



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas

A consciencialização da técnica vocal no coro de câmara juvenil: Conceitos técnicos e sua abordagem no repertório

Michele Melfi Tomaz

Orientador

Professor Especialista Mario João Alves

Relatório de Estágio apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, realizada sob a orientação científica do Professor Especialista Mário João Alves, do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Dezembro de 2018

Composição do júri

Presidente do júri

- Professor José Filomeno Martins Raimundo

Vogais

-Professora Maria Elisabete da Silva Duarte Matos (arguente)

-Professora Dora Alexandra Antunes Ribeiro Rodrigues

- Professor Mário João Alves (orientador)

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais e avós pelo apoio incondicional.

Ao meu irmão e toda a família pelo amor e incentivo de sempre.

Ao Jorge Félix por tanto carinho, ajuda e paciência.

Às minhas amigas, que mesmo longe se fazem sempre presentes.

Aos professores Elisabete Matos, Dora Rodrigues e Mário Alves pela extraordinária orientação e dedicação.

Aos funcionários do IPCB, pelo suporte e atenção durante todo o meu percurso académico na escola.

À família Mouta, Ramires, Gabriel e Félix por todo o carinho.

Resumo

O presente Relatório de Estágio insere-se no âmbito do Mestrado em Ensino de Música realizado na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco e compreende duas partes distintas e complementares. A primeira parte é constituída por uma apresentação da Prática de Ensino Supervisionada, que decorreu durante o ano letivo de 2017/18 no Conservatório Regional do Algarve Maria Campina, nas disciplinas de Educação Vocal e Coro de Câmara.

A segunda parte, por sua vez, trata do Projeto de Ensino Artístico que se articulou com a classe de música de conjunto. Este projeto propõe-se a identificar quais foram os resultados obtidos no grupo, ao fim de um período de trabalho de seis meses. Durante esse período foram trabalhados aspectos técnicos específicos – como a consciência do apoio, colocação da voz, esforço relacionado à emissão de notas em determinado registo - bem como exercícios e repertório escolhido para o efeito. As questões a colocar são, portanto:

- Quais foram os resultados obtidos após um período de seis meses de trabalho de técnica vocal, associado à prática do Coro de Câmara Juvenil do Conservatório Regional do Algarve?

- Como e quais os aspectos que a técnica vocal pode trazer em termos de desenvolvimento para os cantores deste grupo, relativamente à percepção e consciência corporal, conforto na emissão do som, e outros?

- Como realizar um trabalho técnico eficaz com o tempo disponível, que muitas vezes é escasso?

Palavras chave

Técnica vocal, Coro Juvenil, Consciencialização Técnica no Canto Coral

Abstract

The present internship report falls within the scope of the master's degree in music teaching carried out at the Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Superior Politécnico de Castelo Branco. It comprises two distinct and complementary parts. The first one consists of a presentation of supervised teaching practice in vocal education and chamber choir subjects, which took place during 2017/18 academic year at the Conservatório Regional do Algarve Maria Campina.

On the other hand, the second one is about the artistic teaching project, which happened together with the music class group. This paper aims to identify the obtained results from a six-month work period related to support awareness, voice placement, effort regarding notes intonation in a given register, taking into account the chosen exercises and repertoire to be worked with the students in this period. Therefore, in this sense, the following issues arise:

- Which were the obtained results after a six-month period of vocal technique work, associated to the practice of the Youth Chamber Choir of the Conservatório Regional do Algarve?

- Which aspects of vocal technique and how it can contribute for this group singers development, regarding the perception and body awareness, comfort in the emission and etc?

- How to perform an effective technical work within the available time, which is often scarce?

Keywords

Vocal technique, Youth choir, Technical awareness in choral singing

Índice geral

Parte 1. Prática de Ensino Supervisionada

Introdução.....	1
1. Contextualização Escolar.....	1
1.1 Caracterização geográfica, sociocultural e demográfica da concelho de Faro.....	1
1.2 Caracterização do Conservatório Regional do Algarve Maria Campina.....	3
2. Contextualização do Aluno.....	4
2.1. Caracterização da Classe de Técnica e Educação Vocal.....	4
2.2 Caracterização do Aluno.....	5
3. Caracterização do Coro de Câmara do Conservatório Regional do Algarve.....	6
4. Prática de Ensino Supervisionado – Instrumento.....	6
4.1 Planificações e relatórios das aulas lecionadas.....	6
4.2 Competências a serem atingidas pelo aluno.....	8
4.3 Planificações e Relatórios Semanais.....	9
4.4 Reflexão.....	16
5. Prática de Ensino Supervisionado – Classe de Conjunto.....	17
5.1 Competências a serem atingidas.....	18
5.2 Repertório Abordado.....	19
5.3 Planificações e relatórios das aulas lecionadas.....	20
5.4 Reflexão.....	27
Anexos.....	29

Parte 2. Projeto de Ensino Artístico

Introdução.....	34
1. Aspectos técnicos.....	35
1.1 Postura.....	36
1.2 <i>Appoggio</i>	38
1.3 <i>Voz in maschera</i>	40
2. A investigação-ação.....	41
2.1 A consciencialização da técnica vocal.....	43
2.1.1 Fisiologia da voz.....	43
2.1.2 Momento Inicial do ensaio.....	45
2.1.3 Segundo Momento do Ensaio: Vocalizos.....	45
2.1.4 Momento Final – Execução do repertório.....	47
2.2 Exercícios e estratégias utilizadas.....	47
2.3 Aplicação no repertório.....	51
2.4 Discussão/Análise dos dados obtidos.....	61
3. Conclusões.....	62
4. Bibliografia.....	64
5. Anexos.....	66

Índice de figuras

Figura 1 - Arpejo de 5 ^a (com adição da 6 ^a) utilizando as vogais -i e -e	Pg. 15
Figura 2 - Vocalizo harmónico	Pg. 27
Figura 3 - Ilustração da posição do diafragma no momento de expiração e inspiração	Pg. 44
Figura 4 - Ilustração com os respectivos nomes das estruturas componentes do aparelho fonador	Pg. 44
Figura 5 - Diagrama das vogais cardeais - Associação Internacional de Fonética	Pg. 46
Figura 6 - Trecho selecionado da obra <i>Ave Verum</i> , de W.A.Mozart	Pg. 52
Figura 7 - Trecho da peça <i>Bichito de Luz</i> , de Eduardo Fabini	Pg. 54
Figura 8 - Trecho da peça <i>Bohemian Rhapsody</i> , dos Queen	Pg. 56
Figura 9 - Trecho da peça <i>Bohemian Rhapsody</i> , dos Queen	Pg. 58
Figura 10 - Trecho da peça <i>Bohemian Rhapsody</i> , dos Queen	Pg. 60

Lista de tabelas

Tabela 1 Exercícios Utilizados nas Aulas

Pg. 49

Tabela 2 Tabela comparativa das respostas dos alunos recolhidas através de inquérito Pg. 61

Parte 1. Prática de Ensino Supervisionada

Introdução

O presente dossier de estágio tem como principal objetivo relatar o trabalho desenvolvido durante a Prática de Ensino Supervisionado.

A Prática de Ensino Supervisionado aconteceu no Conservatório Regional do Algarve Maria Campina entre os meses de outubro e junho de 2018, sob a supervisão do professor Mário João Alves e tendo como cooperante o professor Nuno Sequeira Rodrigues.

Relativamente à disciplina de Educação Vocal, foram lecionadas aulas a um aluno que cursava o primeiro ano da disciplina em regime articulado, tendo uma aula semanal com duração de 45 minutos. Já para as aulas de conjunto, foram lecionadas aulas ao Coro de Câmara do Conservatório, que tem um encontro semanal com duração de 60 minutos.

Deste relatório consta uma seleção das aulas lecionadas, com as suas respectivas planificações e relatórios, bem como uma avaliação do aluno e da turma e uma reflexão sobre o trabalho realizado.

1.Contextualização Escolar

1.1 Caracterização geográfica, sociocultural e demográfica do concelho de Faro

O concelho de Faro situa-se a Sul da Região do Algarve, encontrando-se contornado a Sul e a Oeste pelo Oceano Atlântico e, tendo contiguidade a Norte com o concelho de S. Brás de Alportel, a Oeste com o de Loulé, a Este com o de Olhão e a Sul com a Ria Formosa. O concelho de Faro tem uma área de 202,57 km², que representa aproximadamente 4% da área total da região do Algarve, e tem uma população residente de 64.560 habitantes, caracterizando 14,1% da população residente no Algarve. O concelho agrega 4 freguesias: Sé e S. Pedro, e Montenegro que são consideradas áreas predominantemente urbanas; Conceição e Estoi, e Santa Bárbara de Nexe que são consideradas áreas predominantemente rurais.

Através do Aeroporto de Faro, a cidade constitui a terceira maior entrada externa do país (a seguir a Lisboa e Porto), o que lhe confere uma valência vincadamente cosmopolita.

Os primeiros marcos da cidade de Faro remontam ao século VIII a.C., ao período da colonização fenícia do Mediterrâneo Ocidental. O seu nome de então era Ossónoba e era um dos mais importantes centros urbanos e entreposto comercial da região sul de Portugal. Entre os séculos III a.C. e VIII d.C., a cidade esteve sob domínio romano, bizantino e visigodo. Faro foi conquistada pelos mouros no ano de 713 d.C, os quais ergueram ali uma fortificação. O nome Ossónoba prevaleceu durante a ocupação árabe, desaparecendo apenas no século IX, para dar lugar a Santa Maria do Ocidente, então capital de um efémero principado independente. Na sequência da independência de Portugal, em 1143, seu primeiro Rei, D. Afonso Henriques, e os seus sucessores iniciaram a expansão do país para o sul, reconquistando os territórios ocupados pelos mouros. Depois da conquista por D. Afonso III, em 1249, os portugueses designaram a cidade por Santa Maria de Faaron. Nos séculos seguintes, Faro tornou-se uma cidade próspera devido à sua posição geográfica, ao seu porto seguro e à exploração e comércio de sal e de produtos agrícolas do interior algarvio e trocas comerciais que foram incrementadas com os descobrimentos Portugueses. Durante este período, a cidade constituiu uma importante e ativa colónia judaica. A manifesta prosperidade dos judeus farenses no século XV é interrompida por uma carta de dezembro de 1496 em que D. Manuel I os expulsava de Portugal caso não se convertessem ao catolicismo. Assim, deixaram de existir - oficialmente e só neste sentido- judeus em Portugal, o que também aconteceu na cidade de Faro, onde a terceira esposa de D. Manuel I mandou erguer o Convento de Nossa Senhora da Assunção em Vila Adentro, local em que estava implantada a judiaria. No ano de 1499, o Rei D. Manuel I promove uma profunda alteração urbanística com a criação de novas estruturas na cidade; em 1540, D. João III eleva Faro a cidade e, em 1577, a sede do bispado do Algarve é transferida de Silves para Faro. Os séculos XVII e XVIII são um período de expansão para Faro, que foi cercada por uma nova cintura de muralhas durante o período da Guerra da Restauração (1640 - 1668), que abrangia a área edificada e terrenos de cultura, num vasto semicírculo frente à Ria Formosa. A cidade de Faro sofreu danos generalizados no património eclesiástico, desde igrejas e conventos até o próprio Paço Episcopal durante o sismo de 1755. Até finais do século XIX, a cidade manteve-se dentro dos limites da Cerca seiscentista de Faro. O seu crescimento gradual sofreu um maior ímpeto nas últimas décadas.

A cidade de Faro, capital política e administrativa, detém a maior parte dos serviços administrativos da região e, por conseguinte, uma grande atractividade para a implantação de actividades terciárias e comerciais, subsidiadas pela função habitacional. Faro assumiu sua vocação cosmopolita aquando da inauguração do seu aeroporto internacional a 11 de julho de 1965. Hoje em dia, graças ao aumento de procura turística em todo o Algarve, a cidade possui o segundo mais movimentado aeroporto de Portugal atrás do aeroporto Humberto Delgado de Lisboa.

1.2 Caracterização do Conservatório Regional do Algarve Maria Campina

Em 12 de novembro de 1973, foi autorizado o funcionamento do Conservatório Regional do Algarve, a que foi atribuído o alvará nº. 2081. O Conservatório Regional do Algarve Maria Campina, foi criado por iniciativa da pianista Maria Campina de Sousa Pereira Ruivo, que sonhou e lutou pela sua realização. É uma escola de referência na região, possuindo ensino especializado de Música e Dança, e agregando cerca de 400 alunos e um distinto corpo docente.

No ano de 1973 a escola, que iria funcionar no Teatro Lethes e tinha como diretora a própria pianista Maria Campina, estava autorizada a ensinar todas as disciplinas da seção de música do Conservatório Nacional e ainda de iniciação musical e ballet, em planos próprios. O alvará permitia o ensino a 180 alunos dos sexos masculino e feminino, em co-educação. O interesse despertado e a afluência de alunos determinaram que, no ano seguinte, em 10 de maio, a lotação global autorizada fosse ampliada para 280 alunos. Assim continuou, até que em 31 de março de 1982 o alvará registou nova alteração, com a nomeação da nova diretora, Maria Isabel Paula Pereira Ramos Rocheta Cassiano. Devido ao aumento constante do número de alunos, as instalações do Teatro Lethes manifestaram-se insuficientes e desajustadas para um normal funcionamento do Conservatório, tornando-se imperiosa a criação de um novo espaço dotado de condições adequadas à prossecução dos seus objetivos.

Maria Campina faleceu no ano de 1984 e foi seu marido, Pedro Ruivo, que levou adiante os planos para a construção de uma escola de raiz, com grande apoio financeiro governamental e um terreno cedido pela Câmara Municipal de Faro. A construção inicia-se em 1989 e, em maio de 1992, as novas instalações são aprovadas para o funcionamento dos cursos básicos e complementares de piano, órgão, acordeão, violino, violoncelo, viola dedilhada, flauta de bisel, flauta transversal, clarinete, saxofone e trompete, em regime de planos próprios e com programas oficiais. Em 1993, é inaugurado o edifício do Conservatório, pelo então primeiro-ministro, Anibal Cavaco Silva. O alvará do Conservatório regista nova alteração, com a substituição da diretora, que passa a ser Isabel Maria Motta de Figueiredo Aboim Villa Lobos, e passa a ter autorizada a lecionação dos cursos básico e complementar de flauta e trombone e o curso, também complementar, de canto. Em 2014 o Conservatório passa a ter também o Curso de Ensino Artístico Especializado da Dança - Ensino Articulado.

Estatutariamente, o CRAMC é um estabelecimento de ensino sem fins lucrativos. Para fazer face às despesas inerentes ao serviço que presta, o Conservatório dispõe dos seguintes recursos financeiros: Mensalidade calculada conforme o número e o grau das disciplinas frequentadas e Contrato de Patrocínio, celebrado com o Ministério da Educação. A Direção do Conservatório procura obter outros apoios

financeiros, quer junto de entidades públicas quer privadas, para apoio a atividades curriculares e extracurriculares.

Localizado na Avenida Dr. Júlio Filipe Almeida Carrapato, n.º 93, em Faro, o Conservatório Regional do Algarve Maria Campina apresenta aos seus alunos e a todos aqueles que o visitam instalações amplas e dignas, perfeitamente vocacionadas para o ensino e promoção da música, dança e outras artes. O edifício do Conservatório dispõe de 3 pisos, com a área coberta de 3071 m² e descoberta de 47 m², compondo-se de: Hall - com área de 118,40 m² -; 34 salas vocacionadas para o ensino da música e/ou dança; Auditório Pedro Ruivo, com 418 lugares sentados, com fosso de orquestra, dotado de equipamento de som e luz; Discoteca, com área de 73,64 m², incluindo quatro cabines individuais à prova de som; Sala de exposições, com área de 270 m²; Biblioteca / Sala de Estudo; Sala Museu Maria Campina; Serviços Administrativos, e Cafeteria. O Conservatório encontra-se apetrechado com material didático e equipamento específico necessário à sua atividade, nomeadamente, instrumentos musicais para lecionar a totalidade das disciplinas. No edifício do Conservatório Regional do Algarve Maria Campina encontra-se ainda sedeadada a Fundação Pedro Ruivo e, ao abrigo de um protocolo celebrado com a Câmara Municipal de Faro, o Coral Ossónoba e a Civis – Associação para o Aprofundamento da Cidadania.

2. Contextualização do Aluno

2.1. Caracterização da Classe de Técnica e Educação Vocal

A classe de técnica e educação vocal foi estabelecida no ano lectivo de 2017/2018, sendo atualmente gerida e lecionada pela professora Michele Tomaz, que aqui apresenta-se como o estagiário deste projeto. A classe possui, no ano letivo de 2017/2018, 12 alunos, sendo 11 integrantes de curso livre, e 1 integrante do regime articulado. Destes, 8 são do sexo feminino e 4 são do sexo masculino e suas idades variam entre os 13 e os 17 anos.

Com o intuito de motivar e fortalecer a base técnica dos alunos, os professores promovem atividades pedagógicas que envolvam a classe, como audições.

2.2 Caracterização do Aluno

O aluno a ser caracterizado como objeto de estágio tem 16 anos e cursa o 11º ano na Escola Secundária Tomás Cabreira. Frequenta, em regime articulado, o 7º grau do curso de Formação Musical, estando inscrito na disciplina de Educação Vocal. O aluno esteve inscrito no curso de guitarra clássica até o ano letivo passado, quando tomou interesse pelo contrabaixo. Tendo sido aberto o curso livre deste instrumento no ano letivo de 2016/2017, o aluno passou a frequentar as aulas de contrabaixo e, no ano letivo de 2017/2018, decidiu dedicar-se totalmente ao instrumento, passando para o curso de Formação Musical e deixando, assim, a guitarra. O aluno tem gosto por cantar e tem um bom material vocal. De modo geral, é um aluno muito dedicado e com boas aptidões no entanto, por ser muito dedicado ao contrabaixo, seu instrumento de eleição, não se pode considerar que se dedique o suficiente para a disciplina de Educação Vocal. Os outros professores têm-no em boa estima. O aluno é muito envolvido com a escola, integrando também o grupo de jazz e tendo também colaborado com o ensemble de flautas de bisel do Conservatório.

O aluno foi escolhido para ser objeto do estágio pois considerei pertinente que fosse um aluno inserido no ensino regular de música (articulado). Além disto, é um aluno com boas capacidades musicais e potencial vocal para desenvolver um bom trabalho neste período em que terá a disciplina de Educação Vocal.

Foram lecionadas 27 aulas de Educação Vocal durante os meses de outubro de 2017 a junho de 2018. O repertório abordado durante o ano letivo foi:

Métodos: - Nicolla Vaccaj – Lições do início do livro até ao estudo de oitava (sete primeiras lições).

- Concone – Lições 1 e 3.

Arias Antigas: - *Sebben crudele*, de Antonio Caldara

- *O cessate di piagarmi*, de Alessandro Scarlatti

Aria de Ópera: - *Diggi, daggi...* do personagem Colas da ópera Bastien und Bastienne, de Mozart.

- *An die Musik*, de Franz Schubert
- *Pelos caminhos da vida*, de Francisco de Lacerda
- *Chanson d'amour*, de Gabriel Faurè

3. Caracterização do Coro de Câmara do Conservatório Regional do Algarve

O Coro de Câmara Juvenil do Conservatório Regional do Algarve foi fundado no ano de 2014 sob direção do professor Nuno Sequeira Rodrigues. Desde então funciona sob sua direção tendo contado, no ano lectivo de 2017/2018, com a assistência da professora Michele Tomaz.

O processo de seleção dos alunos para participação no Coro de Câmara é realizado pelos professores responsáveis no início do ano letivo.

Atualmente o coro conta com 17 alunos, distribuídos por 4 naipes, sendo 5 baixos, 2 tenores (outros 2 estiveram a cantar a voz de soprano na peça principal estudada durante o período de estágio por ainda encontrarem-se em muda vocal e sentirem-se mais confortáveis neste naipe), 4 contraltos e 7 sopranos (considerando-se aqui os dois rapazes).

4. Prática de Ensino Supervisionado - Instrumento

4.1 Planificações e relatórios das aulas lecionadas

A seguir, apresentam-se as planificações e relatórios das aulas de canto por mim lecionadas, durante o ano letivo de 2017/18.

No final de cada aula encontra-se a avaliação da mesma em que as notas baseiam-se em critério qualitativo e foram divididas da seguinte forma:

Não Satisfaz: não atingiu os objectivos mínimos pretendidos

Satisfaz: Compreendeu e aplicou os objectivos pretendidos mas necessita de mais trabalho para a consolidação dos mesmos

Bom: Adquiriu bem os objectivos pretendidos

Muito bom: atingiu plenamente os objectivos pretendido

Planificação Anual:

Planificação por Módulo – Aula de Educação Vocal			
1º Módulo		2º Módulo	3º Módulo
Conteúdos	1-Respiração Diafragmática 2-Fluxo contínuo de ar 3-Altura do Palato	4 - Flexibilização do Diafragma 5 - Articulação 6 – Máscara	7 - Relaxamento dos maxilares 8-Importância do significado do texto
Objetivos	1 - Executar os exercícios e as obras tendo uma boa respiração intercostal 2 - Executar os exercícios e as obras consciente de que o fluxo de ar deve ser contínuo 3 - Executar os exercícios e as obras mantendo uma adequada altura palatal	4 - Perceber e colocar em funcionamento a respiração intercostal, coordenada com a flexibilização do diafragma 5-Articular corretamente as vogais 6 - Executar os exercícios e as peças utilizando a zona da máscara a par com a altura palatal	7 - Executar os exercícios e as obras incorporando o relaxamento do maxilar inferior e a altura palatal 8 - Executar os exercícios e as obras tendo uma boa articulação de vogais e consoantes 9 - Executar as obras tendo presente o significado do texto
Estratégias/Metodologias	1 - Exercícios de respiração 2 - Exercícios com as consoantes Br 3 - Exercícios em legato e stacato 4 - Exercícios com o auxílio de uma palhinha	5- Exercícios com passagem de stacato para legato 6 – Exercícios com o som do `nh` (saída do ar nasal) 7 – Exercícios com as diferentes vogais	8 - Exercícios com a vogal -a e -o para provocar a abertura dos maxilares 9 - Passagem de texto com ritmo

4.2 Competências a serem atingidas pelo aluno

1ª Período:

- Tomar consciência dos aspectos fisiológicos do canto.
- Interiorizar a respiração intercostal
- Estabilizar o fluxo de ar

2ª Período:

- Tomar consciência da colocação da voz *in maschera*
- Tomar consciência da altura ideal do palato mole e da estabilidade laríngea durante o ato do canto

3ª Período:

- Igualar os diferentes registos da voz
- Executar as peças tendo a noção da flexibilização do diafragma
- Manter a posição alta do palato e a estabilidade da laringe durante o ato do canto

4.3 Planificações e Relatórios Semanais:

Aula 1

Data: 03/10/2017

Horário: 17:15 às 18:00

Conteúdo	Objetivos	Estratégias	Recursos Materiais	Avaliação
Exercícios para trabalhar a respiração intercostal e a manutenção do fluxo de ar (25 minutos) Vocalizos para trabalhar o canto sobre o legato do ar e a forma das vogais I, A e O (20 minutos)	Sentir e tomar consciência da respiração intercostal Sentir o fluxo do ar contínuo durante a fonação Perceber a diferença de forma entre as vogais I, A e O	Exercício com staccato utilizando as consoantes S, F e X Exercício que trabalha sustentação do fluxo de ar Vocalizos em legato com as vogais I, A e O Observações que vão ao encontro da demonstração de interesse por parte do aluno	Espelho Estante Lápis Partituras	Bom: O aluno mostrou-se sempre interessado e, considerando que foi a primeira aula, considero que tenha conseguido compreender e tenha tentado aplicar de forma bastante eficaz, na maior parte do tempo, os conceitos abordados.

O aluno nunca havia recebido orientação prévia sobre o canto. Escolheu a disciplina porque gosta de cantar e ficou curioso e interessado pelo que poderia aprender.

Propus-lhe, portanto, que começássemos, a fim de o fazer sentir o trabalho do diafragma, expirações utilizando as vogais S, F e X. Primeiramente executou-as de forma mais lenta, com pressurização mas como se estivesse a expulsar o ar para fora. Chamei-lhe a atenção para que reparasse como ocorre a entrada do ar novamente, ou seja, que só pelo relaxamento da musculatura o ar já voltava naturalmente a entrar no corpo, explicando-lhe sobre as diferenças de pressão – interna/externa. A seguir, executou as mesmas consoantes em *staccato*. Ele conseguiu executar o movimento, percebeu-o, embora ainda com pouca liberdade/flexibilidade da musculatura.

O segundo exercício tinha o objetivo de treinar e conscientizar o aluno sobre a capacidade respiratória e a sustentação do fluxo de ar. Foi-lhe pedido que realizasse uma inspiração em 3 tempos e expirasse o ar num S pressurizado, no dobro do tempo da inspiração, no caso, 6. Repetimos ainda o procedimento com 4/8 tempos e 5/10 tempos.

Passámos aos vocalizos:

- O primeiro a ser realizado foi sobre a consoante Z, numa escala de três tons, em movimento ascendente e descendente. Subimos em semitons do Sol 1 até o Sol 2. Depois descemos, voltando até a nota de partida.
- O segundo vocalizo a ser feito foi um arpejo de 5ª, com as vogais -i e -e. Partimos de Sol 1 até o Dó 3. Ao início, o aluno estava a deslocar a vogal -e de forma a que esta soasse mais “aberta” que o -i mas percebeu quando expliquei-lhe sobre manter a mesma posição de passagem do ar mesmo que a língua mudasse de sítio dentro da boca e ele conseguiu fazer o ajuste, melhorando o equilíbrio do timbre entre as vogais.
- Por último, realizámos um arpejo de oitava com as vogais -i e -a. Desde o sol 1 até ao Mi3. Na volta, descemos até ao Fá 1. Este exercício já ocorreu de forma mais natural e o aluno não apresentou grandes problemas com a passagem para a vogal -a.

Aula 8

Data: 21/11/2017

Hora: 17:15 às 18:00

Conteúdo	Objetivos	Estratégias	Recursos Materiais	Avaliação
Vocalizos com as vogais -i e -o auxílio da consoante V (25 minutos) <i>Lied</i> (10 minutos) Canção Portuguesa (10 minutos)	Sensibilizar o aluno com relação à ativação do apoio diafragmático no ataque do som Trabalhar por uma maior consciência de uma adequada colocação da voz	Vocalizos com o auxílio da consoante fricativa V Exemplos cantados pela professora Exercício com emissão nasal (som do fonema 'nh')	Piano Espelho Estante Lápis Partituras Método Vaccaj	Bom: O aluno, ainda que não de forma concistente, vai respondendo e internalizando os aspectos técnicos que vêm sendo trabalhados.

Começámos a aula com um vocalizo em arpejo de 5ª em -i, adicionando um V no início do exercício, com objetivo de sentir mais a ativação da musculatura diafragmática.

Vocalizo em arpejo de 8ª com -i, trocando para -o na 8ª. O aluno estava a baixar muito o fundo da língua quando mudava de vogal. Disse-lhe que, ainda que a vogal -o tivesse uma posição de língua mais baixa que o -i, não era preciso acentuar esta mudança. Pedi-lhe que pensasse no mecanismo natural, fazendo-lhe reproduzir em registo da fala somente a alteração de um -i para um -o.

Passámos o lied *An die Musik* inteiro. O aluno parece por vezes perder a noção de cobertura e noutras afundar demais o som na busca de uma colocação vocal por imitação ao som das gravações que tem ouvido da peça. Ainda assim, nota-se que a peça já vai ficando mais segura e que o aluno consegue chegar numa boa colocação da voz em alguns momentos.

Selecionámos a canção portuguesa *Pelos Caminhos da Vida*, do Francisco Lacerda, para ser estudada e revimos a aria *Sebben crudele*, escolhida na última aula. O aluno ainda levou para casa o primeiro exercício do método Vaccaj.

Aula 11

Data: 09/01/2018

Hora: 17:15 às 18:00

Conteúdo	Objetivos	Estratégias	Recursos Materiais	Avaliação
Vocalizos com as vogais -i, -e, -o (20 minutos) Peças (25 minutos)	Executar os vocalizos e as peças com uma adequada altura do palato e uma posição baixa da laringe Executar o lied com uma pronúncia correta da língua alemã Trazer algum carácter expressivo na <i>aria</i>	Utilização do método Vaccaj Orientação e estímulo para uma melhor postura corporal Motivação ao empenho durante a aula	Piano Estante Espelho Lápis Partituras Método Vaccaj	Bom: O aluno conseguiu manter a posição da laringe baixa, demonstrando mais consciência do espaço necessário dentro da boca para a voz cantada.

Iniciámos a aula com um vocalizo em arpejo de 5ª adicionado da 6ª, utilizando as vogais -i e -e. A seguir, foi proposto um vocalizo em arpejo de 8ª, em *staccato*, na vogal -i. Quando chegámos ao registo agudo fomos experimentando outras vogais, nomeadamente -o, -u.

Passámos o segundo exercício do método Vaccaj (a arietta *Semplicetta tortorella...*). A seguir, vimos o *lied An die Musik* e a aria *Diggi, daggi*.

Foi uma aula bastante produtiva relativamente à consciência do aluno em manter a laringe baixa, com boa noção de espaço dentro da boca obtendo, assim, um som menos “raso” e já com alguma cobertura.

Aula 16

Data: 23/02/18

Hora: 17:15 às 18:00

Conteúdo	Objetivos	Estratégias	Recursos Materiais	Avaliação
Exercícios Respiratórios (10 minutos) Vocalizos utilizando as vogais -i e -o (10 minutos) Ariettas Método Vaccaj (10 minutos) Ensaio para a audição (15 minutos)	Melhorar a capacidade de sustentação do fluxo de ar Trazer consciência e atenção à correta colocação vocal Ensaiai para a audição da Classe de Técnica Vocal	Exercício <i>Farinelli Maneuver</i> Vocalizos em arpejos de 5ª e 8ª com as vogais -i e -o Método Vaccaj Lied escolhido para ser interpretado na audição da Classe de Técnica Vocal Incentivo do espírito crítico do aluno durante a execução dos exercícios e peças	Piano Estante Espelho Lápis Método Vaccaj Partituras	Bom: O aluno respondeu bem às atividades propostas na aula e já demonstra ter alguma consistência na peça que selecionamos para ser interpretada na audição da Classe de Técnica Vocal

Esta aula iniciou-se com exercícios respiratórios para voltar a atenção do aluno em manter as costelas largas pelo máximo de tempo possível.

Propus-lhe a realização de um vocalizo em escala a partir da 5ª com movimento descendente, ascendente e descendente outra vez, utilizando as vogais -o e -i. A seguir fizemos um arpejo de 8ª com as vogais -i e -a.

Vimos a 1ª, 2ª e 3ª lições do Vaccaj e, na última parte da aula, ensaiámos o lied *An die Musik*, escolhido para ser interpretado pelo aluno na audição da Classe de Técnica Vocal.

Aula 20

Data: 10/04/2018

Hora: 17:15 às 18:00

Conteúdo	Objetivos	Estratégias	Recursos Materiais	Avaliação
Exercícios respiratórios Vocalizos com as vogais -i, -o e -a Método Concone Método Vaccaj <i>Melodie</i>	Trabalhar o foco do fluxo de ar, bem como tornar-se mais consciente da pressão necessária para sustentar a coluna de ar Igualar os registos Utilizar uma colocação vocal tendo em conta o palato alto e a laringe estável Interpretar o repertório aplicando os conceitos trabalhados	Exercício com o auxílio de uma palhinha Vocalizos em arpejo de 5ª e 10ª Exercício de percepção do trabalho da musculatura abdominal Orientação e estímulo para uma melhor postura corporal Motivação através de uma aula mais dinâmica	Piano Estante para partituras Partituras Lápis Espelho Palhinha Toalha	Satisfaz: Apesar de ter demonstrado muita dificuldade em atingir os objetivos na aula de hoje, estando com muita tensão no pescoço, após muitas tentativas, conseguiu libertar-se um pouco, no exercício encostado à parede.

Iniciámos a aula com um arpejo de 5ª a soprar dentro da palhinha. Logo a seguir um arpejo de 5ª com a vogal -i. A seguir, o aluno deitou-se no chão para fazer o exercício de erguer o tronco, como que fazendo um rolinho com coluna, enquanto

expira. Também experimentámos fazer um arpejo de 5ª em -i numa altura confortável enquanto ele realizava o movimento. Após este exercício foi-lhe proposto um arpejo de 8ª com as vogais -i e -o. O aluno não consegue progredir no registo agudo pois não consegue conquistar um relaxamento e flexibilidade da mandíbula inferior suficiente. A partir de uma certa altura para de abrir a mandíbula (perde a sua flexibilidade), criando tensão e bloqueando a passagem do ar. Sugeri que fletisse os joelhos no agudo mas ainda assim o movimento não pareceu ajudar muito. Como o movimento do pescoço também está em deslocamento para a frente/alto nas últimas aulas, sugeri que se encostasse à parede e deslizasse as costas até ter os joelhos fletidos como se estivesse sentado numa cadeira invisível. Assim conseguimos subir um pouco mais para os agudos.

Passámos o exercício de intervalo de 5ªs do Vaccaj (*arietta Avezzo a vivere...*) Passámos *City of Stars* (canção do filme *La La Land* que ele interpretará na próxima audição da classe). Dei-lhe a partitura da *Chanson d'amour* de Faurè.

Aula 22

Data: 08/05/2018

Hora: 17:15 às 18:00

Conteúdo	Objetivos	Estratégias	Recursos Materiais	Avaliação
Vocalizos com as vogais -i, -e e -o (15 minutos)	Sentir a ativação da musculatura diafragmática aquando do ataque das frases musicais Sentir a voz <i>in maschera</i> , buscar uma posição alta do palato e uma posição estável da laringe	Vocalizos em arpejos adicionando a consoante fricativa -v ao início ou fazendo uso do ditongo -io	Piano Estante Lápis Partituras Espelho	Bom: O aluno respondeu bem às propostas da aula

Iniciámos a aula com um vocalizo em arpejo de 5ª ascendente e descendente, com a vogal -i, utilizando a consoante V no ataque, a fim de incitar uma resposta mais ativa do diafragma. A seguir foi proposto mais um arpejo de 5ª com a vogal -i, em movimento ascendente e descendente. Na repetição do movimento ascendente, adicionava-se a 6ª, mudando para a vogal -e.



Figura 1 - Arpejo de 5ª (com adição da 6ª) utilizando as vogais -i e -e

O próximo vocalizo consistiu num arpejo de oitava partindo com a vogal -i seguida logo da vogal -o, que mantinha-se pelo resto do exercício, criando, logo de início, o ditongo -io, com o objetivo de também ativar o diafragma. Foi-lhe pedido que pegasse novamente na canção *An die Musik* que, apesar de ainda trazer deslizes na pronúncia, soa muito melhor e com a voz mais igualada.

Aula 24

Data: 29/05/2018

Hora: 17:15 às 18:00

Conteúdo	Objetivos	Estratégias	Recursos Materiais	Avaliação
Exercícios de alongamento corporal Vocalizos utilizando as vogais -i, -e e -a Aria de ópera Canção <i>City of Stars</i> , do filme <i>LaLa Land</i>	Sentir a ativação da musculatura diafragmática aquando do ataque das frases musicais Sentir a voz <i>in maschera</i> , buscar uma posição alta do palato e uma posição estável da laringe	Vocalizos em arpejos adicionando a consoante fricativa -v Explicação e demonstração dos exercícios Incentivo ao espírito crítico do aluno Orientação para uma melhor postura corporal Motivação e empenho na aula	Piano Estante Lápis Partituras Espelho	Bom: Com a chegada das aulas ao fim e passado também o próprio exame da disciplina de Educação Vocal, o aluno veio para a aula menos tenso e conseguiu aplicar bem os conceitos pretendidos.

A aula iniciou-se com alguns exercícios de alongamento, nomeadamente esticar os braços e alongar todo o corpo em direção ao teto, relaxando a seguir; rotação de ombros e rotação de pescoço.

O primeiro vocalizo proposto foi um escala de 5 tons em movimento descendente/ascendente/descendente, com a utilização das vogais -o e -i.

O aluno trazia um kazoo (ou mirlitão) que tinha acabado de comprar e como estava muito entusiasmado e não o largava, decidi incorporá-lo na aula, propondo que entoasse um arpejo de 5ª a soprar para o kazzo, prestando muito atenção no *legato* do som resultante.

A seguir, conseguimos voltar aos vocalizos e propus-lhe que fizesse um arpejo de 5ª com a vogal -i, com um V a preceder o primeiro -i.

Para finalizar, um arpejo de 8ª, com uma repetição que se alongava até a 10ª, com as vogais -i, -e e -a.

Relativamente ao repertório, focámos naquilo que ainda será interpretado em concerto: *City of Stars*, canção retirada do filme *LaLaLand*, que o aluno interpretará na audição da Classe de Técnica Vocal, e a aria do personagem Colas, que será realizada juntamente com a orquestra de cordas da Escola de Música de Sines, no estágio a ser realizado no início de Julho. As duas peças estão seguras e a soar muito bem.

4.4 Reflexão

O aluno é dotado de muitas capacidades artísticas e musicais e, inclusivamente, vocais, possuindo um timbre muito bonito e um gosto por cantar. É muito focado naquilo que pretende realizar, revelando um pensamento sempre muito organizado e audacioso. Ele vai seguir contrabaixo mas, como não há a oferta de curso oficial deste instrumento no conservatório, ele tem as aulas de contrabaixo em regime de Curso Livre e frequenta o curso de Formação Musical no regime articulado, tendo, assim, a disciplina de Educação Vocal. O que senti foi que, apesar de o aluno mostrar-se interessado, não estudava nada da disciplina de Educação Vocal em casa durante o resto da semana. Era visível o fato de que ele só tocava nas partituras durante as aulas e que, depois, elas passavam o resto da semana guardadas. Apesar disto, considero que foi possível notar, durante o ano, uma evolução técnica e uma apropriação dos conceitos apresentados ao aluno. E relativamente à prática de estudo e à forma como a professora percebia que o aluno estava a tratar a disciplina, foi-lhe dito, em três conversas ao longo do ano, que um músico deve ser completo, por isso a importância de estudar bem outras disciplinas que não só o seu instrumento principal e que, neste início de aprendizagem, quaisquer 15 minutos diários que ele pudesse dedicar à treinos de exercícios respiratórios, audição de boas gravações, leitura atenta das partituras, treino da fonética de línguas estrangeiras, já ia resultar num grande salto muito evidente. Além disto, foi-lhe dito que a voz é o instrumento primário, aquele que todos carregam consigo e que, por isso, todos os saberes que ele

pu­desse acumular nesta área lhe seriam sempre de grande valia independentemente da atividade musical que se encontrasse desenvolvendo ao longo da sua vida profissional. Também foi possível notar um crescimento do aluno relativamente ao cantar em público. O aluno realizou duas audições, tendo cantado três peças ao todo, e um exame no fim do ano letivo. Na primeira vez mostrou-se acuado e contido, denotando muito mais tranquilidade na segunda audição. É importante ter em conta que, na segunda audição, cantou um dueto e também estava a tocar o contrabaixo, fatores que podem tê-lo levado à uma maior calma, não se sentindo tão exposto e pressionado. Por outro lado, tocar um instrumento e cantar ao mesmo tempo requer concentração e domínio das duas atividades, coisa com a qual demonstrou lidar muito bem. Penso que o processo foi válido, produtivo e que o aluno levará consigo muitas noções de como se constitui o nosso aparelho fonador e quais as melhores formas de tirarmos proveito dele.

Para além do aluno escolhido para a composição deste relatório, trabalhei com mais 12 alunos durante este ano letivo. Foi uma experiência muito importante para a minha aprendizagem no âmbito da lecionação de canto. Exigiu que eu pesquisasse repertório para as diferentes vozes que a classe possuía, que eu fizesse planificações das aulas, pensasse em métodos e estratégias para responder às dificuldades de cada um e organizasse audições para que eles pudessem colocar tudo o que estavam a aprender em prática no palco, diante do público. A maior parte dos alunos da classe nunca tinha recebido nenhuma orientação relativamente à técnica vocal e foi muito gratificante e enriquecedor poder ter acompanhado este processo de compreensão e apropriação da linguagem, bem como o fato de vê-los a refletir e conseguir aplicar muitas coisas ao longo do ano letivo.

5. Prática de Ensino Supervisionado - Classe de Conjunto

Planificação Anual

Planificação por Módulo – Coro de Câmara			
	1º Módulo	2º Módulo	3º Módulo
Conteúdos	1-Respiração Diafragmática 2 - Fluxo contínuo de ar 3-Altura do Palato	4 - Flexibilização do Diafragma 5 - Articulação 6 - Máscara	7 - Relaxamento dos maxilares 8 - Equalização tímbrica dos naipes (fusão dos timbres)

Objetivos	<p>1 - Executar os exercícios e as obras tendo uma boa respiração intercostal</p> <p>2 - Executar os exercícios e as obras consciente de que o fluxo de ar deve ser contínuo</p> <p>3 - Executar os exercícios e as obras mantendo uma adequada altura palatal</p>	<p>4 - Perceber e colocar em funcionamento a respiração intercostal, coordenada com a flexibilização do diafragma</p> <p>5-Articular corretamente as vogais</p> <p>6 - Executar os exercícios e as peças utilizando a zona da máscara a par com a altura palatal</p>	<p>7 - Executar os exercícios e as obras incorporando o relaxamento do maxilar inferior e a altura palatal</p> <p>8 - Executar os exercícios e as obras tendo uma boa articulação de vogais e consoantes</p> <p>9. Executar as peças com a percepção da igualdade tímbrica, fundindo-se com o naipe</p>
Estratégias/Metodologias	<p>1 - Exercícios de respiração</p> <p>2 - Exercícios com as consoantes Br</p> <p>3 - Exercícios em <i>legato</i> e <i>staccato</i></p> <p>4 - Exercícios com o auxílio de uma palhinha</p>	<p>5- Exercícios com passagem de <i>staccato</i> para <i>legato</i></p> <p>6 - Exercícios com as diferentes vogais</p>	<p>8 - Exercícios com a vogal -a e -o para provocar a abertura dos maxilares</p> <p>9- Exercícios de improvisação</p> <p>10-Exercícios para equalização das vogais</p>

5.1 Competências a serem atingidas

1ª Período:

- Integrar-se e ser solidário
- Perceber e fazer uso da respiração intercostal
- Ser capaz de manter uma boa afinação com referência no grupo

2ª Período:

- Equalizar os registos da voz
- Ser capaz de manter a afinação com referência no grupo
- Trabalhar com as articulações em *staccato* e *legato*

3ª Período:

- Executar os exercícios e peças tendo em conta a altura do palato mole e a estabilidade da laringe
- Procurar um som 'redondo' e homogêneo que possa fundir-se com as demais vozes do naipe
- Manter a afinação com referência no grupo
- Aplicar o máximo possível dos conceitos abordados durante os primeiros dois períodos

5.2 Repertório Abordado

1º Período:

- *Natal d'Elvas*, Canção Tradicional Portuguesa
- *Noite Azul*, Klécio Caldas e Armando Cavalcanti – Arranjo de Cyro Pereira
- *Away in a manger*, Canção Tradicional de Natal
- *Noite feliz*, Canção Tradicional de Natal

2º Período:

- *Bohemian Rhapsody* – Freddie Mercury
- *Bichito de Luz* – Eduardo Fabini

3º Período:

- *Bohemian Rhapsody* – Freddie Mercury
- *Circle of Life*- Elton John

5.3 Planificações e relatórios das aulas lecionadas

Aula 1

Data: 03/10/2017

Hora: 19:00 às 20:00

Conteúdos	Objetivos	Estratégias	Recursos Materiais	Avaliação
<p>Exercícios Respiratórios (15 minutos)</p> <p>Vocalizo com a utilização da vogal -i (15 minutos)</p> <p>Leitura da peça <i>Natal d'Elvas</i> (30 minutos)</p>	<p>Sentir a atividade do diafragma</p> <p>Entender o processo da respiração intercostal</p> <p>Sentir a capacidade de flexibilidade e alargamento das costelas</p>	<p>Exercício do 'arfar do cão'</p> <p>Exercício entoado somente com a consoante -z</p> <p>Vocalizo somente com a vogal -i</p> <p>Exemplos por parte da professora</p> <p>Motivação dos alunos para o despertar das sensações físicas que iam surgindo</p> <p>Orientação para a manutenção de uma boa postura</p>	<p>Piano</p> <p>Cadeiras</p> <p>Partituras</p>	<p>Satisfaz: Para muitos era a primeira vez que ouviam falar nestes conceitos de técnica vocal, por isso penso que a resposta foi positiva, pois os alunos mostraram-se receptivos, concentrados e a tentar dar resposta à propostas da aula.</p>

A primeira atividade proposta foi o exercício do “arfar do cão”, que consiste em imitar um cão a arfar, com a língua bem para fora da boca. O objetivo é darem-se conta do movimento diafragmático. Houve, especialmente, dois alunos que mexiam demasiado os ombros, não conseguiam somente imitar o cão ou perceber a origem do movimento do arfar, provavelmente preocupados em provocar algum movimento mais do que sentir o natural mas, em geral, responderam bem à proposta.

O segundo exercício foi para perceberem o movimento de flexibilidade das costelas móveis. Para isto, pedi-lhes que colocassem as duas mãos, uma em cada lado do tronco, na altura das costelas flutuantes e inspirassem em 4 tempos, lenta e profundamente, a sentir o movimento que faziam conforme o ar enchia os pulmões. A seguir, deveriam soltar o ar num S pressurizado no dobro do tempo e sentir como ficavam as costelas. Elas querem voltar ao sítio, é o natural, mas pedi-lhes que tentassem retardar esse movimento durante o tempo que deviam contar. A seguir ainda experimentámos fazer a inspiração em 5 e 6 tempos, soltando o ar no dobro desses tempos. É claro que, num primeiro momento, é difícil para a maioria sentir uma grande expansão e conseguir sustentar as costelas largas por muito tempo, mas o importante era sentirem o movimento e terem um desafio a conquistar.

Para iniciar os vocalizos, propus que fizessem arpejos de 5ª utilizando somente a consoante Z com o objetivo de, já tendo alturas determinadas, continuar a prestar muita atenção ao fluxo e continuidade do ar, bem como ter consciência da ação do apoio na sustentação e ligação das notas.

Por último, fizeram escalas até a 5ª com a utilização da vogal -i.

Foi feita a leitura da peça *Natal d'Elvas*. Lemos a parte inicial a solo das sopranos. A seguir, passamos separadamente cada voz, baixos, contraltos e, por último, tenores. Juntamos baixos e contraltos e depois adicionamos os tenores.

Aula 2

Data: 10/10/2017

Hora: 19:00 às 20:00

Conteúdos	Objetivos	Estratégias	Recursos Materiais	Avaliação
Massagem para descontração muscular (5 minutos) Exercícios respiratórios (10 minutos) Exercício de vibração dos lábios (Br) (5 minutos) Vocalizos com as sílabas -mei e -mai (10 minutos) Leitura da peça <i>Natal d'Elvas</i> (30 minutos)	Descontrair a tensão acumulada durante o dia Trabalhar a respiração intercostal Trabalhar a estabilidade do fluxo de ar Aprender a articulação/posição de diferentes vogais e equalizar a colocação das mesmas Sentir a voz <i>in maschera</i>	Realização de massagem em conjunto Exercício que sensibilizasse para a sensação da abertura das costelas Exercício em Br Movimento do acordeão Motivação dos alunos Orientação para a manutenção de uma boa postura	Piano Cadeiras Partituras	Satisfaz: Os alunos responderam bem às propostas de aquecimento e técnica vocal ao início da aula. Os tenores perdiam a clareza da sua voz quando cantavam junto dos outros mas, após trabalharmos, já estavam mais seguros.

Para iniciar a aula, propus que fizessem uma fila e massajassem os ombros do colega à frente. A seguir, viraram-se para o outro lado e fizeram o mesmo.

Como exercício de treino respiratório, com o objetivo de sentirem o alargamento das costelas flutuantes, pedi-lhes que inspirassem abrindo lateralmente os braços, subindo-os, até que juntassem as mãos acima da cabeça e, ao expirar, baixassem os braços conforme o ar saía. Chamei atenção para que sentissem a movimentação das costelas durante o movimento completo de respiração (alargamento e retorno à posição inicial).

Para a realização dos vocalizos, pedi-lhes que se imaginassem a tocar um acordeão, ou seja, ao inspirar abriam os braços para os lados e depois, de punhos cerrados, iam fechando, como se estivessem a bombear, a sentir a pressão do fole do acordeão, enquanto cantavam. O objetivo era simular a ação do apoio e fluxo do ar

durante a fonação. O primeiro vocalizo proposto foi uma vibração em Br (ou Tr para aqueles que não conseguissem vibrar os lábios) em arpejo de 5ª.

A seguir, utilizaram as sílabas mei, mai, mei, também em arpejo de 5ª, já com o objetivo de trabalhar a colocação de diferentes vogais, tendo sempre a ajuda da consoante -m a provocar a sensação de vibração *in maschera*.

Repassámos as linhas de cada voz da canção *Natal d'Elvas* e, a seguir, dividimos o coro para ensaio de naipe. O professor Nuno Rodrigues ficou com os baixos e contraltos e eu fiquei com as vozes agudas. As sopranos já estavam seguras com a sua parte, enquanto que os tenores, ainda que estejam seguros individualmente (os fiz cantar a parte um a um para tentar ouvir onde estava o problema), confundem-se e perdem-se quando cantam junto das sopranos.

Aula 11

Data: 09/01/2018

Hora: 19:00 às 20:00

Conteúdos	Objetivos	Estratégias	Recursos Materiais	Avaliação
Preenchimento dos inquéritos para a minha pesquisa do Projeto de Estágio Profissional Vocalizos em <i>staccato</i> Ensaio de naipe para leitura do repertório novo	Preencher o inquérito relativamente ao trabalho de técnica vocal Refletir sobre a fisiologia do aparelho fonador Ler o arranjo de <i>Bohemian Rhapsody</i>	Distribuir folhas com figuras do aparelho fonador, explicando e discutindo as mesmas Vocalizos Leitura divididos em naipes Motivação e envolvimento dos alunos no processo de aprendizagem	Piano Cadeiras Partituras Inquérito Canetas	Bom: Os alunos já começam a demonstrar mais interesse por perceber os aspectos técnicos do cantar e também estão muito entusiasmados para cantar a nova peça escolhida.

Na aula de hoje, pedi-lhes que preenchessem o Inquérito para meu Projeto de Estágio Profissional.

Distribuí e expliquei figuras de anatomia. A primeira folha continha um corte lateral do diafragma até ao crânio, a segunda mostrava os pontos de ressonância predominante conforme a altura das notas e a última mostrava a altura da língua nas diferentes vogais.

O primeiro vocalizo consistiu nos três primeiros tons da escala utilizando a consoante Z. O segundo vocalizo foi um arpejo de 5ª em staccato, seguido de uma repetição em legato, utilizando sempre a vogal -i.

Divididos em naipes e, a seguir, todos juntos, lemos a primeira página da *Bohemian Rhapsody* dos Queen.

Aula 15

Data: 06/02/2018

Hora: 19 às 20:00

Conteúdos	Objetivos	Estratégias	Recursos Materiais	Avaliação
Aquecimento corporal Vocalização harmônica Leitura da peça <i>Bohemian Rhapsody</i>	<p>Libertar o corpo de possíveis tensões</p> <p>Trabalhar a audição em grupo</p> <p>Trabalhar a fusão das vozes dentro do naipe</p> <p>Continuar a leitura da peça <i>Bohemian Rhapsody</i></p>	<p>Exercícios para alongamento e relaxamento corporal</p> <p>Utilização de acordes da peça estudada para vocalizar e trabalhar a afinação e sonoridade do coro</p> <p>Incentivo para o senso crítico do grupo</p> <p>Orientação para uma adequada postura corporal</p>	<p>Piano</p> <p>Cadeiras</p> <p>Partituras</p>	<p>Muito bom: Fiquei muito satisfeita com o som que o coro conseguiu conquistar neste ensaio. Mais cheio, 'redondo' e equilibrado.</p>

Na aula de hoje recebemos três novos alunos, duas contraltos e um tenor – que veio para reforçar o naipe, visto que os outros dois rapazes passaram para o soprano e só havia nos sobrado um tenor.

Iniciámos com um alongamento corporal. A seguir, fizemos um exercício em escala de 3 tons de movimento ascendente e descendente, utilizando a consoante Z.

Partindo do 1ª acorde do arranjo que estão a fazer da *Bohemian Rhapsody*, dos Queen, dividi o coro em duas vozes (masculinas e femininas), pedindo-lhes para cantar, utilizando a vogal -i: Raparigas: Sib – Sol (movimento descendente)/ Rapazes: Sib – Fá (movimento ascendente). Só deveriam mudar a nota ao meu sinal. Repetimos algumas vezes até que estivessem seguros. Da última vez sustentámos por mais tempo o intervalo Sol (para as raparigas) e Fá (para os rapazes) e, para concluir, fizemos o acorde inicial completo, com as quatro vozes. Foi possível notar que já resultava num som mais seguro e afinado ao concluirmos o exercício.

Focámos na passagem `` *No escape...*`, em que os baixos entram sozinhos e depois, quando estava sozinha com os sopranos e tenores, falei-lhes bastante da concepção do som, trabalhámos para que as notas agudas fossem pensadas com espaço e com o apoio (‘pedal’) para baixo e, no resto do ensaio, soaram bastante melhor: um som mais equilibrado, mais redondo e timbrado. Neste ensaio, especificamente, senti que o coro estava a soar melhor, de forma geral.

Aula 18

Data: 20/03/2018

Hora: 19:00 às 20:00

Conteúdos	Objetivos	Estratégias	Recursos Materiais	Avaliação
<p>Aquecimento Corporal</p> <p>Vocalizo em arpejo de 5ª e 8ª</p> <p>Leitura da peça <i>Bohemian Rhapsody</i></p>	<p>Relaxar as tensões do corpo</p> <p>Aquecer o corpo</p> <p>Trabalhar memória e a capacidade de improvisar</p> <p>Trabalhar afinação</p> <p>Finalizar leitura da peça <i>Bohemian Rhapsody</i></p>	<p>Exercício de improvisação utilizando percussão corporal</p> <p>Vocalizo utilizando acordes da peça <i>Bohemian Rhapsody</i></p>	<p>Piano</p> <p>Cadeiras</p> <p>Partituras</p>	<p>Muito bom: Os alunos mostram-se muito entusiasmados com os exercícios de improviso. Após ter chamado a sua atenção para a necessidade de equilíbrio de volume sonoro de cada naipe, relativamente à sua importância em cada passagem, a peça soou muito mais equilibrada.</p>

Iniciámos a aula novamente com um exercício de percussão corporal como forma de aquecimento. Em roda, um à vez devia propor um tema rítmico e os outros o repetiam duas vezes antes que fosse proposto um novo tema pelo colega seguinte.

O primeiro vocalizo foi um arpejo de 5ª em movimento descendente/ascendente/descendente, utilizando as vogais, -o/-i/-o.

Com os acordes iniciais da *Bohemian Rhapsody* fizemos um exercício com o objetivo de trabalhar afinação e memória. Os alunos deveriam atacar, ao meu sinal, só o primeiro tempo do compasso. Acertámos o acorde e, a seguir, deviam só imaginar o resto da melodia daquele compasso e passavam a cantar o primeiro tempo (ou seja, o primeiro acorde) do próximo compasso. Fizemos este exercício trabalhando do primeiro ao sexto compasso da peça.

Falei-lhes sobre o equilíbrio que deveria haver musicalmente entre os naipes, evidenciando e fazendo-os reconhecer as passagens em que estavam a cantar a melodia principal e os momentos quando estavam a realizar a harmonia.

Cantámos a *Bohemian Rhapsody* até a página 11, ponto que atingimos até agora com a leitura da peça.

Aula 21

Data: 27/04/2018

Hora: 18:30 às 19:30

Conteúdos	Objetivos	Estratégias	Recursos Materiais	Avaliação
<p>Aquecimento Corporal</p> <p><i>Bocca chiusa</i></p> <p>Vocalizos</p> <p><i>Bichito de Luz</i></p> <p><i>Bohemian Rhapsody</i></p>	<p>Relaxar e preparar o corpo para o ato de cantar</p> <p>Sensibilizar a zona de ressonância alta/cranial</p> <p>Equalização das diferentes vogais</p> <p>Ensaiai as peças</p>	<p>Exercícios de alongamento e improvisação com percussão corporal</p> <p>Exercício em <i>bocca chiusa</i></p> <p>Vocalizo em uma mesma nota passando por todas as vogais</p>	<p>Piano</p> <p>Cadeiras</p> <p>Partituras</p>	<p>Bom: A aula correu conforme esperado, tendo tido resposta positiva dos alunos às atividades propostas.</p>

Iniciámos a aula a alongar, esticando os braços em direção ao teto, nas pontas dos pés e, a seguir, relaxando o corpo todo de uma vez.

A seguir, realizámos um aquecimento corporal, em que os alunos improvisassem ritmos com percussão corporal. Fizemos também improvisação de melodias.

O primeiro vocalizo foi em *bocca-chiusa* em escala de 5 tons. Pedi-lhes que fizessem caretas como se mastigassem o som para soltar a musculatura facial. A seguir, retomámos o que fizemos na aula passada: as vozes graves sustentavam um -u em Sol, por exemplo, enquanto as vozes agudas variavam as notas entre Sol-Lá em cada vogal, na seguinte sequência: i-e-a-o-u. Depois as tarefas eram invertidas.



Figura 2 - Vocalizo harmónico

Cantámos a canção *Bichito de Luz* e passamos a *Bohemian Rhapsody*, vendo, inicialmente, algumas sessões específicas que apresentassem problemas a serem resolvidos.

5.4 Reflexão

O Coro de Câmara Juvenil do Conservatório Regional do Algarve Maria Campina conta com alunos de diversos graus e instrumentos. É uma disciplina obrigatória para os alunos em regime articulado, como variante de Classe de Conjunto mas também possui alunos das vertentes Supletivo e Curso Livre. Foi a primeira vez que estive à frente de um coro juvenil e com um cariz mais formal, dentro do contexto formativo, por isso foi uma experiência muito valiosa, que me apresentou alguns momentos de aflição mas, no geral, me trouxe muito alegria e aprendizagem. O primeiro desafio foi conseguir lidar com a energia de 16 adolescentes juntos ao fim de um longo dia passado na escola ou no Conservatório. Outro desafio foi gerir o tempo de leitura das peças pois, sendo os alunos de diferentes graus, foi mais complicado do que eu esperava realizar as leituras durante os ensaios. Por fim, o maior desafio de todos foi planificar as aulas e fazê-las realmente acontecerem num tempo muito escasso. O ensaio do coro tem cerca de 1 hora por semana e, considerando os dois primeiros desafios citados anteriormente, era praticamente impossível fazer o ensaio render e ser muito produtivo. Por outro lado, foi um processo muito gratificante para mim pois pude, ao longo do ano letivo, perceber o crescente interesse e entusiasmo que os alunos passaram a ter pela parte do trabalho de técnica vocal. No início eu sentia

alguns alunos desinteressados ou desligados daqueles momento iniciais da aula em que se trabalhava técnica e, inclusivamente, havia um rapaz que sempre chegava atrasado às aulas e parecia estar lá só por obrigação. Com o passar do tempo reparei que este aluno começou a chegar às aulas na hora certa, fazia mais contato visual comigo e reagia ao que eu ia pedindo ao grupo. Penso que o trabalho desenvolvido foi bastante interessante e satisfatório, não alcançando maiores resultados principalmente pela escassez do tempo. Da minha parte, o trabalho com o coro fez-me pesquisar e ter contato com muito repertório, refletir mais profundamente sobre questões como a mudança de voz e afinação, e ter de desenvolver estratégias e métodos de uma forma muito diferente do que acontece numa aula individual de canto. Aprendi que é preciso preocupar-se com o ritmo de aula, o encadeamento de ideias e a constante motivação dos alunos, para que estes mantenham-se focados no que lhes está sendo proposto.

Anexos - Programas das Audições da Classe de Canto e Classe de Conjunto

**CONCERTO
DE CARNAVAL**

2018

06 FEVEREIRO
TER. 18H00
AUDITÓRIO
PEDRO RUIVO



CONSERVATORIO REGIONAL DO ALGARVE MARIA CAMPINA
WWW.CONSERVATORIOALGARVE.COM

ENTRADA LIVRE

Canção Popular

Cello Suite nº 1 Gigue – **J. S. Bach**

Da Sonata em Dó Maior op. 4 nº 3 - **Robert Valentine**

Diálogo na Casa de Penhores, do Filme “Costa do Castelo”

Cielito Lindo – **Tradicional Mexicana**

“Ó fonte que estás” - **Francisco de Lacerda**

“Canção Triste” – **Francisco de Lacerda**

Valsa nº 2 - **Dimitri Shostakovitch**

CORO INFANTIL

Entrudo – **José Afonso**

Gato, meu amor sem fim – **Nuno Sequeira Rodrigues**

Mira-me Miguel – **Tradicional Mirandês**

AUDIÇÃO CORO DE CÂMARA E TÉCNICA VOCAL

**TER. 12 JUNHO
19H00**

**ALUNOS DOS PROFESSORES
NUNO RODRIGUES E MICHELE TOMAZ**

Round Midnight | **Thelonious Monk**

Mariana Mendes – voz

Gonçalo Feijão – contrabaixo

I don't wanna be you anymore | **Billie Eilish**

João Quintela – voz e guitarra

Halleluia | **Leonard Cohen**

Maria Graça – voz

Simão – piano

Feelin' Good | **Nina Simone**

Emanuela Zernone – voz, Gonçalo Feijão – contrabaixo, Afonso Matos – piano, Joana Fernandes - trompete, Miguel Jesus - saxofone, Pedro Ferreira – clarinete

Prof. Jean Houde, bateria

O tempo não para | **Mariza**

Ariana Coutinha – voz

Iuri Dias – piano

Circle of life | **Elton John**, tema do filme O Rei Leão

Coro de Câmara do CRAMC e Alunos da classe de Técnica Vocal

Prof. Nuno Rodrigues – piano

City of Stars | **Justin Hurwitz e Benj Pasek**, tema do filme La La Land

Diana Kabai – voz, Gonçalo Feijão – voz e contrabaixo, Afonso Matos – piano, Joana Fernandes - trompete, Miguel Jesus - saxofone, Pedro Ferreira – clarinete

Prof. Jean Houde, bateria

You'll be in my heart | **Phill Collins**, tema do filme Tarzan

Jorge Martins – voz,

Afonso Matos, piano

I see the light | **Alan Menken e Glenn Slater**, tema do filme Entreteçados

Filipe Dias e Eduardo Aleixo – voz,

Ruben Monteiro - guitarra

When you believe | **Stephen Schwartz, Babyface e Mariah Carey**, tema do filme O Príncipe do Egípto

Carolina Bota e Emanuela Zernone – voz

Teresa Brito – piano

Part of your world | **Alan Menken e Howard Ashman**, tema do filme A Pequena Sereia

Carolina Bota – voz

Afonso Matos – piano

I dreamed a dream | **Claude-Michel Schönberg e Herbert Kretzmer**, tema do filme Os Miseráveis

Teresa Brito – voz

Emanuela Zernone – piano

Bohemian Rhapsody | **Queen**

Coro de Câmara do CRAMC

Prof. Nuno Rodrigues, bateria


CONSERVATÓRIO REGIONAL DO ALGARVE MARIA CAMPINA
facebook.com/CRAMC
geral@conservatoriodoalgarve.com | tlf: 289 870 490 / 969 530 263
www.conservatoriodoalgarve.com

QUA. 21
FEVEREIRO
19H00

ANÚNCIO
2017-2018



AUDIÇÃO DE CANTO

ALUNOS DA PROFESSORA
MICHEL TOMAZ
SALA 50

CONSERVATÓRIO REGIONAL DO ALGARVE
WWW.CONSERVATORIODOALGARVE.COM

1ª Parte:

Os meus olhos não são olhos - Francisco de Lacerda (1869-1936)
João Quintela, voz / Prof. João Almeida, piano

Tenho tantas saudades - Francisco de Lacerda
Mariana Mendes, voz / Emanuela Zemone, piano

Desde que os cravos e rosas - Francisco de Lacerda
Claudia Amaro, voz / Prof. João Almeida, piano

La rosa y el sauce - Carlos Guastavino (1912 - 2000)
Claudia Amaro, voz / Profa. Irene Ainstein, piano

If music be the food of love - Henry Purcell (1659-1695)
Carolina Bota, voz / Profa. Irene Ainstein, piano

Long Time Ago - Canção Tradicional Americana
Jorge Martins, voz / Prof. João Almeida, piano

Canção Triste - Francisco de Lacerda
Ariana Coutinho, voz / Emanuela Zemone, piano

Les Berceaux - Gabriel Fauré (1845-1924)
Stephen Dehn, voz (cantor convidado) / Profa. Irene Ainstein, piano

An die Musik - Robert Schumann (1810-1856)
Gonçalo Feijão, voz / Profa. Irene Ainstein, piano

Ave Maria - Franz Schubert (1797-1828)
Stephen Dehn, voz (cantor convidado) / Profa. Irene Ainstein, piano

Ó fonte que estás chorando - Francisco de Lacerda
Teresa Brito, voz / Prof. João Almeida, piano

É ter arte não falar - Francisco de Lacerda
Diana Kabai, voz / Prof. João Almeida, piano

Pastoral - Vianna da Motta (1868-1948)
Maria Graça, voz / Alfonso Matos, piano

A mulher do meu vizinho - Francisco de Lacerda
João Quintela, voz / Prof. João Almeida, piano

2ª Parte

Somebody that I used to know - Gotye
Teresa Brito, voz / Gonçalo Feijão, voz e contrabaixo
João Quintela, guitarra

Brother - Matt Corby
João Quintela, voz / Simão Martins, piano / Gonçalo Feijão, contrabaixo

God help the outcasts - Alan Menken e Stephen Schwartz
Diana Kabai, voz / Teresa Brito, piano

When we were young - Adele e Tobias Jesso Jr.
Carolina Bota, voz / Prof. João Almeida, piano

Perfact - Ed Sheeran
Jorge Martins, voz / Prof. João Almeida, piano

Autumn leaves - Eva Cassidy
Mariana Mendes, voz / Alfonso Matos, piano / Gonçalo Feijão, contrabaixo
Pedro Ferreira, clarinete / Joana Fernandes, trompete / Miguel Jesus, saxofone
Prof. Jean-Christian Houde, bateria

Noites de Moscovo - Canção Tradicional Russa
Emanuela Zemone, voz e piano

Ó gente da minha terra - Tiago Machado, poema de Amália Rodrigues - Ariana
Coutinho, voz / João Quintela, guitarra / Gonçalo Feijão, contrabaixo

A vida toda - Carolina Deslandes
Maria Graça, voz / João Quintela, guitarra

Parte 2. Projeto de Ensino Artístico

Introdução

O presente trabalho centra-se numa investigação-ação contextualizada no âmbito da atividade coral juvenil. Já se conhece a grande importância que o cantar em coro propicia em aspectos de convivência, integração social e expressão através da música. Porém, para além disso, é essencial considerar aspectos da técnica vocal, a fim de garantir uma boa saúde do instrumento de cada participante e de modo a que cada um possa tirar o maior proveito do mesmo, ao nível do som e da expressividade desejada.

O trabalho de abordagem técnica em ambiente coral continua, porém, a não ser sempre tido em conta. Os motivos são variados: maestros que nunca tiveram uma prática de canto solidificada; que não possuem noções básicas de fisiologia da voz; o facto do estudo da direção coral ter estado por muito tempo associado ao da direção orquestral, descurando características específicas do trabalho com vozes, muitas vezes não treinadas – coisa que não acontece com os instrumentistas de orquestra. A somar a tudo isso, a crónica falta de tempo nos ensaios. A maior motivação para a realização desta pesquisa surgiu, portanto, da curiosidade em compreender como é construído este trabalho do preparador vocal, podendo pô-lo em prática através de exercícios e do repertório selecionado.

Com esta investigação-ação pretende-se verificar que efeitos a abordagem de aspectos técnicos e sua aplicação num repertório específico previamente definido geraram em cada um dos integrantes do coro, bem como na sonoridade do grupo, ao fim de um período de seis meses.

A pesquisa consiste numa investigação-ação, durante a qual foi possível aplicar exercícios e praticar repertório com o coro de forma a analisarem-se os resultados obtidos.

O trabalho consta de um capítulo em que serão abordadas as diversas aptidões técnicas que devem ser trabalhadas em um coro juvenil evidenciando, ainda, autores em que se baseou esta pesquisa. No capítulo seguinte será apresentado o trabalho que foi efetivamente realizado com o coro de câmara juvenil durante 6 meses, listando os exercícios e repertório utilizado, bem como as estratégias utilizadas para resolver possíveis questões encontradas durante o percurso.

Por fim, trazer-se-ão algumas considerações finais sobre o que se pôde obter da experiência como um todo, seguido da bibliografia em que se apoiou esta pesquisa. Contém, ainda, as entrevistas realizadas aos alunos do coro e a alguns maestros, bem como as partituras do repertório trabalhado, que se encontram nos anexos.

1. Aspectos Técnicos

Sabe-se que a prática do canto em contexto social é tão antiga quanto o desenvolvimento da linguagem falada. O cantar é uma manifestação profundamente humana e encontra-se presente nas diferentes culturas com diversas finalidades e em muitas ocasiões como forma de louvar, celebrar, homenagear. Porém, quando abordamos o canto coral como forma de expressão artística, deverão ser tidos em conta alguns pré-requisitos. Vejamos o que nos dizem Behlau e Rehder:

“O resultado vocal deve apresentar boa sonoridade para agradar e transmitir a essência da música e, neste sentido, a educação e a preparação vocal ajudam a conduzir o coro à sua própria identidade. O artista cantor necessita amparar a sua voz e defendê-la de tudo que possa danificá-la.” (1997 Apresentação)

É de extrema importância conhecer e saber utilizar o instrumento vocal. Só deste modo podemos resguardá-lo de comportamentos nocivos, que possam conduzir a um desgaste vocal que, nalguns casos, podem até comprometer o instrumento de modo definitivo. As tensões indesejadas e esforço, que de forma inconsciente se não raras vezes se verificam em coralistas menos treinados, impelidos pelo prazer intrínseco de cantar em coro, podem revelar-se problemáticas.

No acto de cantar, há que ter consciência do encadeamento de ações que resultem numa emissão adequada. Segundo Miller, a emissão é o resultado do equilíbrio entre a força do ar que sai dos pulmões (aerodinâmica), e a força muscular das pregas vocais (força mioelástica). (2000:76) É importante referir que, para que ocorram estas ações, a atividade muscular deve estar localizada nas estruturas corretas, deixando o resto do corpo livre para vibrar e fazer resultar uma boa emissão. Como bem aponta Silva:

“O tônus é compreendido como uma firmeza que mantém a musculatura estável e ao mesmo tempo elástica e flexível às demandas físicas.(...) Já o relaxamento não é sinónimo de inércia, mas refere-se à soltura da musculatura que não precisa ser tonificada para cantar. Esse equilíbrio é a base para o desenvolvimento de uma técnica vocal eficiente.” (2012:98)

Miller também afirma que a voz cantada deve advir da voz falada, tendo aspectos complementares do mesmo instrumento físico. Partir do funcionamento da voz falada permite-nos uma coordenação natural das três partes do mecanismo vocal, sendo elas o motor, o vibrador e o ressoador, e produz uma sinergia que permite um canto livre. (MILLER, 2004:13) Resumindo, deve-se sempre partir dos princípios naturais da fala, nunca abdicando destes na procura de construir uma outra voz para o canto.

Tendo sempre em conta a ideia de que uma boa técnica é aquela que nos faz tirar o maior proveito do instrumento - neste caso o nosso aparelho vocal - com o menor esforço possível, é essencial que o cantor esteja constantemente em busca deste equilíbrio, procurando perceber como o repertório que está a interpretar pode ter impacto no corpo, e como utilizar os aspectos técnicos que conhece em favor de uma interpretação esteticamente adequada mas que seja igualmente saudável em termos físicos. Miller considera que a mestria no cantar exige:

“Energia suficiente gerada pelo manejo da respiração (o motor) para corresponder ao grau de resistência oferecido pelas pregas vocais (o vibrador), e as configurações do trato vocal (o ressonador) que produzem as características acústicas exatas ditadas pelos fonemas. (...) cada vogal tem a sua própria configuração laríngea e acústica, e uma forma correspondente do trato ressonador deve corresponder a essa configuração; o fluxo de ar excita a laringe em vibração, uma ação que ativa respostas em várias regiões do trato vocal. A atividade do appoggio, a configuração laríngea e as formas do trato vocal devem estar em consonância.”(2004: 13)¹

Tendo em conta esta afirmação do autor e de forma a elucidar melhor estes conceitos, será feita uma breve abordagem dos mesmos nos subcapítulos a seguir.

1.1 Postura

A postura durante o ato do canto é um outro fator que demanda especial atenção. É importante que o cantor saiba que o seu instrumento é verdadeiramente o corpo todo e tenha a percepção dos músculos envolvidos no ato de cantar, aqueles que devem estar ativos e os que têm de permanecer relaxados. Oliveira Lopes apresenta no seu livro uma comparação muito clara, quando afirma que “a atitude corporal do cantor deve ser similar à do bailarino: sempre atento, mas flexível e ágil, podendo mudar de posição com leveza e graça.”(OLIVEIRA LOPES, 2011:70) Neste sentido, Miller lembra-nos que:

“(...) A fixação rígida das pernas e pés não tem nenhuma relação com a linguagem corporal da comunicação falada. (...) Ao falar em particular ou publicamente, não nos movemos

¹ *“Sufficient energy generated by the breath management (the motor) to match the degree of resistance offered by the vocal folds (the vibrator), and Vocal-tract configurations (the resonator) that produce the exact acoustic characteristics dictated by the phonemes.(...)each vowel has its own laryngeal and acoustic configuration, and a correspondingly specific resonator-tract shape must match that configuration; airflow excites the larynx into vibration, an action that activates responses in various regions of the vocal tract. Appoggio activity, laryngeal configuration and vocal-tract shapes must be in agreement.”(2004:13)*

ritmicamente para a frente e para trás, mas fazemos pequenas alterações em nossa posição. Nós não separamos o corpo em duas partes (...) Continuamos numa postura axial, mas de tempos em tempos nós alternamos o nosso ponto de apoio. "(2004: 36)²

Assim como já foi referido anteriormente, é sempre importante partir daquilo que nos é natural, da nossa atitude enquanto constantes comunicadores que somos como pessoas. A atitude corporal deve ser, portanto, passível de movimentos e alterações tendo sempre presente a noção de manutenção de um eixo, que permita a coordenação de toda a estrutura do aparelho fonador, desde o motor (ar), passando pelo vibrador (cordas vocais) e atingindo os ressoadores. Uma postura ideal pressupõe a cabeça numa altura normal, ou seja, nem com o pescoço esticado para cima nem dobrado para baixo, não sendo necessário nenhum movimento conforme a altura da nota realizada. Miller afirma que *"a alteração de posição da cabeça e da laringe produz notáveis distorções tímbricas em qualquer registo da escala(...)a estabilidade da laringe é o único caminho certo para assegurar a consistência tímbrica ao longo de toda a escala."* (2004:57)³ Além disso é importante ter a coluna direita e o peito aberto. As pernas não devem estar muito juntas, o que não ajuda num bom senso de equilíbrio e estabilidade relativamente ao solo.

Tendo todos estes aspectos em conta, podemos colaborar para que os comandos técnicos pedidos ao corpo resultem de forma adequada, livre, coordenada. A postura tem uma importância muito grande neste sentido pois o pensamento técnico pode estar correto mas não funcionar por conta de alguma tensão encontrada no caminho da emissão do som. Como refere Miller,

"(...) A maioria das tensões no canto que não estão relacionadas ao controle da respiração, ocorrem em um ou mais destes três locais: língua, mandíbula e pescoço. Em todo o caso, ao cantar frases breves, recomenda-se que haja pequenos movimentos indutores de liberdade restritos à região específica. Às vezes a tensão no pescoço ocorre especialmente em frases agudas."(2005: 44)⁴

² *"(...)rigid fixation of legs and feet bears no relationship to the body language of spoken communication.(...)In speaking privately or publicly, we do not weave rhythmically back and forth from the waist, but we do make slight alterations in our stance. We do not separate the body into two parts(...)We remain axial, but from time to time we shift our weight."*(2004:36)

³ *"(...)bobbing heads and jumping larynges produces noticeable timbre distortions in any range of the scale.(...)laryngeal stabilization is the only certain route for securing timbre consistency throughout an equalized scale."*(2004:57)

⁴ *"(...)most tensions in singing that are not related to breath management, occur in one or more of three locations: tongue, jaw and neck. In every case, while singing brief phrases, small freedom-inducing movements restricted to the specific region are recommended. Sometimes neck tension occurs specially in high-lying phrases."*(2005:44)

Ainda dentro deste tema, podemos considerar a utilização de certas estruturas numa determinada posição em prol de auxiliar a emissão do som, como por exemplo, os lábios. Como já sabemos, há vogais que dependem diretamente da ação dos lábios para serem definidas. Mas uma leve projeção constante dos lábios, pode auxiliar no direcionamento do som. Oliveira Lopes comenta que:

“Croner de Vasconcellos indicava o lábio superior como sendo o leme da voz, mostrando involuntariamente em regra, um pouco os incisivos superiores, em consequência da projeção natural do lábio superior, que não deve colar-se à arcada dental.”(2011:72)

Resumindo, é essencial termos a noção de como a postura pode-nos favorecer no ato da emissão, e sabermos manter uma postura ativa mas não tensa, em que não haja músculos tensos desnecessariamente e que aqueles que serão requisitados, dêem uma resposta enérgica mas sempre de maneira flexível. Desta forma, estaremos a proteger todo o nosso corpo e, especialmente, a nossa voz, sem sobrecarregar a musculatura.

1.2 Appoggio

Todos nós praticamos o ato de respirar no nosso dia-a-dia, porém este processo é tão automático – basta lembrar que o realizamos até enquanto dormimos – que, na maior parte do tempo, não nos damos conta de como ele de fato ocorre, quais os músculos envolvidos, quais os movimentos que realizam, etc. Oliveira Lopes, Miller e tantos outros autores estão de acordo ao denominar ‘motor’ o nosso aparelho respiratório. É ele que vai proporcionar o ‘combustível’ necessário para o ato da fonação, sendo o ar a matéria-prima da fala e, conseqüentemente, do canto.

A respiração consiste em dois momentos distintos, designados inspiração e expiração. No momento da entrada do ar as narinas dilatam-se, a laringe alarga-se, as cordas vocais afastam-se, a caixa torácica expande-se, o diafragma baixa e os pulmões, finalmente, enchem-se de ar.

O diafragma é o principal músculo da respiração, e separa a cavidade torácica da abdominal. Quando o diafragma contrai e baixa, a partir da sua posição côncava de repouso, aumenta a dimensão da caixa torácica. No movimento de expiração, porém, ele realiza um movimento passivo de volta à posição de repouso, ou seja, sobe à medida que o pulmão se esvazia. Oliveira Lopes afirma que “não é necessário possuir uma grande capacidade vital, embora se deva exercitá-la, mas tão só utilizar correctamente e no momento exato a capacidade respiratória exigida para cada circunstância”. (2011:23) Para além do diafragma, estão também envolvidos no ato da respiração, os músculos do tórax, do abdomen e os intercostais. O trabalho

coordenado de toda esta musculatura permite-nos utilizar os pulmões com uma maior capacidade de armazenamento de ar. Para o canto, uma respiração que aproveite a expansão de toda a caixa torácica - através da ação da musculatura intercostal - o abaixamento do diafragma e a máxima eficiência do pulmão, é ideal pois permite, além de uma maior capacidade de ar, um maior domínio dos movimentos. A esta respiração chamamos intercostal ou, ainda melhor, costo-diafragmática.

No canto, além de buscarmos inspirar uma quantidade de ar maior que a utilizada na fala, também é essencial saber manejar este ar, ou seja, controlar a sua saída e a forma como iremos gastá-lo. A fim de tirarmos o maior proveito da capacidade ampliada dos nossos pulmões, é preciso coordenar e controlar a atividade da musculatura costo-diafragmática retardando a saída do ar. Este domínio sobre o fluxo de ar, é denominado *appoggio*, termo italiano que significa apoio, sustentação. Segundo Miller,

"O appoggio resulta da retenção da respiração, durante a qual os músculos inspiratórios não perdem logo a sua tonicidade. A técnica assegura que nem o fluxo de ar excessivo nem a resistência excessiva ao ar que sai seja oferecido pelas cordas vocais vibrantes." (2004: 11)⁵

Podemos, assim, concluir que, ainda que pareça contraditório, o objetivo do cantor deve ser manter a posição e sensação da inspiração o máximo possível durante a expiração. O autor ainda reforça, como já citado, a importância da técnica não só para fazer durar o ar que inspiramos mas para controlar o modo como o aplicamos durante a fonação:

"(...) durante o appoggio, como parte desse complexo físico, a musculatura da parede abdominal não apenas controla a velocidade com que o ar sai, mas também, e simultaneamente, induz respostas adequadas diretamente ao nível da laringe, e no trato vocal acima da mesma." (MILLER, 2004, p. 1)⁶

Smith e Chipman afirmam que

⁵ *"Appoggio technique results from breath retention, during which the inspiratory muscles do not early lose their tonicity. It makes certain that neither excessive airflow nor too much resistance to the exiting air is offered by the vibrating vocal folds." (2004:11)*

⁶ *"(...)during the appoggio, as part of this physical complex the abdominal-wall musculature not only controls the speed at which the air exits but also and simultaneously induces proper responses directly at the level of the larynx, and in the vocal tract above the larynx." (MILLER, 2004:1)*

“Respirar e falar são os dois princípios ativos do canto, e é no processo de compreensão da essência desses dois ingredientes - fazê-los funcionar em coordenação e alinhamento uns com os outros - que encontramos nossa voz autêntica e nua”. (2007:34)⁷

Sendo assim, é essencial compreender como, através do *appoggio*, o fluxo de ar, a laringe livre e os ressoadores podem tornar-se numa só unidade, funcionando de maneira adequada para obtenção de um som ideal e saudável para quem o emite. (MILLER, 2004:5)

1.3 Voz *in maschera*

Após passar pela laringe o ar segue pelas cavidades supra-glóticas que irão atuar como ressoadores. Estas estruturas terão papel essencial na produção e reverberação do som já que, “através da movimentação dos elementos que as constituem (maxilar inferior, lábios, língua e véu palatino), modulam o ar.”(LOPES, 2011:30)

O termo *voz in maschera*, tão utilizado no ensino da técnica de canto, refere-se ao som que encontra ressonância nas cavidades ósseas nasais e paranasais. A ressonância é um fenômeno acústico que consiste na produção de um movimento oscilatório por impulsos repetidos de determinada frequência, podendo ocorrer por forma simpática ou provocada. No caso do canto, obtemos a ressonância por forma simpática. Esta situação estará assegurada se o *appoggio* estiver em funcionamento e, quando conquistamos a união de um som equilibrado, afinado e vibrante, consideramos que a voz está devidamente ‘colocada’.

Relativamente à articulação do texto que deverá ser interpretado, temos de ter atenção em manter o equilíbrio tímbrico (*chiaroscuro*)⁸ enquanto reproduzimos corretamente os fonemas das diferentes línguas que nos serão apresentadas. Para a emissão de cada vogal, o trato vocal assume uma determinada forma e é essencial que tenhamos sempre em conta esta posição para que a articulação esteja sempre clara. Miller afirma que,

“a variação das posições dos lábios, da língua, da mandíbula, da zona zigomática, do véu e da laringe determinam uma articulação flexível. (...) Devido ao aumento da energia demandada, a laringe adota um nível ligeiramente mais baixo para cantar do que para a fala, uma posição que deve ser conquistada a cada renovação completa da respiração (...) Não há

⁷ *“Breathing and speaking are the two active ingredients in singing, and it is in the process of understanding the essence of those two ingredients – getting them to function in coordination and alignment with each other – that we find our authentic, naked voice.” (2007:34)*

⁸ *“In vocalism ‘chiaroscuro’ specifically refers to the equilibrium of acoustic strength manifested by an ideal distribution of lower and upper harmonic partials (overtones), clustered in formants.”(MILLER, 2005:64)*

posição ideal da boca ou da mandíbula para falar ou cantar; a vogal, a tessitura e a intensidade determinam a forma do trato vocal. " (2004: 67)⁹

Sendo assim, o processo de articulação do texto estará constantemente a requisitar ajustes através da alteração das relações entre a configuração do trato vocal e do posicionamento das estruturas articulatórias supraglóticas. Sobre a aquisição de um equilíbrio ideal entre a colocação da voz e uma boa articulação, Miller acrescenta, ainda, que,

"A modificação adequada da vogal requer que, enquanto a boca se abre mais para as vogais arredondadas, os músculos zigomáticos não caiam da sua postura levemente elevada. (...) Uma expressão facial de satisfação - uma ligeira elevação dos músculos zigomáticos - reterá os benefícios acústicos da série de vogais laterais; o abaixamento da mandíbula aumenta o primeiro e o segundo formantes tão necessários para a definição de vogais arredondadas ou posteriores. Esses elementos devem ser mantidos em equilíbrio à medida que a escala ascende e à medida que a vogal é modificada. "(2004: 74)¹⁰

Desta forma, o cantor poderá direcionar o ar, de maneira a que a voz assuma uma boa ressonância, enquanto articula bem o texto, sem perder o seu timbre próprio e apresentando uma consistência tímbrica que se manterá durante a passagem pelos diferentes registos.

2. A Investigação-ação

Após delinear os principais aspectos técnicos a ter-se em conta no início da construção de um trabalho de técnica vocal, apresentaremos então a investigação-ação propriamente dita, realizada num período de seis meses com o Coro de Câmara do Conservatório Regional do Algarve Maria Campina. O grupo contou, durante este período, com 17 alunos, com idades entre 11 e 17 anos, provenientes de cursos de diferentes instrumentos como piano, clarinete, guitarra, violino, flauta de bisel, etc.

⁹ *"the changing postures of the lips, the tongue, the jaw, the fascia of the zygomatic region, the velum and the larynx determine flexible articulation.(...)Because of the increase in energy demanded, the larynx adopts a slightly lower level for singing than for speech, a position achieved with every complete breath renewal(...)There is no ideal position of the mouth or jaw for speaking or singing; the vowel, the tessitura and the intensity determine shapes of the vocal-tract."*(2004:67)

¹⁰ *"Proper vowel modification requires that while the mouth opens more for the rounded vowels, the zygomatic muscles do not drop from their slightly raised posture.(...) A pleasant facial expression - a slight elevation of the zygomatic muscles - will retain the acoustic benefits of the lateral vowel series; lowering the jaw augments the first and second formants so necessary to the definition of rounded, or back vowels. These elements must be kept in balance as the scale ascends and as the vowel is modified."*(2004:74)

A primeira ideia a realçar no trabalho com um coro jovem e que é essencial referenciar nesta pesquisa é que, contrariamente aos outros instrumentos, a aprendizagem da técnica do canto é concomitante à formação e construção do próprio instrumento. O instrumento não existe já pronto, como um piano, por exemplo, e é preciso trabalhar constantemente no sentido de o tornar capaz de funcionar correctamente, não perdendo de vista as características vocais de cada um. Neste sentido, é muito importante que haja um trabalho técnico com estes jovens cantores de forma que possam, desde cedo, reconhecer o que podem e devem pedir ao seu corpo, para não criarem maus hábitos e para que possam descobrir a sua voz natural de forma adequada. Como afirma Rootham, no seu livro *Voice training for choirs and schools*, “cantar é uma arte, até para as crianças, que podem, e devem, ser cuidadosamente ensinadas a falar e cantar de forma adequada desde tenra idade.” (1912: xi)¹¹

Além desta questão, o trabalho técnico com o coro também contribuirá decisivamente para o crescimento qualitativo da sonoridade do grupo, aumentando sua gama de recursos. De acordo com Ehmman e Haasemann, este trabalho é uma forma de:

“1. Despertar o interesse e envolvimento do coralista; 2. Incutir um senso de necessidade de crescimento vocal; 3. Ajudar o cantor a reconhecer seu próprio potencial vocal. Preparação vocal para coros é uma necessidade: o regente coral pode alcançar com um coro objetivos musicais e artísticos que teriam sido tecnicamente inatingíveis sem o uso da preparação vocal.” (Ehmann; Haasemann, 1982, p.x, cit. por Silva, 2012:15)

Assim, o aluno estará a construir um bom instrumento, garantindo que este se mantenha sempre saudável e também colaborando para a evolução do grupo como um todo. Neste sentido, Silva refere que:

“(…) a complexidade na preparação vocal implica não somente a interação, a associação de diversos saberes e habilidades, mas surge também pela interação e pela retroação entre os âmbitos individual e coletivo. Isto é, podemos dizer que, assim como a sonoridade do conjunto está relacionada à produção vocal do indivíduo, esta também se relaciona com o som produzido pelo grupo.” (2012:54)

¹¹ “singing is an art, even for children, who may, and should be carefully taught to speak and sing properly from quite an early age.” (1912:xi)

Ao compreender e potenciar o seu instrumento, o aluno estará não só a proteger-se e desenvolver a sua performance como a contribuir para que os resultados do grupo mantenham um trajecto evolutivo. Por outro lado, a melhoria dos resultados obtidos, individualmente e em grupo, aumentará os níveis de adesão ao trabalho bem como a motivação para os desafios seguintes que o grupo for traçando no seu percurso.

As necessidades de cada coro irão definir o tipo de trabalho que deve ser feito e como este deve ser abordado. Devem ser considerados neste âmbito o tipo de repertório a abordar, a sonoridade pretendida para cada situação e a identidade pretendida para o próprio grupo.

O grupo em questão abrangia alunos de diferentes graus de formação musical, todos eles sem nenhum conhecimento de técnica vocal – muitos sem nenhuma experiência prévia em coro -, que contava com um encontro de uma hora semanal. O grupo tinha ainda total liberdade na escolha do repertório, não tendo foco em nenhum período histórico ou género musical específico. Assim sendo, a definição do trabalho técnico a realizar baseou-se em garantir uma abordagem do assunto que partisse da base e que contemplasse explicações sobre fisiologia e sobre todas as estruturas envolvidas no ato de cantar. O repertório foi selecionado a partir de um anseio do diretor do coro, que já tinha a ideia de um dia realizar esta obra, e do facto de que, ao mesmo tempo, poderia ser um bom desafio para o grupo. Por outro lado teria interesse para a investigação pelo facto de abranger diferentes sessões que exigiam a maioria dos aspectos técnicos que se pretendia trabalhar. A obra principal selecionada foi um arranjo de *Bohemian Rhapsody*, dos Queen. Ao longo do semestre, foi possível abordar, de maneira menos profunda, outras peças mais simples que não chegaram a ser apresentadas ao público mas que cumpriram uma importante missão de trabalho técnico de aula.

2.1 A consciencialização da técnica vocal

2.1.1 Fisiologia da voz

Para iniciar um sólido trabalho de técnica vocal é preciso garantir que os alunos tenham noção fisiológica e estrutural do seu próprio corpo, tomando consciência de quais partes estão em ação, como coordená-las e como tirar o maior proveito de suas funções. Relativamente a esta questão foram-lhes apresentadas nas primeiras aulas algumas ilustrações simples que identificavam estruturas como o diafragma (e sua posição na inspiração e na expiração), a laringe, a glote, a posição da língua nas diferentes vogais, entre outros.

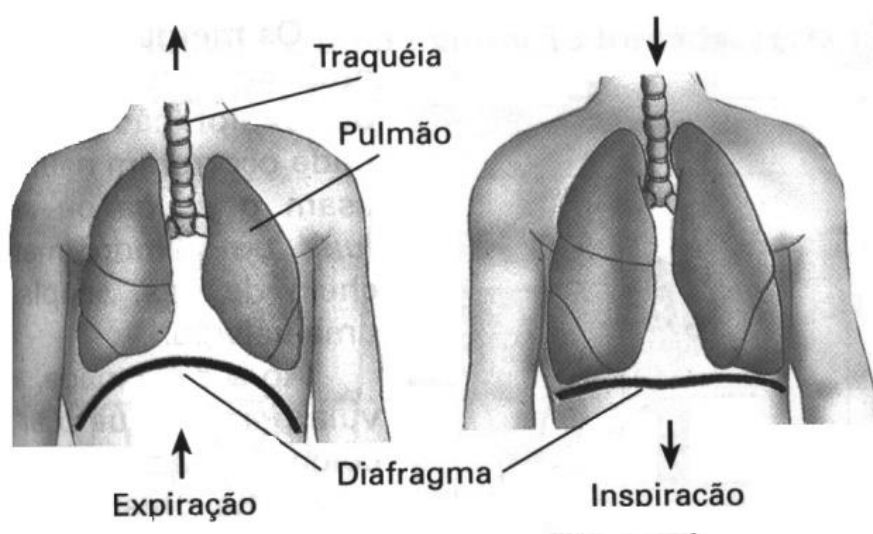


Figura 3 - Ilustração da posição do diafragma no momento de expiração e inspiração

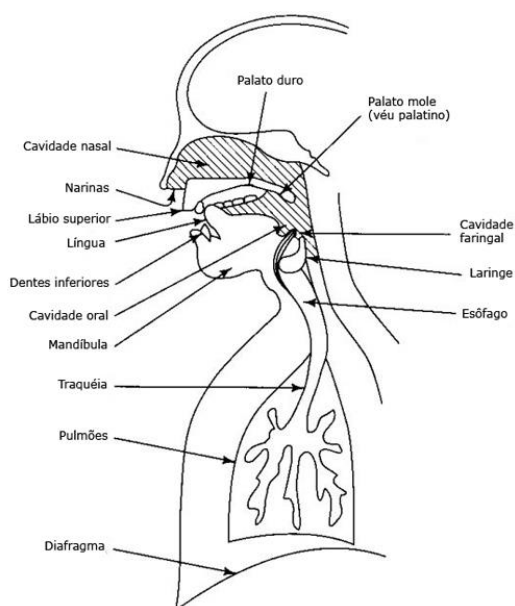


Figura 4 - Ilustração com os respectivos nomes das estruturas componentes do aparelho fonador

Aliados à esta exposição visual de toda esta estrutura interna, que normalmente nos é invisível, estão exercícios que remetem a funções do dia-a-dia ou imitações de sons que façam com que determinadas estruturas respondam ao estímulo sem que seja necessário haver total compreensão e controle por parte do aluno como, por exemplo, fazê-lo dar risadas ou imitar o arfar de um cão com as mãos na região abdominal, na altura do diafragma ou do músculo pélvico.

2.1.2 Momento Inicial do ensaio

Agregado a este trabalho de exposição visual e sensorial das estruturas que estarão ativas durante o ato do canto, foram adicionados, em grau progressivo de complexidade, exercícios técnicos que treinassem a respiração e realizassem o aquecimento corporal e vocal do coro.

Considerou-se relevante realizar, no início dos ensaios, exercícios que induzissem a ativação dos músculos do corpo, aumentando a circulação sanguínea, a temperatura corporal, trazendo consciência de quais estruturas deveriam estar ativas no ato do canto e quais deveriam estar relaxadas. Este trabalho realizou-se através de alongamentos, aquecimentos, massagens e exercícios de improvisação com percussão corporal, e provou-se útil pois, além de servir para um despertar do corpo que os preparasse para o momento que viria a seguir, trabalhava também a interação e congregação do grupo, o incentivo à concentração e à criatividade.

Os primeiros exercícios técnicos propostos visaram elucidar a capacidade de flexibilidade das costelas flutuantes, diretamente ligadas à expansão dos pulmões, que se enchem de ar, deslocando-as. Neste sentido foram propostos exercícios que treinassem, de forma progressiva, uma maior expansão da caixa torácica, bem como uma expiração mais lenta, tentando retardar ao máximo a volta das costelas à posição inicial. Também foram propostos exercícios com consoantes em *staccato*, com o objetivo de trabalhar a flexibilidade e fortalecimento do diafragma. Estes exercícios foram apresentados logo nos primeiros encontros e foi pedido que os alunos os praticassem por cerca de 10 minutos por dia para que comesçassem a criar memória muscular, ou seja, habituassem o corpo a responder aos estímulos e fortalecessem os músculos envolvidos na ação.

2.1.3 Segundo Momento do Ensaio: Vocalizos

O momento de aquecimento vocal propriamente dito é muito importante num coro por diversas razões. Alguns autores acreditam que exista de fato um aumento da temperatura da musculatura, assim como acontece no desporto. Elliot e Gramming trazem em seu artigo a seguinte citação a este respeito:

“De acordo com Safran, Seaber e Garrett (1989), o aquecimento vocal afeta as características mecânicas do tecido muscular. Após o aquecimento, a temperatura do músculo aumenta e, portanto, a viscosidade do tecido muscular diminui. Assumindo que o aquecimento

vocal tem os mesmos efeitos sobre a musculatura laríngea que em outros músculos, pode-se supor que este induza uma diminuição do PPT (pressão do limiar de fonação) ". (2002: 96)¹²

Os autores consideram, ainda, que "(...) o aquecimento vocal pode afetar o sistema de controlo nervoso da fonação e otimizar as condições vibratórias como, por exemplo, a equalização da pressão subglótica, a tensão longitudinal das pregas vocais e a força de adução glótica". (2002:101)¹³ Além disso, o momento de aquecimento vocal no coro pode ter a função de, além de consolidar a técnica vocal propriamente dita, equalizar timbres, trabalhar a afinação do grupo com exercícios harmónicos e promover um momento de integração e de criação de responsabilidade em cada corista que, além de ter de estar atento ao som que produz, tem também de ter comprometimento para com o resultado sonoro do grupo. Neste sentido foram realizados, primeiramente, exercícios somente com as consoantes -v ou -z, entoando uma escala de cinco tons, por exemplo, de forma a treinar a constância, equilíbrio e estabilidade do fluxo de ar (*legato*). A seguir, foram propostos vocalizos com a vogal -i, ideal para começar o trabalho, por ser uma vogal oral, frontal, fechada e, por tudo isso, proporcionar uma maior sensibilidade de vibração e ideia de direção e orientação do som. As outras vogais foram sendo adicionadas, consoante a explicação da sua forma e posicionamento dentro da boca. Em geral, eram utilizadas, preferencialmente, as vogais -i e -o - contrapondo uma vogal anterior com uma posterior e mais aberta -, a não ser quando se estava a trabalhar equalização das vogais, em que se abordavam todas num mesmo exercício.

¹² "According to Safran, Seaber and Garrett (1989) warm up affects the mechanical characteristics of muscle tissue. After warm up, the muscle temperature is raised and hence the viscosity of the muscle tissue is decreased. Assuming that vocal warm up has the same effects on laryngeal musculature as on other muscles, it can be hypothesized that vocal warm up induces a lowering of PTP (phonation threshold pressure)" (2002:96)

¹³ "(...) a vocal warm-up may affect the nervous control system of phonation and optimize the vibratory conditions, e.g., the mutual tuning of subglottal pressure, vocal fold longitudinal tension, and the force of glottal adduction" (2002:101)

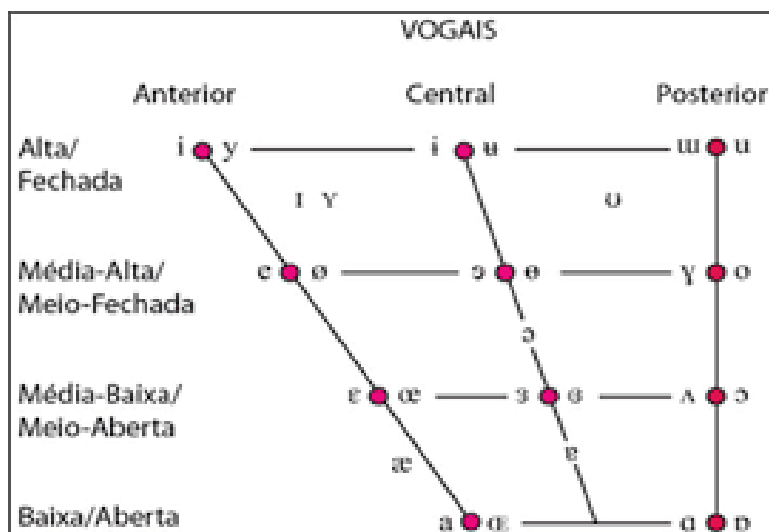


Figura 5 - Diagrama das vogais cardeais - Associação Internacional de Fonética

Após algumas aulas, criando mais empatia com o grupo e tendo trabalhado a consciencialização destes aspectos técnicos, passou-se a abordar também alguns exercícios harmónicos para trabalhar timbre e afinação.

2.1.4 Momento Final - Execução do repertório

Na segunda parte do ensaio era trabalhado o repertório, na maioria das vezes em ensaios de naipes em que sopranos e tenores ficavam comigo e contraltos e baixos iam para outra sala trabalhar com o professor Nuno Rodrigues. Durante a leitura e os ensaios do repertório, eram evidenciados os aspectos técnicos que deveriam praticar para solucionar as dificuldades apresentadas por determinado trecho que estivesse sendo trabalhado, agregando o conhecimento teórico que iam adquirindo com a sua aplicação na prática. Com o tempo, os próprios alunos já conseguiam algumas vezes prever o que eu lhes ia pedir e iam demonstrando maior domínio da linguagem técnica.

2.2 Exercícios e estratégias utilizadas

Os exercícios e estratégias utilizadas basearam-se em três frentes principais, sendo elas o meu próprio conhecimento como estudante de canto já há mais de 10 anos, livros de personalidades que são referência no que toca o trabalho com coro juvenil ou a técnica vocal em específico, e um inquérito realizado a três maestros reconhecidos em seu âmbito de atuação. De forma a organizar a informação

recolhida, a mesma apresentar-se-á nos respectivos momentos constituintes de uma aula/ensaio normal.

Aquecimento corporal: Tendo em conta que o corpo é o próprio instrumento do cantor, é importante que o coralista esteja consciente do seu estado físico no momento de cantar. Por isso considerou-se importante iniciar a maioria dos ensaios com algum exercício de alongamento, relaxamento e aquecimento corporal. Ao longo dos anos, todas as experiências que tive como coralista mostraram-me a eficácia deste tipo de exercícios antes de cantar. O próprio fato de praticar uma atividade como o yoga, que proporciona um intenso alongamento e aquecimento corporal, e depois dirigir-me ao meu estudo individual de canto solista, proporcionava-me uma sensação física completamente diferente, sentia a emissão mais livre e orgânica, o corpo todo mais conectado, e um resultado sonoro muito mais vibrante. Silva também refere que *“assim como o atleta, é importante que o coralista se coloque em um estado de alerta físico e mental.”* (KAITI:98) É importante considerar, portanto, que há todo um encadeamento da musculatura corporal que pode interferir na emissão. A este respeito, Miller também afirma que

“O instrumento vocal não é simplesmente a laringe, mas todo o corpo. Ao redor da laringe existe um sistema muscular que pode equilibrar a cabeça e o pescoço no tronco. Vários músculos têm origem nas regiões do osso mastóide, localizado logo atrás da orelha.” (2004: 43)¹⁴

A maestrina Janete Ruiz aborda este tipo de exercícios no início dos ensaios pois considera-os essenciais para a *‘consciencialização e ativação de todo o corpo, mobilizando o corpo e a mente para a tarefa a desempenhar.’* (Entrevista nº 1 – Anexos) No meu percurso pessoal também experimentei este tipo de abordagem com diversos maestros, inclusivamente com o maestro Heinz Ferlesch, diretor da Wiener Singakademie, que, aquando da realização da Nona de Beethoven, em Dezembro de 2014, dirigida por Tom Koopman, realizou um exercício durante o aquecimento vocal que serviu de inspiração para o que eu fiz com os alunos, que se baseava em sentir cada articulação a dobrar (relaxar) e depois a voltar outra vez ao sítio (posição ativa).

Improvisação: Este é um tópico que não se apresenta como vital para o trabalho de consciencialização da técnica vocal mas provou-se muito útil em outros aspectos como, por exemplo, a interação do grupo e o incentivo à concentração da atividade que estava a decorrer. Considero que seja essencial fomentar esta prática já que o modelo de ensino que possuímos há muito que não dá grande espaço para este aspecto ao longo do desenvolvimento do aluno. A minha experiência na iniciação

¹⁴ *“The vocal instrument is not simply the larynx but the entire body. Surrounding the larynx is a muscle system that can balance the head and neck on the torso. A number of muscles have origins in the regions of the mastoid bone, located just behind the ear.”*(2004:43)

musical, que contou com muitos jogos e exercícios de criação e improvisação, trouxe-me a noção de que esta é uma parte essencial para o desenvolvimento artístico para o qual parece dar-se cada vez menos importância nos moldes do ensino da música clássica nos quais estamos inseridos. Talvez na infância e nos primeiros contactos com a música, ainda ouse-se abordar este aspecto mas, à medida que vamos crescendo, vai se dando muito mais importância à técnica do instrumento e à leitura da partitura, deixando um pouco de parte este elemento criativo. A maestrina Jenevora Williams considera que é uma boa ideia, quando colocada à frente de um coro infantil, deixá-los fornecer o material para o início do ensaio, pedindo-lhes alguma percussão corporal. Vale lembrar que a nossa capacidade de improvisar está diretamente ligada a um *background* pessoal, um arsenal de informação a que fomos expostos, e com o nosso conhecimento da gramática musical, além de se ir desenvolvendo com a prática e com o aumento dessa nossa exposição ao repertório.

Exercícios Respiratório/Vocalizos: Para este momento do ensaio, abordei vocalizos que, ao longo do meu percurso como estudante de canto e coralista, revelaram-se mais eficazes e adicionei (ou adaptei) alguns sugeridos pelos maestros de coros infantis através dos inquéritos aplicados.

Estratégias: Como minha contribuição direta para as estratégias utilizadas nas aulas posso citar, por exemplo, o exercício de imitar um cão a arfar ou de pedir-lhes para dar risadas ou tossir, de modo a sentir o impacto destas ações na região abdominal e pélvica. Foram exemplos que ouvi de diversos profissionais durante o meu percurso como estudante e que penso serem muito claros, objetivos e eficazes para o processo inicial de percepção e consciencialização de jovens alunos. Ainda relacionado com este tema, o maestro Luiz Godoy sugeriu a utilização de vocalizos que contenham as semivogais 'J' e o 'W' da língua alemã precedendo as vogais com o objetivo de ativar o diafragma pois estes sons pedem logo mais '*impulso, permitem logo a ativação do músculo*' (Entrevista número 2 – Anexos). Adaptei-os à língua portuguesa, utilizando os ditongos 'Ia', 'Io' ou 'Iu', e apliquei-os nas aulas com o mesmo objetivo. A maestrina Janete Ruiz sugeriu o exercício da palhinha na água, a fazer bolhas (utilizei uma adaptação deste, sem o copo d'água) e a "respiração quadrada" (4 tempos de inspiração/4 tempos de sustentação/4 tempos de expiração/4 tempos de suspensão), por exemplo. O maestro João Bago d'Uva utiliza exercícios para consciencialização da articulação que foram aplicados em aula com o objetivo de conquistarem maior soltura da língua e mandíbula, e também o exercício de treino auditivo com as bolas coloridas associadas à determinadas notas .

Tabela 1- Mapeamento dos exercícios que foram realizados em cada aula

Finalidade:	Exercício: (vocalizos+trechos do Queen)	Aulas:
Respiração/Apoio	Arfar do cão	1
	Escala de 5 tons em Z	1; 2; 5
	<i>Bocca chiusa</i>	2; 4
	1-3-1-5-1 com V no início	4; 12
	<i>Staccato</i> Vogal	4
	<i>Staccato</i> em S-F-X	6
	Exercício Farinelli	6
	'Respiração Quadrada'	9
	'Vocalizo Perfeito'	9; 10
	'Io' em arpejo de 8 ^a	12
Colocação	<i>Bocca chiusa</i>	3; 4; 9; 11
	Vocalizo em legato em 'i' e 'u'	2
	1-3-1-5-1 com 'i' e 'u'	3
	<i>Glissando</i> em Z	4
	<i>Bichito de Luz</i>	7; 11
	Vocalizo partindo da nota mais aguda em 'o' e 'i'	8
	Equalização de Vogais (Harm.)	10; 11
	'Vi' em arpejo de 5 ^a	12
Articulação	Equalização de Vogais (Harm.)	10; 11
Afinação	Acordes Iniciais do Queen	5
	<i>Bichito de Luz</i>	7; 11
	Acordes Iniciais do Queen (mental)	8
	Equalização de Vogais (Harm.)	10; 11

Todos os exercícios utilizados durante o período da investigação-ação, estão listados na tabela acima. Podemos verificar que o trabalho com o apoio da coluna de ar e a colocação do som tiveram mais ênfase devido a serem todos iniciantes no canto e eu entender que era importante fortalecer estes aspectos, básicos para o ato de cantar.

No que diz respeito ao trabalho técnico associado à prática, ou seja, ao repertório, Lanaro afirma que *“é importante motivar através da finalidade do exercício. Esses não devem aparecer como áridos módulos a serem repetidos mas sim como momentos de*

consciencialização corporal, curiosidade, procura." (2012:82) O autor ainda chama atenção para o facto de, na fase do aquecimento vocal, serem feitos, normalmente, os mesmos vocalizos dos cantores de ópera e não haver mal nisto mas, diferentemente do canto solista, em que se trabalha muito para desenvolver extensão, potência e cor, o cantor do coro, não estando isento de aperfeiçoar o seu timbre, ampliar a sua gama e consolidar a sua espessura vocal, deve ter muita atenção, especialmente no início, a exercícios que possam educar, ao mesmo tempo, o seu ouvido (para a prática em grupo) e a sua voz, a sua produção mas também a sua percepção.

2.3 Aplicação no repertório

Desde o início da pesquisa, este foi um tópico considerado muito relevante, uma vez que seria a forma mais forte e clara de validar a importância e eficácia dos exercícios selecionados para ensinar e treinar a técnica vocal. Como já foi referido anteriormente, o repertório foi escolhido em conjunto com o outro professor que tinha a seu cargo o Coro de Câmara tendo em conta aspectos pedagógicos, nomeadamente, a motivação dos alunos e as exigências que as obras pudessem apresentar. A peça principal trabalhada no semestre em questão, foi a *Bohemian Rhapsody* dos Queen. Além de me aperceber rapidamente que era uma peça que os alunos ansiavam cantar, o que poderia apresentar mais interesse e dedicação por parte deles, pareceu-me uma peça interessante por abordar diferentes dificuldades técnicas. Apesar de não ser uma peça do repertório clássico, a canção e, mais ainda o arranjo escolhido, já apresenta um trabalho mais elaborado em termos composicionais. Contando com sessões bastante contrastantes, seria possível abordar a questão da articulação do texto, apoio, colocação, sustentação de frase e afinação.

Com a aproximação do término do período de estágio, apercebi-me de que os critérios elencados para a investigação, por terem se encontrado "diluídos" ao longo das aulas, criavam uma discussão superficial de sua eficácia ou efetividade na resolução dos problemas. Diante desta questão, criei quatro sessões extra que me permitiram aplicar cada critério de forma isolada, com exercícios específicos em passagens selecionadas do repertório que me forneceriam também material de vídeo para eventuais discussões deste trabalho, como seria o caso da apresentação da dissertação para o fim do curso.

Sessão 1 - Respiração/Apoio

A primeira sessão focou-se no trabalho da respiração e do controlo do apoio para o canto. Para isto, foi escolhida a frase final do *Ave Verum*, de W. A. Mozart, e foram selecionados quatro exercícios que trabalhassem a respiração baixa e costodiafragmática, bem como a expansão da capacidade respiratória dos alunos e a

manutenção/controlo da coluna de ar. Após a aplicação dos exercícios, os alunos repetiram a frase cantada inicialmente.

A passagem selecionada encontra-se na figura a seguir:

The image displays a musical score for a vocal piece, likely a Mass setting. It consists of two systems of music. The first system begins at measure 31 and includes four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics for this system are: "no - bis prae - gu - stá - tum in mor - tis ex - á - mi - ne, in mor - es - to no - bis prae - gu - stá - tum in mor - tis ex - á - mi - ne, in". The second system begins at measure 39 and also includes four vocal staves and piano accompaniment. The lyrics for this system are: "mor - tis ex - á - mi - ne. mor - tis ex - á - mi - ne. mor - tis ex - á - mi - ne. mor - tis ex - á - mi - ne." The piano accompaniment features arpeggiated chords in the right hand and block chords in the left hand.

Figura 6 - Trecho da obra *Ave Verum*, de W.A.Mozart

O trecho foi cantado uma vez pelos alunos no início da sessão, que começou com um simples vocalizo em arpejo de 5ª para que não comesçassem a cantar sem nenhuma preparação. Alguns alunos comentaram que foi difícil chegarem à vontade ao fim da frase na primeira vez que a cantaram. Repetiram-na algumas vezes até que cada voz estivesse segura da sua frase. Havíamos iniciado a leitura desta peça mas não tínhamos chegado ao fim, por isso eles ainda não haviam praticado muito a frase em questão.

O primeiro exercício a ser realizado constava de um treino para o diafragma na medida em que deviam expirar pondo todo o ar para fora, em *staccato*, utilizando as consoantes S, F e X, uma à vez. Fizemos 14 repetições das três consoantes. Os alunos

já estavam habituados à este exercício, que já tinha sido abordado algumas vezes desde o início do período de trabalho com eles, poranto não houve nenhuma dificuldade em sua aplicação.

O exercício a seguir contou com o uso de uma palhinha e tinha como objetivo sentirem a expansão da zona lombar na inspiração, trazendo a consciência e a utilização de uma respiração baixa. Assim, inspirava-se pela palhinha sentindo com as mãos a expansão da zona lombar e expirava-se em S para que, já com o ar sob uma certa pressão, sentissem o apoio nesta mesma região.

A seguir foi-lhes proposto um exercício com a utilização de um balão, com o mesmo objetivo, mas focado agora no momento da emissão (neste caso, no início da expiração controlada). Para isto, os alunos deviam inspirar ampla e profundamente e expirar soprando para o balão, sentindo que o apoio da coluna de ar ocorria na zona lombar no momento do início da emissão do S (ataque). Neste exercício, para além de ter se criado alguma confusão por conta dos balões, de os quererem encher e fazer brincadeiras despropositadas, alguns poucos alunos sentiram dificuldade de sentir o apoio na zona lombar. Tive de exemplificar o que queria, deixando que uma destas alunas sentisse a ação do apoio em mim e, só então, ela obteve algum sucesso.

O último exercício tinha como finalidade treinar uma maior capacidade de expansão da caixa torácica (costela flutuantes) e o controlo da saída de ar. Assim, inspirava-se em quatro tempos e expirava-se (sempre na consoante S) em oito tempos. Também fizemos a inspiração em cinco tempos com a expiração em dez. Os alunos também já estavam habituados à este exercício.

Após terem realizado toda esta série de exercícios, cantaram novamente a mesma passagem. Em geral a reação dos alunos foi boa, afirmando terem sentido mais conforto, mas ainda não tinham se aguentado completamente bem à chegada do último tempo da semibreve em *examine* (compasso 43). Trabalhei especificamente esta passagem, orientado-os sobre como deveriam fazer uma respiração rápida antes das últimas palavras. Para além de alguns alunos terem afirmado que se sentiram mais confortáveis ao chegar no fim da frase, foi possível constatar que o som do coro ficou mais cheio e potente, devido ao fato de estarem a utilizar melhor a capacidade de ar e o controlo ao emitir o som, logo após terem exercitado, e assim sensibilizado, toda esta musculatura.

Sessão 2 – Colocação

A segunda sessão realizada pretendia trabalhar a colocação da voz *in maschera*. Para esta finalidade, foi selecionada a peça *Bichito de Luz*, de Eduardo Fabini, da qual os alunos deveriam cantar os compassos de 19 a 31. Os seis exercícios selecionados para esta sessão tinham como objetivo despertá-los para a sensação de espaço na

cavidade bucal (palato mole alto/laringe baixa), consciencializando-os da ressonância *in maschera*.

O trecho selecionado consta da figura abaixo:

Figura 8 - Trecho da peça *Bichito de Luz*, de Eduardo Fabini

A sessão teve início com os alunos a cantarem uma vez a frase selecionada. A peça já havia sido abordada ao longo do período do estágio supervisionado, por isso os alunos já a conheciam bem. Em geral, o timbre do coro não estava muito equilibrado e a sensação auditiva era de uma posição do som mais horizontal, um pouco rasa.

O primeiro exercício proposto consistia em fazerem uma cara de admiração, com o objetivo de elevar os músculos zigomáticos e o palato mole e contribuir para um ligeiro abaixamento da laringe. Repetiram-no diversas vezes, primeiro de forma natural e depois, a tentar apontar o que estava a acontecer quando faziam o movimento. Pedi-lhes que me dissessem onde sentiam chegar o ar frio dentro da boca quando faziam-se de admirados. Alguns apontaram o fundo da boca e outros poucos

falaram na úvula. Reforcei a ideia de que sim, deviam sentir o ar frio no fundo da boca, numa posição alta, que pensassem na úvula como imagem de foco da recepção deste ar, dando um terceiro uso para o exercício, no sentido de sensibilizar fisicamente a área que tem de estar subida e para onde podem mentalizar o direcionamento da coluna de ar antes que este faça o 'giro' para, enfim, sair pela cavidade bucal ou nasal.

O segundo exercício adicionava, após a cara de admiração um longo suspiro na vogal A, em glissando descendente. Este exercício tinha como função a flexibilização do movimento laríngeo, e também o treino de realizar o ataque da nota na região aguda com a fisionomia da admiração, que auxilia na manutenção do palato alto e da laringe baixa.

No terceiro exercício, pedi-lhes que, com um movimento de mastigação constante, fizessem um glissando ascendente em *bocca chiusa*. Houve alguma dispersão pois os alunos estavam a achar tudo aquilo engraçado mas consegui com que fossem fazendo os exercícios.

Passámos, então, para os vocalizos. O primeiro propunha a passagem por todas as vogais utilizando a consoante -n antes de cada uma delas, sustentando uma nota só, a fim de sensibilizar uma zona alta e frontal de ressonância.

O segundo vocalizo alternava as vogais -o e -i, desta vez num arpejo de quinta, com o objetivo de trabalhar articulação ainda a sentir o som ocupando todo o espaço bucal e tendo ressonância numa posição elevada.

O último exercício aplicado trabalhava o salto de oitavas, no sentido de equilibrar a voz nos diferentes registos. Foi utilizado o ditongo -iu no ataque inicial do vocalizo, que prolongava-se em -u para atingir a oitava e voltar para a fundamental.

Após esta série de exercícios, os alunos tiveram de repetir a frase cantada. Já foi possível obter um timbre mais homogéneo no coro e um som mais redondo, com mais profundidade. Assim, passei para o próximo ponto de interesse, que era trabalhar a diferenciação do volume do som na primeira frase, que deveria ser em forte, em contraste com a sua repetição, em *piano*. Expliquei-lhes que deveriam pensar em cantar mais suavemente, com menos volume, mas com energia e com o suporte do ar a funcionar com a mesma, se não em mais, pressurização. Pela primeira vez, de todas em que trabalhamos esta peça, obteve-se este contraste, com um som muito cheio e bonito, como nunca haviam feito.

Sessão 3 - Afinação

Esta terceira sessão tinha o objetivo de trabalhar questões relacionadas com a afinação do grupo. Os alunos deviam cantar os sete primeiros compassos (*a capella*) da *Bohemian Rhapsody*, dos Queen, e os exercícios propostos visavam estabilizar, equalizar e melhorar a afinação do coro.

O trecho selecionado para o trabalho consta da figura abaixo:

w. r. h. p. s. e.
Bohemian Rhapsody 3

Words and Music by **FREDDIE MERCURY**
Arranged by **Neel Bennett**

mf
Slowly

SOPRANO
 ALTO
 TENOR
 BASS
 PIANO

Is this the real life? Is this just fan - ta - sy? Caught in a land slide,
 Is this the real life? Is this just fan - ta - sy? Caught in a land slide,
 Is this the real life? Is this just fan - ta - sy? Caught in a land slide,
 Is this the real life? Is this just fan - ta - sy? Caught in a land slide, so es -

escape from re - al - i - ty. O - pen your eyes, look up to the skies and see.
 escape from re - al - i - ty. O - pen your eyes, look up to the skies and see.
 escape from re - al - i - ty. O - pen your eyes, look up to the skies and see.
 escape from re - al - i - ty. O - pen your eyes, look up to the skies and see.

Figura 8 - Trecho da peça *Bohemian Rhapsody*, dos Queen

A sessão iniciou-se com o coro a cantar o trecho apresentado acima. O primeiro exercício proposto visava um treino de memória auditiva e consistia em associar uma nota a uma bola colorida. Neste caso foram utilizadas as quatro notas que compõem o primeiro acorde cantado pelo grupo: Sol menor com sétima. A bola de cor amarela foi associada à nota fundamental do acorde, sol; a bola laranja foi associada ao si bemol; a bola de cor azul ao ré e, finalmente, a de cor rosa, associada à

sétima do acorde, fá. Os alunos sentaram-se em círculo e fizeram circular uma bola à vez, entoando a nota que representava, no sentido de garantir que reconheciam – e conseguiam entoá-la – o som que cada bola deveria ter. A seguir, deviam fazer chegar a bola, rolando-a no chão, a um colega, cantando a nota que aquela bola representava. Fomos adicionando as bolas aos poucos até que as quatro notas constituintes do acorde estivessem a circular. Num primeiro momento houve muita confusão pois os alunos ficaram muito excitados com as bolas e não se concentravam no som que deviam emitir. Passado um bocado, no entanto, o exercício conseguiu fluir de forma um pouco mais organizada. Um grave problema identificado, característico deste grupo, foi o facto de falarem muito ao mesmo tempo em que as notas eram entoadas, o que gerava ruído e confusão. Cheguei a orientá-los explicando que a fala, por possuir um tom característico, baralhava nosso cérebro e o dos colegas na busca da nota correta correspondente a cada bola. Esta atividade nos tomou um bocado mais de tempo por causa da logística envolvida, mas os alunos acabaram por gostar do exercício (tendo até pedido em outras aulas que o voltássemos a repetir) e penso que seja mesmo produtiva e eficaz a longo prazo.

O segundo exercício abordado consistia em montar acordes com o coro utilizando a sílaba -no. Fizemos com um acorde maior (Sol maior) e com um menor (Sol menor), nos quais os rapazes cantavam a fundamental (tínhamos só um tenor neste ensaio), os contraltos tinham a terceira e os sopranos a quinta do acorde. O objetivo principal deste exercício era trabalhar a audição do grupo, a noção de afinação do acorde e de timbrar o som com o naipe tendo, desta forma um som homogéneo e suscetível a uma afinação mais precisa.

Para o terceiro, e último, exercício, os alunos deveriam utilizar o mesmo trecho cantado no início da sessão e entoar somente a primeira nota de cada compasso, cantando mentalmente o resto da melodia até chegarem na primeira nota do compasso seguinte. Este exercício tinha como objetivo trabalhar o ouvido interno, a memória do som e verificar se conseguiam manter a afinação depois de passar por um período sem entoar as notas, só concebendo-as mentalmente.

Finalmente, cantaram novamente a parte inicial *a capella* da *Bohemian Rhapsody*. Nesta sessão não senti que os resultados foram muito perceptíveis. Os alunos ainda começaram a música com muito pouca energia e precisão na emissão, o que já comprometeu logo o som resultante. O exercício com as bolas, provou-se extremamente importante para ser mantido a longo prazo nos ensaios, mas não proporcionou muita melhoria a curto prazo, além de ter criado um momento de grande dispersão nos alunos nesta que deveria ser uma sessão de trabalho bastante objetiva. Apesar de terem executado relativamente bem os outros dois exercícios propostos, considero que não foram atingidos os objetivos esperados nesta sessão.

Sessão 4 – Articulação

Para esta última sessão, o objetivo principal era trabalharmos a articulação de texto. Foram selecionados os compassos de 57 a 63 da *Bohemian Rhapsody*.

O trecho selecionado consta da figura abaixo:

The image displays a musical score for the song "Bohemian Rhapsody" by Queen. It is divided into two main sections. The left section, starting at measure 57, features a vocal line with lyrics: "I see a le-de-wi-dow - at-to of a non. Scar-a -", "wacht, Scar - a - wacht, will you de de fac - des - get? That - der - bell and light - sing", and "wacht, Scar - a - wacht, will you de de fac - des - get? That - der - bell and light - sing". Below the vocal line is a piano accompaniment. The right section, starting at measure 63, features a vocal line with lyrics: "Very wry - ry Eight - sing and Gal - li - o - Gal - li - o - Gal - li - o - Fig - a", "wry wry - ry Eight - sing and Gal - li - o - Gal - li - o - Gal - li - o - Fig - a", "wry wry - ry Eight - sing and Gal - li - o - Gal - li - o - Gal - li - o - Fig - a", and "wry wry - ry Eight - sing and Gal - li - o - Gal - li - o - Gal - li - o - Fig - a". Below the vocal line is a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Figura 9 - Trecho da peça *Bohemian Rhapsody*, dos Queen

Para esta sessão, foram selecionados exercícios que visassem o trabalho dos componentes articulatórios do som, nomeadamente a língua e os lábios, sendo o primeiro justamente uma mímica das vogais. Os alunos deveriam pronunciar as vogais A-E-I-O-U somente por mímica, sem entoá-las, sem que a sua mandíbula variasse muito de abertura, ou seja, com uma folga, numa posição relaxada, em que pudessem sentir a ação e o papel da língua e dos lábios na produção de cada vogal. A seguir, fizemos o mesmo agora entoando as vogais numa nota só, um Mi, por exemplo. Também era importante que não fizessem nenhum movimento muito amplo de lateralização das vogais, procurando manter uma posição mais neutra, focando mesmo no movimento somente da língua e lábios estritamente necessários para a formação de cada uma das vogais. Este exercício tinha como objetivo, portanto, trazer consciencialização das alterações necessária para a produção de cada vogal.

O exercício seguinte abordava a mímica de três consoantes: os alunos deviam usar as mesmas instruções do exercício anterior para produzir M-L-N. O principal objetivo aqui era trabalhar a independência da língua relativamente ao espaço.

O terceiro exercício propunha as sílabas 'Blá-lá-lá' realizadas com as três primeiras notas da escala, em movimento ascendente e descendente, para trabalhar a contraposição da ação dos lábios e da língua.

Finalmente, o último exercício trazia um pequeno conjunto de palavras que levavam em conta os fonemas mais presentes no trecho da música que estávamos a trabalhar, numa oitava descendente, a fim de trabalhar a articulação de forma mais ativa durante o aquecimento vocal. O vocalizo proposto era o seguinte:

♩=120



Fal-ta da cí-ta-ra, fal-ta da cí-ta-ra, fal-ta da cí-ta-ra, fal-ta da cí-ta-ra.

Em geral, foi possível observar melhora na sonoridade do grupo, mas o naipe de sopranos continuou a atacar o som com muito pouco espaço, portanto, a nível de naires, houve pouca alteração nos sopranos. A maioria dos alunos demonstrou ter mais consciência da movimentação da mandíbula, assim como da liberdade e independência da ação da língua e dos lábios. O som do coro ficou mais cheio e redondo e foi possível notar melhorias também na afinação do trecho.

Sessão Extra

Esta última sessão foi organizada com a ideia de unir, no momento inicial de um ensaio regular, o trabalho proposto em cada uma das sessões temáticas anteriores montando, assim, um possível aquecimento vocal do grupo.

O trecho selecionado foram os compassos de 88 a 95 da *Bohemian Rhapsody*, que se encontra abaixo:

The image displays two pages of a musical score for Queen's 'Bohemian Rhapsody'. The score is written for voice and piano. The left page shows measures 84 to 93, and the right page shows measures 94 to 103. The vocal line is written in a high register, and the piano accompaniment features a complex, multi-layered texture with various rhythmic patterns and dynamics. The lyrics are written below the vocal line.

Figura 10 - Trecho da peça *Bohemian Rhapsody*, dos Queen

O primeiro exercício foi o trabalho com as consoantes S-F-X em *staccato*. A seguir, propus uma variação do exercício feito com o balão na primeira sessão, a ideia foi simular a existência do balão, enchendo as bochechas de ar e criando resistência à sua saída com os lábios quase completamente fechados. O próximo exercício abordava a colocação, propondo que inspirassem fazendo uma cara de admiração, e depois expirassem dizendo um 'Ah' em *glissando* descendente. De seguida, deviam fazer um *bocca chiusa* em *glissando* ascendente. Passámos para os exercícios de articulação fazendo, primeiramente, a mímica das consoantes M-N-L e, de seguida, a mímica das vogais. A seguir, deviam entoar as vogais, passando por todas elas enquanto sustentavam uma mesma nota. Para o exercício seguinte, propus uma pequena variação do que foi realizado na sessão de articulação, pedindo-lhes que metessem um -n antes de cada vogal trabalhando, assim, ressonância e colocação, para além da articulação. O último exercício proposto foi um vocalizo em intervalo de oitava com a sílaba -nu, prolongando para a oitava superior em -u e retornando à oitava inicial. O último exercício foi uma escala de cinco tons com a utilização das sílabas Ma-Me-Mi-Mo-Mu, em movimento ascendente e descendente. Foi possível notar uma pequena melhoria em termos gerais, o que penso que se deva também ao

fato de estarem já mais atentos e mais coesos como grupo do que na primeira vez em que lhes foi pedido para cantarem o trecho selecionado. O Si bemol 4 do fim do trecho na linha dos sopranos saiu um bocado menos 'apitado' e as vozes do grupo todo estavam um pouco mais estáveis em termos de apoio e colocação.

2.4 Discussão/Análise dos dados obtidos

De forma a propiciar um registo mais claro e objetivo dos resultados obtidos ao fim do processo desta investigação-ação, foi criado um inquérito, preenchido pelos alunos ao início e ao fim do período de seis meses de estágio profissional. Tal inquérito visava provocar nos alunos um momento de reflexão sobre o trabalho realizado no coro, recolhendo a sua visão e opinião. A seguir, apresenta-se a tabela com os dados comparativos, em percentagem, das respostas dos alunos às cinco questões que lhes foram apresentadas.

Tabela 2 - Tabela comparativa das respostas dos alunos recolhidas através de inquérito

1. De 1 a 5, qual o nível de consciência relativamente aos processos do mecanismo da respiração e do 'apoio' que considera possuir durante a sua prática coral neste momento. Comente.	11,1%→1 11,1%→2 11,1%→3 55,5%→4 11,1%→5	22,2%→3 55%→4 22,2%→5
2. Considera que estejam claros para si os conceitos relacionados com aquilo que comumente designamos como 'colocação' da voz? (altura, espaço, máscara...) Considera ter uma consciência física do ato de cantar?	a) 44,4%→Não 33,3%→Mais ou Menos 22,2%→Sim b) 33,3%→Não 33,3%→Mais ou Menos 33,3%→Sim	22,2%→Não 55,5%→Mais ou Menos 22,2%→Sim
3. De 1 a 5 qual o nível de conforto que considera ter relativamente à emissão das notas nas diferentes vogais, que sente a partir de Ré3 e depois de Sol3 (Baixos), Mi3 (Tenores), Ré4 (Altos) e Mi4 (Sopranos)? Sente diferenças entre a emissão das diversas vogais neste registo? (Alguma mais fácil que outra?)	33,3%→2 33,3%→3 11,1%→5 11,1%→Escreveu somente 'a partir de Ré 3' 11,1%→Apresentou a dificuldade que sentia em cada vogal: A-3, E-3, I-5, O-5, U-?	11,1%→2 33,3%→3 44,4%→4 11,1%→Escreveu somente 'a partir do Ré 3'

4. Consegue conceber a altura do som mentalmente antes de emití-lo? Acha que consegue perceber quando está desafinado e corrigir a afinação?	a) 66,6%→Sim 33,3%→Não b) 77,7%→Sim 22,2%→Não	a) 77,7%→sim 22,2%→Não b) 88,8%→Sim 11,1%→Respondeu que consegue perceber que está desafinado mas sente dificuldade em corrigir a afinação
5. De 1 a 5 qual considera ser (numa obra polifônica) o seu grau de consciência da sua linha vocal e da sua respectiva função harmônica no contexto do coro.	11,1%→1 11,1%→3 66,6%→4 11,1%→5	33,3%→3 55,5%→4 11,1%→5

Como é possível perceber, com exceção das respostas dadas à questão número 2, em que os alunos não diferenciaram as duas perguntas colocadas no inquérito aplicado no fim do processo como tinham feito ao início, todas as percentagens aumentaram no bom sentido, demonstrando que os alunos consideraram ter tirado proveito do trabalho técnico realizado. Para além deste registo impresso, também considero que os alunos tenham se desenvolvido ao longo do semestre, tendo em conta o resultado sonoro do coro. Eles demonstraram ter adquirido novos conhecimentos e competências, tendo conquistado maior domínio da respiração, um som mais redondo e mais afinado na maior parte do tempo.

3. Conclusão

Como Behlau e Rehder apontam, *“conhecer a própria voz é descobrir uma das funções mais fantásticas do corpo humano!”*. Partindo desta premissa, chego muito satisfeita e feliz ao fim desta investigação-ação que se propôs a verificar quais seriam os resultados de um trabalho de técnica vocal num coro juvenil de estudantes de música, verificados após um período de seis meses.

Desde o início do período de investigação teve-se em conta que os exercícios vocais a serem realizados deveriam estar sempre relacionados com o repertório e, estando em sintonia música e técnica, todo o trabalho seria mais eficaz. Além das questões inerentes à técnica vocal, como a respiração, o apoio, a articulação, a ressonância, extensão e agilidade, é importante que esta apresente características que a tornem aliada na aprendizagem e no aprimoramento do repertório. Sendo assim, a técnica vocal deve estar o mais próximo possível do objetivo musical do grupo, tendo a função de também ajudar na compreensão do repertório. Por sua vez, o próprio repertório escolhido, terá o intuito de aprimorar as habilidades técnicas. Desta forma,

verificou-se que é possível realizar um trabalho eficaz com jovens cantores, dentro de um tempo muito limitado, se estivermos atentos ao tipo de exercício, à forma de abordagem técnica e à estreita e direta ligação de todo este trabalho com a prática, ou seja, o repertório abordado.

Considero que o pouco tempo de ensaio (o grupo contava com somente um tempo de 60 minutos por semana) tenha limitado a possibilidade de os alunos consolidarem mais os conceitos, os porem em prática, experimentarem e treinarem os comandos físicos necessários, não lhes permitindo a oportunidade de atingirem um desenvolvimento maior do grupo. Para além disso, outro problema que se apresentou foi ter de lidar com a sua indisciplina. Perdia-se muito tempo de ensaio a chamar-lhes a atenção por estarem com demasiadas conversas paralelas enquanto os professores explicavam as atividades, trabalhavam um só naipe ou até mesmo durante partes instrumentais em que não estivessem a cantar.

Após o período de seis meses foi possível notar que os alunos obtiveram mais consciência corporal. Ficaram a conhecer melhor a fisiologia da voz, aumentaram seu vocabulário neste âmbito, por vezes já podiam prever o que eu lhes ia pedir tecnicamente, ou até explicar algum conceito a algum colega. Houve algum desenvolvimento relativamente ao som produzido pelo grupo: este ficou mais consistente, coeso, redondo e afinado (na maior parte das vezes). Também considero válido referir que houve momentos em que os ajudou muito sentirem a ação dos músculos ou dos movimentos pretendidos em outra pessoa (no professor ou nos colegas), quando estavam com alguma dificuldade para realizar os exercícios.

Os inquéritos aplicados aos alunos antes do início do trabalho e após o seu término mostraram que, na maioria dos aspectos, os alunos sentiam-se mais confortáveis com o registo agudo e mais seguros dos conceitos fisiológicos da voz. Sendo assim, o trabalho de técnica vocal neste coro juvenil provou-se bastante relevante pois expôs os seus integrantes à terminologia, conceitos, sensações físicas, fazendo-os perceber e apropriarem-se mais do funcionamento da sua própria vocalidade.

Outro fator que acho interessante referir foi a percepção de que, conforme o tempo passava, a empatia com o grupo foi fazendo com que eles ganhassem confiança no trabalho e fossem ganhando interesse pela técnica e prazer em utilizá-la em prol de um resultado melhor, ainda que não o alcançassem tão imediatamente. Foi muito bonito e entusiasmante ir sentindo isto ao longo do processo.

Concluindo, pude comprovar que o trabalho de técnica vocal não deve estar presente num determinado momento do ensaio mas ser foco de permanente atenção. O tempo de aula semanal a que compete o trabalho com o coro de câmara juvenil é pouco, por isso foi muito importante aliar os exercícios à prática do repertório, ou seja, qualidade técnica e artística com o prazer de cantar, de forma a que todos os envolvidos tirassem maior benefício da atividade de canto coral.

4. Bibliografia

- BAGO D'UVA, José Carlos – *Crescer a Cantar*. Funchal: 2017, AREArtística
Práticas de técnica vocal e respiratória aplicadas ao canto coral nas escolas do 1º ciclo do E.B.: Um estudo sobre os efeitos da técnica vocal e respiratória como (um dos) factor(es) de valorização “do canto em conjunto” em contexto de sala de aula. Setúbal: Instituto Politécnico de Setúbal, 2010. Dissertação de Mestrado
- BEHLAU, Mara & REHDER, Maria Inês – *Higiene Vocal para o Canto Coral*. Rio de Janeiro: Livraria e Editora RevinteR, 1997
- CARNASSALE, Gabriela Josias – *O ensino de canto para crianças e adolescentes*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas-Instituto de Artes, 1995. Dissertação de Mestrado
- DETWILLER, Gwendolyn Coleman – *Solo singing technique and choral singing technique in undergraduated performance majors: a pedagogical discussion*. Cincinnati: University of Cincinnati, 2008. Dissertação de Doutoramento
- ELLIOT, N. & Sundberg J. & GRAMMING, P. – What happens during vocal warm-up? *STL-QPSR*. s/l, vol.1,1993. p. 95-102
- FERREIRA, Juliana Grassi Pinto – Preparação vocal do corista. *Per Musi*. Belo Horizonte, vol.5/6, 2002. p. 112-119
- LANARO, Mario – *Esperienze Corali*. Bergamo: Edizioni Carrara, 2012
- LOPES, José de Oliveira – *A voz, a Fala, o Canto; Como utilizar melhor a sua voz: Cantores, actores, professores...* Brasília: Thesaurus, 2011
- MENDONÇA, Rita de Cássia – *Adolescente e canto: Definição de repertório e técnica vocal adequados à fase de mudança vocal*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2011. Dissertação de Mestrado
- MILLER, Richard – *Solutions for Singers: Tools for Performers and Teachers*. New York: Oxford University Press Inc., 2004
Training soprano voices. New York: Oxford University Press, 2000
- RAMOS, Marco Antonio da Silva & MOREIRA, Ana Lúcia Iara Gaborim - Regência coral infanto-juvenil: desafios e dificuldades na construção de competências e habilidades. *III Jornada Acadêmica Discente PPGMUS / USP, 2015, São Paulo. Anais da III Jornada Acadêmica Discente - PPGMUS / USP, 2015*. p. 94-102.

PEREIRA, Luís Filipe Neves Rendas - *As vozes da quinta: Uma abordagem lúdico-didática no ensino do canto a crianças*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2016. Dissertação de Mestrado

ROOTHAM, Cyril Bradley – *Voice Training for Choirs and Schools*. London: Cambridge University Press, 1912

SMITH, Stephen W. & CHIPMAN, Michael – *The naked voice: a wholistic approach to singing*. New York, Oxford University Press, 2007

Outras fontes:

Entrevista à Jerenova Williams

<https://www.youtube.com/watch?v=rjKbw8GwE3E&t=73s> (assistido em 14/08/2018)

<http://www.operablog.it/voce-in-maschera/> (consultado em 15/08/2018)

Anexos

1. Inquérito realizado com Maestros de Coros infantis ou juvenis, com trabalhos de referência na área em que atuam.



A consciencialização da técnica vocal no coro de câmara juvenil: Conceitos técnicos e sua abordagem no repertório

Inquérito a ser realizado no âmbito do trabalho de investigação-ação do estágio profissional do Mestrado em Ensino de Música.

Mestranda: Michele Tomaz

1. Quais os exercícios que considera mais interessantes para iniciar um ensaio?
2. Que tipo de estratégias e quais exercícios costuma utilizar para solucionar questões de afinação?
3. Que tipo de estratégias e quais os exercícios que costuma utilizar para trabalhar uma boa colocação vocal?
4. Relativamente à respiração utilizada para o canto, como costuma abordá-la, explicá-la aos jovens. Quais os exercícios que considera mais interessantes para trabalhar capacidade respiratória e sustentação da coluna de ar?
5. Como aborda a questão da mudança de voz durante a realização dos exercícios e da realização do repertório?
6. Gostaria de sugerir algum repertório de tradição que pense ser útil para trabalhar aspectos técnicos específicos nesta faixa etária?

Maestrina Janete Ruiz – Jovens Cantores de Guimarães

1. O tipo de exercícios deve ser adaptado ao tipo de coro (vozes iguais, misto, infantil, juvenil, adulto) e idades. No entanto, o início do ensaio deve sempre ser um momento de congregação das pessoas na atividade que vão desempenhar. Assim, trabalho a concentração (exercícios de respiração em silêncio, de olhos fechados, sentados; também exercício de “bola de ar” e outros). Passo seguidamente para exercícios de mobilização (alongamentos, flexibilização de joelhos, cintura pélvica e escapular, rotação do pescoço, contração/descontração de ombros), consciencialização corporal e ativação de todo o corpo. Todos estes exercícios podem ser realizados a solo ou em pares. Também exercícios de ativação da respiração com ruído (rolamentos de língua), ressonâncias faciais (zumbidos), travalengas com diversos tipos de vocalidade e diversas alturas. Especialmente, o aquecimento deve mobilizar todo o corpo antes de se passar aos exercícios cantados (vocalizos). Além de potenciar um ambiente mais leve ao aquecimento, mobiliza o corpo e a mente para a tarefa a desempenhar.
2. Depende do tipo de questão a abordar. Se se trata de uma passagem diatónica pode ajudar cantá-la numa vogal cómoda (Ô), seguidamente repetir o exercício em audição interior e repetir. Numa passagem com graus disjuntos posso sugerir imagens combinadas com técnica: trabalhar em staccato sobre uma vogal, sugerindo que se pense em cada nota como um balão a ser furado pelo som, com muita precisão (também uso a variante “colocar folhas de papel numa estante muito alta”). Se a passagem for cromática recorro frequentemente à fonomímica. A insistência é feita sobre a igualização das vogais e sobre a audição interior, e menos sobre a técnica, embora por vezes recorra a indicações técnicas (elevação do palato, foco frontal do som “na máscara”, projeção do som no espaço).
3. Mais uma vez, dependendo do tipo de coro e de sonoridade que se pretende obter, insisto em vocalizos em vogais amplas (A,Ô) frequentemente com consoantes (N, M, P) em graus conjuntos e arpejos passando por todos os registos, independentemente do tipo vocal (sopranos, altos, tenores, baritonos). Também exercícios em harmonia (3^{as} paralelas ou arpejo maior em progressão cromática) em Mu-o-i-e-a ou Ma-me-mi-mo-mu.
4. A explicação passa por uma abordagem fisiológica breve (diafragma, pulmões, pressão de ar etc) complementada com exercícios no chão, sentados numa

cadeira ou de joelhos que possibilitem uma consciência da respiração intercostal e abdominal. Exercícios como: soprar por uma palhinha num copo de água; respiração por narinas alternadas; “respiração quadrada” (4 tempos de inspiração > 4 de sustentação > 4 de expiração > 4 de suspensão) – além de potencializar a consciência e o controle da respiração, é também um poderoso e eficaz exercício de concentração.

5. No caso dos rapazes em muda vocal, porque o âmbito vocal está reduzido, sugiro frequentemente que cantem dentro do limite do conforto, oitavando as passagens mais agudas. O repertório é escolhido em função do tipo de coro, optando frequentemente por versões SAAB ou SAB.
6. Polifonia a capella (madrigais simples, vilancicos) a 3 e 4 partes e arranjos de repertório barroco para 3,4 vozes, permitem um bom trabalho sobre articulação, igualdade de vogais, fusão, fraseado, harmonia, além de serem aliantes de trabalhar.

Maestro Luiz Guilherme de Godoy – Meninos Cantores de Viena

1. Tratando-se de jovens músicos considero importante ativar a concentração dos indivíduos para a atividade que desenvolveremos, impulsioná-los a prontamente focar sua energia para desempenhar as atividades propostas. Para tal, procuro realizar exercícios que envolvam o corpo, que sugiram imagens e movimentos físicos, para que os jovens estejam totalmente envolvidos na atividade, não apenas reproduzindo passivamente uma melodia. Tendo estabelecido este parâmetro da comunicação entre maestro-ensaiador e coro, sigo para exercícios vocalmente mais dinâmicos e exigentes. Procuro observar também as características do repertório a ser trabalhado no ensaio, para isolar dificuldades existentes no repertório em exercícios pontuais. Por fim, gosto de encerrar o aquecimento do coro com exercícios “polifônicos”, a duas ou mais vozes, para que, nesta miniatura que são os exercícios de aquecimento, também este parâmetro onipresente no repertório seja representado.

2. Primeiramente investigo se os problemas têm origem em questões de técnica vocal ou no entendimento harmônico da passagem. As soluções possíveis são tão vastas quanto a diversidade de dificuldades que podem originar problemas de afinação. Dentre as problemáticas técnicas está, mais

frequentemente do que se imagina, a uniformidade do som das vogais dentro do naipe, por exemplo. Obviamente há a problemática de passagens muito agudas ou muito graves, que devem ser solucionadas a partir da condução consciente do apoio em conjunção com a articulação do texto e o gerenciamento da ressonância. Se os problemas de afinação surgem em passagens confortáveis do ponto de vista da tessitura e não tem origem numa emissão disforme do texto, procuro aproximar os cantores por diversas vias do contexto harmônico ao redor da passagem problemática, juntando aos diferentes vozes em cominações diversas, re-contextualizando harmonicamente a passagem e, o mais importante, exemplificando a afinação correta cantando, eu mesmo, da melhor maneira que posso.

3. Acredito que toda a técnica vocal do cantor amador está baseada na automatização de procedimentos semi-conscientes. Torná-los mais conscientes é o que dá mais resultados. Além de explicar (literalmente), exemplificar (figurativamente) e treinar (fisicamente) a respiração, o apoio, a abertura ideal do maxilar, a tonicidade dos lábios, a posição da língua etc., procuro lembrá-los a todo tempo destas possibilidades. Se interrompo uma passagem para alguma correção e, quando dou a entrada do coro novamente, percebo que os cantores não se posicionaram corretamente nos assentos, não respiraram efetivamente, mantiveram os lábios fechados antes de um fortíssimo agudo em vogal ou qualquer coisa que não condiz com uma colocação vocal ideal, interrompo imediatamente para lembrá-los de tudo o que é necessário para que o instrumento esteja preparado para soar da maneira que desejamos. O cantor amador se esquece frequentemente de que ELE é o instrumento. Muitas vezes, até mesmo o prazer que a música lhes trás, faz com que o corpo passe de uma postura ativa para passiva, ao passo que o jovem cantor está se sentido “levado” pela música. Automatizar uma consciência corpórea ativa é possibilitar que o músico seja “levado” sem deixar de participar ativamente do resultado sonoro.

4. A problemática que observo mais frequentemente é a ineficiência da respiração reflexiva. Exercícios com consoantes explosivas são um dos poucos caminhos que conheço para ativá-la. Para uma melhor conscientização da posição do diafragma, utilizo as semivogais J e W. No que se refere à sustentação da coluna de ar, busco conscientizar os cantores e estimulá-los fisicamente através de movimentos de mão, braço ou quaisquer outros, para um fluxo de ar que tenha o diafragma como centro, mas que não necessariamente enrijeça a parede abdominal, o que me parece ser um mal entendido constante e muito contra produtivo nos coros amadores.

5. A mudança de voz deve ser intensa e seriamente acompanhada pelo maestro. Do ponto de vista psicológico, contudo, é preciso agir com naturalidade para com os jovens em mutação, para que estes encontrem uma forma natural de sobrepor as dificuldades temporárias que se lhes apresentam. É nesta fase que se torna crucial a conscientização dos registros isolados da voz de cabeça e de peito. Exercícios específicos para tal são fundamentais. Dentro do repertório, é importante escolher explicitamente as passagens que serão cantadas em cada registro e também aquelas que possivelmente não serão cantadas pelos mutantes. Comunicá-los disso de forma objetiva e natural é parte crucial do trabalho, para se obter um bom som coral e não ter de abdicar dos jovens mutantes no grupo.

6. Todo o repertório pode servir a este trabalho. A mim me parece importante que os mutantes não cantem durante a mutação apenas na região infantil ou diretamente na tessitura masculina. É importante escolher um repertório que os permita conviver com ambas as tessituras durante a mutação, favorecendo assim a coexistência dos registros isolados e aumentando as chances para a consolidação de uma voz adulta equilibrada.

Maestro José Carlos Bago d’Uva – Autor do livro *Crescer a Cantar*

Todas as respostas ao seu inquérito encontram-se explanadas na publicação *Crescer a Cantar* (2017) de minha autoria, à qual irei fazendo a devida correspondência das páginas onde poderá encontrar de forma mais aprofundada o que penso e recomendo sobre cada um dos pontos colocados por si.

Para que se entenda o enquadramento dos exercícios, práticas e vocalizos propostos ao contexto etário a que se destinam, seria importante clarificar-se quais as idades a que se reporta o conceito de “coro de câmara juvenil” no âmbito deste estudo investigativo, pois é determinante saber se se trata de um grupo coral constituído por indivíduos que estão em fase pré-pubertária* (ainda não mudaram a voz), em fase pubertária* (num dos estágios do período de mudança da voz), ou se já passaram essa fase e se trata de um coro de vozes mistas* “já estabelecidas”.

Neste pressuposto, os exercícios, vocalizos ou repertório que aqui indico devem situar-se correspondentemente aos seguintes níveis do cone em espiral (modelo de progressão do processo ensino e aprendizagem do canto coral que preconizo no livro, pp. 42-45):

*Nível VIII – ...fase pré-pubertária (ainda não mudaram a voz)

*Nível IX – ...em fase pubertária (num dos estágios do período de mudança da voz)

*Nível X – ... coro de vozes mistas (já definidas)

NOTA: Os conteúdos correspondentes a estes níveis encontram-se sistematizados no apêndice 2 do livro e disponíveis em pdf no anexo 1 do DVD-Rom.

1. - pp. 83-84; Como complemento, na p. 132 encontram-se algumas “Ideias para Organização de Atividades a Desenvolver Sequencialmente numa Aula de Iniciação ao Canto Coral” que, embora sejam baseados na experiência do projeto Crescer a Cantar aplicado no 1º ciclo do EB, poderão ser adaptadas a níveis de ensino e etários mais avançados de acordo com a proposta de conteúdos programáticos apresentados nos níveis VIII, IX e X (ver dimensão fisiológica).

- Apêndice 2 do livro – Dimensão Fisiológica: Descontração Corporal e Respiração / Aquecimento Vocal (vocalizos preparatórios + canções para ativação vocal e consolidação técnica), pp. 178-183;

Para um entendimento mais aprofundado deste assunto, ver Dimensão Fisiológica, pp.53-58 (Cap. 2.2 Metodologia: Dimensões Educativas do Canto Coletivo / Canto Coral Genérico).

Todas as sugestões de exercícios e jogos que costumo utilizar para iniciar um ensaio encontram-se ilustrados em vídeo-clipes disponíveis no DVD-Rom nos níveis de ensino-aprendizagem correspondentes e também disponíveis em pdf nos anexos do DVD-Rom.

NOTA: Questiono se se deve apenas dar ênfase aos “exercícios para iniciar um ensaio” sem dar relevância aos “exercícios para terminar um ensaio”, pois em minha opinião, considero que os “exercícios de desaquecimento vocal” também não deverão ser descurados na didática da voz (cf. pp. 85-86).

2. A questão da “afinação” é muito subjetiva (a começar pela clarificação do próprio conceito de afinação) e quando se canta em conjunto, depende de diversas variáveis e fatores que se podem revelar determinantes quer positiva como negativamente. Assim, recomendo a leitura dos seguintes capítulos:

☐ “A Educação do Ouvido Musical: Cantar (Des)afinado?”, pp. 87-90;

Para uma melhor complementaridade de factores que possam influenciar este aspeto:

- “A Acústica da Sala e o Risco do Som Amplificado”, pp. 99-101;
- “Outras Variáveis que influem no Canto”, pp. 104-105;
- “Aferição de vozes de Alunos Amusias ou com Ausência de Ouvido Musical”, p. 126;

- Apêndice 2 do livro – Dimensão Auditiva: Jogos vocais progressivos (educação do sentido harmônico) + canções, vocalizos e repertório progressivos (para desenvolvimento do ouvido musical), pp. 178-183;

Para um entendimento mais aprofundado deste assunto, ver Dimensão Auditiva, pp. 58-59 (Cap. 2.2 Metodologia: Dimensões Educativas do Canto Coletivo / Canto Coral Genérico).

Todas as sugestões de exercícios e jogos que costumo utilizar para solucionar questões de afinação encontram-se ilustrados em vídeo-clipes disponíveis no DVD-Rom nos níveis de ensino-aprendizagem correspondentes e também disponíveis em pdf nos anexos do DVD-Rom

3. Apêndice 2 do livro – Dimensão Fisiológica / Técnica Vocal (vocalizos específicos), pp. 178-183;

Para um entendimento mais aprofundado deste assunto, ver Dimensão Fisiológica, pp.53-58 (Cap. 2.2 Metodologia: Dimensões Educativas do Canto Coletivo / Canto Coral Genérico).

Todas as sugestões de exercícios e jogos que costumo utilizar para trabalhar uma boa colocação vocal encontram-se ilustrados em vídeo-clipes disponíveis no DVD-Rom nos níveis de ensino-aprendizagem correspondentes e também disponíveis em pdf nos anexos do DVD-Rom.

4. Apêndice 2 do livro – Dimensão Fisiológica: Descontração corporal e respiração, pp. 178-183; Todas as sugestões de práticas que costumo utilizar para trabalhar a respiração encontram-se ilustrados em vídeo-clipes disponíveis no DVD-Rom nos níveis de ensino-aprendizagem correspondentes e também disponíveis em pdf nos anexos do DVD-Rom.

- (Como explicar “a respiração utilizada para o canto” aos jovens:) Recomendo a leitura das pp.78-82 - “A Didática da Voz: Técnica Vocal adaptada às crianças em contexto escolar / Cultura vocal e respiratória”.

Para um entendimento mais aprofundado deste assunto, ver Dimensão Fisiológica, pp.53-58 (Cap. 2.2 Metodologia: Dimensões Educativas do Canto Coletivo / Canto Coral Genérico).

5. p.116 – “Vozes em Fase Pubertária”;

pp.117-119 – “A problemática da Gestão das Vozes Masculinas na Fase Pubertária”;

p.123 – “Aferição de Vozes em Idade Pubertária (em Período de Muda de Voz)”.

6. Recomendo a leitura das pp. 92-96 - “Das canções de 2 a 5 notas ao Repertório Formal” – e a sua adequação à faixa etária juvenil.

- Apêndice 2 do livro – Dimensão Performativa: Repertório (montagem e desempenho), pp. 178-183 e leitura do ponto 11 da Introdução, p.26;

Para um entendimento mais aprofundado deste assunto, ver Dimensão Performativa, pp. 59-63 (Cap. 2.2 Metodologia: Dimensões Educativas do Canto Coletivo / Canto Coral Genérico).

- Repertório: Anexos 20 e 21 do DVD-Rom

Outras sugestões:

- “Aferição de Vozes Juvenis (pós-pubertárias)”, p.124;

- “Estratégias para Resolução de Problemas mais Frequentes nas aulas de Canto Coletivo / Coral”, pp. 106-109 (adaptadas à faixa etária juvenil).

- “Atividades de Aprendizagem a Desenvolver na Modalidade de Canto Coral, segundo o Modelo CLASP (sugestões)”, pp. 135-136

NOTA IMPORTANTE: Para se entender a aplicabilidade deste método e ter resultados consistentes e comprovados, não se pode deixar de ter em conta o nível de prossecução dos alunos relativamente aos conteúdos (exercícios, vocalizos e repertório) trabalhados.

Neste sentido, recomendo a leitura do sub-capítulo “Orientações Programáticas” (p. 45) e, embora os níveis retratados nas pp. 50-52 se reportarem tendencialmente aos coros juvenis, estes pressupõem que os alunos tenham feito um percurso de aprendizagem cujas competências que serviram de base a estes níveis de desempenho cimeiro (VIII, IX e X) tenham sido trabalhadas e assimiladas anteriormente, caso contrario, deverão retroceder aos níveis em que essa “base” de aptidões possa ser adquirida, construída e consolidada.

1. Inquérito aplicado aos alunos do Coro de Câmara do Conservatório Regional do Algarve Maria Campina

Inquérito aplicado nos dias 09/01/2018 e 12/06/2018

1. De 1 a 5, qual o nível de consciência relativamente aos processos do mecanismo da respiração e do 'apoio' que considera possuir durante a sua prática coral, neste momento. Comente.
2. Considera que estejam claros para si os conceitos relacionados com aquilo que comumente designamos como 'colocação' da voz? (altura, espaço, máscara...) Considera ter uma consciência física do acto de cantar?
3. De 1 a 5 qual o nível de conforto que considera ter relativamente à emissão das notas nas diferentes vogais, que sente a partir de Ré3 e depois de Sol3 (Baixos), Mi3 (Tenores), Ré4 (Altos) e Mi4 (Sopranos)? Sente diferenças entre a emissão das diversas vogais neste registo? (Alguma mais fácil que outra?)
4. Consegue conceber a altura do som mentalmente antes de emití-lo? Acha que consegue perceber quando está desafinado e corrigir a afinação?
5. De 1 a 5 qual considera ser (numa obra polifônica) o seu grau de consciência da sua linha vocal e da sua respectiva função harmônica no contexto do coro.

Inquérito realizado aos alunos do Coro de Câmara Juvenil do Conservatório Regional do Algarve Maria Campina no âmbito do Estágio Profissional, no dia 09/01/2018:

1. De 1 a 5, qual o nível de consciência relativamente aos processos do mecanismo da respiração e do "apoio" que considera possuir durante a sua prática coral, neste momento. Comente.
2. Considera que estão claros para si os conceitos relacionados com aquilo que comumente designamos como "colocação" da voz? (altura, espaço, máscara ...) Considera ter uma consciência física do acto de cantar?
3. De 1 a 5 qual o nível de conforto que considera ter, relativamente à emissão das notas nas diferentes vogais, que sente a partir de Ré3 e depois Sol3 (baixos), Mi3 (tenores), Ré4 (altos) e Mi4 (sopranos)? Sente diferenças entre a emissão das diferentes vogais neste registo? (Alguma mais fácil que a outra)
4. Consegue conceber a altura do som mentalmente antes de emití-lo? Acha que consegue perceber quando está desafinado e corrigir a afinação?
5. De 1 a 5 qual considera ser (numa obra polifónica) o seu grau de consciência da sua linha vocal e da sua respectiva função harmónica no contexto do coro.

① 4, porque acho que posso melhorar

② Mais ou menos sim

③ 3 a partir do Ré3

④ Sim sim

⑤ 4

①

Inquérito realizado aos alunos do Coro de Câmara Juvenil do Conservatório Regional do Algarve Maria Campina no âmbito do Estágio Profissional, no dia 09/01/2018:

1. De 1 a 5, qual o nível de consciência relativamente aos processos do mecanismo da respiração e do "apoio" que considera possuir durante a sua prática coral, neste momento. Comente.
2. Considera que estão claros para si os conceitos relacionados com aquilo que comumente designamos como "colocação" da voz? (altura, espaço, máscara ...) Considera ter uma consciência física do acto de cantar?
3. De 1 a 5 qual o nível de conforto que considera ter, relativamente à emissão das notas nas diferentes vogais, que sente a partir de Ré3 e depois Sol3 (balkos), Mi3 (tenores), Ré4 (altos) e Mi4 (sopranos)? Sente diferenças entre a emissão das diferentes vogais neste registo? (Alguma mais fácil que a outra)
4. Consegue conceber a altura do som mentalmente antes de emití-lo? Acha que consegue perceber quando está desafinado e corrigir a afinação?
5. De 1 a 5 qual considera ser (numa obra polifónica) o seu grau de consciência da sua linha vocal e da sua respectiva função harmónica no contexto do coro.

1. 4 tendo melhorado

2. 3m

3. 4

4. 3m 3m

5. 4

87/01/2018

Inquérito realizado aos alunos do Coro de Câmara Juvenil do Conservatório Regional do Algarve Maria Campina no âmbito do Estágio Profissional, no dia 09/01/2018:

1. De 1 a 5, qual o nível de consciência relativamente aos processos do mecanismo da respiração e do "apoio" que considera possuir durante a sua prática coral, neste momento. Comente.
2. Considera que estão claros para si os conceitos relacionados com aquilo que costumamos designamos como "colinação" da voz? (altura, espaço, máscara ...) Considera ter uma consciência física do acto de cantar?
3. De 1 a 5 qual o nível de conforto que considera ter, relativamente à emissão das notas nas diferentes vogais, que sente a partir de Ré3 e depois Sol3 (baixos), Mi3 (tenores), Ré4 (altos) e Mi4 (sopranos)? Sente diferenças entre a emissão das diferentes vogais neste registo? (Alguma mais fácil que a outra)?
4. Consegue conceber a altura do som mentalmente antes de emití-lo? Acha que consegue perceber quando está desafinado e corrigir a afinação?
5. De 1 a 5 qual considera ser (numa obra polifónica) o seu grau de consciência da sua linha vocal e da sua respectiva função harmónica no contexto do coro.

① * Não consigo os 5.

② Sim, consigo pois é necessário ouvir a linha para projetar a voz, e que também é necessário manter a diáfana, deixando-a respirar e expandir.

③ Eu digo 5, mas a partir de Ré4 ou de Mi4 ^{de Ré4} já ~~se~~ começa a ~~se~~ aumentar o grau de dificuldade.

④ Sim, consigo identificar que está desafinado e quando ouso ou sinto, tendo consigo imediatamente.

⑤ É porque dentro a percepção das outras vozes.

Inquérito realizado aos alunos do Coro de Câmara Juvenil do Conservatório Regional do Algarve Maria Campina no âmbito do Estágio Profissional, no dia 09/01/2018:

1. De 1 a 5, qual o nível de consciência relativamente aos processos do mecanismo da respiração e do "apoio" que considera possuir durante a sua prática coral, neste momento. Comente.
5 porque tenho a consciência e sinto isso ao cantar.
2. Considera que estão claros para si os conceitos relacionados com aquilo que comumente designamos como "colocação" da voz? (altura, espaço, máscara ...) Considera ter uma consciência física do acto de cantar?
Sim, acho importante.
3. De 1 a 5 qual o nível de conforto que considera ter, relativamente à emissão das notas nas diferentes vogais, que sente a partir de Ré3 e depois Sol3 (baixos), Mi3 (tenores), Ré4 (altos) e Mi4 (sopranos)? Sente diferenças entre a emissão das diferentes vogais neste registo? (Alguma mais fácil que a outra)
Chego até ao Ré4 (altos) e fico confortável até essa nota.
4. Consêgue conceber a altura do som mentalmente antes de emití-lo? Acha que consegue perceber quando está desafinado e corrigir a afinação?
Sim, corrige imediatamente.
5. De 1 a 5 qual considera ser (numa obra polifónica) o seu grau de consciência da sua linha vocal e da sua respectiva função harmónica no contexto do coro.
5.

Ficheiro 5.3

Inquérito realizado aos alunos do Coro de Câmara Juvenil do Conservatório Regional do Algarve Maria Campina no âmbito do Estágio Profissional, no dia 09/01/2018:

1. De 1 a 5, qual o nível de consciência relativamente aos processos do mecanismo da respiração e do "apoio" que considera possuir durante a sua prática coral, neste momento. Comente.
2. Considera que estão claros para si os conceitos relacionados com aquilo que comumente designamos como "colocação" da voz? (altura, espaço, máscara ...) Considera ter uma consciência física do acto de cantar?
3. De 1 a 5 qual o nível de conforto que considera ter, relativamente à emissão das notas nas diferentes vogais, que sente a partir de Ré3 e depois Sol3 (balkos), Mi3 (tenores), Ré4 (altos) e Mi4 (sopranos)? Sente diferenças entre a emissão das diferentes vogais neste registo? (Alguma mais fácil que a outra)
4. Consegue conceber a altura do som mentalmente antes de emití-lo? Acha que consegue perceber quando está desafinado e corrigir a afinação?
5. De 1 a 5 qual considera ser (numa obra polifónica) o seu grau de consciência da sua linha vocal e da sua respectiva função harmónica no contexto do coro.

Respostas:

①. 4. Pois ao cantar não consigo ouvir bem o

② Mais ou menos

③ Apartir do ré3.

④ Não. Sim

⑤ 3.

5

Inquérito realizado aos alunos do Coro de Câmara Juvenil do Conservatório Regional do Algarve Maria Campina no âmbito do Estágio Profissional, no dia 09/01/2018:

1. De 1 a 5, qual o nível de consciência relativamente aos processos do mecanismo da respiração e do "apoio" que considera possuir durante a sua prática coral, neste momento. Comente.
2. Considera que estão claros para si os conceitos relacionados com aquilo que comumente designamos como "colocação" da voz? (altura, espaço, máscara ...) Considera ter uma consciência física do acto de cantar?
3. De 1 a 5 qual o nível de conforto que considera ter, relativamente à emissão das notas nas diferentes vogais, que sente a partir de Ré3 e depois Sol3 (baixos), Mi3 (tenores), Ré4 (altos) e Mi4 (sopranos)? Sente diferenças entre a emissão das diferentes vogais neste registo? (Alguma mais fácil que a outra)
4. Consegue conceber a altura do som mentalmente antes de emití-lo? Acha que consegue perceber quando está desafinado e corrigir a afinação?
5. De 1 a 5 qual considera ser (numa obra polifónica) o seu grau de consciência da sua linha vocal e da sua respectiva função harmónica no contexto do coro.

① 4, pois ao cantar muito consigo sentir bem o ar.

② Mais ou menos.

③ Afirmação do ré 3.

④ Não, sim

⑤ 3.

Inquérito realizado aos alunos do Coro de Câmara Juvenil do Conservatório Regional do Algarve Maria Campina no âmbito do Estágio Profissional, no dia 09/01/2018:

1. De 1 a 5, qual o nível de consciência relativamente aos processos do mecanismo da respiração e do "apoio" que considera possuir durante a sua prática coral, neste momento. Comente.
2. Considera que estão claros para si os conceitos relacionados com aquilo que comumente designamos como "colocação" da voz? (altura, espaço, máscara ...) Considera ter uma consciência física do acto de cantar?
3. De 1 a 5 qual o nível de conforto que considera ter, relativamente à emissão das notas nas diferentes vogais, que sente a partir de Ré3 e depois Sol3 (baixos), Mi3 (tenores), Ré4 (altos) e Mi4 (sopranos)? Sente diferenças entre a emissão das diferentes vogais neste registo? (Alguma mais fácil que a outra)
4. Consegue conceber a altura do som mentalmente antes de emití-lo? Acha que consegue perceber quando está desafinado e corrigir a afinação?
5. De 1 a 5 qual considera ser (numa obra polifónica) o seu grau de consciência da sua linha vocal e da sua respectiva função harmónica no contexto do coro.

① 4, porque acho que ainda não há total conforto nesse aspeto.

② Mais ou menos

③ A partir do Ré3, 2 (nível de desconforto)

④ Sim. Simm.

⑤ 4

6

Inquérito realizado aos alunos do Coro de Câmara Juvenil do Conservatório Regional do Algarve Maria Campina no âmbito do Estágio Profissional, no dia 09/01/2018:

1. De 1 a 5, qual o nível de consciência relativamente aos processos do mecanismo da respiração e do "apoio" que considera possuir durante a sua prática coral, neste momento. Comente.
4.
2. Considera que estão claros para si os conceitos relacionados com aquilo que comumente designamos como "colocação" da voz? (altura, espaço, máscara ...) Considera ter uma consciência física do acto de cantar?
Muito - sim - essencial.
3. De 1 a 5 qual o nível de conforto que considera ter, relativamente à emissão das notas nas diferentes vogais, que sente a partir de Ré3 e depois Sol3 (baixos), Mi3 (tenores), Ré4 (altos) e Mi4 (sopranos)? Sente diferenças entre a emissão das diferentes vogais neste registo? (Alguma mais fácil que a outra) Ré 3, 2 (nível de desconforto).
4. Consegue conceber a altura do som mentalmente antes de emití-lo? Acha que consegue perceber quando está desafinado e corrigir a afinação?
Sim - sim.
5. De 1 a 5 qual considera ser (numa obra polifónica) o seu grau de consciência da sua linha vocal e da sua respectiva função harmónica no contexto do coro.

4

Ficha nº 10

Inquérito realizado aos alunos do Coro de Câmara Juvenil do Conservatório Regional do Algarve Maria Campina no âmbito do Estágio Profissional, no dia 09/01/2018:

1. De 1 a 5, qual o nível de consciência relativamente aos processos do mecanismo da respiração e do "apoio" que considera possuir durante a sua prática coral, neste momento. Comente.
2. Considera que estão claros para si os conceitos relacionados com aquilo que comumente designamos como "colocação" da voz? (altura, espaço, máscara ...) Considera ter uma consciência física do acto de cantar?
3. De 1 a 5 qual o nível de conforto que considera ter, relativamente à emissão das notas nas diferentes vogais, que sente a partir de Ré3 e depois Sol3 (baixos), Mi3 (tenores), Ré4 (altos) e Mi4 (sopranos)? Sente diferenças entre a emissão das diferentes vogais neste registo? (Alguma mais fácil que a outra)
4. Consegue conceber a altura do som mentalmente antes de emití-lo? Acha que consegue perceber quando está desafinado e corrigir a afinação?
5. De 1 a 5 qual considera ser (numa obra polifónica) o seu grau de consciência da sua linha vocal e da sua respectiva função harmónica no contexto do coro.

Respostas.

1.

4, porque consigo controlar a respiração mas não tenho total controlo nos mecanismos de apoio.

2.

Não totalmente mas tenho vindo a aprofundá-las.
Sim.

3.

3, a partir do Ré3 sinto algum desconforto.

4.

Sim, relativamente bem. Sim

5.

4.

Inquérito realizado aos alunos do Coro de Câmara Juvenil do Conservatório Regional do Algarve Maria Campina no âmbito do Estágio Profissional, no dia 09/01/2018:

1. De 1 a 5, qual o nível de consciência relativamente aos processos do mecanismo da respiração e do "apoio" que considera possuir durante a sua prática coral, neste momento. Comente. *3* *Uso controlado bem a respiração e as mãos ficam com ar*
2. Considera que estão claros para si os conceitos relacionados com aquilo que comumente designamos como "colocação" da voz? (altura, espaço, máscara ...) Considera ter uma consciência física do acto de cantar? *Não*
3. De 1 a 5 qual o nível de conforto que considera ter, relativamente à emissão das notas nas diferentes vogais, que sente a partir de Ré3 e depois Sol3 (baixos), Mi3 (tenores), Ré4 (altos) e Mi4 (sopranos)? Sente diferenças entre a emissão das diferentes vogais neste registo? (Alguma mais fácil que a outra) *2*
4. Consegue conceber a altura do som mentalmente antes de emití-lo? Acha que consegue perceber quando está desafinado e corrigir a afinação? *Não. Não*
5. De 1 a 5 qual considera ser (numa obra polifónica) o seu grau de consciência da sua linha vocal e da sua respectiva função harmónica no contexto do coro. *4*

Inquérito realizado aos alunos do Coro de Câmara Juvenil do Conservatório Regional do Algarve Maria Campina no âmbito do Estágio Profissional, no dia 09/01/2018:

1. De 1 a 5, qual o nível de consciência relativamente aos processos do mecanismo da respiração e do "apoio" que considera possuir durante a sua prática coral, neste momento. Comente.

3. Controlo um pouco melhor a minha respiração

2. Considera que estão claros para si os conceitos relacionados com aquilo que comumente designamos com o "colocação" da voz? (altura, espaço, máscara ...) Considera ter uma consciência física do acto de cantar? NÃO

3. De 1 a 5 qual o nível de conforto que considera ter, relativamente à emissão das notas nas diferentes vogais, que sente a partir de Ré3 e depois Sol3 (baixos), Mi3 (tenores), Ré4 (altos) e Mi4 (sopranos)? Sente diferenças entre a emissão das diferentes vogais neste registo? (Alguma mais fácil que a outra) 3

4. Consegue conceber a altura do som mentalmente antes de emití-lo? Acha que consegue perceber quando está desafinado e corrigir a afinação? NÃO

comigo perceber mas tendo dificuldade em corrigir

5. De 1 a 5 qual considera ser (numa obra polifónica) o seu grau de consciência da sua linha vocal e da sua respectiva função harmónica no contexto do coro.

4

Ficha nº 10

Inquérito realizado aos alunos do Coro de Câmara Juvenil do Conservatório Regional do Algarve Maria Campina no âmbito do Estágio Profissional, no dia 09/01/2018:

1. De 1 a 5, qual o nível de consciência relativamente aos processos do mecanismo da respiração e do "apoio" que considera possuir durante a sua prática coral, neste momento. Comente. *3, Mascho que me ajuda bem com a respiração*
2. Considera que estão claros para si os conceitos relacionados com aquilo que comumente designamos como "colocação" da voz? (altura, espaço, máscara ...) Considera ter uma consciência física do acto de cantar? *Não, devido a não ter aprofundado isso.*
3. De 1 a 5 qual o nível de conforto que considera ter, relativamente à emissão das notas nas diferentes vogais, que sente a partir de Ré3 e depois Sol3 (baixos), Mi3 (tenores), Ré4 (altos) e Mi4 (sopranos)? Sente diferenças entre a emissão das diferentes vogais neste registo? (Alguma mais fácil que a outra) *3*
4. Consegue conceber a altura do som mentalmente antes de emití-lo? Acha que consegue perceber quando está desafinado e corrigir a afinação? *Sim, consigo*
5. De 1 a 5 qual considera ser (numa obra polifónica) o seu grau de consciência da sua linha vocal e da sua respectiva função harmónica no contexto do coro. *4*

10

Inquérito realizado aos alunos do Coro de Câmara Juvenil do Conservatório Regional do Algarve Maria Campina no âmbito do Estágio Profissional, no dia 09/01/2018:

1. De 1 a 5, qual o nível de consciência relativamente aos processos do mecanismo da respiração e do "apoio" que considera possuir durante a sua prática coral, neste momento. Comente.
2. Considera que estão claros para si os conceitos relacionados com aquilo que comumente designamos como "colocação" da voz? (altura, espaço, máscara ...) Considera ter uma consciência física do acto de cantar?
3. De 1 a 5 qual o nível de conforto que considera ter, relativamente à emissão das notas nas diferentes vogais, que sente a partir de Ré3 e depois Sol3 (baixos), Mi3 (tenores), Ré4 (altos) e Mi4 (sopranos)? Sente diferenças entre a emissão das diferentes vogais neste registo? (Alguma mais fácil que a outra)
4. Consegue conceber a altura do som mentalmente antes de emití-lo? Acha que consegue perceber quando está desafinado e corrigir a afinação?
5. De 1 a 5 qual considera ser (numa obra polifónica) o seu grau de consciência da sua linha vocal e da sua respectiva função harmónica no contexto do coro.

(1) 4

(2) 3

(3) 3

(4) Sim

(5) 3

Folha 12

Inquérito realizado aos alunos do Coro de Câmara Juvenil do Conservatório Regional do Algarve Maria Campina no âmbito do Estágio Profissional, no dia 09/01/2018:

★

1. De 1 a 5, qual o nível de consciência relativamente aos processos do mecanismo da respiração e do "apoio" que considera possuir durante a sua prática coral, neste momento. Corrente. 5
2. Considera que estão claros para si os conceitos relacionados com aquilo que comumente designamos como "colocação" da voz? (altura, espaço, máscara ...) Considera ter uma consciência física do acto de cantar? Sim, a maioria ainda não entendeu perfeita a técnica e possui dificuldades
3. De 1 a 5 qual o nível de conforto que considera ter, relativamente à emissão das notas nas diferentes vogais, que sente a partir de Ré3 e depois Sol3 (baixos), Mi3 (tenores), Ré4 (altos) e Mi4 (sopranos)? Sente diferenças entre a emissão das diferentes vogais neste registo? (Alguma mais fácil que a outra)
4. Consegue conceber a altura do som mentalmente antes de emití-lo? Acha que consegue perceber quando está desafinado e corrigir a afinação? Sim
5. De 1 a 5 qual considera ser (numa obra polifónica) o seu grau de consciência da sua linha vocal e da sua respectiva função harmónica no contexto do coro. 4

3 a) A → 3
E → 3
I → 5 } mais fáceis
O → 5
U → ?

Ficha (11)

Inquérito realizado aos alunos do Coro de Câmara Juvenil do Conservatório Regional do Algarve Maria Compina no âmbito do Estágio Profissional, no dia 09/01/2018:

1. De 1 a 5, qual o nível de consciência relativamente aos processos do mecanismo da respiração e do "apoio" que considera possuir durante a sua prática coral, neste momento. Comente. **5**
2. Considera que estão claros para si os conceitos relacionados com aquilo que comumente designamos como "colocação" da voz? (altura, espaço, máscara ...) Considera ter uma consciência física do acto de cantar? **Sim**
3. De 1 a 5 qual o nível de conforto que considera ter, relativamente à emissão das notas nas diferentes vogais, que sente a partir de Ré3 e depois Sol3 (balkos), Mi3 (tenores), Ré4 (altos) e Mi4 (sopranos)? Sente diferenças entre a emissão das diferentes vogais neste registo? (Alguma mais fácil que a outra) **4**
Sim, o I e O são mais fáceis
4. Consegue conceber a altura do som mentalmente antes de emití-lo? Acha que consegue perceber quando está desafinado e corrigir a afinação? **Sim**
5. De 1 a 5 qual considera ser (numa obra polifónica) o seu grau de consciência da sua linha vocal e da sua respectiva função harmónica no contexto do coro. **4**

Ficha 192

Inquérito realizado aos alunos do Coro de Câmara Juvenil do Conservatório Regional do Algarve Maria Campina no âmbito do Estágio Profissional, no dia 09/01/2018:

1. De 1 a 5, qual o nível de consciência relativamente aos processos do mecanismo da respiração e do "apoio" que considera possuir durante a sua prática coral, neste momento. Comente.
1
2. Considera que estão claros para si os conceitos relacionados com aquilo que comumente designamos como "colocação" da voz? (altura, espaço, máscara ...) Considera ter uma consciência física do acto de cantar? ~~Sim~~ NÃO
3. De 1 a 5 qual o nível de conforto que considera ter, relativamente à emissão das notas nas diferentes vogais, que sente a partir de Ré3 e depois Sol3 (baixos), Mi3 (tenores), Ré4 (altos) e Mi4 (sopranos)? Sente diferenças entre a emissão das diferentes vogais neste registo? (Alguma mais fácil que a outra) SIM
4. Consegue conceber a altura do som mentalmente antes de emití-lo? Acha que consegue perceber quando está desafinado e corrigir a afinação? ~~Sim~~ NÃO
5. De 1 a 5 qual considera ser (numa obra polifónica) o seu grau de consciência da sua linha vocal e da sua respectiva função harmónica no contexto do coro.
1

Inquérito realizado aos alunos do Coro de Câmara Juvenil do Conservatório Regional do Algarve Maria Campina no âmbito do Estágio Profissional, no dia 09/01/2018:

1. De 1 a 5, qual o nível de consciência relativamente aos processos do mecanismo da respiração e do "apoio" que considera possuir durante a sua prática coral, neste momento. Comente.
3
2. Considera que estão claros para si os conceitos relacionados com aquilo que comumente designamos como "colocação" da voz? (altura, espaço, máscara ...) Considera ter uma consciência física do acto de cantar? Não
3. De 1 a 5 qual o nível de conforto que considera ter, relativamente à emissão das notas nas diferentes vogais, que sente a partir de Ré3 e depois Sol3 (baixos), Mi3 (tenores), Ré4 (altos) e Mi4 (sopranos)? Sente diferenças entre a emissão das diferentes vogais neste registo? (Alguma mais fácil que a outra) 4
4. Consegue conceber a altura do som mentalmente antes de emití-lo? Acha que consegue perceber quando está desafinado e corrigir a afinação? 4
5. De 1 a 5 qual considera ser (numa obra polifónica) o seu grau de consciência da sua linha vocal e da sua respectiva função harmónica no contexto do coro.
3