

Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa
Mestrado em Ensino da Música - Canto



O género Lied e a importância da sua integração no Ensino do Canto

Ensino da Música - Canto

2014/2015

João Ivo de Freitas Reis

Professor Orientador: Professora Doutora Maria do Rosário de Sousa

Professor Coorientador: Professora Doutora Ana Sofia Serra

Junho de 2015

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado aos meus pais, pilares da minha vida...

*Der du von Himmel bist,
Alles Leid und Schmerzen stillst,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Entzückung fullest,
Ach, ich bin des Treibens müde!
Was soll all der Schmerz und Lust?
Süßer Friede!
Komm, ach komm in meine Brust!¹
(Wandrer's Nachtlid I, Goethe)*

¹ *Tu que vens do céu,
Que acalmas dores e mágoas,
E enches de uma dupla felicidade
Aquele que é duplamente infeliz,
Ah! Estou cansado desta errância,
Para quê toda esta dor e alegria?
Doce paz,
Vem, oh vem para o meu peito.
(Canção Noturna do Viandante I, Goethe)*

AGRADECIMENTOS

Agradeço...

... a todos os professores que me ajudaram neste longo percurso.

... à minha família.

... ao Dr. Ferreira dos Santos por me ter indicado o Norte.

... ao Professor Filipe Veríssimo por acreditar em mim.

... à Professora Fernanda Correia pela sua amável ajuda.

... ao Professor Mário João Alves pela simpática disponibilidade.

... ao Professor Paulo Antunes, pelas suas palavras que sempre me ajudaram a seguir o meu caminho.

... ao Professor Vítor Sousa, que nunca me disse *Não*.

... à minha Orientadora, Professora Doutora Maria do Rosário de Sousa, que me disse *Sim*.

RESUMO

A Dissertação de Mestrado que se apresenta, subordinada ao tema *O género Lied e a importância da sua integração no Ensino do Canto*, tem como princípios orientadores a compreensão da forma como se deverá estabelecer uma melhor integração do género *Lied* no ensino e na aprendizagem do Canto.

Embora este género musical já se encontre mencionado nos currículos, este estudo pretende dar a conhecer as razões que motivam esta integração e os benefícios que daí advêm para o desenvolvimento de maiores e melhores competências no ensino-aprendizagem do Canto.

Apresentada nos contextos de um Quadro Teórico-Conceptual e de uma Metodologia Empírica, de análise qualitativa, pretende-se refletir sobre o *Estado da Arte*, onde autores de referência, tais como: Reverter (1985); Gorrell (1993); Miller (1996; 2011); Alier (2000); Fallows (2001); Jander (2001); Owen (2001); Sams (2001); Serra (2001); Sarhan (2004); Platzer (2006); Moore (2008), entre outros, fundamentam este estudo.

A Metodologia Empírica é sustentada pelo modelo de investigação científica denominado *Estudo de Caso*.

A *Amostra* deste estudo foi constituída por um grupo de quatro professores, influentes no mundo do Canto, todos eles professores de conservatórios e escolas de música, nacionais e internacionais. A *entrevista semiestruturada* e o *questionário* foram os instrumentos de recolha de dados utilizados. Através de uma criteriosa *análise de conteúdo* (Bardin, 1997) foi possível percebermos que todos os entrevistados consideram o *Lied* como um género musical indispensável na formação do Cantor.

Como conclusão final, podemos afirmar que Cantar e estudar *Lied*, tendo em conta o seu carácter musical, espiritual e sentimental, bem como as dificuldades técnicas que lhe são inerentes, poderá fazer despoletar sensibilidades e formas de expressividade capazes de elevar o nível cultural e artístico dos alunos.

Com este estudo julgamos ter contribuído para uma melhor perceção das interações que se estabelecem do ponto de vista metodológico, no âmbito de uma pedagogia de ensino do Canto.

PALAVRAS-CHAVE

CANTO – LIED – PEDAGOGIA – ENSINO – APRENDIZAGEM – ESCOLAS

ABSTRACT

The Master's thesis now presented, on the theme - *The Lied - the musical genre and the importance of its integration in the teaching of Singing* - has as guiding principle the understanding of the best way to establish the integration of this musical genre in the teaching and learning of Singing.

Even though this musical genre is already mentioned in the curricula, this study aims to emphasise the reasons that motivate its integration and to raise awareness of the benefits brought to the development of bigger and better skills in the teaching/learning process of Singing.

Within the contexts of a theoretical-conceptual framework and an empirical methodology of qualitative analysis, the aim is to think over the *State of Art* and find support for this study in reference authors, such as (among others): Reverter (1985); Gorrell (1993); Miller (1996; 2011); Alier (2000); Fallows (2001); Jander (2001); Owen (2001); Sams (2001); Serra (2001); Sarhan (2004); Platzer (2006); Moore (2008).

The Empirical Methodology is supported by the model of scientific investigation called *case study*.

The sampling method included a group of four teachers, prestigious in the world of Singing, all of them teaching in music schools and academies in the country and abroad. The collection of data included the semi structured interview and the questionnaire. Through an accurate content analysis (Bardin, 1997) it was possible to realise that all of the interviewees consider that the *Lied is an* essential musical genre in the training of a Singer.

To conclude, we can state that singing and learning Lied, having in mind its musical, spiritual and sentimental character together with its technical difficulties may trigger sensitivities and expressiveness that will boost the cultural and the artistic level of the students.

With this study we feel that we have contributed for a better perception of the interactions that are established, from a methodological point of view, in the field of the pedagogy of the teaching of Singing.

KEYWORDS

SINGING – *LIED* – PEDAGOGY – TEACHING – LEARNING – SCHOOLS

ÍNDICE GERAL

ÍNDICE DE FIGURAS/PARTITURAS.....	8
INTRODUÇÃO GERAL.....	9
I PARTE – QUADRO TEÓRICO-CONCEPTUAL	12
CAPÍTULO I – O CANTO E A <i>ARTE DE SABER CANTAR</i> - FORMAS DE COMUNICAÇÃO E DE EXPRESSIVIDADE.....	13
1.1 Introdução.....	14
1.2 O Canto e a <i>Arte de Saber Cantar</i> , numa visão transversal, até ao século XXI.....	16
CAPÍTULO II - O <i>LIED</i> COMO GÉNERO MUSICAL.....	21
2.1 Introdução.....	22
2.2 Conceito de <i>Lied</i>	23
2.3 Franz Schubert e o <i>Lied</i>	26
2.3.1 A Escola Alemã e a sua relação com o <i>Lied</i>	35
2.4 Intérpretes notáveis da atualidade	36
II PARTE – ESTUDO EMPÍRICO	37
CAPÍTULO III – OPÇÕES METODOLÓGICAS	38
3.1 Introdução.....	39
3.2 A Investigação de Análise Qualitativa	40
3.2.1 Caracterização da Investigação Qualitativa	40
3.3 O Estudo de Caso	42
3.3.1 Características de um Estudo de Caso de análise qualitativa.....	43
3.4 A Entrevista Semiestruturada	43
3.5 O Contexto da Investigação.....	44
3.5.1 O Meio Envolvente	44
3.6 Recolha de Dados	46
3.6.1 A constituição da Amostra.....	46
3.6.2 Instrumentos de recolha de dados	49
CAPÍTULO IV – ANÁLISE DE DADOS	50
4.1 Introdução.....	51
4.2 Análise Categorical	53

CAPÍTULO V – INTERPRETAÇÃO DOS RESULTADOS	62
5.1 Introdução.....	63
5.2 Interpretação dos resultados	65
5.2.1 Sobre o <i>Lied</i> enquanto género musical	65
5.2.2 Sobre Franz Schubert e as suas obras no contexto deste género musical	65
5.2.3 Sobre as Escolas de Canto e a sua relação com o <i>Lied</i>	66
5.2.4 Sobre a importância do <i>Lied</i> no ensino e aprendizagem do Canto.	66
CONCLUSÕES GERAIS.....	69
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	69
FONTES ELETRÓNICAS CONSULTADAS.....	71

ÍNDICE DE FIGURAS/PARTITURAS

Figura 1. Retrato de Franz Schubert. Óleo sobre tela, Carl Jäger.....	26
Figura 2. Monumento megalítico na neve (Megalithic Cairn in the Snow), 1820. Caspar David Friedrich.....	28
Figura 3. Retrato de Goethe, 1828. Stieler.....	28
Figura 4. Três amigos (Johann Jenger, Anselm Hüttenbrenner e Franz Schubert), 1827. Josef Teltscher.....	31
Figura 5. Representação de uma Schubertiáda, com Schubert ao piano, 1868. Moritz von Schwind.....	33
Figura 6. Schubertiáda pelos alunos do CSMG, 2015. João Reis.....	33
Figura 7. Schubertiáda pelos alunos do CSMG, 2015. João Reis.....	34
Figura 8. Dietrich Fischer-Dieskau.....	36
Figura 9. Dois Órgãos de Tubos do espólio da Escola das Artes. José António Machado.....	45
Partitura 1. Manuscrito de <i>An Die Musik</i> , 1817. F. Schubert.....	29
Partitura 2. Excerto de <i>Gretchen am Spinnrade</i> , Op. 2. Franz Schubert.....	32
Partitura 3. Excerto de <i>Erlkönig</i> , Op. 1. Franz Schubert.....	32

INTRODUÇÃO GERAL

- **Problemática da Investigação**

Como refere Fernanda Correia (2007) em entrevista concedida para a dissertação de mestrado de Maria Pais Aguiar (2007), o ensino do Canto em Portugal é, maioritariamente, influenciado por duas grandes escolas: *italiana* e *alemã*. A grande diferença entre estas escolas está relacionada com elementos técnicos, e não propriamente com o repertório em si. Estudam-se *árias antigas*, *oratória*, *lied*, *ópera*, entre outros géneros, distinguindo-se na abordagem técnica aplicada a cada obra. Ainda segundo a mesma professora, nessa mesma entrevista, enquanto a escola italiana trabalha no sentido de obter uma maior projeção vocal, a alemã, pelo contrário, tenta a obtenção de vozes mais recolhidas (Correia, 2007, *cit in* Aguiar, 2007).

A metodologia de ensino do Canto existente até aos anos 80, segundo os entrevistados por Maria Pais Aguiar (2007), nomeadamente, Fernanda Correia, Joana Silva, Mário Mateus, Palmira Troufa, Oliveira Lopes, Rui Taveira, António Salgado, Isabel Melo e Silva e Maria José Nogueira, não continha referências científicas. Recorria-se à linguagem metafórica e à imitação, sendo um ensino muito técnico baseando-se em variados métodos de vocalização (Mateus, 2007). A partir do final da década de 80 o ensino do canto continuava a ser baseado em imagens e analogias, mas já se recorria a princípios científicos (Melo e Silva, 2007).

Neste contexto, constata-se que um dos géneros mais usados no ensino do Canto é o *Lied*. Aqui se encontram grandes exemplos da profundidade da psicologia e sentimentalismo do ser humano. Os mais profundos sentimentos de alegria, paixão, medo e morte estão presentes em centenas de *Lieder*, compostos a partir de poemas já existentes. Franz Schubert e Robert Schumann são, certamente, os compositores que mais se destacam neste género musical (Grout, Palisca, 2009).

A razão pela qual me interessei pelo estudo da problemática do género musical *Lied*, prende-se com o facto de este género musical ter sido uma grande ferramenta de trabalho ao longo da minha caminhada académica.

É no século XIX que a canção de língua alemã se transforma numa forma de arte em que as ideias musicais realçam o texto e o seu significado, através da voz e do piano. Dezanove de outubro de 1814 é uma data, usualmente, referida pelos historiadores para

marcar o nascimento do *Lied Romântico*, dia em que Schubert compôs *Gretchen am Spinnrade* (Sams, 2001).

Para além da música, a poesia de base constitui um importante elemento para o género musical. Goethe foi, essencialmente, o melhor poeta, ou pelo menos o mais reconhecido, mas outros como Höltz, Müller ou Mayrhofer tiveram a sua importância. A qualidade da poesia não residia no mérito literário mas antes no tom emocional (Graham Johnson: 2001). Schubert utilizou poemas de autores menos conhecidos, com pior qualidade literária, mas como se pode observar pelos exemplos do ciclo *Winterreise* (Wilhelm Müller), a qualidade musical de cada *Lied* é enorme, com grande expressividade, profundidade e beleza, comunicando as ideias universais que se encontram nos poemas, encobrendo a menor qualidade literária (Gorrel, 2005).

Na perspetiva do que se acaba de enunciar, o tema central escolhido para a realização da presente Dissertação de Mestrado é o seguinte: *O género Lied e a importância da sua integração no Ensino do Canto*, pretendendo, com o seu desenvolvimento, contribuir para o aprofundamento desta problemática no ensino e aprendizagem do Canto.

Dando seguimento a este estudo, passamos a situar a questão de investigação da seguinte forma:

- **Questão Central da Pesquisa**

De que forma será possível compreender a integração, já existente, do género *Lied* no Ensino do Canto, enquanto elemento proporcionador do desenvolvimento e da aquisição de maiores e melhores competências, a estudantes dos Cursos de Canto?

Hipóteses de Investigação

- Será que o estudo e o aprofundamento da temática anunciada, partindo de experiências concretas de ensino e aprendizagem do género musical *Lied* poderão conduzir a resultados significativos, no âmbito desta problemática?

- De que forma a centralidade deste estudo, colocada a partir das experiências realizadas por professores de Canto, em escolas nacionais e internacionais, poderá conduzir a resultados substantivos no contexto da temática em questão?

Objetivos de Investigação

Objetivos Gerais:

- Compreender as razões que presidem à integração do género *Lied* no ensino do Canto, aprofundando o *Estado da Arte* neste contexto.
- Perceber o alcance dos benefícios deste género musical, enquanto proporcionador de um maior desenvolvimento de competências na aprendizagem do Canto.
- Analisar algumas obras deste género musical, centrando este estudo em Franz Schubert, e nas opiniões de professores experientes, nos domínios do *Lied*.

Objetivos específicos:

- Compreender, com maior profundidade, o significado da *Arte de Saber Cantar*, particularmente, nos contextos do *Lied*.
- Conhecer os contextos do *Lied* no período Romântico de Franz Schubert
- Analisar experiências de trabalho pedagógico e didático, em escolas portuguesas onde se estude e pratique este género musical.
- Realizar uma reflexão sobre as escolas nacionais e internacionais acerca da temática em estudo, baseada em autores de referência.

I PARTE – QUADRO TEÓRICO-CONCEPTUAL

**CAPÍTULO I – O CANTO E A *ARTE DE SABER CANTAR* -
FORMAS DE COMUNICAÇÃO E DE EXPRESSIVIDADE**

1.1 Introdução

Deixa o carácter ser formado pela poesia, fixado pelo bom comportamento e aperfeiçoado pela música.

(Confúcio)

De forma a iniciar este estudo, faremos uma breve contextualização sobre a evolução do Canto, ao longo dos tempos, fazendo uma reflexão sobre o *Estado da Arte* no âmbito da temática em estudo, onde autores de referência se irão pronunciar ao longo do desenvolvimento do mesmo, sobre as problemáticas que abordaremos nos dois primeiros capítulos deste trabalho. Assim, esta primeira parte do trabalho será constituída por um Quadro Teórico-Conceptual, cujos princípios orientadores nortearão esta pesquisa, dividindo-se em dois pontos fundamentais: *O Canto e a Arte de Saber Cantar, numa visão transversal, até ao século XXI* e *O Lied como Género Musical*.

Contextualizando esta temática, Jander (2001) afirma:

The historical study of the voice is difficult and frustrating. As opposed to the study of instruments, there are no models to examine, and little information can be gleaned from visual depictions of singers. The development of recorded sound helps enormously from the end of the 19th century, but also reveals how little can be gauged from written descriptions. Nevertheless, it is possible to draw some conclusions about the ideals of vocal production from a study of theoretical treatises, vocal tutors and descriptions of singers throughout history² (Jander, et al, 2001, p. 428).

Assim, o Canto como expressão livre e criativa, existe no mundo desde os mais remotos tempos da humanidade. Desta forma, *O Canto e a Arte de Saber Cantar* foram evoluindo ao longo dos tempos e, nos dias de hoje, existem escolas e conservatórios de música que nos levam a compreender que o Canto se reveste de grande importância na formação da pessoa humana, como manifestação de sentimentos e emoções, e que desde

² *Fazer um enquadramento histórico da evolução do canto é tarefa quase impossível. Contrariamente ao estudo de outros instrumentos, não há modelos passíveis de serem analisados e pouca informação se pode retirar de representações visuais de cantores. Só a partir do final do século XIX, com a introdução de uma nova tecnologia que permitia gravar o som, é que se tornou possível uma análise mais cuidada da produção vocal. Entretanto, foi necessário estudar todas as referências existentes em tratados teóricos e descrições sobre cantores, de forma a ser possível obter algumas conclusões acerca do ato de cantar (Jander, et al, 2001, p. 428).*

a mais tenra idade todos os seres humanos sentem o desejo de Cantar. Mas, então, perguntar-se-á: O que significa Cantar?

José de Oliveira Lopes, na sua obra *A Voz, a Fala, o Canto – Como utilizar melhor a voz – Cantores, Atores, Professores* (2011), apresenta-nos a *Arte do Canto* da seguinte forma:

O Canto é uma arte fascinante! Fascinante e segundo Confúcio, filósofo teórico chinês (551 a.c.) a aglutinação da poesia e da música, que são a essência do Canto, formam, e aperfeiçoam o carácter de cada Homem. Acompanha-nos (e acompanha-me) desde sempre. É difícil saber se os sons emitidos pelos primeiros Homens deverão ser considerados fala ou Canto, de tal forma estão ligados! (Lopes, 2011, p. 15).

E, se falarmos de Canto falamos, inequivocamente de música e de voz humana e de géneros musicais. Ruy Viera Nery (2011), no *Prefácio* do livro de Oliveira Lopes (2011), apresenta uma reflexão sobre a *Canção de Câmara*, fazendo uma abordagem acerca do aparecimento deste modelo de Canção, situando-se em vários períodos da História, dentro dos diversos contextos europeus. Nesta perspetiva, afirma:

A tradição da Canção de Câmara desenvolve-se em Portugal ao mesmo tempo que nos demais países europeus ocidentais, entre a segunda metade do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX. Tal como na Alemanha surgiu o Lied, em Inglaterra a Ballad, em Espanha a Seguidilla, em França a Mélodie ou em Itália a Romanza, também na sociedade luso-brasileira dos finais do Antigo Regime se desenvolveu um género próprio de canção de salão, a Modinha que encontrou eco em alguns poetas e compositores da época.

(...). Na Alemanha o Lied prosseguiu com uma linha distinta de alguns dos maiores compositores românticos germânicos, de Schubert e Schumann, a Brahms, Mahler e Richard Strauss. (...) A influência do Romantismo alemão e do Impressionismo francês cruzava-se nesta produção, em soluções estéticas variáveis conforme cada compositor, com a procura de raízes identitárias portuguesas, em particular pelo recurso às tradições musicais populares (Nery, 2011, pp.9-10).

Dado que o foco central do nosso estudo converge à volta do *Lied*, passamos à contextualização do *Canto e da Arte de Saber Cantar* - formas de comunicação e de expressividade do ser humano - uma vez que este género musical se enquadra num

estádio de evolução do Canto, próprio de alunos de Canto e de Cantores, ou de profissionais do ensino do Canto. Passemos, então, ao seu desenvolvimento.

1.2 O Canto e a *Arte de Saber Cantar*, numa visão transversal, até ao século XXI

*Singing is a fundamental mode of musical expression. It is especially suited to the expression of specific ideas, since it is almost always linked to a text. (...) It is arguably the most subtle and flexible of musical instruments, and therein lies much of the fascination of the art of singing*³ (Owen, et al, 2001, p. 428).

Desde os primórdios da humanidade que o homem utiliza a sua voz como forma de comunicação. O Canto foi através dos tempos uma das mais diversas formas de expressão, manifestando-se nos rituais religiosos, no teatro e através da palavra. Devido ao seu carácter de expressividade, a palavra e o texto tomam novas dimensões ora declamativas, ora dramáticas ora, ainda, alegres e festivas (Owen, et al, 2001). Das análises feitas pelos historiadores, e pelos registos existentes em tratados de música, consegue-se perceber que se exigiam duas qualidades a um bom cantor: uma boa intonação e uma enunciação clara.

Até ao final do século XVIII, os cantores usavam dois registos distintos: *a voz de cabeça*, muitas vezes associado com o *falsetto*, e *a voz de peito*. A passagem entre estes dois registos tinha de ser aprendida cuidadosamente, pois corria-se o risco de perder uma boa ligação entre registos, o que se tornaria desagradável para o ouvinte. No entanto, no início do século XIX, começa-se a utilizar o peso da *voz de peito* nos registos agudos, de modo a torná-los mais potentes do que antes. Com esta mudança, abriu-se caminho para o desenvolvimento de vozes como o *soprano dramático*, assim como novo repertório para este tipo de vozes (Fallows, 2001).

Para além das dificuldades acima descritas na investigação da história do Canto, existem mais dois pontos que dificultam o estudo: antes do século XVII, o nome dado às vozes, na música que sobreviveu até aos nossos dias, normalmente dizia qual a função da voz, em vez do timbre ou da extensão vocal. *Tenor* era a voz central da polifonia, à volta da qual tudo existia. Por outro lado, o nome das tonalidades/modos não significava que

³ *Cantar é um modo fundamental de expressividade musical. Consegue expressar ideias específicas dado que está geralmente ligado a um texto. (...) A voz é um dos instrumentos mais flexíveis e também subtis, sendo uma das razões para o fascínio da arte de cantar* (Owen, et al, 2001, p. 428).

tivessem uma altura de som definida, como na música de hoje, pelo que era escrita de forma a ter uma noção muito simples dos modos usados (Fallows, 2001).

Nos séculos XVII e XVIII apareceram várias tendências tais como: o aparecimento do *cantor de ópera*, dando início à propagação de *estrelas*, ou os *ornamentos vocais*, que correspondem a meros artifícios musicais. As mudanças ocorridas foram acompanhadas pelo aparecimento de professores especialistas em Canto, que trabalhavam em conservatórios, ou de forma independente.

No entanto, existiam algumas diferenças que se foram estabelecendo conforme os países: um exemplo era a importância dada em Itália à ligação entre o *registro de peito* e de *cabeça*, importância essa que não existia na Alemanha ou em França, pois por esta altura, os Cantores destas duas nacionalidades continuavam na antiga tradição de cantar apenas num só registro, recorrendo à transposição para facilitar o processo (Jander, et al, 2001).

Avançando no tempo, verificámos que a primeira metade do século XIX constitui um período de mudanças significativas na história do Canto.

*Newer categories of voice such as the tenore robusto, tenore di forza, Heldentenor, 'Verdi baritone', 'Falcon soprano', 'dramatic soprano' and lirico spinto reflect a taste for weightier timbres, more brilliant upper registers, more sonorous low notes and increased volume in general*⁴ (Jander, et al, 2001, p. 432).

Com o aparecimento destes novos tipos de vozes, há uma tendência para o desaparecimento dos *castrati*, sendo substituídos pela voz feminina. Estas mudanças levaram também a um aumento do *vibrato*, que até à altura era considerado um ornamento expressivo de paixão, e que só começou a ser aceite como uma característica constante da produção vocal, no final do século XIX.

Paralelamente a todo o desenvolvimento do Canto neste período, começa, também, a aparecer um forte suporte científico. Deste tempo, destaca-se a publicação *Traité complet de l'art du chant* (1840) de Manuel Garcia, um barítono e professor de Canto,

⁴ *Novos tipos de voz, como o tenore robusto, tenore di forza, Heldentenor, soprano dramático ou lírico spinto, refletem timbres mais pesados, registros agudos mais brilhantes, maior sonoridade na região grave e um aumento geral do volume sonoro* (Jander, et al, 2001, p. 432)

inventor do laringoscópio em 1855, e que baseava o seu método de ensino no conhecimento do funcionamento do aparelho vocal (Jander, et al, 2001).

The trends in concert and operatic singing in the 19th century, towards a new sense of grandeur, in terms of the size of the halls and the size and volume of the orchestra as well as in the production of the voice, were offset by the largely contemporary rise of the solo song with piano accompaniment that called for an almost unprecedented intimacy. Although increased intimacy was also evident in operatic characterization, it was especially manifest in a new class of singer who specialized in recitals and oratorio⁵ (Jander, et al, 2001, p. 432).

As mudanças verificadas na produção vocal ao longo do século XIX afetaram todo o repertório, começando a existir uma separação entre Cantores de Ópera e de outros estilos, algo que até este momento não existia (Jander e Harris, 2001).

Do início do século XX em diante, as transformações são mais rápidas, devido à introdução de novas tecnologias de amplificação do som e de gravação. São dois pontos cruciais para o aparecimento de novos géneros musicais e de novas técnicas vocais.

Techniques of electronic amplification, including the microphone, have, especially in popular singing, altered vocal production, further dividing the 'classical' and 'popular' singer. Without the need to project the voice naturally over robust (and often amplified) accompaniments in vast halls, popular singers, such as Billie Holiday and Frank Sinatra, did not need to power their voices physically (through diaphragmatic support, use of chest voice and breath control), but could make previously inaudible intimate vocal nuances, such as whispers or murmurs, audible in live performance⁶ (Jander, et al, 2001, p. 432).

⁵ No século XIX as novas tendências, no sentido da expansão, tanto em termos vocais, como no tamanho e volume das orquestras, assim como no aumento das salas de concerto, foram contrapostas pelo aparecimento do Cantor solista, acompanhado pelo piano. Este tipo de Cantor especializava-se em recitais e oratórias (Jander, et al, 2001, p. 432).

⁶ As técnicas de amplificação eletrónica, incluindo o microfone, tiveram uma grande influência na produção vocal, dividindo ainda mais o cantor 'pop' do cantor 'clássico'. Sem a necessidade de projetar a voz naturalmente em grandes salas de concerto, Cantores como Billie Holiday e Frank Sinatra não precisavam de utilizar as técnicas de apoio diafragmático, uso de voz de peito e controlo de respiração, mas podiam fazer nuances vocais, tais como sussurros ou murmúrios, que antes seriam inaudíveis em palco (Jander, et al, 2001, p. 432).

As novas experiências com o som não ocorreram apenas no Canto popular. Uma técnica chamada *Sprechstimme*, um estilo entre o *cantar* e o *falar*, foi associada à famosa *Segunda Escola de Viena*, em trabalhos de compositores como Schönberg.

Paradoxalmente, o século XX foi a época em que começou a aparecer o interesse em interpretar música antiga de uma forma historicamente correta, com o redescobrimto da voz de contratenor. Assim, *cantores como a soprano Emma Kirkby, a mezzosoprano Lorraine Hunt Lieberson, o contratenor Andreas Scholl e o baixo David Thomas tornaram-se especialistas na performance de repertório de música antiga* (Jander, et al, 2001, p. 433)

Numa referência final, e dado que adiante se falará no género musical *Lied*, destacam-se algumas palavras de Richard Miller, que na sua obra: *On The Art of the Singing* (1996) se refere acerca da problemática da *performance* relacionada com os estilos musicais.

*Stylistic considerations determine performance practice. A skillful singer does not use identical degrees of vibrancy and vocal intensity in the B Minor Mass and the Verdi Requiem, yet well-trained singers of the appropriate vocal categories may perform both works creditably, even though the two masterpieces are worlds apart stylistically and emotionally*⁷ (Miller, 1996, p. 106).

*[...] to apply a single singing style to the Lieder of Schubert, Brahms and Wolf, is to misunderstand the musical and romantic progression of a century*⁸ (Miller, 1996, p. 106)

Richard Miller, na sua obra: *On The Art fo Singing* (2011), refere que é frequente ouvir professores de Canto a induzir nos seus alunos uma forma de interpretação do *Lied* que é, fundamentalmente, não vocal, com um grande ênfase na palavra, esquecendo a expressividade vocal, característica importante no bom funcionamento do instrumento humano que é a voz.

⁷ *Os cuidados estilísticos determinam a qualidade de uma performance. Um excelente cantor não usa o mesmo nível de vibrato e intensidade vocal na Missa em Si Menor e no Requiem de Verdi, embora as possam interpretar de uma forma credível, apesar de as duas obras serem estilisticamente e emocionalmente distantes* (Miller, 1996, p. 106).

⁸ *Aplicar um único estilo aos lieder de Schubert, Brahms e Wolf, significa não compreender o progresso musical e romântico de um século* (Miller, 1996, p. 106).

The tendency to approach the songs of Schubert in parlando fashion destroys the essential lyricism that characterizes them. The vocal "miniaturist" is a perennial phenomenon in the performance arena, and each generation has had several singing artists who carved out major careers based on intimacy of expression, as interpreters of a narrow literature⁹(Miller, 2011, p.106).

There is a certain wisdom in turning one's vocal limitations and necessities to artistic advantage. However, to do so under the guise of "correct" style, and to impose such style on the performers, raises a question of professional propriety¹⁰(Miller, 2011, p.107).

Depois das reflexões efetuadas ao longo deste Capítulo I, passemos ao desenvolvimento do Capítulo II, no qual encontraremos estudos de relevância acerca do *Lied* enquanto género musical, com as suas implicações em contextos educativos e profissionais.

⁹ A tendência para abordar as canções de Schubert num estilo mais falado, destrói o lirismo que as caracteriza. Esta tendência tem sido um fenómeno recorrente no ato performativo, e em cada geração existiram vários cantores que tiveram carreiras baseadas na intimidade da expressão, como interpretes de uma curta literatura (Miller, 1996, p.106).

¹⁰ Existe algum mérito em utilizar os limites vocais de um cantor e torná-los numa vantagem artística. No entanto, a sua utilização desfavorecendo a noção estilística, levanta uma questão de ética profissional (Miller, 1996, p.107).

CAPÍTULO II - O *LIED* COMO GÉNERO MUSICAL

2.1 Introdução

*C'est dans la seconde moitié du XVIII siècle qu'apparaît l'imitation du style populaire: melodies répétées et dénuées de toute ornamentation avec un accompagnement sommaire. Ce Volkstümliches Lied, né sous l'impulsion de Christian Gottfried Krane (1719-1770), influence beaucoup les premiers Lieder de Mozart, Beethoven et Schubert, dont la production constitue la première generation du Lied romantique*¹¹ (Sarhan, 2004, p. 96).

Todos os Cantores, em algum momento da sua formação/carreira, interpretam este género musical, sem, no entanto, constatarem ou perceberem qual o motivo para o fazerem. O que é o *Lied*? Quem são os mais reconhecidos compositores deste género? Será um género musical imponderado? Ou será uma forma diferente e inovadora de abordar o Canto? A este conjunto de questões procuraremos dar uma resposta.

François Sarhan na sua obra *Introduction à L'Histoire de la Musique – en Occident, de L'Antiquité à nos Jours* (2004) ao abordar a temática sobre o género musical *Lied*, afirma:

*Celui-ci est destiné à des salons et à des chanteurs, éventuellement amateurs, et, accompagné au piano (dont le rôle se borne souvent à des formules), énonce le texte sur une ligne vocale dépouillée de virtuosité. Sa forme est la plus strophique, éventuellement variée. La ballade est un cas particulier: c'est un genre poétique (en Allemagne) au caractère épique, narrative, dramatique; la nature même de ses textes étend les limites du genre musical. (L'exemple le plus célèbre romantique est l'Erlkönig de Schubert)*¹² (Sarhan, 2004, p. 96-97).

¹¹ É na segunda metade do século XVIII que surge a imitação do estilo popular: melodias repetidas e despidas de toda a ornamentação, com um acompanhamento sumário. Este Volkstümliches Lied, nascido sob o impulso de Christian Gottfried Krane (1719-1770), tem uma grande influência sobre os primeiros, cuja produção constitui a primeira geração do Lied romântico (Sarhan, 2004, p. 96).

¹² Este é destinado aos salões e aos cantores, eventualmente amadores, e acompanhado ao piano (cujo papel se limita frequentemente a um acompanhamento muito simples), enuncia o texto sobre uma linha vocal desprovida de virtuosidade. A sua forma é a mais estrófica, eventualmente, variada. A balada é um caso particular: é um género poético (na Alemanha) com carácter épico, narrativo, dramático; a própria natureza dos seus textos prolonga os limites do género musical. (O exemplo romântico mais célebre é Erlkönig de Schubert) (Sarhan, 2004, p. 96-97).

Perante uma temática tão interessante, e inovadora no contexto da História da Música, muito particularmente nos domínios do Canto, entendemos ser de grande pertinência realizar uma reflexão acerca do significado e do conceito deste género musical.

2.2 Conceito de *Lied*

Originário do período clássico, consiste num modelo de composição musical à qual se adapta um *poema lírico a voz e piano em que se faz uma tentativa para realizar a melodia inerente ao poema* (Moore, 2008). De acordo com alguns autores nomeadamente Sarhan (2004); Sams, et al (2001); Sams e Johnson (2001); e Moore (2008), passamos a enunciar algumas definições deste modelo de composição musical.

Le terme de Lied designe dès le XV siècle en Allemagne une chanson, le mot Gesang désignant le chant ou la melodie. L'idée communément répandue selon laquelle un Lied est d'origine populaire vient de l'usage qu'on fait les romantiques: ils auparavant rattachèrent à la chanson polyphonique qui fleurit à Renaissance. Roland de Lassus et Leonard Lechner sont les derniers représentants de ce Lied qui va (comme toutes les polyphonies vocals) être supplanté par la melodie accompagnée de l'époque baroque: une ligne vocal simple énonce un poème soutenu syllabiquement, et, contenue par une basse chiffrée, constitue le cadre principal des Lieder du XVII et du XVIII siècle¹³ (Sarhan, 2004, p. 97).

A song in the German vernacular¹⁴ (Sams, et al, 2001, p.662).

In the 19th century the German vernacular song developed into an art form in which musical ideas suggested by words were embodied in the setting of those words for voice

¹³ O termo *Lied* designa, desde o século XV na Alemanha, uma canção, designando a palavra *Gesang*, o canto ou a melodia. A ideia comumente aceita segundo a qual um *Lied* tem origem popular vem do uso que fazem os românticos: inicialmente associavam-no à canção polifónica que florescia na Renascença. Roland de Lassus e Leonard Lechner são os últimos representantes deste *Lied* que vai (como todos as polifonias vocais) ser suplantado pela melodia acompanhada da época barroca: uma linha vocal simples enunciando um poema sustentado silabicamente e, acompanhado por um baixo cifrado, constitui o quadro principal dos *Lieder* dos séculos XVII e XVIII (Sarhan, 2004, p. 97).

¹⁴ Uma canção na língua alemã (Sams, et al, 2001, p. 662).

*and piano, both to provide formal unity and to enhance details*¹⁵ (Sams, et al, 2001, p. 671).

Não é aceite qualquer padrão de repetição. A estrutura é condicionada pelo conteúdo do próprio poema. A configuração estrófica simples raramente se encontra no lied, e só ocasionalmente se utiliza a estrutura ABA. Mas também aqui o compositor variará o acompanhamento, restando portanto poucos vestígios da ária formalista rígida (Moore, 2008, p. 134).

Franz Schubert foi o compositor que mais se evidenciou neste género musical. Contudo, antes do aparecimento de Schubert, o *lied* não tinha a importância de outros géneros, sendo considerado secundário. Louis Spohr (1784-1859), um compositor contemporâneo de Schubert, refere, na sua autobiografia, que escrevia as canções de acordo com as habilidades dos músicos amadores, levando a que os níveis de dificuldade fossem relativamente baixos. Esta era uma prática comum, na altura, entre os vários compositores (Gorrell, 1993).

Com o aparecimento de Franz Schubert o *Lied* passou a tornar-se um género musical de grande importância, não se podendo, contudo, esquecer que foram compositores como Haydn, Mozart e Beethoven que criaram as bases do género musical. Para além de Schubert, evidenciam-se autores como Schumann, Mahler e Hugo Wolf.

O estilo musical de Schubert compreende algumas características que o tornam bastante fácil de reconhecer. Antes de mais, deve-se referir um carácter melódico que se impõe imediatamente. Mesmo nas suas obras instrumentais podemos descobrir uma reminiscência da arte vocal, isto quando o tema não é mesmo retirado de um lied já existente (no final do século, Gustav Mahler adotará um processo bastante similar). As suas melodias possuem frequentemente, a característica de poder mudar de modo (Platzer, 2006, p. 238)

Sendo maioritariamente uma composição para voz e piano, existem alguns casos onde o piano é substituído por outro instrumento, ou até por uma orquestra. No entanto, tanto o

¹⁵ *No século XIX a canção em língua alemã desenvolveu-se numa forma de arte onde as palavras sugerem uma melodia e se juntam numa peça para voz e piano, enaltecendo detalhes presentes no texto* (Sams, Johnson, 2001, p. 671).

piano como os outros instrumentos possíveis exercem um papel de igual importância como instrumento substantivo para a expressividade da voz, não se confinando apenas a um acompanhamento de *fundo* musical (Alier, et al, 2000).

2.3 Franz Schubert e o *Lied*



Figura 1. Retrato de Franz Schubert.
Óleo sobre tela, Carl Jäger.

Franz Schubert (Fig. 1) nasceu em Viena em 1797 e morreu 31 anos mais tarde na mesma cidade. Filho de Franz Theodor Florian Schubert e Elisabeth Vietz, foi o décimo segundo filho do casal, mas o quinto que sobreviveu. O seu pai era professor numa escola, enquanto a sua mãe era criada. Sendo de um meio humilde, sem um grande historial musical, Schubert recebeu do seu pai e do seu irmão os primeiros ensinamentos musicais, que cedo se tornaram insuficientes, passando depois a ser instruído pelo mestre capela da paróquia de Liechtental, Michael Holzer, *que lhe ensinou canto, violino, órgão e baixo contínuo, além das primeiras luzes em harmonia* (Reverter, 1985, p. 99). Mais tarde Schubert é aluno de Salieri, altura em que começam a aparecer as primeiras composições. Depois da morte da mãe, ingressa na Escola Normal, onde sairá com o diploma de professor auxiliar. Isto permite-lhe ocupar um cargo na escola do pai, sendo por esta altura que surgem os primeiros *lieder*.

Os traços que definem de um modo especial Schubert como compositor de uma época precisa e que determinam de maneira mais concreta o seu estilo aparecem perfeitamente claros no lied. Nele estão também fielmente refletidas as suas contradições e a sua ambiguidade, podendo até dizer-se que Schubert é, em parte o mais significativo criador do novo estilo romântico e o melhor exemplo de compositor pós-clássico. A sua originalidade é inegável: depois das primeiras experiências, a maioria dos seus lieder aparece como algo inteiramente novo (Reverter, 1985, p.133).

Contrariamente a alguns compositores como Mozart ou Beethoven, a breve vida de Schubert decorre quase toda ela em Viena, com exceção de algumas ausências esporádicas. Viveu sempre no mesmo meio, frequentando os mesmos círculos sem estar sujeito a altas expectativas (Reverter, 1985).

É certo que Schubert é o primeiro nome de referência no que toca ao *lied*, mas nem sempre foi assim. Durante grande parte da sua vida, Schubert teve dificuldade em obter reconhecimento pelo seu trabalho devido a vários fatores: não era conhecido como um

instrumentista nem como maestro e era um homem modesto, que não comprometia os seus ideais por dinheiro ou popularidade (Gorrell, 1993). Pelo contrário, o trabalho de Louis Spohr, por exemplo, era reconhecido e publicado, devido ao facto de ter sido um virtuoso violinista, diretor e maestro, aparecendo o seu nome em vários registos de eventos da época.

*Music publishers sometimes told **Schubert** that the public found the accompaniments to his songs to be difficult to play and, for the sake of his popularity and finances, they suggested that he should keep this in mind. **Schubert**'s reaction was uncompromising. He stated that anyone who could not play his compositions should leave them alone¹⁶* (Gorrell, 1993, p. 111).

O período em que Schubert viveu tem características muito próprias, que influenciaram os artistas de então. O músico romântico nunca estava satisfeito consigo mesmo, *onde ele não está é que se encontra a felicidade* (Platzer, 2006, p. 234). Pode-se dizer que o esforço em prol de determinado objetivo, de um *homem romântico*, é diretamente proporcional à dificuldade desse objetivo, o que faz com que esteja constantemente a explorar novos horizontes. *Em consequência, o tema do eterno viajante, o Wanderer germânico, será o ponto central na psicologia romântica...* (Platzer, 2006, p. 234).

De acordo com Frédéric Platzer no seu *Compêndio de Música* (2006), o romântico definir-se-á por diversos elementos, dos quais destacamos os seguintes: o *Eu*, a *Natureza*; o *Fantástico/Sublime*; o *Nacionalismo*; a *História*; a *Literatura*.

Começando pelo sentido do *Eu*, o homem romântico era muito interessado em si próprio, ajudado também pelo aparecimento de músicos famosos que obtinham uma grande adoração pelo público, conseguindo encher as salas de concerto. Paganini (1782-1840) foi a primeira grande vedeta, enchendo e impressionando a cada concerto com as suas capacidades técnicas ao violino.

Platzer (2006) fala-nos de seguida da *Natureza*. Esta é frequentemente retratada pelos compositores do período romântico, dando-nos a hipótese de sentir a Natureza da forma

¹⁶ *Os editores de música por vezes alertavam Schubert que o público sentia que os acompanhamentos das suas canções eram demasiado difíceis para serem tocados, e que para bem das suas finanças deveria compor com essa ideia em mente. Ele reage dizendo que quem não conseguisse tocá-las não deveria tentar* (Gorrel, 1993, p. 111).



Figura 2. Monumento megalítico na neve (Megalithic Cairn in the Snow), 1820. Caspar David Friedrich.

mais realista (Fig. 2). Encontram-se *tempestades, temporais, relâmpagos, cascatas, quedas de água, rios, animais*.

Com o representar da Natureza, aparece também o *Fantástico/Sublime*, proveniente "do sonho e do irracional". Seres sobrenaturais como elfos, faunos, dragões, ou até a própria Morte são figuras recorrentes das obras românticas, aparecendo quase sempre relacionadas com a Natureza.

O *Nacionalismo* foi uma característica que também apareceu durante o período romântico, onde os compositores inserem frequentemente nas suas obras traços típicos da música popular do país natal, numa altura de turbulências político-sociais.

Foi também neste período que começou o grande interesse pela *História*, com um grande foco na Idade Média, um período não tão longínquo mas ainda assim muito desconhecido. Musicalmente falando, há também um interesse em recuperar obras do passado, estudando-as, publicando-as e interpretando-as de uma forma regular. Mendelssohn terá sido um impulsionador deste interesse, tendo sido ele um dos primeiros estudiosos da obra de Bach, até então esquecida. Isto provocou nos músicos românticos uma reflexão acerca das suas obras, em relação aos músicos do passado.

Por fim temos a *Literatura*, que tem um papel de relevo nesta época. Sendo o



Figura 3. Retrato de Goethe, 1828. Stielner.

compositor romântico um homem culto e um apaixonado pela literatura, não é de admirar que seja esta uma das maiores fontes de inspiração do período. O *lied* será o género que mais aproveitou o contributo da literatura, durante todo o período (de Beethoven a Mahler), com poesias de autores como Goethe (1749-1832) (Fig. 3) ou Wilhelm Müller (1794-1827), isto falando apenas na Alemanha, pois noutros

países o processo foi idêntico, mas com outros autores.

Para além da literatura, o *lied* integra todas as características atrás faladas, com grandes retratos da natureza, local privilegiado pelos compositores para a ação da história, assim como integra na própria natureza o sobrenatural (como se verá mais à frente).

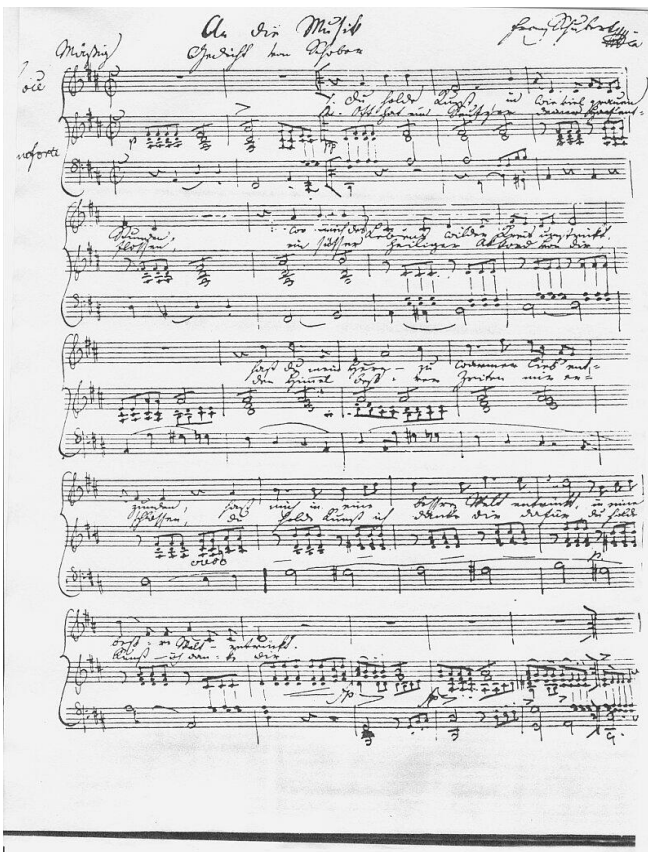
Se os Lieder schubertianos alcançaram um ponto tão alto, foi em grande medida, graças à relação do músico com as personalidades literárias que viveram em Viena pouco antes dele ou foram seus contemporâneos. Muitas dessas personalidades foram seus amigos: Mayrhofer, Schober, Bauernfeld, Grillparzer (Reverter, 1985, p. 133).

Goethe, Schiller, Heine, Müller, embora vivendo afastados do ambiente de Schubert e não partilhando das suas ideias sob o ponto vista intelectual, mantiveram com ele uma relação de amizade.

É importante referir que

muitas das suas canções foram escritas sobre poemas com um valor relativo. De qualquer modo, o seu critério seletivo foi bem mais rigoroso aqui do que, por exemplo, no género operático (...) Um quinto do total dos lieder baseia-se nas que foram, provavelmente, as três maiores figuras literárias da época. Schubert utilizou 86 textos de Goethe, 46 de Schiller e 6 de Heine (...) Wilhelm Müller deu a Schubert os textos para dois grandes títulos: A Bela Moleira e A Viagem de Inverno (Reverter, 1985, p.133).

Uma das maiores características de toda a obra de Schubert, independentemente do género, reside na qualidade das melodias. Seja numa obra instrumental ou numa canção, facilmente se encontram melodias de uma grande



Partitura 1. Manuscrito de *An Die Musik*, 1817. F. Schubert.

simplicidade, mas com uma beleza pouco comum. No campo harmónico, Schubert consegue também destacar-se, mostrando a sua capacidade para a modulação, com as frequentes passagens do modo menor para o maior (e vice-versa). Conjugando estas duas características, Schubert adiciona uma expressividade muito grande à sua obra,

colocando-o num lugar de destaque entre os maiores compositores da história (Reverter, 1985).

Franz Schubert merece um lugar de destaque no meio dos outros compositores. Podemos dizer, sem hesitar, que ele ultrapassa em classe todos os seus contemporâneos, à exceção de Beethoven, nomeadamente pela intensidade e profundidade da sua expressão (Platzer, 2006, p. 236).

Tendo composto várias obras de variados géneros musicais, Schubert destaca-se principalmente pelos seus *lieder* (canções). Ao longo do seu percurso de vida compôs mais de 600 peças deste género, explorando-o até ao limite. Depois de Schubert não existe nenhum outro notável compositor que tenha composto tantas canções.

*Hearing Der Leiermann or Der du von dem Himmel bist we kiss Schubert's hand, not only because these songs are close to God: their simplicity and purity defeat us and hold us, eternally hold us through our inability to explain why or how they are so sublime*¹⁷ (Moore, citado por Gorrell, 1993, p. 107).

Como já foi referido, Schubert foi um compositor dotado de uma grande capacidade para escrever melodias simples, mas belas, carregadas de emoções e perfeitamente envolvidas com o texto de cada poesia, escrita por Goethe, Wilhelm Müller, entre outros.

¹⁷ *Ouvindo Der Leiermann ou Der du von dem Himmel bist, nós beijámos a mão de Schubert, não só porque estas canções estão perto de Deus: a simplicidade e pureza de ambas deixa-nos indefesos e incapazes de explicar o porquê de elas serem tão sublimes* (Moore, citado por Gorrell, 1993, p. 107).



Figura 4. Três amigos (Johann Jenger, Anselm Hüttenbrenner e Franz Schubert), 1827. Josef Teltscher.

Schubert encontrara, pela primeira vez, um cantor que compreendia as suas canções e via o modo mais lógico de as interpretar, identificando-se com o seu espírito e estendendo perfeitamente que cada poema musicado era um pequeno drama interiorizado, apesar de totalmente afastado do teatral. No entanto, não foram dele as primeiras apresentações em público dos seus lieder. Erbkönig, como por exemplo, será estreado por August von Gymnich. Anteriormente fora o próprio compositor que, com a sua voz de segundo-tenor, cantara as suas canções em audições particulares (Reverter, 1985, p. 121).

De entre as centenas de canções escritas pelo compositor vienense, destacam-se o famosíssimo *Ave Maria*, *Erbkönig*, *Gretchen am Spinnrade*, ou os seus dois ciclos: *Die schöne Müllerin*, com vinte canções, e *Winterreise*, com vinte e quatro canções. Estes dois ciclos, mais umas tantas canções, são frequentemente executados em concerto nos mais variados palcos mundiais. Foi deste modo que este género musical ganhou notoriedade, algo que antes de Schubert não se tinha verificado.

Segundo Leon Platina, *Romantic Music - A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*, os primeiros *lieder* de Schubert são no estilo de balada dramática muito prevalecente da época. No entanto, em 1814 e 1815, o compositor escreve *Gretchen am Spinnrade* (Partitura 2) e *Erbkönig* (Partitura 3), ambos com texto de Goethe. O primeiro, pertence à obra *Faust, eine Tragödie*, onde Gretchen aparece a trabalhar numa roca de fiar e a cantar sobre o seu amor por Fausto e suas promessas. No piano está representado o som da roda giratória da roca de fiar, num movimento que se repete ao longo da peça, exceto na parte em que Gretchen, embrenhada nos seus pensamentos, para de fiar.

Gretchen am Spinnrade.

Aus Goethes Faust.

Nicht zu geschwind. (♩ = 72.) Op. 2.

sempre ligato *pp.* *sempre staccato*

Mei - ne Ruh - ist

Partitura 2. Excerto de *Gretchen am Spinnrade*, Op. 2. Franz Schubert.

O autor desta análise afirma que existe nesta peça um *estilo harmónico sofisticado, muito distante do que seria de esperar neste género musical*. Este será sem dúvida o *lied* que marca um ponto de viragem no género, *ultrapassando a simples melodia acompanhada e confiando ao piano um papel narrativo e dramático que não possuía até então* (Platzer, 2006, p. 237).

A segunda canção é também baseada num trabalho de Goethe, *Die Fischerin*, onde pai e filho, montados num cavalo a galope numa noite de tempestade fugindo de um ser

Wer rei - tet so spät durch Nacht und

Partitura 3. Excerto de *Erlkönig*, Op. 1. Franz Schubert.

sobrenatural (*Erlkönig*), que arrastará o filho para a sua morte. De notar a presença dos elementos da natureza e do sobrenatural, já falados atrás. Não sendo uma canção com secções repetidas, existem algumas repetições e interligações melódicas e tonais, que têm o objetivo de intensificar o seu carácter dramático. A voz do pai é constantemente representada numa região mais grave, enquanto a do filho é numa região mais aguda. Quando o filho responde ou está na presença do ser sobrenatural, a tonalidade torna-se mais obscura, sendo sempre contraposta pela resposta do pai, que leva a tonalidade novamente para um ambiente mais claro. *Leon Platina* refere também que Schubert caracteriza a personagem através do material melódico associado a cada um: o ser sobrenatural *tem um carácter sedutor, sonoridades familiares e regularidade rítmica e tonal, até finalmente revelar a sua verdadeira face com as seguintes palavras: und bist*

*du nicht willig, so brauch ich Gewalt*¹⁸. Neste momento há uma alteração brusca de tonalidade, onde a inofensiva natureza musical do ser tem um corte abrupto". Referindo-se ao acompanhamento pianístico, Platinga considera que o que está presente na canção em questão é *especial*. A forma como está escrita a parte do piano, com as repetidas tercinas oitavadas, representando o galopar do cavalo, torna-a *muito difícil de tocar, sendo quase impossível de ser integrada no repertório amador*. De facto, a figuração por tercinas aparece ao longo de toda a peça, parando apenas em certos pontos de forma a aumentar o dramatismo, sendo necessário algum virtuosismo pianístico para a sua execução.

Schubert morreu muito novo, com 31 anos, sendo só nos últimos anos de vida que se



Figura 5. Representação de uma Schubertiada, com Schubert ao piano, 1868. Moritz von Schwind.

torna relativamente conhecido e as suas obras são executadas. Uma das formas



Figura 6. *Schubertiada* pelos alunos do CSMG, 2015. João Reis.

para dar a conhecer as suas obras era

através de eventos sociais. O seu círculo de amigos crescia e com ele apareceram as famosas *Schubertiadas*, onde se juntavam variadas pessoas apreciadoras da música de Schubert e assim a celebravam em conjunto.

Muitas das vezes o próprio compositor estava presente, mas não era necessária a sua presença para o evento acontecer. Para além da música de Schubert, também se lia poesia, dançava-se, entre outros passatempos sociais (Fig 5). No século XXI, este tipo de eventos existe só em forma de concerto. Como exemplo temos um concerto organizado pelo Conservatório Superior de Gaia (CSMG), numa representação de uma *Schubertiada* pelos alunos de Canto da classe da Professora Fernanda Correia (Fig. 6).

Seguem-se imagens ilustrativas (Fig.7) do evento efetuado em 28 de março de 2015, através do qual foi recreado e vivenciado um cenário com características semelhantes às da época. Neste concerto, os alunos tiveram a oportunidade de se expressarem através de

¹⁸ *e se não vens de livre vontade, terei de usar força.*

variadas obras de Franz Schubert, sentindo a expressividade e as emoções próprias da poesia de cada *lied*.



Figura 7. *Schubertiada* pelos alunos do CSMG, 2015. João Reis.

2.3.1 A Escola Alemã e a sua relação com o *Lied*

A Escola de Canto Alemã surge no século XIX, de uma forma mais concreta porque, como se viu anteriormente, as técnicas de Canto foram sempre distintas dependendo do país. As bases técnicas eram: respiração abdominal, incidência nasal (consoantes nasais e labiais), *legato* e *messa di voce* (crescendo e diminuindo na mesma nota, sem alteração de afinação, intonação, timbre ou vibrato). O *legato* adaptado à língua alemã, cria uma técnica de acordo com o estilo dos compositores. *A delicadeza, finura e elegância do lied, oratório, etc. encontra no bel canto um veículo perfeito e assim vai tomando pouco a pouco uma forma perfeitamente estruturada* (Serra, 2001). Ao contrário das línguas latinas, o idioma alemão necessita de uma sonorização das consoantes, com ressonâncias nasais.

*Ese trabajo constante de sonorización de las consonantes hace aparecer en la propioceptividad del cantante unas sensaciones vibratorias que se perciben en las cavidades nasales y senos frontales. (...) Su práctica constante consolida el legato musical. Estas sensaciones tienen asimismo la virtud de dar altura al sonido (armónicos superiores) y evitar el excesivo vibrato por descolocación. El cantante consigue una correcta afinación y legato*¹⁹ (Serra, 2001, p. 199).

Apesar da ligação, Richard Miller (1996) destaca o sentimento de Vogl, um barítono de sucesso e colaborador de Schubert, que lamentou o facto de nenhuma escola de Canto alemã fizesse justiça à qualidade dos *Lieder* de Schubert.

¹⁹ *O trabalho constante de sonorização das consoantes faz aparecer na proprioceptividade (cinestesia; percepção ou sensibilidade da posição) do cantor umas sensações vibratórias nas cavidades nasais e seios frontais. (...) A sua prática constante consolida o legato musical. Estas sensações têm a virtude de dar altura ao som (harmónicos superiores) e evitar o excessivo vibrato por descolocação. O cantor consegue uma correta afinação e legato* (Serra, 2001, p. 199).

2.4 Intérpretes notáveis da atualidade

No século XXI o *lied* é um género musical que está presente nos programas da disciplina de Canto dos Cursos de Música e é também recorrentemente repertório de concerto.



Figura 8. Dietrich Fischer-Dieskau

Desde o século XX até hoje, existem/existiram alguns cantores que se destacaram pela qualidade na interpretação deste género musical em concreto. Temos o natural exemplo do já falecido *Dietrich Fischer-Dieskau* (1925-2012) (Fig. 8), um barítono alemão proeminente no género *lied*, conhecido pela sua soberba musicalidade e presença em palco.

Para além das atuações públicas, gravou também uma grande quantidade de obras musicais dos mais variados géneros, destacando-se as gravações de *Winterreise*, de *Schubert*, com os pianistas *Gerald Moore* e *Jörg Demus*.

Meio século depois, estas gravações são ainda o expoente máximo da interpretação deste género musical (Alier, et al, 2000).

Assim sendo, não significa que não haja outras interpretações extraordinárias de outros cantores para além de *Dietrich Fischer-Dieskau*. *Irmgard Seefried* (1919-1988), *Elisabeth Schwarzkopf* (1915-2006), *Thomas Quasthoff* (1959-) ou *Hermann Prey* (1929-1998) são alguns dos nomes que se destacam.

II PARTE – ESTUDO EMPÍRICO

CAPÍTULO III – OPÇÕES METODOLÓGICAS

3.1 Introdução

A investigação é uma atividade de natureza cognitiva que consiste num processo sistemático, flexível, e objetivo de indagação e que contribui para explicar e compreender os fenómenos sociais. É através da investigação que se refletem e problematizam os problemas nascidos na prática que suscita o debate e se edificam ideias inovadoras (Coutinho, 2013, p. 7).

O Estudo Empírico que se apresenta foi construído com base numa relação intrínseca e direta com o Quadro Teórico Conceptual, cujos capítulos, que dele fazem parte, nos permitem uma abrangência da problemática desta pesquisa, a partir das fontes e correntes mais atuais do *Estado da Arte*.

Ao longo deste Capítulo III, teremos como foco central a organização das opções metodológicas que decidimos seguir ao longo da realização deste estudo, sustentadas pela caracterização de uma metodologia de análise qualitativa, que nos conduziu ao *Estudo de Caso* de acordo com a temática em estudo: *O género Lied e a importância da sua integração no Ensino do Canto*. A escolha de uma metodologia de análise qualitativa foi a opção que entendemos ser melhor adaptada a este trabalho, dadas as características musicais e artísticas de que o mesmo se reveste, e as particulares dimensões da *Amostra*. Através desta metodologia ser-nos-á possível obter as ligações e interações que consideramos de pertinência, por forma a darmos resposta à questão central desta pesquisa e às questões de investigação a que nos propusemos ao longo desta Dissertação de Mestrado.

Da *Amostra* foram sujeitos um conjunto de personalidades, todas elas intervenientes no ensino do Canto, que, livremente, aderiram à participação neste trabalho, transmitindo as suas experiências e visões acerca da problemática em questão. Foram escolhidos sobretudo pela qualidade dos trabalhos que desenvolveram, quer como alunos, quer como professores de Canto, os quais nos permitem obter respostas credíveis e fundamentadas quanto à problemática. Serão devidamente apresentados em momento oportuno deste capítulo.

Como metodologia de pesquisa foi escolhida a *entrevista semiestruturada*, com a realização da inerente *análise de conteúdo* (Bardin, 1977), sendo esta metodologia

conjugada com a elaboração de *questionário* retirado do *guião* previamente estabelecido. Esta opção foi tomada no sentido de que os entrevistados tornassem mais claras e precisas as suas convicções e evidências quanto ao estudo em questão. Como instrumentos de pesquisa recorreremos, também, à apresentação de *imagens fotográficas e filmicas* resultantes de experiências práticas, recentemente, realizadas em escolas de música portuguesas (Sousa, 1999; 2008; 2010; 2012). Passemos, então à contextualização deste processo de investigação.

3.2 A Investigação de Análise Qualitativa

3.2.1 Caracterização da Investigação Qualitativa

Clara Pereira Coutinho, na sua obra *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas – Teoria e Prática* (2013) apresenta as seguintes afirmações:

Não é fácil encontrar uma definição unívoca para a investigação qualitativa; alguns manuais limitam-se a considerar qualitativa a investigação que “não é quantitativa”, ou mesmo... “que descreve os fenómenos por palavras em vez de números ou medidas (cit in Wiersma, 1995, p. 12)

Não pretendendo fazer uma exposição detalhada acerca do conceito de investigação qualitativa, consultámos vários autores no sentido de podermos obter uma visão global do significado deste modelo de pesquisa. Assim, segundo Holloway (1999):

Os estudos qualitativos consideram que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o modo objetivo e a subjetividade do sujeito, que não pode ser traduzido em números. A interpretação dos fenómenos e a atribuição de significados são básicos no processo de pesquisa qualitativa. Não requerem o uso de métodos e técnicas estatísticas. O ambiente natural é a fonte direta para a recolha de dados e o pesquisador é o instrumento chave. São descritivos. (...) os investigadores usam as abordagens qualitativas para explorar o comportamento, as perspetivas e as experiências das pessoas que eles estudam. A base da investigação qualitativa reside na abordagem interpretativa da realidade social (cit in Vilelas, 2009, p. 105).

De acordo com Lessard-Hébert, Goyette e Boutin na sua obra *Investigação Qualitativa – Fundamentos e Práticas* (2010), o modelo de investigação qualitativa tem vindo a ser cada vez mais considerado pelos investigadores nos últimos anos. O seu interesse multiplica-se e são inúmeros os colóquios, conferências e debates que circundam as temáticas que o abrangem, atraindo um número cada vez maior de estudiosos das ciências humanas dos quais destacamos os seguintes:

Clara Pereira Coutinho (2013), com a obra *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas*; Robert Bogdan e Sari Biklen (1994), com a sua obra *Investigação Qualitativa em Educação – Uma Introdução à Teoria e aos Métodos*; Manuel João Vaz Freixo (2012), na obra *Metodologia Científica – Fundamentos, Métodos e Técnicas*; José Vilelas (2009), com a obra *Investigação – O Processo de Construção do Conhecimento*; Laurence Bardin (1997), com a obra *Análise de Conteúdo*; Flick (2005), com a sua obra *Métodos Qualitativos na Investigação Científica* e Lessard-Hébert, et al (2010), com a sua obra *Investigação Qualitativa – Fundamentos e Práticas*.

De acordo com os mesmos autores, podemos afirmar que esta viragem se deve ao facto de se ter colocado em causa o modelo de investigação quantitativo, o qual visa, essencialmente, estabelecer correlações entre variáveis dependentes e variáveis independentes (Sousa, 2014). Ao contrário do que sucede com estas técnicas metodológicas, as metodologias de análise qualitativa, são muito mais vocacionadas para a centralidade na interpretação da subjetividade do indivíduo nas suas vivências com as realidades com que permanentemente se deparam.

Na obra *Investigação - O Processo de Construção do Conhecimento* (2009), o autor afirma:

Os cientistas sociais não abordam as pessoas como individualidades que existem no vazio. Em vez disso, exploram os mundos das pessoas na globalidade do seu contexto de vida. Estes cientistas acreditam que a compreensão humana é importante quando o objetivo é a explicação, a predição e o controlo (Vilelas, 2009, p. 106).

Por sua vez, Flick (2005) afirma que este tipo de investigação é um processo que avança no sentido da multiplicação de novas abordagens e de novos métodos, sendo adotado por muitas das disciplinas como parte basilar do seu currículo, nomeadamente, nas de

estudos culturais onde se encontram novas abordagens de investigação qualitativa. Assim,

o crescimento contínuo da literatura sobre investigação qualitativa é o resultado desta evolução, assim como os novos livros publicados, o início de revistas novas repletas de artigos metodológicos e de resultados relacionados com a investigação qualitativa (cit in Sousa, 2014).

Nestes contextos, dado o carácter subjetivo que esta metodologia pressupõe, no âmbito dos seus processos de investigação e de análise, entendemos que, tal como anteriormente referimos, esta metodologia se adapta perfeitamente ao nosso estudo.

3.3 O Estudo de Caso

O modelo de pesquisa denominado *Estudo de Caso* foi o modelo que escolhemos para contextualizar esta investigação. As razões que presidem a esta caracterização encontram-se relacionadas com o próprio conceito de que segundo Robert Bogdan e Sari Biklen na sua obra *Investigação Qualitativa em Educação – Uma Introdução à Teoria e aos Métodos* (1994) define como

a observação de um contexto, ou indivíduo, de uma única fonte de documentos ou de um acontecimento específico (Merriam, 1998). Os estudos de caso podem ter graus de dificuldade variável; tanto principiantes como investigadores experientes os efetuam, apresentando como característica o serem mais fáceis de realizar do que os estudos realizados em múltiplos locais simultaneamente ou com múltiplos sujeitos (Scott, 1965, cit in Bogdan e Biklen, 1994, p. 89).

De acordo com Manuel João Vaz Freixo, na sua obra: *Metodologia Científica – Fundamentos, Métodos e Técnicas* (2012), o *Estudo de Caso* tem como

finalidade descrever de modo preciso os comportamentos do indivíduo, ou seja, neste procedimento o sujeito é o centro da atenção do investigador. Contudo, este método pressupõe que o investigador seleccione e determine previamente o tipo de comportamento que pretende estudar (Freixo, 2012, p. 120).

3.3.1 Características de um Estudo de Caso de análise qualitativa

Sobre as características do *Estudo de Caso*, Merriam, 1988 (*cit in* Ferreira, 1998, p. 235), descreve-as da seguinte forma:

- i) particular, porque se trata de um estudo focalizado numa determinada situação, acontecimento, programa ou fenómeno;
- ii) descritivo, porque resulta numa descrição rica acerca do fenómeno que está a ser estudado;
- iii) heurístico, porque conduz à compreensão do fenómeno em estudo;
- iv) indutivo, porque a maioria destes estudos tem como base o raciocínio;
- v) holístico, porque tem em conta a realidade na sua globalidade. É dada uma maior importância aos processos do que aos produtos, à compreensão e à interpretação.

Nos *Estudos de Caso*, como em quaisquer outros estudos, torna-se necessário assegurar a validade, isto é, garantir que os resultados traduzam a realidade estudada bem como a fiabilidade asseverando que os resultados obtidos sejam autênticos ao longo do estudo (Ferreira, 2008).

3.4 A Entrevista Semiestruturada

De entre as entrevistas *não estruturada*, *estruturada* e *semiestruturada* optamos pela abordagem da entrevista *semiestruturada*, tal como referimos anteriormente. Segundo Quivy e Campenhoudt (2003), a *entrevista semiestruturada* é a mais utilizada em investigação social. É *semiestruturada* visto que, por um lado, é totalmente aberta e, por outro lado, não é encaminhada por um grande número de perguntas precisas. Em geral, o investigador dispõe de uma série de um *guião* de perguntas, de carácter aberto, não obrigando a uma ordem pré-determinada, isto é, para o investigador esse *guião* estará bem definido, mas a ordem de respostas poderá não ser a ordem formulada e prevista inicialmente. Tanto quanto for possível, deixará o entrevistado com uma liberdade que lhe permita falar, abertamente, pela ordem que entender mais oportuna (Sousa, 1999).

O investigador esforçar-se-á simplesmente por reencaminhar a entrevista para os objetivos cada vez que o entrevistado deles se afastar e por colocar as perguntas às

quais o entrevistado não chega por si próprio no momento mais apropriado e de forma tão natural quanto possível (Quivy & Campenhoudt, 2003, pp. 192-193).

Nesta linha de pensamento e de acordo com Albarello et al. (2005) a *entrevista semiestruturada* situa-se num nível intermédio, pois, por um lado, tem uma apresentação não diretiva, ao permitir-nos que o entrevistado estruture o seu próprio pensamento em torno do objetivo perspetivado; por outro lado, apresenta um aspeto parcialmente diretivo, na medida em que, *a definição do objeto de estudo suprime do campo de interesse diversas apreciações, raciocínios e pensamentos para os quais o entrevistado se deixa arrastar naturalmente, e exige o aprofundamento de aspetos que o entrevistador não teria explicitado* (Sousa, 2014, p. 80).

Depois de termos observado o conceito de *Estudo de Caso* e a *entrevista semiestruturada* no contexto do modelo de pesquisa a utilizar, bem como as características que os envolvem, passamos, de seguida a outro momento desta investigação: a descrição do contexto do Meio em que o mesmo foi desenvolvido.

3.5. O Contexto da Investigação

3.5.1. O Meio Envolvente

3.5.1.1. A Universidade Católica Portuguesa

O meio em que este trabalho teve origem foi na Universidade Católica Portuguesa.

Extremamente conceituada no mundo académico e profissional, possui quatro unidades de ensino: Centro Regional das Beiras, Centro Regional de Braga, Centro Regional do Porto e a Sede em Lisboa. Criada em 1967 e reconhecida oficialmente em 1971, é a primeira universidade portuguesa que não foi instituída pelo Estado mas pela Igreja Católica, num acordo entre o Governo português e a Santa Sé. A primeira Faculdade a ser abrangida pela Universidade é a Faculdade de Filosofia de Braga, seguida pela Faculdade de Teologia, em Lisboa. Vão-se juntando outras Faculdades tais como: a Faculdade de Ciências Humanas, onde se integram os cursos de Administração e Gestão de Empresas, Economia e Direito. Ao longo dos anos a Universidade foi-se expandindo para outras zonas do país, abrangendo novas áreas de formação com a criação de, por

exemplo, a Escola Superior de Biotecnologia, **Escola das Artes** ou Estudos Europeus, assim como, mais recentemente, na área da saúde, com o Instituto de Ciências da Saúde.

No sistema de ensino superior universitário, a Universidade Católica Portuguesa distingue-se pelos valores que a enformam e lhe dão nome, por uma mundividência aberta ao diálogo intercultural e ao futuro, nas mais variadas áreas do saber, em licenciaturas, mestrados, doutoramentos, cursos para executivos, pós-graduações, aprendizagem ao longo da vida (Prof.^a Doutora Maria da Glória Garcia, Reitora da Universidade Católica Portuguesa).

3.5.1.2. Escola das Artes, da Universidade Católica Portuguesa

Relativamente à **Escola das Artes** (1996), sediada no *pólo da Foz*, do Centro Regional do Porto, esta tem três áreas artísticas: **Música, Arte-Conservação e Restauro e Som e Imagem**.



Figura 9. Dois Órgãos de Tubos do espólio da Escola das Artes. José António Machado

Na área da Música já não existe licenciatura, porém, num passado recente, a Universidade ofereceu um dos melhores *Cursos de Música* alguma vez existente em Portugal, com vertentes em *Música Sacra, Canto, Piano*, entre outros.

Desta Escola saíram alguns dos melhores músicos, cuja formação académica é englobada por uma forte componente de formação humana. Podemos encontrar estes músicos em escolas e palcos tanto nacionais como internacionais. Atualmente apenas o Mestrado em Ensino da Música e o Doutoramento em Ciências e Tecnologia das Artes, com a possibilidade de especialização em Informática Musical, fazem parte da oferta da Universidade. Tanto Arte-Conservação e Restauro, como Som e Imagem, oferecem uma licenciatura e várias hipóteses de mestrado, sendo que nos doutoramentos e pós-graduações a oferta é maior no ramo de Conservação e Restauro.

3.6. Recolha de Dados

3.6.1. A constituição da Amostra

A *Amostra* foi constituída por um grupo de quatro professores de Canto, figuras significativas do mundo da música, em Portugal, que, com simpatia e generosidade, aceitaram o desafio de colaborar nesta Dissertação.

Pronunciaram-se em *entrevista* pessoal, e complementaram através de um *questionário aberto*, acerca da problemática em estudo, sendo as suas visões, e as suas experiências um contributo que entendemos de relevância. As suas palavras encontram-se descritas no capítulo seguinte, no qual se procederá à respetiva *análise de conteúdo* (Bardin, 1977).

Passamos a enunciar os seus nomes: Professora Fernanda Correia; Professor Vítor Sousa; Professor Mário João Alves; e Professor Doutor Paulo Antunes.

Dado o carácter relevante das suas experiências, entendemos de pertinência apresentar alguns dos aspetos dos seus percursos profissionais e académicos. Segue-se a caracterização, pessoal, de cada um dos entrevistados.

Fernanda Correia



A sua formação académica e profissional passou pelos Cursos Superiores do Conservatório de Música do Porto, nos cursos de Canto e Piano, tendo depois realizado as Licenciaturas de Canto-Concerto e de Ópera no Mozarteum em Salzburgo (Áustria).

Da sua carreira destacam-se vários prémios: obteve o 1º Prémio da Juventude Musical em *Lied*, *Oratória* e *Ópera*. Participou em recitais no *Festival de Veneza* (Itália), *Salzburgo* (Áustria), *Estoril* (Portugal) e *Sevilha* (Espanha).

É, atualmente, Diretora Pedagógica do Conservatório Superior de Música de Gaia (CSMG), Professora Adjunta Jubilada da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE) e do Conservatório de Música do Porto (CSMP).

Vítor Sousa



Sobre o seu percurso académico e profissional destacamos os seguintes elementos: Licenciado em Canto pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE), na classe do Professor Rui Taveira. Lecionou a disciplina de Canto na Escola de Música da Igreja da Lapa no Porto, e na Escola de Música de Lavra, Matosinhos.

Na atualidade, faz parte do corpo docente da Escola de Música Santa Cecília, na cidade do Porto e como solista desenvolve a sua carreira nas áreas da *Ópera*, *Oratória* e *Concerto*.

José Paulo Antunes



O seu percurso académico e profissional abarca valências que consideramos de referir. Licenciado em Teologia pela Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa, é também Doutorado em Ciências da Liturgia e Teologia Prática pela Faculdade de Teologia da *Universidade de Regensburg* (Alemanha). Realizou estudos Superiores de Composição, Piano e Canto no Conservatório de Música do Porto (CMP). Realizou, também, estudos de Canto e Direção Coral, na Escola de Música Sacra e Pedagogia Musical de *Regensburg* (Alemanha).

Mário João Alves



O seu percurso académico e profissional pautou-se pelos seguintes pontos de referência. Estudou Canto com Fernanda Correia no Conservatório Superior de Música de Gaia (CSMG), onde concluiu a Licenciatura na mesma especialidade, prosseguindo estudos com *Gabriella Ravvazzi*. Obteve o 2º Prémio do *Concurso Luísa Todi*, em Portugal.

A sua carreira passa por um repertório operático, com sucesso internacional, incluindo personagens como *Conte di Almaviva*, *Nemorino*, *Pedrillo*, entre outros. Apresentou-se em várias cidades da Europa, assim como nos Estados Unidos da América (EUA). Como autor, escreveu muito repertório vocal, tendo sido co-fundador do grupo *Vozes da Rádio*.

3.6.2. Instrumentos de recolha de dados

Tal como foi referido, recorreremos à *entrevista semiestruturada* para a recolha de dados e para a sua posterior *categorização e análise de conteúdo*. O *questionário* foi também um instrumento utilizado de forma a possibilitar a organização do pensamento dos sujeitos no âmbito das questões apresentadas. Nesta perspetiva, e para melhor podermos aferir a validade dos resultados a obter, outros instrumentos de pesquisa poder-se-ão ainda conjugar com o paradigma de investigação científica (Sousa, 2012).

Depois desta descrição acerca das componentes que fazem parte do conjunto de opções metodológicas que aplicámos, passemos então ao Capítulo IV, denominado *Análise de Dados*.

CAPÍTULO IV – ANÁLISE DE DADOS

4.1 Introdução

Segundo Berelson, (1952, 1968) a análise de conteúdo constitui uma técnica de investigação que nos possibilita uma descrição objetiva, sistemática e quantitativa do conteúdo manifesto das comunicações, tendo por objetivo a sua interpretação (cit in Sousa, 2014, p. 90).

Feita a exposição das opções metodológicas que entendemos de grande pertinência para este estudo, passamos, de seguida, à *análise dos dados* recolhidos ao longo de todo este processo de investigação e obtidos através da *entrevista semiestruturada e do questionário* que estruturamos. Desta forma, a análise de dados desta pesquisa assentará numa metodologia de representação, através da *análise de conteúdo*, a qual nos permitirá realizar a *organização categorial* dos elementos recolhidos e obtidos, através dos instrumentos de recolha de dados e da *Amostra* constituída pelos professores intervenientes, os quais se encontram referenciados no Capítulo III.

Através da formulação de um conjunto de *categorias* procurámos obter uma sistematização clara e precisa dos dados recolhidos, conduzindo-nos, assim, a uma interpretação dos resultados, e conseqüentemente, à sua validação científica de acordo com o modelo de *Estudo de Caso* (Sousa, 1999). Desta forma, e citando Bardin, (1977)

uma categoria é considerada pertinente quando está adaptada ao material de análise escolhido, e quando pertence ao quadro teórico definido. (...) O sistema de categorias deve refletir as intenções da investigação, as questões do analista e/ou corresponder às características das mensagens (Bardin, 1977, p. 120).

No sentido de permitir uma melhor compreensão dos parâmetros em análise, a *categorização* enunciada seguiu os seguintes: *Temas, categorias, subcategorias e indicadores*. Cada um destes parâmetros, situar-nos-á perante as sínteses que realizamos dentro da problemática em estudo.

Neste contexto, Bardin (1977), afirma que na análise de conteúdo são elaboradas unidades de codificação ou de registo (palavras, frases), mas é necessário que se definam unidades de contexto quando existe ambigüidade na referenciação do sentido dos elementos codificados. As unidades de contexto são superiores às unidades de codificação ou de registo, que embora não tenham sido tomadas em consideração no

recenseamento das frequências, permitem compreender a significação dos itens obtidos, repondo-os no seu contexto (cit in Sousa, 2014, p. 93).

Será à luz desta fundamentação de Bardin (1997), através da sua obra *Análise de Conteúdo* e de outras fontes bibliográficas, nomeadamente, Ferreira (2008); Sousa, (2010; 2012); Coutinho (2013) e Sousa (2014), que elaboraremos os procedimentos metodológicos desta análise.

De acordo com os elementos de pesquisa de que dispomos, dividiremos esta análise em *três temas* fundamentais:

- **TEMA 1 – O *LIED* E A ATIVIDADE PROFISSIONAL DO CANTOR**

- **TEMA 2 – O *LIED* E A SUA IMPORTÂNCIA NO CONTEXTO ACADÉMICO**

- **TEMA 3 – O ESTUDO DO *LIED* E AS CORRENTES METODOLÓGICAS A PARTIR DAS ESCOLAS ALEMÃ E ITALIANA**

Cada um destes *temas* será dividido em *categorias* e *subcategorias* que nos proporcionarão *indicadores* de referência quanto aos conteúdos das *entrevistas* realizadas complementadas pelos *questionários* adicionais.

Passamos, então, à apresentação do desenvolvimento desta análise categorial.

4.2 Análise Categorical

TEMA 1 - O *LIED* E A ATIVIDADE PROFISSIONAL DO CANTOR

- **Categoria 1 - Preferência quanto ao género musical**

Indicadores:

Sobre esta categoria as opiniões de cada um dos entrevistados são muito pessoais e nem sempre conclusivas quanto à especificidade da escolha do seu género musical preferido. Desta forma, destacamos os seguintes indicadores de referência.

O Lied foi sempre o género musical que mais apreciei e que mais desenvolveu em mim o sentido da interpretação. Habituada desde criança a recitar poesia, deixando-me inebriar pelo seu ritmo e pela profundidade do seu conteúdo (Fernanda Correia).

Enquanto ouvinte e também enquanto intérprete, é para mim impossível destacar um género específico. Cada um tem as suas especificidades e um papel essencial na formação de um Cantor. Considero que ao especializarmo-nos num género e fazermos toda a formação e carreira em torno dele mesmo, obtemos um Cantor com uma técnica e uma produção sonora muito estilizada. Da minha experiência, não é, de todo, esse estilo de intérprete que os maestros atuais esperam dirigir e não é esse Cantor que espero ouvir quando vou a uma sala de espetáculos (Vítor Sousa).

É uma resposta difícil. Por motivos profissionais a ópera sempre ocupou um lugar primordial, mas gosto muito de música vocal de câmara, lied, chanson e demais géneros de música vocal de câmara em geral (Mário João Alves).

Género musical da minha preferência, que se enquadre na minha atividade profissional, é uma questão complexa, cujo objetivo não sei se consegui alcançar. Em vez de género, referirei a toda a música dos séculos XVI a XVIII, com incidência na música vocal, bem como a música sacra, de todas as épocas e de todos os géneros (Paulo Antunes).

- **Categoria 2 – Influência deste género musical na formação do Cantor**

Indicadores

Acerca desta categoria, todos os entrevistados referem que este género musical teve uma repercussão interessante na sua formação enquanto Cantor. Destaca-se a relação entre a música, a poesia e a palavra, tal como podemos verificar pelos indicadores que a seguir referenciamos.

O Lied é uma simbiose perfeita entre a música das palavras e a música propriamente dita (...) Sendo assim, não é de estranhar que este género musical Lied esteja integrado nos programas de Canto. (...) Sentindo cada verso, cada palavra, foi para mim entusiasmante cantar Lied, porque além da poesia existe a melodia envolvendo o sentido do texto e exaltando a emotividade das palavras (Fernanda Correia).

O género musical Lied, tal como referi ao longo da minha entrevista por questionário, teve um grande impacto no meu processo de aprendizagem. O idioma, a interpretação poética, a interpretação vocal e a musicalidade são aspetos que considero essenciais na minha formação enquanto cantor (Vítor Sousa).

Embora considere que a Ópera ocupa um lugar de primazia na minha formação enquanto cantor, tal como referi, o Lied teve alguma influência na minha formação (Mário João Alves).

Sim, teve bastante importância na minha formação, especialmente pelo seu contributo no aprofundamento da relação intrínseca entre a música e a palavra, para além de todos os outros aspetos que referi anteriormente. A questão do acompanhamento instrumental do Lied foi também importante para mim, quer como cantor, quer nalgumas experiências como acompanhador (Paulo Antunes).

TEMA 2 - O *LIED* E A SUA IMPORTÂNCIA NO CONTEXTO ACADÉMICO

- **Categoria 1 – A formação de Cantores e a inclusão do género *Lied* nos currículos de Canto**
- **Subcategoria 1 – Idioma**

Indicadores

Nesta categoria, podemos constatar a importância que os entrevistados atribuem à integração do género *Lied* nos currículos de Canto. A questão do idioma é muito importante porque conduz o estudante de Canto ao conhecimento da língua original do próprio género musical, introduzindo-o na simbiose que deve existir entre a musicalidade das palavras e dos textos. Torna-se um desafio que prepara e ajuda a vencer outros desafios na vida artística de um Cantor.

O aluno deverá ser aconselhado a traduzir a poesia para a sua língua natal e saber quais as palavras que devem ser destacadas. A envolvência da música fará com que se exprima mais intensamente (Fernanda Correia).

*(...) Traz-nos diversos desafios e apresenta-nos fonemas que são para nós desconhecidos. É um idioma riquíssimo no que diz respeito às cores que utiliza e a abundância de fonemas neutros como, a título de exemplo, na segunda sílaba da palavra *Ahnest*, levantam-nos obstáculos (como fazer com que uma sílaba como esta não soe destimbrada) que em idiomas como o italiano (muito utilizado numa primeira abordagem à voz cantada) não aparecem* (Vítor Sousa).

*Para além de ser um género musical importante e incontornável da História da Música Ocidental, especialmente a partir da segunda metade do séc. XVIII, até hoje, o *Lied* apresenta um conjunto de desafios técnicos e artísticos importantes na formação de um Músico/Cantor ou Pianista Acompanhador/Correpetidor, seja no que respeita à interpretação, seja nas exigências técnico-vocais e domínio da relação música-palavra, (...) desde as questões da tessitura e âmbito vocal, à fonética específica da língua, com as respetivas dificuldades técnicas que pode manifestar* (Paulo Antunes).

- **Subcategoria 2 - Interpretação poética**

Indicadores

Esta subcategoria conduz-nos à importância do poema no contexto *liderístico*. Neste contexto os alunos serão confrontados com a poesia alemã, escrita pelos grandes poetas. Aumentará, sem dúvida, o seu nível cultural e a expressividade na interpretação, resolvendo também problemas de carácter técnico.

Através de um estudo profundo do texto, que habitualmente é original de poetas célebres, o aluno é levado a exprimir os seus sentimentos. Ele é confrontado com a poesia alemã do séc. XIX escrita pelos melhores poetas. Isto aumentará a sua sensibilidade e cultura e proporcionará o conhecimento do estilo romântico, onde se vivia intensamente os temas de amor, o encanto pela natureza, pelo belo, pela simples beleza dum flor ou se sofria profundamente as agruras da vida (Fernanda Correia).

Alguns compositores fazem questão de musicar apenas grandes poetas e textos com uma riqueza, uma profundidade e subjetividade que nos distanciam muito do óbvio e superficial. Este domínio é para mim a principal característica de um bom cantor do género Lied (Vítor Sousa).

O Lied pode ser um importante elemento na aprendizagem, nomeadamente no que diz respeito à interpretação de texto, (...) e até na descoberta de inúmeros universos poéticos (Mário João Alves).

Os Lieder podem ser excelentes oportunidades para trabalhar e superar dificuldades técnicas dos alunos, para além de os colocar em contacto com um dos repertórios mais característicos e expressivos de certas épocas da História da Música (...) até ao estudo dos textos, suas temáticas e contexto artístico cultural onde se desenvolveram, tudo isso são componentes importantes na formação de um cantor profissional ou de um cantor que se dedique também ao ensino (Paulo Antunes).

- **Subcategoria 3 - Interpretação Vocal**

Indicadores

Nesta subcategoria, podemos observar que todos os entrevistados se referem à grande importância que se deverá atribuir à interpretação do género *Lied*. As ligações poesia-música têm que estar em verdadeira consonância.

O Lied representa para o Canto o género musical mais profundo. Por isso, defendo que o estudo da interpretação do Lied ocupe na prática do Canto um lugar privilegiado (Fernanda Correia)

Têm de estar intimamente ligada à interpretação poética. Aqui, a voz tem de estar completamente ao serviço da palavra. A técnica de textpainting (que surge ligada ao género que estamos a abordar) associada ao processo criativo da composição do Lied, tem de ter eco na voz do Cantor. Este tem de ter sempre uma especial atenção à palavra, tanto no seu significado, como no contexto gramatical, como também na interpretação do que o compositor está a tentar dizer-nos na parte do acompanhamento - seja ele com instrumento solista ou orquestra (Vítor Sousa).

Os benefícios técnicos só poderão acontecer se o repertório liederístico for cuidadosamente escolhido e de forma progressiva. Quanto aos benefícios interpretativos parecem-me óbvios, pela ligação íntima que a música revela, habitualmente, com o texto e pela importância que tem que ser dada à compreensão e transmissão do texto (Mário João Alves).

As questões das escolas técnicas de Canto, sejam elas aplicadas ao ensino e aprendizagem do Lied, ou a todas as outras componentes do estudo do repertório, sua interpretação e maturação técnica, no que se refere à utilização da voz cantada, são um problema complexo, polémico e poliédrico (Paulo Antunes).

- **Subcategoria 4 – Musicalidade**

Indicadores

Nesta subcategoria, o *Lied* é evidenciado como a forma musical mais bonita e profunda. Trata-se de uma forma musical inspiradora e expressiva, de sentimentos e emoções. A complexa harmonia que estabelece entre a natureza, a palavra e a música fazem dela uma unidade difícil de descrever.

O Lied é a forma musical mais bela e mais profunda do Canto. Esta forma musical que nasceu na Alemanha com o nome de Kunstlied era cantada nas igrejas e identificava-se pela forma de expressar os sentimentos descritos na poesia através da música (...) O Lied inspira-se numa poesia tão complexa, formada ao mesmo tempo de exercício espiritual e exercício de linguagem, sempre dentro duma enorme intimidade reflexiva que a alma possa ter consigo própria (Fernanda Correia).

Tem de ser abordado como música de câmara. O Cantor não será sempre o solista. Divide este papel com o texto e o acompanhamento. Aqui, queria relembrar o papel do silêncio. Apesar de importante em todos os estilos, aqui tem de ser mais um veículo de comunicação. É no silêncio que irá terminar o poema numa grande parte dos casos, naqueles momentos em que cada um dos ouvintes irá interpretar o que ficou por dizer ou decifrar imagens dúbias que surgem durante o mesmo (Vítor Sousa).

Aproveitar o lied para despertar o interesse pela qualidade do fraseio, a densidade interpretativa, a busca das intenções ao serviço do texto e pensar o canto sempre ao serviço da obra (Mário João Alves).

Os Lieder podem ser excelentes oportunidades para trabalhar e superar dificuldades técnicas dos alunos, para além de os colocar em contacto com um dos repertórios mais caraterísticos e expressivos de certas épocas da História da Música (Paulo Antunes).

TEMA 3 – O ESTUDO DO *LIED* E AS CORRENTES METODOLÓGICAS A PARTIR DAS ESCOLAS ALEMÃ E ITALIANA

Categoria 1 – O processo de aprendizagem do Canto num contexto global

Indicadores

Tal como foi referido, o género *Lied* deverá fazer parte dos percursos académicos do Cantor. Os estudantes poderão aprender diversas técnicas e abordagens necessárias à formação vocal e à formação interpretativa. Torna-se necessário que o professor de Canto tenha em atenção as qualidades vocais dos seus estudantes, preparando, cuidadosamente, os repertórios mais adequados para cada um, conforme os seus níveis de aperfeiçoamento e/ou de dificuldade.

Não é de estranhar que este género musical Lied esteja integrado nos programas de Canto. (...) O aluno aprenderá a discernir o que é dramático e o que é lírico, e qual a carga emotiva necessária para cada caso (Fernanda Correia).

A voz cantada e o seu processo de aprendizagem dividem-se em dois grandes grupos: O som, associado ao trabalho que fazemos com as vogais, nomeadamente os vocalizos e o comportamento muscular que devemos ter enquanto os executamos, e a articulação, associada aos mecanismos que têm de acontecer quando trabalhamos as consoantes.

Dentro do primeiro grupo devemos considerar a diferença da mesma vogal enquanto parte integrante de uma sílaba tónica, ou enquanto parte integrante de uma sílaba átona. Não esquecendo um ponto que falei anteriormente e que será um polimento de luxo, quando bem utilizado, que são as vogais neutras.

Nas consoantes também devemos considerar pelo menos dois tipos: as cantáveis, como são o caso dos C (na palavra cesto), F, J, L, M, N, R, S, V, X, Z e as que não conseguimos ter qualquer som, a não ser se colocarmos alguma vogal a seguir, como o caso do B, C (na palavra cão), D, G, K, P, Q, T (Vítor Sousa).

A preocupação principal é sempre a de escolher repertório adequado ao aluno com vista à sua consolidação e/ou evolução. Depois trabalhar uma boa estruturação física da vocalidade que permita ao aluno partir para o estudo interpretativo e tirar o máximo partido expressivo quanto à interpretação do texto e ao fraseio (Mário João Alves).

Dominar tecnicamente um Lied ou um Ciclo, bem como integrá-lo corretamente no contexto interpretativo onde foi criado, é uma mais-valia muito importante no percurso formativo de um cantor ou professor (Paulo Antunes).

- **Categoria 2 – A aprendizagem do *Lied* - influências das correntes metodológicas das Escolas Italiana e Alemã**

Indicadores

Nesta categoria são evidenciadas duas Escolas de ensino aprendizagem de *Lied*: a Escola Alemã e a Escola Italiana. Percebe-se que existem algumas preferências e divergências, não significativas, relativamente à escolha das melhores escolas. Contudo, sendo o *Lied* de origem alemã, será possível entender que a Escola Alemã poderá ser a que melhor prepara para os *Lieder*. De novo se fazem ressaltar as qualidades deste género musical que deverá, segundo opiniões aqui demonstradas, ser lecionado de acordo com as melhores correntes metodológicas e de acordo com as melhores técnicas de ensino-aprendizagem, próprias para cada um dos estudantes.

A forma mais característica do Lied é aquela em que a música, graças ao génio do compositor, brota da inspiração sobre poesia de conhecimento e de interrogação filosófica, e que se desenvolveu especialmente na Alemanha no século XIX, com o genial Franz Schubert. (...) A minha carreira como Cantora começou com Recitais de Lied, os quais me deixavam sempre enriquecida musicalmente e me proporcionaram crescer como cantora e intérprete (Fernanda Correia).

Para trabalhar a parte do som, eu consideraria mais indicada a Escola Italiana, assim como o repertório Italiano, porque privilegia mais a beleza da voz, o brilho, o volume e até a naturalidade com que se canta. Tudo é mais aberto e ressonante.

No que diz respeito à articulação, escolheria a Escola Alemã e o repertório Alemão. Nesta, a igualdade, a verticalidade e a cobertura vocal utilizadas levam a que as consoantes se tornem mais audíveis, já que as vogais são abordadas de forma mais escura e ao ouvinte, a noção que dá, é que a articulação é mais efetiva. Esta forma de Cantar obriga as estruturas musculares ligadas ao apoio a manterem-se muito mais ativas de uma forma natural. Sem que para isso tenhamos de estar a tensionar de uma forma voluntária qualquer estrutura muscular. As consoantes obrigarão a que isso aconteça por si só. Por estas razões considero que o Lied tem a ganhar se for abordado desta última forma (Vítor Sousa).

Eu sempre procurei mais a técnica italiana e é aquela com que me identifico, pessoalmente. São esses princípios que transmito aos meus alunos e que acredito que os pode ajudar. No entanto, contacto com colegas de diferentes escolas e gosto imenso de ouvir lied, confesso, com uma boa técnica de escola alemã. Porém, acredito que com uma boa técnica italiana, bem estruturada, se consegue abarcar todo o tipo de repertório com um controlo bastante satisfatório (Mário João Alves).

Sempre que se conseguem resultados positivos perante os desafios que os alunos e o repertório colocam a um professor, através da busca dos melhores caminhos que as várias metodologias do ensino do Canto apontam, tendo em conta as características específicas de cada aluno, na minha opinião estamos a dar um contributo positivo para a “ciência” do Ensino do Canto (Paulo Antunes).

CAPÍTULO V – INTERPRETAÇÃO DOS RESULTADOS

5.1 Introdução

Depois de termos chegado ao final do estudo empírico desta Dissertação de Mestrado, baseado no modelo de análise qualitativa, centrado num *Estudo de Caso*, eis-nos chegados ao momento da *Interpretação dos Resultados*, com os contributos retirados a partir da *análise de dados* efetuada.

Caminhamos, desta forma, para as conclusões finais deste trabalho científico.

Para Bardin (1977) e também Esteves (2006) as interpretações serão sempre realizadas no sentido de se procurar o que significa verdadeiramente. Qual o discurso enunciado, e o que querem dizer, em profundidade, certas afirmações/constatações verificadas ao longo do estudo (Coutinho, 2013, pp.221-222).

Assim, para que os resultados obtidos sejam efetivamente uma constatação fiável, teremos que considerar esta investigação como um todo, que se uniformiza e unifica, na medida em que se vão colhendo e recolhendo os *sinais visíveis das palavras ditas* e dos seus *significados*. Durante a interpretação dos dados, é preciso voltar atentamente aos marcos teóricos, pertinentes na investigação, pois eles dão o suporte e as perspetivas significativas para o estudo. A relação entre os dados obtidos e a fundamentação teórica é que dará sentido à interpretação dos resultados (Sousa, 2014).

Retomando de novo a *questão central desta pesquisa*, e os *objetivos* a que nos propusemos, passamos de seguida à análise da coerência dos elementos que compuseram o cerne desta investigação (Sousa, 2008; 2010). Desta forma, a temática desta Dissertação, é, de novo, apresentada sob a forma de questão **central da** pesquisa, a qual foi apresentada da seguinte forma:

De que forma será possível compreender a integração, já existente, do género *Lied* no Ensino do Canto, enquanto elemento proporcionador do desenvolvimento e da aquisição de maiores e melhores competências, a estudantes dos Cursos de Canto?

Para que melhor fosse possível dar resposta a esta questão central, enunciamos duas **Hipóteses de investigação**, que, igualmente, retomamos:

- Será que o estudo e o aprofundamento da temática anunciada, partindo de experiências concretas de ensino e aprendizagem do género musical *Lied* poderão conduzir a resultados significativos, no âmbito desta problemática?
- De que forma a centralidade deste estudo, colocada a partir das experiências realizadas por professores de Canto, em escolas nacionais e internacionais, poderá conduzir a resultados substantivos no contexto da temática em questão?

Tendo em consideração as questões enunciadas, bem como os objetivos gerais desta pesquisa, e o Quadro Teórico-Conceptual que nortearam todo estes percursos de investigação, podemos perceber que todos estes parâmetros se conjugaram no sentido da obtenção da coerência desejada. Foram consultados autores de referência nos domínios do *Estado da Arte* os quais enriqueceram de forma substantiva o enquadramento teórico deste estudo.

Seguindo uma Metodologia Empírica, de análise qualitativa, cujo modelo escolhido para caracterizar a tipologia da investigação se enquadrava no *Estudo de Caso*, verificámos que a *entrevista semiestruturada* conjugada com o *questionário* de natureza aberta (Sousa, 1999) foram instrumentos de recolha de dados que se tornaram eficazes e pertinentes.

No contexto da *análise de dados* realizada, a técnica de *análise de conteúdo* (Bardin, 1977) constituiu um modo de interpretação que nos permite retirar conclusões precisas e interpeladoras quanto à problemática em estudo. Nesta perspetiva, consideramos que a elaboração da *Categorização* apresentada focaliza os pontos essenciais desta problemática, trazendo reflexões interessantes.

À luz do cruzamento dos dados obtidos, no contexto da metodologia empírica utilizada encontramos respostas que consolidam o nosso estudo.

5.2 Interpretação dos resultados

Através da análise das respostas das *entrevistas* e dos *questionários* realizados junto da *Amostra* que compôs o nosso estudo, foi-nos possível aferir os resultados que apresentamos seguindo pontos específicos.

5.2.1 Sobre o *Lied* enquanto género musical

Acerca do *Lied* enquanto género musical, todos os entrevistados consideram que este género se encontra pleno de interesse, quer do ponto de vista da sua composição musical quer do ponto de vista da sua musicalidade, bem como do elevado nível poético, histórico e cultural que o envolve. Nas palavras de Fernanda Correia, podemos verificar essa constatação: *O Lied é a forma musical mais bela e mais profunda do Canto. Esta forma musical que nasceu na Alemanha com o nome de Kunstlied era cantada nas igrejas e identificava-se pela forma de expressar os sentimentos descritos na poesia através da música (...) O Lied inspira-se numa poesia tão complexa, formada ao mesmo tempo de exercício espiritual e exercício de linguagem, sempre dentro duma enorme intimidade reflexiva que a alma possa ter consigo própria.*

5.2.2 Sobre Franz Schubert e as suas obras no contexto deste género musical

Podemos considerar que o *Lied* teve o seu apogeu com o compositor Franz Schubert. De acordo com inúmeros autores, os *Lieder* de Schubert foram a forma musical mais perfeita e mais consonante que se escreveu em todos os tempos.

Nas palavras dos nossos entrevistados encontramos essas referências. Fernanda Correia afirma que *A forma mais característica do Lied é aquela em que a música, graças ao génio do compositor, brota da inspiração sobre poesia de conhecimento e de interrogação filosófica, e que se desenvolveu especialmente na Alemanha no século XIX, com o genial Franz Schubert.* De acordo com Paulo Antunes, *Dominar tecnicamente um Lied ou um Ciclo de Schubert, bem como integrá-lo corretamente no contexto interpretativo onde foi criado, é uma mais-valia muito importante no percurso formativo de um cantor ou professor.* Vítor Sousa acrescenta-nos uma vertente que consideramos de grande importância no contexto das características do *Lied*: *É no silêncio que irá terminar o poema numa grande parte dos casos, naqueles momentos em que cada um dos ouvintes irá interpretar o que ficou por dizer ou decifrar imagens dúbias que surgem durante o mesmo.* Mário João Alves afirma: *Aproveitar o lied para despertar o*

interesse pela qualidade do fraseio, a densidade interpretativa, a busca das intenções ao serviço do texto e pensar o canto sempre ao serviço da obra.

Perante as *palavras ditas*, geradoras de grandes e complexas reflexões, não nos restam dúvidas quanto à beleza insondável deste género musical.

5.2.3. Sobre as Escolas de Canto e a sua relação com o *Lied*

Muito embora já se tenha falado da relação do *Lied* com a Escola Alemã, tal como refere Vítor Sousa: *no que diz respeito à articulação, escolheria a Escola Alemã e o repertório Alemão*, podemos constatar contudo, que neste século XXI o que fará mais sentido será aproveitar as metodologias de cada Escola e colocá-las ao serviço dos alunos, com atenção à especificidade e características de cada um. Esta será, no fundo, a ideia geral que os quatro entrevistados deixaram passar em relação a este tema. A este respeito, Paulo Antunes refere-se afirmando que *As questões das escolas técnicas de Canto, sejam elas aplicadas ao ensino e aprendizagem do Lied, ou a todas as outras componentes do estudo do repertório, sua interpretação e maturação técnica, no que se refere à utilização da voz cantada, são um problema complexo, polémico e poliédrico. (...) Pelo exposto não é muito consensual que seja esta ou aquela escola a que melhor se adapta ao estudo e aprendizagem do Lied. O mesmo professor continua afirmando que sempre que se conseguem resultados positivos perante os desafios que os alunos e o repertório colocam a um professor, através da busca dos melhores caminhos que as várias metodologias do ensino do Canto apontam, tendo em conta as características específicas de cada aluno, na minha opinião, estamos a dar um contributo positivo para a “ciência” do Ensino do Canto.*

Apesar destas considerações, verificamos que existem opiniões diversificadas, mesmo entre os nossos entrevistados. Contudo, tal como foi referido, a escola a escolher será a que melhor se adapte ao contexto em que se insere, dando as melhores respostas aos seus alunos.

5.2.4 Sobre a importância do *Lied* no ensino e aprendizagem do Canto.

Sobre este ponto existe uma grande concordância de ideias, considerando a maior importância que este género musical tem, quando englobado na aprendizagem da arte de

cantar. Assim, de acordo com Fernanda Correia *O Lied representa para o Canto o género musical mais profundo. Por isso, defendo que o estudo da interpretação do Lied ocupe na prática do Canto um lugar privilegiado.* São referidos vários critérios presentes neste repertório musical, que cuidadosamente compreendidos tornam o *Lied* uma ferramenta de estudo muito completa para o Cantor: o idioma, a interpretação poética, a interpretação vocal e a musicalidade, são componentes complexas que o aluno precisa de treinar e que no *Lied* pode fazê-lo em abundância. Paulo Antunes afirma que *para além de ser um género musical importante e incontornável da História da Música Ocidental, o Lied apresenta um conjunto de desafios técnicos e artísticos importantes na formação de um Músico/Cantor ou Pianista Acompanhador/Correpetidor, seja no que respeita à interpretação, seja nas exigências técnico-vocais e domínio da relação música-palavra.* Por sua vez, Mário João Alves afirma que *os benefícios técnicos só poderão acontecer se o repertório liederístico for cuidadosamente escolhido e de forma progressiva. Quanto aos benefícios interpretativos parecem-me óbvios, pela ligação íntima que a música revela, habitualmente, com o texto e pela importância que tem de ser dada à compreensão e transmissão do texto.* Nas palavras de Vítor Sousa *o Lied tem de ser abordado como música de câmara. O Cantor não será sempre o solista. Divide este papel com o texto e o acompanhamento. Aqui, queria relembrar o papel do silêncio. Apesar de importante em todos os estilos, aqui tem de ser mais um veículo de comunicação. É no silêncio que irá terminar o poema numa grande parte dos casos, naqueles momentos em que cada um dos ouvintes irá interpretar o que ficou por dizer ou decifrar imagens dúbias que surgem durante o mesmo.*

Depois de termos analisado e refletido acerca das questões pertinentes que enunciámos ao longo deste trabalho de investigação, podemos concluir que a mesma se considera validada pelas afirmações e pelas representações que o grupo de professores entrevistados nos confirmam. Na realidade, consideramos que o género musical *Lied* se reveste de grande profundidade e de grande valor artístico, estético e cultural, indispensável à formação académica dos Cantores.

CONCLUSÕES GERAIS

Chegados ao final deste trabalho, reconheço que foi para mim gratificante realizar todo este percurso, quer como professor, quer como profissional de Canto, muito particularmente do género *Lied*. Na realidade, é consensual que este género musical se reveste de grande profundidade e de grande valor artístico. As entrevistas realizadas permitiram conhecer com maior profundidade os *sinais visíveis* desta constatação. As características intrínsecas deste género musical exprimem sensibilidades e horizontes que se enquadram numa época em que o Romantismo acolheu, com grande sensibilidade estética, o género *Lied*, tendo Franz Schubert conseguido ultrapassar todos os seus predecessores e sucessores, combinando sons, melodias, textos, música e poesia numa total simbiose que deixou marcas presentes na História da Música e do Canto.

Limites à Investigação

Não existiram limites a esta investigação científica. Todos os professores entrevistados e todos os colaboradores se mostraram disponíveis e interessados em me proporcionar os seus melhores contributos.

Recomendações futuras

Como principal recomendação, expresso o meu interesse em que novos estudos possam surgir e novos contributos possam sensibilizar estudantes e professores para que este género musical *Lied*, pela nobre beleza que o caracteriza, cresça e evolua em contextos académicos, didáticos e científicos, sendo uma mais-valia para o ensino e aprendizagem do Canto.

(...) singers from differing pedagogical origins have begun to join the international performance scene. To do so, they have had to modify their own national and regional technical excesses or limitations to meet international standards. There are fewer premier singers who sound patently French-trained, German-trained, or English-trained²⁰ (Miller, 2002, p. xv).

²⁰ (...) cantores de diferentes origens pedagógicas começaram a juntar-se a um padrão internacional de performance. Para tal foi necessário a modificação das limitações técnicas, específicas de cada nacionalidade ou região. Existem cada vez menos cantores de referência intrinsecamente ligados seja à escola francesa, alemã ou inglesa (Miller, 2002, xv).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, M. (2007). *O Ensino de Canto em Portugal: uma perspetiva analítico-reflexiva a partir de meados do Século XX*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- ALIER, R., et al (2000). *O Mundo da Música*. Barcelona: Oceano.
- BARDIN, L. (1977). *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- BOGDAN, R. e BIKLEN, S. (1994). *Investigação Qualitativa em Educação – Uma Introdução à Teoria e aos Métodos*. Porto: Porto Editora.
- COUTINHO, C. (2013). *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas – Teoria e Prática*. V. N. Famalicão: Edições Almedina.
- FALLOWS, D., et al (2001). Lied. In SAMS, E. e JOHNSON, G. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. UK: Oxford University Press.
- FERREIRA, M. M. (2008). *A Educação Intercultural*. Lisboa: Universidade Aberta.
- FREIXO, M. (2012). *Metodologia Científica – Fundamentos, Métodos e Técnicas*. Lisboa: Instituto Piaget.
- GORREL, L. (2005). *The Nineteenth Century German Lied*. New Jersey: Amadeus Press.
- GROUT, D. J. e PALISCA, C. V. (2005). *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.
- JANDER, O., et al (2001). Singing. In SAMS, E. e JOHNSON, G. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. UK: Oxford University Press.
- LOPES, J. O. (2011). *A Voz, a Fala, o Canto – Como utilizar melhor a sua voz*. Brasília: Thesaurus Editora de Brasília.
- MILLER, R. (2002). *National Schools of Singing – English, French, German, and Italian Techniques of Singing Revisited*. USA: Scarecrow Press.

- MILLER, R. (2011). *On the Art of Singing*. USA: Oxford University Press. Reprint edition.
- MOORE, D. (2008). *Guia dos Estilos Musicais*. Lisboa: Edições 70.
- NÉRY, R. (2011). Prefácio. In LOPES, J. O. (2011). *A Voz, a Fala, o Canto – Como utilizar melhor a sua voz*. Brasília: Thesaurus Editora de Brasília.
- PLATINGA, L. (1985). *Romantic Music: A History of Music Style in Nineteenth Century Europe*. USA: W. W. Norton & Company.
- PLATZER, F. (2006). *Compêndio de Música*. Lisboa: Edições 70.
- REVERTER, A. (1985). Franz Schubert. In ARTEAGA, et al (1985). *Enciclopédia Salvat dos Grandes Compositores – Vol. II* (pp. 97-160). Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, Ltda.
- SARHAN, F. (2004). *Introduction à L'Histoire de la Musique – En Occident, de L'Antiquité à Nos Jours*. Paris: Flammarion.
- SERRA, J. (2001). *Teoría y práctica del canto*. Barcelona: Herder.
- SOUSA, M. R. (1999). *Metodologias do Ensino da Música para Crianças*. V. N. Gaia: Edições Gailivro, Ltd.
- SOUSA, M. R. (2010). *Música, Educação Artística e Interculturalidade*. Rio Tinto: Lugar da Palavra Editora, Unip. Ltd.
- SOUSA, S. (2013). *A Educação, a Comunicação e o Diálogo Interculturais através da Dança – Um Estudo de Caso*. Porto: Universidade Aberta.
- TARUSKIN, R. (2009). *Music in the Nineteenth Century: The Oxford History of Western Music*. UK: Oxford University Press.
- VILELAS, J. (2009). *Investigação – O Processo de Construção do Conhecimento*. Lisboa: Edições Sílabo.

FONTES ELETRÓNICAS CONSULTADAS

Figura 1

Disponível em:

Portrait of Franz Schubert 1797-1828, oil on canvas by Carl Jäger:
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Portrait_of_Franz_Schubert_1797-1828,_oil_on_canvas_by_Carl_J%C3%A4ger.jpg

Acedido em 07-05-2015

Figura 2

Disponível em:

Monumento megalítico na neve (Megalithic Cairn in the Snow), 1820. Caspar David Friedrich.
<http://www.gopera.com/lieder/translations/schubert.html>

Acedido em 07-06-2015

Figura 3

Disponível em:

Retrato de Goethe, 1828. Stieler.
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/Goethe_\(Stieler_1828\).jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/Goethe_(Stieler_1828).jpg)

Acedido em 05-05-2015

Figura 4

Disponível em:

Três amigos (Johann Jenger, Anselm Hüttenbrenner e Franz Schubert), 1827. Josef Teltscher.
http://germanstudies.ucsc.edu/images/Teltscher-drei-freunde_550w.jpg?t=0

Acedido em 05-05-2015

Figura 5

Disponível em:

Representação de uma Schubertiada, com Schubert ao piano, 1868. Moritz von Schwind.

<http://classicalvoiceamerica.org/2014/02/08/suddenly-schubert-is-the-song-on-everyones-lips-in-2014/>

Acedido em 09-06-2015

Figura 8

Disponível em:

Dietrich Fischer-Dieskau

<http://www.tributes.com/obituary/photos/Dietrich-Fischer-Dieskau-93818783>

Acedido em 09-06-2015

Figura 9

Disponível em:

Dois Órgãos de Tubos do espólio da Escola das Artes

<http://www.meloteca.com/foto-orgao-porto-escola-artes-sala-1-2.htm>

<http://www.meloteca.com/foto-orgao-porto-escola-artes-sala-orquestra.htm>

Acedido em 09-06-2015

Partitura 1

Disponível em:

Manuscrito de An Die Musik, 1817. F. Schubert.

<http://www.mfiles.co.uk/illustrations/schubert-an-die-musik-lied-1817.jpg>

Acedido em 15-06-2015