muito longos - cada vez retoma-se a leitura de pontos diferentes provocando dispersão para achar o lugar solicitado na partitura; texto errado não é corrigido
- reclamações do regente com relação à afinação - mas não há nenhum treinamento para melhorar o problema
- os cantores não gostam do resultado e o regente justifica que tudo é uma questão de percepção, mas não trabalha percepção.

## Grupo I - Comentários gerais

Atraso de pelo menos trinta minutos em todos os ensaios - há reclamações sobre o atraso mas não se busca nenhuma estratégia para modificar esta situação.

Em decorrência do atraso sobra menos tempo de ensaio, mas nem por isso o tempo é bem aproveitado - interrupções freqüentes, indefinição de atividades, falta de planejamento do ensaio.

A técnica vocal nunca está vinculada ao repertório e a qualidade alcançada com os exercícios é muito ruim; falta de conhecimento vocal do regente que apresenta modelos inadequados além de informações erradas sobre articulação e respiração.

O material para ensaio foi providenciado sempre na hora do ensaio. Falta sempre planejamento e objetividade (leitura de peças que foram abandonadas em seguida).

Despreparo do regente para explicar problemas e solucioná-los. As pessoas perguntam para quê, porquê e como fazer mas as respostas são sempre vagas e dirigidas para outros aspectos: é com o tempo que a atividade melhora, é problema de percepção, é porque faltou muita gente e assim por diante.

A qualidade do trabalho é ruim (técnica vocal, leitura, repertório) e este resultado é provocado pela inadequação de propostas.

Quase não houve trabalho de respiração e os modelos do regente são muito inadequados.

As pessoas têm pena do regente porque ele tem que ouvir aquele resultado que nunca é bom. Os cantores isentam o regente da responsabilidade pelo resultado.

Observações teóricas ajudaram sempre (intervalos, acordes) mas não foram aproveitados como referenciais em outras situações.

### Grupo I - Primeiro coral observado

1) Peça conhecida do grupo: Via Vou - Jô Soares e Raul

a) cantar do começo ao fim

b) não há orientação, apenas o início de que vai começar

c) trabalho é a parte; a melodia que já foi resolvida como informação anterior

d) regente pouco experiente

### Grupo II

a) grupo há mais de cinco anos

Coral formado há mais de cinco anos.

b) Peça conhecida do grupo: Via Vou - Jô Soares e Raul  
 Duração dos ensaios: duas horas e trinta minutos, duas vezes por semana entre dezenove e vinte uma horas e trinta minutos.

c) trabalho é a parte

Idade dos integrantes: entre 13 e 65 anos.

d) trabalho é a parte  
 Alguns integrantes conhecem música e o regente ministra aulas teóricas para os demais.

Observação: O número de integrantes é quarenta e sete. Alguns (cerca de 30) cantam juntos há mais de cinco anos e os demais possuem pouca experiência coral.

O regente do grupo dirige o trabalho há pouco tempo. Antes deste trabalho ele dirigia um coral formado pelos 30 integrantes que tem mais experiência. Ao ser convidado para dirigir este trabalho ele trouxe consigo estas pessoas.

O regente tem curso de piano e experiência de reger outros corais.

## Grupo II - Primeiro ensaio observado

1) Peça conhecida do grupo: Vira virou - Kleiton e Kledir

- a) cantar do começo ao fim
- b) não há orientação, apenas o aviso de que vai começar
- c) assimilação é a repetição daquilo que já haviam recebido como informação anterior
- d) regente pouco seguro
- e) grupo se aplaude porque considera o resultado ótimo

2) Peça conhecida do grupo: Pastorinhas - Noel Rosa e João de Barro

- a) cantar do começo ao fim
- b) nenhuma orientação
- c) realização baseada em ensaios anteriores
- d) regente satisfeito
- e) grupo satisfeito

### Observações:

- grande parte do ensaio foi ocupada com a projeção de filme do último concerto do grupo; a maioria das pessoas observam apenas os aspectos visuais do concerto e elogiam sempre o regente pois "apesar de tão pouco tempo eles já cantam tão bem". O repertório apresentado fazia parte do repertório do grupo dos trinta integrantes que cantavam com este regente em outro coral
- na execução das duas peças não houve nenhum comentário a respeito do resultado ou sobre correções ou aprimoramentos que poderiam ser feitos
- é nítida a insegurança do regente com relação à afinação inicial (toca no diapasão de sopro mas não consegue repetir o som)
- imprecisões sobre gesticulação: rege com gestos pequenos e quer que o grupo cante fortíssimo.

## Grupo II - Segundo ensalo observado

### 1) Aquecimento

- a) rotação de pescoço, espreguiçar, vocalises (nô, ninena, ninenô, lea, miô), falar texto em altura fixa
- b) orientação imprecisa ou inexistente: "vamos fazer este"
- c) assimilação boa - cópia do modelo do regente, se bem que o modelo não é bom
- d) regente inseguro
- e) grupo descontraído; realização mecânica porque os exercícios são muito conhecidos de todos

### 2) Peça conhecida do grupo: Vá pensiero - Verdi

- a) anotações na partitura de indicações de dinâmica, articulações, pausas, pronúncia, leitura rítmica das palavras, melodia em frases, respiração alternada
- b) orientação dispersiva e sem objetividade - gasta-se muito tempo com pouca informação
- c) assimilação parcial - as pessoas têm dificuldade em localizar eventos na partitura
- d) regente sempre otimista e estimulador
- e) grupo atento e dependente.

### 3) Peça conhecida do grupo: Vira virou - Kleiton e Kledir

- a) cantar do começo ao fim
- b) sem orientação
- c) assimilação vinculada a informações de ensalos anteriores
- d) regente satisfeito
- e) grupo se aplaude pelo resultado.



**Observações:**

- atraso no início do ensaio, intervalo prolongado entre atividades
- aquecimento sem qualidade, desvinculado do repertório com informações erradas sobre o porquê dos exercícios; vocalises difíceis; ausência de planejamento; exercícios muito conhecidos do grupo
- explicações redundantes sobre o texto - que está copiado para cada um dos cantores
- anotações musicais solicitadas são pouco eficientes porque as pessoas sabem pouco sobre escrita musical
- indecisão na pronúncia do regente - solicitação de ajuda a quem sabe falar as palavras em italiano
- grupo opina o tempo todo do ensaio, fazendo comentários e sugestões que são acatadas muitas vezes
- mudanças constantes de solicitações - orientação imprecisa
- falta de objetividade e planejamento
- dependência do piano para ensinar linhas melódicas
- ênfase demasiada no ritmo: "é difícil, é um desafio, é complicado..."
- pouca qualidade musical; repetições sem qualquer orientação neste sentido.

## Grupo II - Terceiro ensaio observado

1) Informações teóricas para "passar o tempo" enquanto as pessoas não chegam. Trabalho disperso, sem concentração e sem objetividade.

2) Peça conhecida do grupo: Vá pensiero - Verdi

a) frases em cada naipe, depois dois a dois, depois todos, só o ritmo, com melodia, com texto

b) orientação insegura - trechos longos demais e muita dúvida sobre o que corrigir ou sugerir

c) assimilação vinculada ao conhecimento que cada cantor tem da obra

d) regente sempre otimista, considerando que todos os problemas são de ordem rítmica

e) grupo disperso

3) Peça conhecida do grupo: Pastorinhas - Noel Rosa e João de Barro

a) cantar do começo ao fim

b) sem orientação

c) assimilação de ensaios anteriores

d) regente inseguro para afinação e entradas

e) grupo satisfeito

4) Peça conhecida do grupo: Aleluia, Amen - Haendel

a) cantar do começo ao fim

b) nenhuma orientação

c) assimilação de ensaios anteriores

d) regente pede afinação e canta desafinado, precisão e rege imprecisamente

e) grupo disperso mas satisfeito

Para as duas peças a seguir são válidos os mesmos comentários.

5) Peça conhecida do grupo: Glória - Vivaldi(primeiro trecho)

6) Peça conhecida do grupo:Pavana - Arbeau

- a) cantar do começo ao fim
- b) nenhuma orientação
- c) assimilação de ensaios anteriores
- d) insegurança na afinação e entradas
- e) grupo satisfeito com o resultado

Observações:

- a teoria musical é ensinada para "passar o tempo" e as informações são confusas e inadequadas (pessoas não conseguem realizar ritmos simples e o regente estuda quiáleras e polirritmia)
- a qualidade da afinação é ruim mas quase sempre ignorada; qualquer tentativa de correção é completamente sem efeito porque o modelo é muito ruim
- constantes mudanças de solicitações sem objetividade
- solicitação de aspectos que não foram trabalhados(dinâmica, por exemplo)
- modelos imprecisos do regente com relação à afinação, respiração e articulação
- dependência do piano
- utilização de gravação de "Vá pensiero" para as pessoas imitarem
- cantores opinam o tempo todo no ensaio e muitas vezes são acatados e estimulados a opinarem.

## Grupo II - Quarto ensaio observado

### 1) Aquecimento

- a) relaxamento, vocalises variados
- b) orientação limita-se a: "vamos fazer este exercício" e toca no piano
- c) assimilação é boa porque as pessoas realizam sempre os mesmos exercícios
- d) atitude do regente sempre otimista e isento da obrigatoriedade de realização dos exercícios
- e) grupo satisfeito

### 2) Peça nova: Funiculi, funiculá - folclore italiano

- a) leitura do texto, pronúncia, leitura rítmica e frases
- b) orientação dada por um coralista que sabe a pronúncia; frases no piano
- c) assimilação razoável
- d) regente sempre inseguro com relação à pronúncia das palavras
- e) grupo satisfeito porque a obra é muito conhecida

### 3) Peça conhecida do grupo: Vá pensiero - Verdi

- a) olhar silenciosamente para a partitura para lembrar das anotações, realização do começo ao fim, estudo de partes
- b) orientação indecisa
- c) assimilação variável: trechos bons e/ou ruins
- d) regente sempre calmo e otimista
- e) grupo sempre disperso mas satisfeito - são os cantores que pedem para o regente corrigir trechos que eles têm dúvida.

**Observações:**

- desperdício de tempo
- necessidade do plano para corrigir problemas melódicos
- afinação do grupo sempre imperfeita e não há correções dessa ordem
- ensaio sem planejamento
- trabalho de texto sem sentido - leitura das palavras desordenadamente e texto completo(3 estrofes) - falta de capacidade de assimilação dos cantores pelo excesso de informações novas
- insegurança do regente para fazer qualquer correção.

## Grupo II - Comentários gerais

Atrasos constantes nos ensaios sem qualquer comentário a respeito. Os atrasados chegam e interrompem o ensaio para cumprimentar os demais e se perde um tempo enorme até que o ensaio recomece.

Não há planejamento de atividades. Gasta-se muito tempo com exercícios inadequados.

Cada vez que se canta algo conhecido pelo grupo não há qualquer comentário objetivo e os cantores estão sempre satisfeitos quando cantam do começo ao fim sem interrupção.

O regente apresenta insegurança quanto à técnica vocal e o grupo só realiza esta tarefa porque faz em todos os ensaios os mesmos exercícios.

Indefinições quanto ao que deve ser corrigido dispersam o ensaio o tempo todo e fazem com que todos opinem sem constrangimento. O clima geral do ensaio é bom porque o regente acata grande parte das sugestões, pois não havendo planejamento toda sugestão é válida e incorporada ao ensaio.

A dependência do piano para tudo é bastante negativa pois quando não existe piano o regente não consegue os mesmos resultados.

As instruções teóricas não têm clareza nem objetividade e se reforça a idéia de que saber o que é uma figura ou uma pausa é sinônimo de saber música.

### Grupo III

Coral formado há pouco mais de um ano.

Duração dos ensaios: uma hora e trinta minutos, duas vezes por semana entre dezoito e dezenove e trinta horas.

Idade dos integrantes: entre 25 e 40 anos.

O número de integrantes é 45 e poucos conhecem música. A maioria é funcionário da empresa; os demais são amigos ou parentes dos funcionários.

O grupo está diretamente ligado a um departamento da empresa e desempenha várias funções, desde a participação em eventos internos até apresentações remuneradas em teatros ou outros locais.

Entre os cantores do grupo há alguns que fazem parte de uma espécie de comissão organizadora e todos os aspectos de infra-estrutura são desenvolvidos por esta comissão e pelo regente.

O regente tem formação universitária na área de regência.

### Grupo III - Primeiro ensaio observado

#### 1) Aquecimento

- a) relaxamento, respiração, vocalises (u, ô, ó, a éf)
- b) a orientação baseia-se na realização por parte do regente do exercício pretendido com algumas intervenções para lembrar a função do exercício - os cantores imitam
- c) assimilação boa
- d) regente sempre calmo
- e) grupo disperso inicialmente - gradativamente concentração nas atividades

#### 2) Peça conhecida do grupo: Ave Maria - Arcadelt

- a) vozes separadas, duas a duas, pronúncia, dinâmica
- b) orientação eficiente - correções apropriadas
- c) assimilação boa
- d) regente sempre atento e pronto para corrigir
- e) grupo atento e entusiasmado

#### 3) Peça conhecida do grupo: Meu chapéu de palha - folclore goiano

- a) cantar inteiro um único texto
- b) sem orientação
- c) assimilação de ensaios anteriores
- d) regente otimista, não comenta sobre o resultado
- e) grupo satisfeito com o resultado



Comentários válidos para as próximas duas peças.

4) Peça conhecida do grupo: Maringá - J. de Carvalho

5) Peça conhecida do grupo: Prelúdio para ninar gente grande - L. Vieira

a) cantar inteiro

b) sem orientação

c) assimilação de ensaios anteriores

d) regente claro e calmo

e) grupo relativamente atento

Observações:

- ensaio bastante tranqüilo com atividades habituais, dispensando muitas observações do regente
- grupo eventualmente disperso quando um naipe recebe atenção muito demorada
- o trabalho é criterioso mas sem organização prévia do ensaio
- uso do piano para muitas correções
- bom aproveitamento de tempo de ensaio

### Grupo III - Segundo ensaio observado

#### 1) Aquecimento

- a) relaxamento, respiração, massagem facial, vocalises (u, rr, m, ôó, aei)
- b) orientação clara e objetiva
- c) assimilação boa
- d) regente sempre tranqüilo
- e) grupo concentrado na maior parte do tempo

#### 2) Peça conhecida do grupo: Pompa e circunstância - E. Elgar

- a) cantar inteiro; depois trechos problemáticos
- b) orientação eficiente com correções oportunas
- c) assimilação boa
- d) regente sempre positivo, estimulando a realização
- e) grupo relativamente atento - dispersão nas paradas

Comentários válidos para as próximas quatro peças.

#### 3) Peça conhecida do grupo: Sensemayá - J. A. Rincin

#### 4) Peça conhecida do grupo: Meu chapéu de palha - folclore goiano

#### 5) Peça conhecida do grupo: Prelúdio para ninar gente grande - L. Vieira

#### 6) Peça conhecida do grupo: Maringá - J. de Carvalho

- a) realização integral das peças com algumas interrupções para correções
- b) orientação precisa; às vezes problemas foram abandonados ou não mencionados
- c) assimilação razoável
- d) regente sempre energizando o ensaio
- e) grupo relativamente atento

**Observações:**

- o ensaio tem uma certa fluência baseada no hábito de fazer daquela maneira - não há exatamente preparação ou organização do ensaio
- os momentos de dispersão são ignorados e certos momentos a interferência das pessoas é muito grande
- a técnica vocal é exemplificada com clareza e o resultado dos exercícios é bastante bom
- os cantores estão muito à vontade e opinam sobre o que cantar depois desta ou daquela peça
- há um grande incentivo para que o grupo melhore - às vezes até exagerado: "nós somos muito bons".

### Grupo III - Terceiro ensaio observado

#### 1) Aquecimento

- a) relaxamento, respiração, vocalises (ô, ó, aei, mo)
- b) orientação segura
- c) assimilação boa
- d) regente energiza o ensaio o tempo todo
- e) grupo corresponde às solicitações de maneira natural

2) Execução de trechos de todas as peças conhecidas do repertório do grupo - é um ensaio geral antes de uma apresentação.

#### Observações:

- este ensaio foi realizado antes de uma apresentação em um teatro. Apesar de local inadequado houve controle de todas as situações. Todos os exercícios foram efetuados com muita tranquilidade e positividade
- há constantes cuidados com a técnica vocal
- o coral não é musicalizado mas o regente refere-se muitas vezes a certos problemas com nomes técnicos, dificultando a compreensão
- os cantores dependem bastante dos modelos do regente, que são muito eficientes na maioria das vezes. O piano é utilizado também para exemplificar.

### Grupo III - Quarto ensaio observado

#### 1) Aquecimento

- a) relaxamento, respiração, vocalises (m,u,o)
- b) orientação baseada sempre na imitação de um modelo dado pelo regente
- c) assimilação boa
- d) regente sempre positivo
- e) cantores atentos

#### 2) Peça conhecida do grupo: Ave Maria - Arcadelt

- a) linhas separadas, trechos com dinâmica, todos cantam inteiro
- b) orientação não muito objetiva provocando resultados casuais
- c) assimilação razoável, especialmente de quem já sabe a música
- d) regente sempre calmo
- e) grupo bastante disperso

#### Observações:

- a repetição habitual de exercícios que foi positiva nos ensaios anteriores, neste provocou certa dispersão e desatenção
- a referência a termos musicais muitas vezes desinteressa para os cantores que não conhecem nada sobre música
- a dinâmica é solicitada mas há insegurança demais nas linhas individuais - quando o grupo canta junto, a dinâmica não acontece nem é solicitada
- uso demasiado do plano para demonstrar
- os erros são detectados claramente e apresentados para o coral mas nem sempre há exercícios que conduzam à solução do problema.

### Grupo III - Comentários gerais

Os atrasos existem sem interferir no andamento dos ensaios. As pessoas chegam e vão realizando o aquecimento junto com os demais cantores.

A tranqüilidade do regente estabelece uma relação muito positiva no decorrer do trabalho. A dispersão é encarada como sendo perfeitamente normal e não é mencionada como problema.

Exercícios e estratégias extremamente habituais conduzem o ensaio todo. Por um lado resultados bons acontecem por causa destes hábitos; por outro lado nota-se um certo cansaço de repetir sempre a mesma coisa da mesma maneira, levando os cantores à dispersão ou concentração de forma desordenada.

A organização do material, avisos e informações são tratados com muita objetividade. O aproveitamento do tempo é muito bom, mesmo não havendo necessariamente o planejamento para os ensaios.

O regente apresenta-se com muita segurança diante de problemas vocais e musicais.

#### Grupo IV

Coral formado há 23 anos, com mudanças de regentes e cantores ao longo de sua existência.

Duração dos ensaios: duas horas, três vezes por semana entre doze e catorze horas.

Idade dos integrantes: entre 18 e 22 anos.

O número de integrantes é 53. Os cantores recebem aulas de teoria musical, instrumento e técnica vocal em horários diferentes dos ensaios.

O regente do grupo atua há aproximadamente seis meses neste trabalho.

O grupo possui ensaiadores de naipes e regentes assistentes além de professor de técnica vocal.

O regente possui formação universitária na área de regência.

#### Grupo IV - Primeiro ensaio observado

##### 1) Aquecimento

- a) postura, exercícios físicos, respiração, massagem, glissandos, movimentos de lábios e língua, vocalises (nô, neo, nao, io, vu)
- b) orientação detalhada sem interrupções, pois os exercícios são realizados continuamente
- c) assimilação boa
- d) regente tranqüilo, realiza todos os exercícios junto com o grupo
- e) grupo disperso inicialmente, concentrando aos poucos

##### 2) Peça conhecida do grupo - Domingo no parque - G. Gil

- a) ensaio de naipes, trechos da melodia com (la, pa, ma), melodias com texto, afinação e palatização
- b) orientação sempre clara e objetiva
- c) assimilação boa com restrições à qualidade vocal, que é falha eventualmente
- d) regente sempre atento e pronto para resolver problemas
- e) grupo participativo e atento

##### Observações:

- ensaio relativamente preparado
- regente tem boa formação vocal e os exercícios propostos são de muito boa qualidade; a eficiência da aplicação nem sempre ocorre
- o ensaio é extremamente dinâmico com um bom controle da continuidade dos eventos
- detecção precisa por parte do regente de todos os problemas envolvidos e solução sempre apontada com objetividade.



#### Grupo IV - Segundo ensaio observado

##### 1) Aquecimento

- a) movimentos corporais, coordenação motora, respiração, relaxamento de lábios, boca "chiusa", acordes, dinâmicas, diafragma, vocalises (vó, vóió, vô, felo, falo), variações rítmicas nos vocalises
- b) orientação sempre clara: o regente demonstra o que pretende
- c) assimilação gradativamente boa
- d) regente descontraído, seguro, elogia sempre o resultado
- e) grupo relativamente atento

##### 2) Peça conhecida do grupo: Passarim - Tom Jobim

- a) trechos problemáticos, afinação, inteiro
- b) orientação detalhada - às vezes demasiada, cansativa
- c) assimilação razoável
- d) regente sempre energizando o ensaio
- e) grupo disperso

##### 3) Peça conhecida do grupo: There will never be another you - B. Warren e I.M. Gordon

- a) peça inteira, cantores misturados na sala, afinação
- b) orientação clara
- c) assimilação boa
- d) regente chama atenção freqüentemente para a disciplina
- e) grupo disperso

Comentários válidos para as próximas três peças.

- 4) Peça conhecida do grupo: Adieu sweet Amarillis - J. Wilbye
  - 5) Peça conhecida do grupo: Guacira - H. Tavares e J. Camargo
  - 6) Peça conhecida do grupo: I got rhythm - G. Gershwin
- a) realização integral de cada peça
  - b) orientação baseada em ensaios anteriores
  - c) assimilação boa
  - d) regente sempre positivo
  - e) grupo atento durante a execução, disperso nas paradas

Observações:

- ensaio disperso mas produtivo pois as observações são feitas objetivamente
- regente colabora com a dispersão participando de brincadeiras, o que dificulta a retomada da concentração
- ensaio relativamente planejado, mas o regente supre todos os imprevistos com exercícios de boa qualidade
- quantidade excessiva de exercícios de aquecimento - todos os exercícios são conhecidos das pessoas mas o regente cuida demais da variedade; esta variedade se torna exagerada e não está necessariamente vinculada aos problemas do repertório
- os exercícios apresentados são sempre muito bons mas devido ao excesso de variedade nem sempre surtem os efeitos desejados - a qualidade de execução do repertório é sempre boa mas a dos exercícios nem sempre é boa.

#### Grupo IV - Terceiro ensaio observado

##### 1) Aquecimento

- a) movimentos corporais, respiração, relaxamento de lábios e língua, vocalises (ningua, nongua, vonga, vó, vê, va)
- b) orientação sempre baseada em modelo para o grupo repetir
- c) assimilação boa
- d) regente sempre elogia resultado
- e) grupo descontraído

Comentários válidos para todas as peças ensaiadas, que são conhecidas do grupo.

##### 2) I got Rhythm - G. Gershwin

##### 3) Marambaia - Henriezo e P. Rubens

##### 4) Se eu quiser falar com Deus - G. Gil

##### 5) Canção da meia noite - Kleiton e Kledir

##### 6) There will never be another you - B. Warren e I. M. Gordon

##### 7) Maria Madalena - A. Gabrieli

##### 8) Was wird es doch des wunders noch - L. Senfl

##### 9) Vorria che tu cantass'una canzon - A. Scandello

##### 10) Guacira - H. Tavares e J. Carvalho

##### 11) Sonora garoa - Passoca

##### 12) Adieu sweet Amarilis - J. Wilbye

##### 13) Alle, psallite - Alleluia - Anônimo séc. XIII

##### 14) Passarim - Tom Jobim

- a) realização integral de cada peça com eventuais interrupções
- b) orientação baseada em ensaios anteriores
- c) assimilação boa



#### Grupo IV - Quarto ensaio observado

##### 1) Aquecimento

- a) postura, movimentos corporais, respiração, lábios, boca "chiusa", vocalises (supu, sopo, sepo, sapo, dongon, ponpan)
- b) orientação objetiva
- c) assimilação boa
- d) regente com muita energia e positividade
- e) grupo atento

##### 2) Peça conhecida do grupo: Domingo no parque - G. Gil

- a) trechos, vozes separadas, texto, acordes, afinação
- b) orientação precisa - demonstra aquilo que quer do grupo
- c) assimilação boa
- d) regente atento a tudo - às vezes cansa o grupo com muitas solicitações
- e) grupo relativamente disperso

##### Observações:

- os exercícios de aquecimento são propostos sem uma ordem definida com constantes voltas a exercícios já realizados - falta planejamento
- ao lado da clareza e objetividade nas instruções, alguns momentos não são bons porque as justificativas de certos procedimentos não são convincentes ou exigem que os cantores resolvam individualmente como conseguir certos resultados
- estratégias para solução de problemas são muito boas - há controle da maioria das situações
- o regente está bastante preparado para resolver problemas musicais e vocais.

#### Grupo IV - Comentários gerais

O regente controla situações durante todo o ensaio. Há um certo planejamento de atividades.

Eventualmente os modelos vocais foram insuficientes para a solução de problemas que foram remetidos para as aulas de técnica vocal.

Ensaio de naipe garantem a manutenção do trabalho do grupo e o aproveitamento do tempo de ensaio é muito bom.

Todas as referências musicais podem ser acompanhadas pelos cantores pois todos recebem assessoria teórico-prática em atividades extra-ensaio.

Há freqüentes solicitações de estudo individual do repertório.

### Grupo V

Coral formado há 53 anos, com diversas alterações no quadro de regentes e cantores.

Duração dos ensaios: três horas diárias entre dezoito e trinta e vinte e uma e trinta horas.

Idade dos integrantes: entre 23 e 68 anos.

Os cantores são profissionais concursados ou aguardando concurso com bastante experiência como corralistas mas não necessariamente com conhecimentos musicais.

O regente atual trabalha com este grupo há dois anos.

O grupo possui regente assistente, pianista acompanhador e serviço de arquivistas.

O regente tem formação universitária na área de regência.

### Grupo V - Primeiro ensaio observado

1) Peça conhecida do grupo: A noite - Ronaldo Miranda

- a) vozes separadas em trechos, partes com todo o grupo, respiração alternada
- b) orientação sempre segura - indicações musicais e vocais com muita consistência
- c) assimilação razoável do grupo - peça muito difícil
- d) regente sempre enérgico e atento
- e) grupo relativamente disperso

2) Peça conhecida do grupo: Lamentationes de Jeremias Propheta - A. Ginastera

- a) execução completa, trechos problemáticos estudados separadamente, transposição de partes agudas para região mais cômoda para efeito de ensaio, estudo do ritmo
- b) orientação clara e precisa
- c) assimilação boa
- d) regente sempre ativo - tira partido dos erros para corrigi-los - descontraí quando necessário
- e) grupo disperso

### Observações:

- ensaio planejado
- controle das situações por parte do regente porque sabe exatamente o que pretende e como solicitar
- estudo de duas peças muito difíceis no mesmo ensaio
- ensaio mais curto que o habitual - uma hora e trinta minutos.



### Grupo V - Segundo ensaio observado

1) Peça conhecida do grupo: Gradual para o Domingo de Ramos - Pe. José Maurício Nunes Garcia

- a) execução integral, trabalho sobre trechos problemáticos, sonoridade, ataques e dinâmicas
- b) orientação sempre objetiva com muita precisão
- c) assimilação ótima
- d) regente dinâmico e ativo descontraindo e energizando o ensaio conforme a necessidade
- e) grupo atento e/ou disperso

2) Peça conhecida do grupo: Lloraré - Guastavino

- a) execução integral, trechos separados, sonoridades
- b) orientação sempre precisa
- c) assimilação ótima
- d) regente sempre enérgico
- e) grupo atento com eventuais dispersões

3) Peça conhecida do grupo: Se equivocó la paloma - Guastavino

- a) trechos separados, sonoridade
- b) orientação precisa e objetiva
- c) assimilação razoável
- d) regente sempre atento a tudo
- e) grupo disperso nas interrupções

4) Peça conhecida do grupo: Salmo 150 - E. Widmer

Mudança de posição na sala e execução integral da obra

### Observações:

- atraso na distribuição de partituras, apesar da presença de arquivistas
- regente apto a resolver todos os problemas ocorridos
- ensaio planejado: peças, ordem e exercícios
- grupo sempre disperso - problemas de disciplina constantes relacionados ao esquema chamado "profissional" - durante o ensaio o grupo dispersa conversando sobre pagamento, descontos nos salários, ausência de bonificação e outros
- é excelente o aproveitamento do tempo de ensaio
- duração de uma hora e trinta minutos de ensaio com regente titular - depois ensaio de naipes estudando o mesmo repertório.

### Grupo V - Terceiro ensaio observado

1) Peça conhecida do grupo: A noite - R. Miranda

a) trechos separados, afinação de partes mais complicadas, execução integral da peça

b) orientação segura; exemplos claros e bem demonstrados; detalhamento cuidadoso da realização

c) assimilação boa

d) regente atento, enérgico e descontraído quando necessário

e) grupo relativamente disperso

### Observações:

- atraso na distribuição de partituras novamente
- ensaio relativamente longo em trechos isolados - as vozes que não estão cantando dispersam e atrapalham o andamento do ensaio
- o regente menciona sempre outras peças do repertório para comparar sonoridades pretendidas - esta comparação funciona muito bem como referencial e o grupo responde rapidamente quando há o uso desta estratégia
- ensaio de naipes a partir da metade do tempo.

## Grupo V - Quarto ensaio observado

1) Peça conhecida do grupo: Miserere - M.D. Oliveira

- a) trechos separados, realização das frases com (lu), respiração alternada, texto
- b) orientação clara e objetiva - há explicações sobre a função dos exercícios
- c) assimilação média - o grupo não gosta da peça
- d) regente paciente, sem muita exigência
- e) grupo canta desatentamente, sem vontade

2) Peça conhecida do grupo: Lloraré - Guastavino

- a) execução integral, trechos, sonoridades e efeitos
- b) orientação objetiva
- c) assimilação razoável
- d) regente sem paciência por causa da falta de qualidade
- e) grupo desconcentrado, disperso

3) Peça conhecida do grupo: Se equivoco la paloma - Guastavino

- a) trechos e vozes separadas, estudo rítmico, fraseado, afinação, expressão
- b) orientação boa
- c) assimilação pequena
- d) regente desestimulado
- e) grupo disperso

4) Peça conhecida do grupo: A noite - R. Miranda

a) trechos, dinâmica

b) orientação não muito clara

c) assimilação ruim

d) regente desestimulado

e) grupo sem vontade

Observações:

- ensaio planejado - diante da falta de vontade dos cantores o regente não busca estratégias diferentes - o planejamento fica desarticulado
- ausência de clareza em certas solicitações do regente
- todas as instruções foram menos convincentes em relação aos ensaios anteriores
- o regente dispensa os cantores uma hora antes do horário previsto porque o ensaio não está rendendo.

## Grupo V - Comentários gerais

O regente controla as situações porque os ensaios estão preparados.

Domínio do repertório, previsão de problemas e soluções.

Grupo relutante - problema mais social do "profissional" do que musical. Há competência mas não há vontade. Conversas paralelas não são sobre o repertório mas sobre salário, descontos, frequência e outros.

Referências musicais nem sempre surtem efeito porque nem todos os cantores sabem música o suficiente. O regente apresenta quase sempre modelos eficientes.

"Quem sabe cantar aqui são vocês, não eu" - omissão parcial do regente com relação ao domínio da técnica vocal.

Coral com muita experiência e atividade - o resultado acontece positivamente mas sem dúvida o potencial do grupo é maior.

Cantores não aceitam qualquer tipo de repertório e quando são obrigados a cantar certas obras, agem com total desprezo sem a menor vontade de cantar bem.

## RESUMO DA OBSERVAÇÃO DE CORAIS

	PLANEJAMENTO	TÉCNICA VOCAL	CONCEITOS MUSICAIS
G R U P O  I	Não houve planejamento; indefinição de tarefas; treinamentos inconsistentes; desperdício de tempo de ensaio.	Aquecimento desconectado de sua aplicação no repertório; modelos do regente foram sempre insuficientes.	Eventuais observações teóricas sem aplicação e sem vivência no repertório.
G R U P O  II	Não houve planejamento; as estratégias do ensaio foram estabelecidas a partir de sugestões dos cantores; desperdício de tempo de ensaio.	Aquecimento: repetição de exercícios habituais, desconectados de sua aplicação no repertório; modelos do regente foram sempre insuficientes.	Apresentação de informações teóricas sem contextualização.
G R U P O  III	Planejamento informal do ensaio; houve objetividade na apresentação e na realização de algumas tarefas; aproveitamento razoável do tempo de ensaio.	Aquecimento: repetição de exercícios habituais aplicados eventualmente no repertório; modelos do regente foram suficientes na maioria das vezes.	Referências constantes a termos musicais que nem sempre foram compreendidos pelos cantores.
G R U P O  IV	Planejamento parcial do ensaio; bom aproveitamento do tempo de ensaio; aplicação objetiva e eficiente de tarefas.	Aquecimento: exercícios eficientes e eventualmente conectados ao repertório; modelos do regente foram suficientes.	Utilização constante de conceitos musicais; os cantores têm aulas de teoria, harmonia, percepção, etc.
G R U P O  V	Bom planejamento dos ensaios; atividades realizadas com objetividade.	Não houve aquecimento; utilização de exercícios vocais para solução direta em problemas do repertório; modelos do regente foram eficientes na maioria das vezes.	Referências constantes a termos musicais surtiram efeito parcial; preocupação com a contextualização de conceitos musicais.

## BIBLIOGRAFIA

- ABELES, H.F., HOFFER, C.R. & KLOTMAN, R.H. Foundations of music education. New York, Schirmer Books, 1984.
- AIZPURUA, P. Teoría del conjunto coral. Madrid, Real Musical, 1986.
- BIGGE, M.L. Teorias da aprendizagem para professores. São Paulo, E.P.U. e EDUSP, 1977.
- GAGE, N.L. & BERLINER, D.C. Educational psychology. Boston, Houghton Mifflin Company, 1988.
- GREEN, E.A.H. The modern conductor. New Jersey, Prentice Hall, 1987.
- GREEN, E.A.H. & MALKO, N. The conductor and his score. New Jersey, Prentice Hall, 1975.
- KUETHE, J.L. O processo ensino-aprendizagem. Porto Alegre, Globo, 1978.
- MARTINS, R. Educação musical: conceitos e preconceitos. Rio de Janeiro, FUNARTE, Instituto Nacional de Música. Coordenadoria de Educação Musical, 1985.
- ROBINSON, R. & WINOLD, A. The choral experience. New York, Harper's College Press, 1976.
- ROE, P.F. Choral music education. New Jersey, Prentice Hall, 1970.
- SHEWAN, R. Voice training for the high school chorus. New York. Parker Publishing, 1973.
- TOCH, E. La melodia. Barcelona, Editorial Labor, 1985.
- ZANDER, O. Begência coral. Porto Alegre, Editora Movimento, 1979.