

## **Palavra em música - a fala no processo composicional de música de câmara vocal e instrumental**

MODALIDADE: PÔSTER

*Laiana Lopes de Oliveira*  
Unicamp – laianoliveira@gmail.com

**Resumo:** No presente artigo exporemos a influência do texto e, conseqüentemente, da fala na criação musical, traçando um breve panorama que abrange obras do século XX e XXI para música de câmara ou voz solo, cujos procedimentos composicionais para geração de material através do texto serão apresentados. A seguir, faremos um relato composicional da obra *Perspectiva I - Da Alegria*, para duas vozes, clarinete e trombone. Nesta obra, a fala - proveniente de amostras de áudio colhidas especialmente para tal, norteia a criação musical, derivando-se dela timbres e elementos conectivos entre vozes e instrumentos.

**Palavras-chave:** Composição. Fala. Fonética. Música de câmara.

### **Word in music - the speech in compositional process of chamber music**

**Abstract:** In this paper we present the influence of the text and, therefore, the speech in musical composition, drawing a brief overview which covers works of XX and XXI centuries for chamber music or solo voice, whose compositional procedures for generation of material through text will be presented. Next, we will report the compositional work *Perspectiva I - Da Alegria*, for two voices, clarinet and trombone. In this work, the speech - from audio samples collected especially for such, guides the musical creation, deriving from her timbres and connecting elements between voices and instruments.

**Keywords:** Composition. Speech. Phonetics. Chamber music.

### **1. Texto em música, algumas considerações**

Da relação texto e música emergiram diversas correlações que influíram diretamente no desenvolvimento da melodia em música vocal e instrumental, como: a consideração da prosódia da fala aplicada à música, preponderância do texto sobre a música, e em outros momentos da música sobre o texto, influência do texto no direcionamento das alturas e no caráter da obra, dentre outros. Como exemplo da influência do texto em música podemos dizer que "os critérios para a escolha dos textos eram os sentimentos, a linguagem figurada, o simbolismo e a retórica, tudo a fim de levar o ouvinte à contemplação" (GOMES, 2005, p. 47), sendo o texto um dos principais parâmetros da música vocal.

Contudo, no século XX o binômio texto e música foi revisitado. A música vocal com texto não precisaria necessariamente de uma melodia ou de um acompanhamento, o que motivou aos compositores diversas experimentações com o material vocal. Além disso,

vislumbrou-se a manipulação de elementos extraídos do texto tais como fonemas<sup>1</sup>, cliques e diacríticos<sup>2</sup>, e diferentes sons cotidianos - gritos, gargalhadas, como material composicional.

O presente trabalho é resultado parcial de pesquisa *Luciano Berio - Conexão e fusão entre vozes e instrumentos em Agnus e O King*<sup>3</sup>, cujo objetivo principal é identificar parâmetros de escritura que valorizem a experimentação e conexão entre os meios vocal, instrumental e eletroacústico. Além disso, levando-se em consideração a variedade de idioletos e comportamentos vocais peculiares de cada região brasileira, visamos explorar em termos experimentais a música de câmara vocal/instrumental com texto em língua portuguesa para fins de criação musical. Acreditamos que a presente pesquisa poderá influenciar linguistas, poetas e compositores a vislumbrar as várias possibilidades de manipulação da voz humana em seus respectivos *locus*.

## **2. A palavra como timbre em música a partir do século XX**

As diferentes formas de notação e experimentação do *sprechgesang*<sup>4</sup> empregados por Schoenberg nas obras *Pierrot Lunaire*(1912), *Die Glückliche Hand* (1913), e *Um Sobrevivente de Varsóvia* (1947), abriram precedentes para uma nova abordagem da voz humana em seu maior meio de expressão, a fala.

Algumas formas de manipulação do material vocal consistem na incorporação de elementos no discurso musical, como: sílabas *nonsense*<sup>5</sup>, *morphing*<sup>6</sup>, narração, e elementos expressivos pertencentes ao plano não verbal (inflexões, gritos, sussurros, respiração pesada, regionalismos, entre outros). Além disso, para assegurar que os timbres dos fonemas sejam reproduzidos fielmente, cada vez mais compositores têm recorrido aos signos representados no IPA - Alfabeto Fonético Internacional, um sistema de notação baseada no alfabeto latino, que visa à representação dos sons dos idiomas.

Com base em possibilidades de experimentação para a voz empregadas a partir de 1950, podemos destacar algumas das obras representativas, como: *Aria* (1958) de John Cage, para voz solo; *Stimmung* (1968) de Stockhausen, para seis vozes; *Aventures* (1965) de György Ligeti, para três cantores e sete instrumentos; e as obras vocais de Luciano Berio.

As obras vocais de Luciano Berio figuram entre as mais importantes do século XX devido a influências da música vocal tradicional (em razão de seu trabalho como corpetidor), literárias (contato com obras de escritores como James Joyce, E. E. Cummings, Ítalo Calvino), e do pensamento fonológico, a partir dos paradigmas das funções da linguagem postulada por Roman Jakobson.

Eu uso a música como instrumento para analisar o texto, para coloca-lo sob uma luz diferente e descobrir significados implícitos ou novos a partir dele, uma vez que a relação entre texto e música foi bastante banalizada. A técnica para escrever um verso teve analogia na maneira como a música foi formulada, e vice-versa. Houve *feedback* entre os dois. O final do séc. XVIII viu o triunfo dessa coincidência entre música e poesia. Mais tarde, a música tornou-se mais que um instrumento para descobrir partes ocultas do texto. Ao mesmo tempo, o interesse em utilizar prosa ao invés da poesia aumentou gradualmente. Música tornou-se mais que uma câmera de filme, ou um microscópio explorando todos os detalhes do texto. Como resultado, todos os aspectos fonéticos do texto foram assimilados no processo musical. (BERIO, MULLER, 1997: p.17)<sup>7</sup>

Identificamos nos trabalhos de Berio a manipulação do material sonoro por procedimentos como: correlação entre musica e fonologia, pertinência ou não pertinência da origem das fontes sonoras, fusão entre fontes sonoras heterogêneas e neutralização de oposição entre essas fontes, desconstrução textual e constituição progressiva de texto em música. Em sua obra camerística, principalmente a da década de 60 e de 70, nota-se uma exploração da escrita instrumental para voz, mesmo em obras como *Circles* e *Agnus*, "em que a voz assume papel melódico e, em outros momentos, ressoa ampliada nos instrumentos" (FERRAZ, 2010, p. 10).

The image shows a musical score for Luciano Berio's 'Agnus'. It features four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: 'tol - lis pec - ca - ta mun - di qui' and 'del a - gnus del a - gnus a - gnus del a - gnus'. The second staff is another vocal line. The third and fourth staves are instrumental, likely for two female voices and two clarinets, as indicated by the caption. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 1: Agnus de Luciano Berio. Timbre composto por duas vozes femininas e clarinetes na nota Sib. Alturas diferentes de Sib nas vozes femininas são ressoadas pelo segundo clarinete. (c.20 e 21)

No fim do século XX e início do século XXI, além de experimentações supracitadas, há a preocupação com a exploração do som do idioma e de suas particularidades, além da inserção de traços paralinguísticos<sup>8</sup> e idioletais no discurso musical. Podemos observar o desenvolvimento destes parâmetros em trabalhos do compositor grego Georges Aperghis, para voz solo como *Recitation* (1978), *Six Tourbillions* (1989), e em formações camerísticas como *Sextour* (1992).

Como exemplo de tal abordagem, a obra *Pub 2* tem como texto recortes de uma propaganda de produto de limpeza. São somadas ao texto 14 indicações de interpretação

como *doucereux, cri de samourai, e agressiv*. A construção da obra consiste na interpolação entre recortes do texto (com notação baseada na oralidade do idioma francês) que é gradualmente apresentado no fim da peça.

Figura 2: Trecho de PUB 2, interpolação de elementos e indicações interpretativas

Na música brasileira contemporânea há um crescente interesse pela experimentação e assimilação e fala em música vocal e camerística em obras de compositores como Gilberto Mendes, Estércio Marquez, Jocy de Oliveira, Denise Garcia, Lindembergue Cardoso, jovens compositores como Paulo Rios, José H. Padovani, Alex Pochat, entre outros.

### 3. Perspectiva I - Da Alegria

A obra, para: dois sopranos, flauta, clarinete, violino e violão, tem como material composicional registros de áudio de uma criança portadora de uma lesão neurológica que se deu pela falta de oxigênio no momento do parto e comprometeu seu desenvolvimento motor, afim de notar e observar características da fala da criança na comunicação, bem como, sua habilidade ou dificuldade de reproduzir determinados sons do inventário fonético do português brasileiro. A coleta de material foi feita em três seções de 10 minutos aproximadamente, entre os dias 03 e 05 de fevereiro de 2013.

Através destes registros pudemos identificar na fala da criança uma aguçada sensibilidade emocional, expressa por mudanças de timbre e variações dos contornos frasais da fala que indicam as mudanças de afetos demonstradas na comunicação (alegria, raiva, tristeza, etc..) de forma peculiar, e pela assimilação de fonemas e alofones típicos de seu idioleto (nordeste brasileiro).

Podemos ainda observar que em seu universo lúdico a criança canta melodias espontâneas, bem como, melodias derivadas da "assimilação" de sua exposição aos meios de comunicação, testando as possibilidades de seu aparelho fonador através do balbucio de várias sílabas que não possuem significado léxico no idioma português brasileiro, mas contém a

tonicidade e outras características inerentes às palavras do idioma, como: a predominância de estruturas silábicas compostas por CV, CVC, V, agrupamentos vocálicos, predominância de sílabas nasais, âmbito variado de alturas na fala, e mudança de registro vocal de acordo com o enunciado emitido.

Como etapa posterior, as transcrições fonética e musical possibilitaram a catalogação de seqüências de fonemas, palavras e suas inflexões, dos contornos da fala, e da ritimicidade de execução de determinadas sequencias de fonemas.

A formação da obra se justifica pela possibilidade de fusão entre os timbres, exploração de técnicas expandidas que envolvem múltiplas formas de emissão dos sons, o uso de sequencias de sílabas *nonsense* - as quais a criança confere significado particular criando quase que um idioma particular derivado do português - aos planos instrumental e vocal.

Assim, *Perspectiva I - da Alegria* serve ao intento principal de criação de uma música vocal experimental que abarca características predominantes do idioma português brasileiro, portando significados extramusicais que explorem a palavra unicamente pelo som.

### 3.1. Relato composicional

A partir da catalogação das amostras de áudio, alguns trechos foram selecionados como material composicional, dispostos em quatro momentos.

No primeiro momento, a seqüência silábica /ti/ka/ta/ku/di/ga/bo/pa/tʃi/, extraída das amostras de áudio, foi relacionada a nove alturas. Essa relação tornou-se a principal fonte de material composicional permitindo diversos modos de uso nos planos vocal e instrumental.

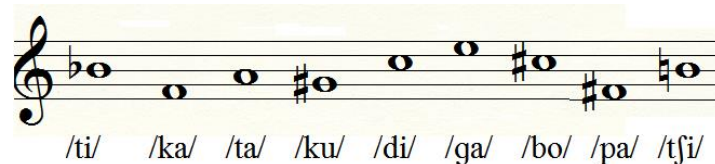


Figura 3: Relação entre sílabas e alturas

A sequencia silábica utilizada consiste numa *simulação de cócegas* enfatizada pela criança durante uma brincadeira, que nos permite observar consideráveis variações de timbre e frequência. Na figura 4a apresentamos o gráfico da voz falada da criança durante o contexto de conversa, que oscila entre o Eb 3 ao Fá 3. A figura 4b expõe a *simulação de cócegas* apresentando uma transposição das alturas da voz falada que oscila entre Bb3 e Ré 4.

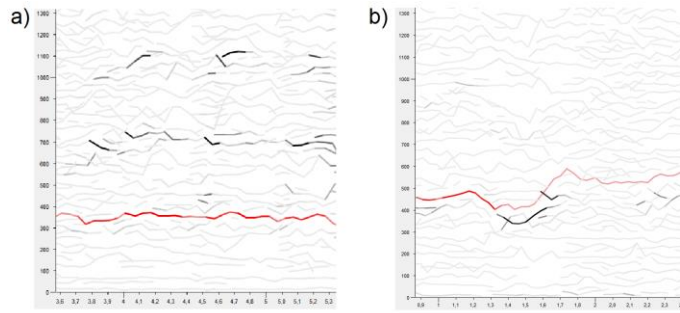


Figura 4: Mudança de tessitura num contexto de diálogo (a), e de *simulação de cócegas* (b).

Para a criação da parte instrumental da obra, derivamos da parte vocal o contorno e a ritimicidade da fala presentes no trecho *simulação de cócegas*, estabelecendo o diálogo entre voz e instrumentos, bem como entre texto e música, promovendo a conexão entre timbres provenientes de meios vocais e instrumentais.

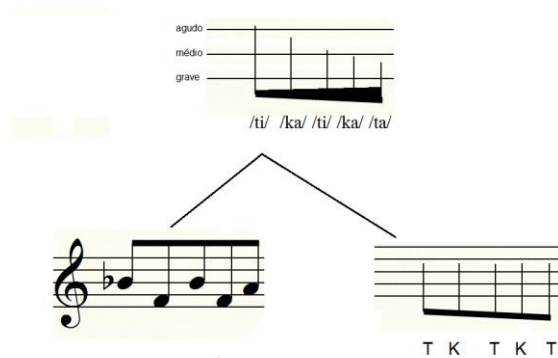


Figura 5: Derivações do modelo vocal para os instrumentos

Devido à variação entre as alturas, as sílabas são inseridas na obra como elementos de alta densidade, visto que elas são pronunciadas o mais rápido possível nas regiões média e aguda da fala. Este comportamento, transposto à obra como principal elemento da parte A, é re combinado e expandido nas vozes e instrumentos ao longo da obra.

Em um segundo momento, o texto se resume ao emprego de vogais orais  $\uparrow\downarrow$  nasais  $\uparrow\downarrow$ , consoante nasal  $\uparrow\downarrow$  e rótica  $\uparrow\downarrow$  que progridem por *morphing*; assim, as vogais nasais polarizam-se em direção à consoante nasal, ao passo que as vogais orais polarizam-se em direção à consoante rótica. Em alguns momentos as vogais são também organizadas como ditongos nasais e orais.

Além disso, o plano textual é estendido aos instrumentos de sopro, que em determinados momentos tem a embocadura moldada por vogais indicadas acima das notas alterando o espaço dentro da boca e, conseqüentemente, o timbre. Uma segunda camada



No último momento da obra um trava - língua é utilizado como material composicional, e dele são extraídos flexões do plano não verbal e modelos de contorno da fala.

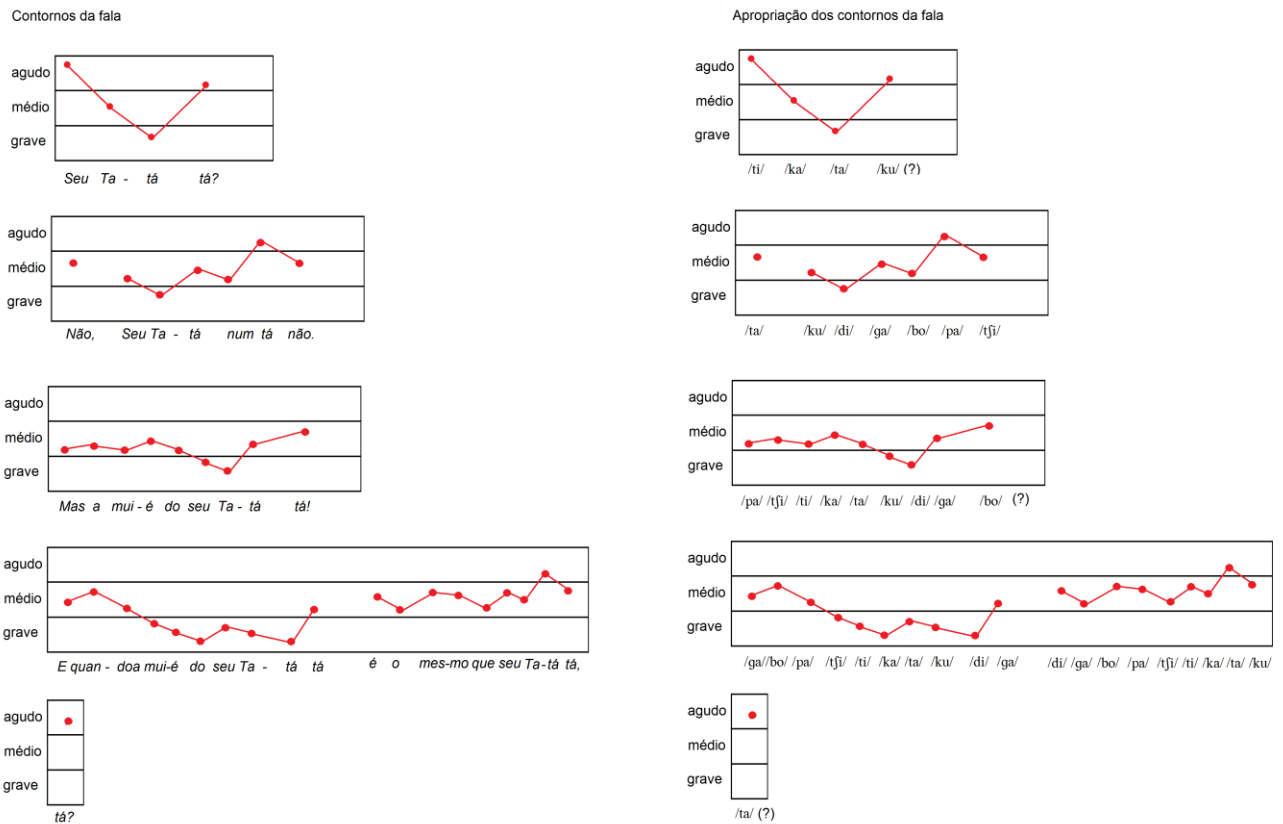


Figura 8: Contornos da fala a partir de um trava-língua

Com isso, a sequência inicial de sílabas /ti/ka/ta/ku/di/ga/bo/pa/tʃi/ é reexposta substituindo o texto do trava - língua nas vozes e instrumentos. Com base nos contornos da fala foram gerados 5 motivos rítmicos e melódicos, organizados randomicamente e dispostos em três sequências para vozes e instrumentos, conduzindo à conclusão da obra.

### Conclusão

A voz humana constitui importante fonte de experimentação pela variada gama de possibilidade que oferece. A obra *Perspectiva I - da Alegria*, se deve, antes de tudo, às peculiaridades inerentes ao desenvolvimento da comunicação da criança, em que podemos observar um plano não verbal contendo entonações de construções silábicas, variações timbrísticas, interjeições adquiridas por sua visão do mundo que expressam variações de humor na manifestação de afetos.



Apesar das motivações iniciais, identificamos no material catalogado características sonoras marcantes que servem ao intento principal de criação de uma música vocal experimental que aborde características predominantes do idioma português brasileiro por suas peculiaridades, e principalmente pelo som da palavra.

### Referências:

APERGHIS, Georges. *PUB 2*. Partitura. França: manuscrito, 2002.

BERIO, Luciano. MULLER, Theo. Music is not a solitary act: Conversation with Luciano Berio. *Tempo, New Series*, nº 199. Cambridge University Press, 1997.

\_\_\_\_\_. *Agnus*. Para dois sopranos, três clarinetes e órgão elétrico. Partitura. Milão: Universal Edition nº13755 Mi, 1976.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CRISÓFARO, Thaís. *Fonética e Fonologia do Português*. 10ª Edição. São Paulo: Contexto, 2012.

FERRAZ, Silvio. *Luciano Berio – Circles: composição por ciclos*. In: I Encontro Internacional de Análise Musical, 2009, São Paulo. Perspectivas Analíticas para a Música dos Secs. X e XXI. São Paulo, 2009.

GOMES, André Luiz. *Expressão Musical no Barroco: A Retórica e a Teoria dos Afetos*. Belo Horizonte, 2005. Monografia (Graduação em Licenciatura em Música). Universidade Estadual de Minas Gerais.

MABRY, Sharon. *Exploring Twentieth - Century vocal music. A practical Guide to innovations in performance and repertoire*. New York: Oxford University Press, 2002.

SERGL, Marcos. *Voz e performance na música de Luciano Berio*. Anais do 2º Encontro de Música e Mídia, Verbalidades, Musicalidades: temas, tramas e trânsitos. Santos: Realejo Livros, 2006.

VIEIRA, Maurílio. *Uma introdução à acústica da voz cantada*. In: I Seminário Música Ciência E Tecnologia: Acústica Musical. São Paulo: USP, 2004. pg. 69-79.

### Notas

---

<sup>1</sup> Unidade fonêmica mínima que se pode distinguir. ex. [p] [b]

<sup>2</sup> Clique: Som produzido com mecanismo de fluxo de ar velar ingressivo, criando-se uma região de vácuo parcial. Os cliques estão presentes em palavras de algumas linguas africanas.

Diacríticos: Diz-se dos sinais gráficos destinados a distinguir a modulação das vogais ou a pronúncia de certas palavras. e.g: acento agudo, acento circunflexo.

<sup>3</sup> Dissertação de mestrado em desenvolvimento no Instituto de Artes da Unicamp, sob orientação da prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Denise Hortência Garcia.

<sup>4</sup> Técnica vocal em que as notas devem ser emitidas entre o falado e o cantado.

<sup>5</sup> Resultado decorrente da desconstrução textual, procedimento em que o texto é desmembrado em fonemas e trabalhado somente pelo som, dissociado de significado léxico.

<sup>6</sup> Mudança gradual de um som para outro no interior da boca, pode ocorrer entre vogais e consoantes.

<sup>7</sup> I use the music as an instrument to analyse the text, to put it in a different light and discover implicit or new meanings from it. Once, the relation between text and music was rather conventionalized. The whole technique of writing a verse had an analogy in the way music was phrased, and vice versa. There was feedback between the two. The late 18th-century saw the triumph of this coincidence of music and poetry. Later, music became more an instrument to discover hidden parts of the text. At the same time the interest in using prose rather than poetry gradually increased. Music became more of a film camera, or a microscope exploring all the details of a text. As a result all phonetic aspects of the text were assimilated into musical process. *texto original* (BERIO, MULLER, 1997)

<sup>8</sup> Refere variações no tom da voz que, de algum modo são menos sistemáticos que os traços prosódicos, sendo compostos por: uso controlado da voz sussurrada (enrouquecida, nasalizada, etc.), uso de articulações secundárias para produzir um tom de voz capaz de transmitir uma atitude, um papel social, etc.