

## Programando repertório em recital de canto: um relato de experiência

### COMUNICAÇÃO

*Gustavo Weiss Freccia*

EMAC-UFG, [gustavowfreccia@gmail.com](mailto:gustavowfreccia@gmail.com)

*Profa. Dra. Sonia Ray*

EMAC-UFG, [soniaraybrasil@gmail.com](mailto:soniaraybrasil@gmail.com)

*Profa. Dra. Marília Álvares*

EMAC-UFG, [marilialvares@hotmail.com](mailto:marilialvares@hotmail.com)

**Resumo:** Este trabalho discute aspectos da elaboração de um recital concentrando-se em formas como os critérios adotados para a escolha e organização do repertório podem afetar o momento da performance. A metodologia adotada foi a revisão de literatura e a análise do programa de recital. A experiência vivenciada no recital objeto da discussão foi corroborada por variantes elencadas pelos autores estudados, que passam por grau de dificuldade, questões estéticas e, sobretudo, pelas preferências e criatividade do intérprete.

**Palavras-chave:** Programas de recital. Repertório de canto. Música de câmara para canto. Preparação para performance. Relato de experiência.

**Abstract:** This work discusses aspects of a recital elaboration, focusing on how program building (chosen repertoire and its order) can affect the performance. The methodology adopted was a bibliographical review and the program recital analysis. The related experience in this recital confirm the variants cited by studied authors, going from difficulty level through esthetical issues, as well as the artists preferences and creativity.

**Keywords:** Recital programs. Voice repertoire. Chamber music with voice. Performance preparation. Experience report.

### 1. Introdução

Este trabalho descreve a produção de um recital de canto sob o prisma da escolha e ordenação do repertório, e observa como os critérios adotados podem interferir no momento da performance. Para levantar a discussão e ilustrar os argumentos, o autor utiliza-se da experiência de ter realizado um recital de meio de metrado, especialmente no que diz respeito às reflexões sobre a seleção de repertório e nas diversas alterações de ordem das peças a serem apresentadas. Esse recital ocorreu no dia 1º dezembro de 2013, no Teatro Belkiss S. Carneiro de Mendonça (Goiânia-GO).

Para entremear a discussão apresentamos uma breve revisão de literatura, que dialoga com a análise do programa de recital. A experiência vivenciada foi corroborada por variantes elencadas pelos autores estudados, que vão desde grau de dificuldade dos intérpretes até o perfil do público destinado, passando por questões estéticas e, sobretudo, as preferências e a criatividade do intérprete. Esperamos que este relato de

experiência estimule cantores e mesmo instrumentistas a refletirem sua preparação para a performance no que diz respeito a uma organização mais criteriosa do programa. Em suas infinitas combinações/agrupamentos/contrastes, quais peças e como os músicos as dispõem num recital podem garantir o bom andamento da performance.

## **2. Breve revisão de literatura sobre programação de repertório**

A construção de programas de recital é tema pouco abordado nas pesquisas em performance musical. É, porém, extremamente relevante, pois se bem planejado pode beneficiar os intérpretes, como demonstram pesquisas realizadas desde 2000 (CARDASSI, 2000; CARLSON, 2001; RAY, 2010).

Luciane Cardassi (2000), a partir de sua experiência como performer e docente da área de performance, elenca a preparação artística, psicológica, física e organizacional em três momentos distintos da performance: antes, durante e depois. A autora afirma que a produção de um recital inicia-se com a escolha do repertório e, já nesse estágio inicial, deve-se refletir sobre a ordem em que ele será executado. Andrew Carlson (2001) traça um breve histórico sobre como o desenvolvimento da prática de performance e da musicologia determinaram a maneira como os músicos programam o repertório de seus recitais. O autor constata que nos últimos anos do séc. XX a música erudita perdeu força, e sugere que o futuro dos recitais reside num repertório misto, que inclui música além do repertório erudito tradicional e coloca o público não especialista em contato com música de qualidade de uma maior gama de culturas. Ray (2010) aprofunda um aspecto da cognição musical citado *en passant* por Cardassi ao mencionar como uma escolha criteriosa de repertório pode minimizar a ansiedade e o pânico de palco. Os três autores citados compartilham a observação de que músicos e programas de cursos e de concursos solidificaram a ordem cronológica do repertório como a tradicional, e sugerem que outras alternativas são mais eficazes e devem ser buscadas.

A literatura que trata puramente da construção de programas de recital é, embora antiga, valiosa e popular especialmente entre pianistas correpetidores e cameristas. Berton Coffin (1956) traz listas com sugestões de repertório tipificados de várias maneiras: por tema, por gênero, por recursos técnicos utilizados, por idioma, por caráter, peças indicadas para iniciar ou fechar recitais, etc. Cada lista é apresentada com

sugestões para diferentes classificações vocais: sopranos coloratura, lírico e dramático, mezzo-soprano, contralto, tenores lírico e dramático, barítono e baixo. Shirlee Emmons e Stanley Sonntag (1979) e Kurt Adler (1965) intitulam *Program Building* (construção de programa) um dos capítulos de seus livros. Nesses capítulos os autores descrevem diversos tipos de construção de recitais, o que deve ser levado em conta neste momento pré-performance (conforme as habilidades do cantor e conforme o público esperado, por exemplo). Os demais capítulos trazem numerosos exemplos de programas de recital, bem como reflexões pertinentes à performance musical dos cantores, especialmente na música de câmara. Literatura mais recente e de mesmo teor é o livro de Carol Kimball (2013), que levanta diversos aspectos a serem pensados ao se formatar um programa e, como os outros, traz exemplos e análises de alguns recitais, que segundo Kimball devem sempre primar pelo equilíbrio e coesão.

### 3. O programa executado

<b>S. Donaudy</b> (1879-1925)	<i>O del mio amato ben... Luoghi sereni e cari... Ah, mai non cessate...</i>
<b>G. Fauré</b> (1845-1924)	<i>Au Cimetière En Sourdine</i>
<b>F. Schubert</b> (1797-1828)	<i>Gesänge des Harfners: I. Wer sich der Einsamkeit ergibt II. Wer nie sein Brot mit Tränen aß III. An die Türen will ich schleichen</i>
~~~~~	
<b>A. Copland</b> (1900-1990)	<i>Simple gifts Long time ago At the river I bought me a cat</i>
<b>W. Henrique</b> (1905-1995)	<i>Sem Seu Abaluaiê</i>
<b>H. Tavares</b> (1896-1969)	<i>Banzo</i>

Fig. 1: O programa executado, inteiramente original para canto e piano. O tracejado indica um intervalo que separa os três blocos da primeira parte e os dois da segunda.

O Programa de Pós-Graduação em Música da EMAC-UFMG dá liberdade de os mestrandos prepararem seu primeiro recital com repertório de livre escolha (sob a

supervisão de seus orientadores), ao contrário do recital de defesa, que deve ter uma relação íntima e justificada com seus projetos de mestrado. Nesse sentido, buscou-se estabelecer coerência entre os blocos de compositores que foram escolhidos a partir de peças que constavam no repertório do mestrando há algum tempo. Como a pesquisa concentra-se na música de câmara, o programa foi inteiramente constituído de canções de arte. A música de câmara tem papel fundamental na constituição de programas de recital solo, uma vez que as opções de repertório são muito numerosas e há flexibilidade de transposição conforme a classificação vocal. Fausto Borém (2000), afirma que música de câmara ocupa cerca de 95% do repertório solo dos músicos.

As duas primeiras peças de Stefano Donaudy estavam entre aquelas que constavam no repertório do cantor há algum tempo, portanto serviram de ponto de partida para a elaboração do recital. Essas peças possuem tonalidades diferentes mas compartilham de similares caracteres, agógica e temática poética. Por conta disso, buscou-se outra canção do compositor de andamento mais movido e texto contrastante, para que o primeiro bloco de canções diferísse substancialmente do segundo, de *mélodies* de Gabriel Fauré. A canção *Au Cimetière* é de uma dramaticidade e um ar sorumbático que criou a necessidade de que fosse interpolada por duas canções mais leves, como a italiana que a antecede e a *En Sourdine* subsequente, com a poesia sinestésica e fantástica de Verlaine. O pequeno ciclo de Franz Schubert, *Gesänge des Harfners* (Op. 12), constitui outro bloco. Embora contraste e equilibre com a última canção francesa, mantém andamentos parecidos e a mesma temática textual e tonalidade nas três canções. Esse conjunto encerra a primeira parte do recital. A ideia para esta primeira parte foi agrupar canções de arte em diferentes idiomas, um compositor por idioma (para não enfraquecer o conjunto, variando demais a linguagem). Há ainda um link de contemporaneidade de atuação entre Donaudy e Fauré, enquanto fez-se questão de manter o grupo Schubert pelo que o compositor representa para o repertório camerístico escrito para canto e piano.

Após o intervalo procurou-se quebrar a atmosfera séria da primeira parte. Pensando assim, buscou-se contemplar canções americanas de influências folclórica e tradicional. Para isso, o primeiro bloco é uma seleção de quatro das *Old American Songs*, que são melodias norte-americanas arranjadas ou adaptadas por Aaron Copland. As quatro alternam-se entre balada romântica, hino religioso e canção infantil, e

estabelecem maior conexão com o público geral. O bloco seguinte e final buscou sua unidade na canção nacional de câmara inspirada em temas da cultura afro-brasileira. Esse foi o único bloco que contemplou mais de um compositor, iniciando com dois pontos rituais do paraense Waldemar Henrique e finalizando com o *Banzo* de Hekel Tavares, peça de forte dramaticidade vocal e brilhante efeito pianístico para encerrar o recital.

#### 4. Efetividade das escolhas na organização do repertório

Alternar os idiomas por blocos por si só já confere ao recital uma novidade em termos de sonoridade, bem como estilos nacionais diferenciados. A variedade de idiomas entre blocos de canções apresentadas traz equilíbrio para o recital e apresentam o domínio do cantor de diferentes estilos e sonoridades, pontos chave na interpretação da canção de câmara. Verificou-se que a referida opção foi bem sucedida por dar unidade a algumas peças, criando um bloco, e contraste entre blocos, conforme a recomendação de alguns autores (EMMONS, SONNTAG, 1979; KIMBALL, 2013).

Ray (2010) e Kimball (2013) compartilham da ideia de que as primeiras peças devem ser aquelas em que o músico se sente o mais confortável possível, pois vai se deparar com o público e com prováveis desconfortos com nervosismo, acústica, iluminação, temperatura do ambiente, entre outros. Além do mais, como afirma Adler (1965, p.173), o primeiro bloco do recital é o “cartão de visita” dos músicos. Nesse sentido, foi uma boa opção iniciar o recital com peças maduras do repertório e que possuem frases em *legato*, não muito longas, nem muito agudas, nem muito graves, idioma que a voz responde bem, servindo como um aquecimento em palco.

Optou-se por um bloco de canções francesas logo depois das italianas pela proximidade da língua. Originalmente, havia uma peça de Fauré (*Clair de Lune*), que foi removida nos últimos ensaios por não estar madura o suficiente, e pelo recital estar demasiadamente longo. Era uma peça que iniciava e equilibrava o segundo bloco, e adicionava leveza à primeira parte do programa, contrastando tão bem quanto a canção *Au Cimetière*. A canção *En Sourdine* cumpriu a função de encerrar o bloco com um caráter contrastante em relação à canção anterior.

A razão pela qual optou-se pelo ciclo denso para finalizar a primeira parte fundamentou-se em de Kimball (2013) e Adler (1965). Os autores recomendam que conjuntos, ciclos e peças importantes devem anteceder o intervalo, num programa onde a primeira metade é maior, pois o público absorve melhor uma peça de mais peso nesse momento do recital. Passada a performance, questionou-se a permanência do conjunto de peças de Schubert, uma vez que finalizou a primeira parte do programa de uma maneira muito densa. Em substituição ao bloco constituído pelo Op. 12 de Schubert consideramos a possibilidade de que canções avulsas desse mesmo compositor, entre elas algumas de caráter mais alegre, ou de temática jocosa, equilibrariam melhor a primeira metade do programa.

A ordem das canções de Copland no primeiro bloco da segunda parte seguiram sua tendência natural ao contrastar com o final da primeira parte. Depois de um final denso para a primeira parte, seria importante uma canção alegre para anunciar que a segunda parte seria mais leve. Por isso *Simple Gifts*, que tem ritmo de dança e é uma peça breve. A essa sucedeu-se uma balada romântica e nostálgica e um hino religioso, ambas as peças num andamento tranquilo, que formaram um cerne coeso no bloco de canções americanas. Para finalizar, pensou-se que *I bought me a cat* seria uma peça de grande apelo para o público, por tratar de uma peça divertida e engraçada, ao imitar sons de animais. Esse bloco, vocalmente cômodo, foi estrategicamente colocado neste momento, para garantir além de leveza musical, poupar energia para o conjunto seguinte e final.

As canções brasileiras iniciar-se-iam pela *Cantilena* de Heitor Villa-Lobos. Pelas mesmas razões que motivaram a exclusão da peça *Clair de Lune* de Fauré, a peça de Villa-Lobos também foi retirada do programa. Embora não seja recomendável dividir um conjunto pequeno de peças em mais de um compositor, a temática afro-brasileira encerra uma unidade tão forte que três peças de dois compositores diferentes não enfraqueceram o bloco. Trata-se de três peças expressivamente fortes e que requerem estamina vocal, bem como exigem do piano uma sonoridade mais densa, por isso foram antecipadas por canções mais leves e tranquilas em andamento, tessitura e dinâmicas. Aqui as sugestões de Adler (1965), Emmons e Sonntag (1979) e Kimball (2013) vão novamente de encontro com a ordenação estabelecida para esse recital: é interessante o cantor finalizar um recital com canções em sua língua mãe, onde por proximidade

cultural ele pode se expressar melhor e, caso o cantor seja estrangeiro, há uma grande possibilidade de oferecer ao público uma rica variedade de obras desconhecidas.

### **5. Considerações finais**

Um cantor, ao selecionar e ordenar o repertório de um recital levando em conta fatores como tonalidade, andamento, temática, caráter, poesia, idioma, dificuldade técnica, público alvo, etc., chega à conclusão que os benefícios que essa grande quantidade de variáveis pode oferecer suplantam a comodidade de se manter um repertório em ordem cronológica.

Espera-se que a descrição do processo de como o repertório foi escolhido e organizado, bem como as reflexões pareadas com a literatura, estimule cantores e mesmo instrumentistas a refletirem sua preparação para a performance no que diz respeito a uma organização mais criteriosa do programa. Se um intérprete alia suas preferências e seu senso estético à sua criatividade, buscando as diversas possibilidades de recombinação seu repertório, o resultado será mais satisfatório para o artista e para o público.

### **Referências:**

ADLER, Kurt. *The Art of Accompanying and Coaching*. New York: Da Capo, 1965.

BORÉM, Fausto. Entre a Arte e a Ciência: reflexões sobre a pesquisa em performance musical. SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, 1., Belo Horizonte, 2000. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2000.

CARDASSI, Luciane. Pisando no palco: prática de performance e produção de recitais. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, 1., Belo Horizonte, 2000. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2000, p. 251-257.

CARLSON, Andrew. Programming Music in the 21<sup>st</sup> Century. In: CONGRESSO ANNUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 13., 2001, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2001.

COFFIN, Berton. *The Singer's Repertoire*. New Brunswick: Scarecrow, 1956.

EMMONS, Shirlee; SONNTAG, Stanley. *The Art of the Song Recital*. New York: Schirmer Books, 1979.

KIMBALL, Carol. *Linking poetry and music*. Wisconsin: Hal & Leonard, 2013.

RAY, Sonia. Considerações Sobre Pânico de Palco na Preparação de uma Performance Musical. In: ILARI, B e ARAÚJO, R. (Orgs.). *Mentes em Música*. Curitiba: DeArtes, 2010.