

Capítulo V.
Combinação da Voz Humana com Orquestra.
A Banda de Palco.

Acompanhamento Orquestral de Vozes Solo.

Observações Gerais.

Ao acompanhar a voz, a escrita orquestral deve ser leve o suficiente para o cantor fazer livre uso de todas as nuances dinâmicas de expressão sem dureza de som. Em momentos líricos fluentes, onde a plena voz é requerida, o cantor deve ser bem suportado pela orquestra.

O canto operático pode ser dividido em duas classes gerais, canto lírico e declamação ou recitativo. A ária *legato*, plena e fluente, oferece maior facilidade para a produção do som do que a música florida ou o recitativo, e quanto mais movimento e detalhes rítmicos contidos na parte vocal, maior liberdade e fluência devem ser dadas à voz. Neste caso, a voz não deve ser dobrada pela orquestra, nem figuras rítmicas correspondentes àquelas da parte vocal devem ser escritas para qualquer instrumento. Ao acompanhar a voz, o compositor deve ter em mente estes pontos antes de desviar sua atenção para a escolha da cor (timbres) orquestral. Um acompanhamento confuso, pesado, irá sobrepor-se ao cantor; um acompanhamento muito simples em caráter irá causar desinteresse, e um que for muito fraco não irá sustentar suficientemente a voz.

Na ópera moderna é raro que a escrita orquestral esteja confinada ao acompanhamento puro e simples. Frequentemente acontece que a idéia musical principal, geralmente complexa em caráter, esteja contida na orquestra. Da voz pode-se então dizer que forma o acompanhamento, trocando o interesse musical pelo literário. Ela se torna subordinada à orquestra, como se ela fosse uma parte extra, adicionada subsequente como uma reflexão posterior. Mas é evidente que grande cuidado deve ser tomado com a escrita orquestral em tais casos. A orquestração não deve ser muito pesada ou complicada de modo a abafar a voz e impedir as palavras de serem ouvidas, desta forma quebrando o fio do texto, e deixando a imagem musical inexplicada. Certos momentos podem requerer maior volume de som orquestral, tão grande que mesmo uma voz de poder fenomenal será incapaz de ser ouvida. Mesmo que o cantor seja ouvido, tais batalhas desiguais entre a voz e a orquestra não são artísticas, e o compositor deve reservar suas irrupções orquestrais para os intervalos durante os quais a voz está calada, distribuindo as frases e pausas do cantor de maneira natural e livre, de acordo com o sentido das palavras. Se uma prolongada passagem em *forte* ocorre na orquestra ela pode ser usada simultaneamente com ação no palco. Toda a redução artificial de sonoridade contrária ao verdadeiro sentido de uma passagem, sendo o único objetivo o de permitir que a voz apareça [come through], deve ser estritamente evitada, pois ela priva a escrita orquestral de seu brilho distintivo. Também deve ser lembrado que uma disparidade muito grande no volume da sonoridade entre as passagens puramente orquestrais e as que acompanham a voz criam uma comparação não artística. Por essa razão, quando a orquestra é reforçada pelo uso de madeiras à três ou à quatro e com metais em grande quantidade, a divisão da sonoridade e do timbre deve ser manipulada habilmente e com o maior cuidado.

Numa seção prévia eu frequentemente manifestei que a estrutura da orquestra está intimamente relacionada com a própria música. A orquestração de uma obra vocal

provê este relacionamento de maneira notável, e, certamente, pode ser estipulado que *somente o que está bem escrito pode ser bem orquestrado*. [pg. 120]

Transparência do acompanhamento. Harmonia.

O grupo das cordas é o meio mais transparente e o menos provável de sobrepujar a voz. Depois vêm as madeiras e os metais, estes na seguinte ordem: trompas, trombones, e trompetes. Uma combinação de cordas, *pizz.*, e a harpa formam uma combinação eminentemente favorável para a voz. Como regra geral, um cantor é mais facilmente sobrepujado por notas longas sustentadas do que por notas curtas separadas. As cordas dobradas pelas madeiras e metais, e metais dobrados pelas madeiras são combinações passíveis de abafar o cantor. Isto pode acontecer ainda mais facilmente pelo *tremolando* no tímpano e outros instrumentos de percussão, os quais, por si próprios são capazes de sobrepujar qualquer outro grupo orquestral de instrumentos. Dobramentos de madeiras e trompas, e o uso de dois clarinetes, dois oboés ou duas trompas em uníssono para formar uma parte harmônica devem ser igualmente evitados, pois tais combinações irão ter um efeito semelhante sobre a voz. O uso freqüente de notas longas sustentadas nos contrabaixos é outro meio desfavorável para o cantor; estas notas em combinação com a voz humana produzem um efeito de batimento peculiar.

A justaposição de cordas e madeiras, as quais encorpam o canto *legato* ou declamatório podem, não obstante, ser empregada se um dos grupos forma a harmonia em notas sustentadas e o outro executa um desenho melódico, quando, por exemplo, os instrumentos prolongados são clarinete e fagote, ou fagote e trompa, e o desenho melódico é confiado aos violinos ou violas - ou no caso oposto, onde a harmonia é dada às violas e violoncelos *divisi*, e a figura harmônica [*sic.*, melódica] aos clarinetes.

A harmonia sustentada no registro da segunda oitava até a metade da terceira¹ não sobrepuja as vozes femininas, pois estas se desenvolvem *fora* desta faixa; também não é muito pesada para as vozes masculinas, as quais embora iniciando *dentro* desta faixa, soam uma oitava acima, como no caso do tenor. Como regra as vozes femininas sofrem mais do que as vozes masculinas quando estão em contato com a harmonia num registro semelhante ao seu próprio. Tomados separadamente, e usados com moderação, cada grupo de instrumentos orquestrais pode ser considerado favorável a cada tipo de voz. Mas a combinação de dois ou três grupos não pode ser considerada assim a menos que cada um deles toque uma parte independente e que não estejam unidos juntos a plena força. A harmonia incessante à quatro vozes deve ser evitada. Resultados satisfatórios serão obtidos quando o número de partes harmônicas for gradualmente decrescendo, com algumas delas sustentando notas pedal, e quando a harmonia, intercalada com pausas adequadas, está confinada ao limite de uma oitava, distribuída em algumas oitavas, ou duplicada no registro agudo.

Estas manipulações permitem ao compositor ajudar ao cantor; nas modulações de voz, quando o cantor passa do estilo *cantabile* para o declamatório, o compositor pode reduzir ou eliminar alguma harmonia que seja muito pesada conforme a sonoridade diminui, e contrariamente, suportar a voz com a sonoridade orquestral cheia em frases amplas e em clímaxes.

A escrita ornamentada e o acompanhamento polifônico nunca devem ser muito intrincados em caráter, acarretando o uso de número de instrumentos desnecessários. Algumas figuras complicadas são melhores se parcialmente confiadas às cordas em

¹ Segunda oitava aqui significa D₆ a Si₂, e a terceira significa D₆ até Si₃. [N. do T.]

pizz. e à harpa, pois esta combinação tem pouca chance de sobrepujar a voz. Alguns exemplos de acompanhamento de uma ária são dados abaixo. [Exemplos: vide pg. 122.]²

O canto florido, o qual limita o volume do som, requer um acompanhamento leve, simples no desenho e no timbre, não envolvendo duplicação de instrumentos. [Exemplos: vide pg. 122.]

Dobrando as vozes na orquestra.

O dobramento melódico das vozes por instrumentos orquestrais (em uníssono ou em oitavas) é de ocorrência freqüente, mas a duplicação incessante por um período extenso de tempo deve ser evitada; é somente permissível em frases isoladas. A duplicação mais natural em uníssono com as vozes femininas é executada por violinos, violas, clarinetes e oboés; com as vozes masculinas por violas, violoncelos, fagotes e trompas. O dobramento em oitavas é geralmente feito no registro superior. Trombones e trompetes sobrepujam a voz e não podem ser usados para este propósito. A duplicação ininterrupta ou muito freqüente deve ser evitada, não somente porque a operação priva o cantor da liberdade de expressão, mas também porque substitui por um timbre misto as qualidades características raras da voz humana. O dobramento, quando limitado a algumas poucas frases especiais suportam a voz e dotam-na com beleza e cor. Ele só é adequado *in tempo*; aplicá-lo em uníssono ou em oitavas a uma passagem *ad. lib.* É tanto ineficiente quanto perigoso. [Exemplos: vide pg. 123.]

Ao lado da questão do dobramento da voz com o objetivo de colori-la há ocasiões onde o cantor executa somente parte de uma frase que é inteiramente destinada a um instrumento orquestral. [Exemplos: vide pg. 123.]

Clímaxes líricos, *a piena voce*, ou passagens dramáticas para a voz situadas fora da sua tessitura normal devem ser apoiados melódica e harmonicamente pela orquestra, no registro no qual a voz está colocada. O ponto culminante em tais passagens geralmente coincide com a entrada ou ataque súbito dos trombones ou outros instrumentos dos metais, ou por um rolo (*rush*) das cordas. Reforçando o acompanhamento desta maneira irá suavizar a sonoridade da voz. [Exemplos: vide pg. 123.]

Se o ponto culminante é suave em cor e desenho é melhor deixa-lo desapoiado na orquestra, mas às vezes as madeiras, sustentando tais passagens com uma melodia ou harmonia transparentes produzem um efeito encantador. [Exemplos: vide pg. 124.]

É uma prática comum apoiar as vozes em números combinados pela harmonia e duplicação; esta operação ajuda na acuidade e no brilho quando aplicada a duetos, trios quartetos, etc. [Exemplos: vide pg. 124.]

A beleza do efeito produzido por um instrumento solo acompanhando uma *ária cantabile* não pode ser negado. Em tais casos os instrumentos geralmente usados são geralmente o violino, viola, e violoncelo, ou a flauta, oboé, corne inglês, clarinete, clarinete baixo, fagote, trompa e harpa. O acompanhamento é geralmente contrapontístico ou composto com desenhos polifônicos. O instrumento solo ou toca sozinho ou como voz melódica principal num conjunto (*ensemble*). Em combinação com a voz, ou associado com alguma ação no palco, um instrumento solo é um expediente poderoso para a caracterização musical. Exemplos desta descrição são inúmeros. [Exemplos: vide pg. 124.]

² Os números de páginas dos exemplos se referem sempre à seguinte edição: Rimsky-Korsakov, Nikolay. *Principles of Orchestration: with many examples drawn from his own works*. Maximilian Steinberg ed., Edward Agate trad. New York: Dover, 1964.

É comparativamente raro que os instrumentos de percussão tomem parte no acompanhamento da voz. O triângulo é ocasionalmente usado, os pratos menos freqüentemente. Um acompanhamento pode ser formado por uma figura ou um *tremolo* no tímpano. [Exemplos: vide pg. 125.]

Os seguintes são exemplos de passagens orquestrais poderosas e expressivas, a voz *tacet* [calada]: [Exemplos: vide pg. 125.]

Recitativo e Declamação.

O acompanhamento de recitativo e frases melódicas declamatórias deve ser suficientemente leve para permitir que a voz apareça sem tensão, e que as palavras sejam ouvidas distintamente. O método mais conveniente é empregar acordes sustentados e *tremolo* nas cordas ou madeiras, dando liberdade para a voz do ponto de vista rítmico (*a piacere*).

Outro plano excelente é escrever acordes curtos nas cordas combinados com as madeiras em diferentes maneiras. Os acordes sustentados e aqueles que acarretam mudança de posição devem ocorrer preferencialmente quando a voz está silenciosa, permitindo assim ao regente e à orquestra manter uma atenção mais próxima sobre as irregularidades do ritmo nos recitativos *a piacere*. Se o acompanhamento é mais complexo em caráter, melódico, polifônico ou ornamental em desenho, o recitativo deve ser cantado *a tempo*. Qualquer frase que seja necessário enfatizar de acordo com o sentido das palavras assume um caráter mais *cantabile*, e deve ser reforçada pela orquestra. A Ópera, hoje, além de demandar muito mais cuidado no tratamento do texto do que no passado, é abundante em transições constantes da declamação para o *cantabile*, ou na fusão dos dois. A orquestra oferece mais variedade de textura e deve ser manejada com maior consideração em sua relação com as palavras, e a ação no palco. Este tipo de orquestração pode somente ser estudado em exemplos longos. Eu refiro o leitor a partituras operáticas completas e contento-me em dar uns curtos exemplos: [Exemplos: vide pg. 126.]

Os dois exemplos seguintes, semelhantes do ponto de vista musical, mostram métodos diferentes de manejar uma orquestra do ponto de vista do acompanhamento para a voz, e a forma do *tutti*. [Exemplos: vide pg. 126.]

Cuidado deve ser tomado para não escrever muito pesadamente quando acompanhar cantores nos bastidores. [Exemplos: vide pg. 126.]

Acompanhamento orquestral do coro.

O coro, possuindo muito mais unidade e potência do que a voz solista, não necessita tais manipulações cuidadosas no acompanhamento. Pelo contrário, um refinamento muito grande do tratamento orquestral provará ser prejudicial para a ressonância do coro. Como regra geral a orquestração de obras corais segue as regras estabelecidas para a escrita puramente instrumental. É óbvio que marcas dinâmicas de expressão devem corresponder em ambos os corpos, mas dobrar um grupo orquestral com outro e acoplar instrumentos do mesmo tipo em uníssono (2 Ob., 2 Cl., 4 Tpas., 3 Tbps., etc.) são ambas operações possíveis, se executadas de acordo com os requisitos do contexto musical. O dobramento de partes corais por instrumentos é geralmente um bom plano. Em passagens *cantabile* tais duplicações podem ser melódicas em caráter, e o desenho mais ornamentado na orquestra do que no coro. [Exemplos: vide pg. 127.] O leitor irá encontrar amostras de acompanhamento coral em muitos outros exemplos relacionados com outras seções da obra.

No caso de exclamações solitárias ou frases em recitativo, o dobramento melódico nem sempre é adequado. É melhor sustentar a voz simplesmente por duplicação harmônica.

A repetição de notas - requerida pela declamação - não formando uma parte fundamental da estrutura rítmica de uma frase ou acorde não deve ser reproduzida na orquestra; só a base melódica ou harmônica deve ser dobrada. Às vezes a estrutura rítmica de uma frase coral é simplificada em comparação com a sua duplicação orquestral. [Exemplos: vide pg. 127.]

Passagens corais, cujo contexto musical é completo em si mesmo, formando um coro *a capella* geralmente permanece não dobrado pela orquestra, acompanhadas somente por notas sustentadas ou por uma figura polifônica independente. [Exemplos: vide pg. 128.]

Uma escrita mais pesada é requerida para um coro misto; para um coro de vozes masculinas a orquestração deve ser mais leve; a ainda mais para vozes femininas sozinhas. Ao orquestrar uma certa passagem o compositor não deve perder de vista o número de coristas empregados, pois condições cênicas podem necessitar uma redução daquela quantidade. O número aproximado deve ser marcado na partitura completa como base sobre a qual trabalhar. [Exemplos: vide pg. 128.]

Nota. Deve também ser lembrado que uma passagem *ff* numa orquestra ampliada, compreendendo madeiras a quatro, e numerosos metais (às vezes em três) é capaz de sobrepujar um grande coro misto.

Um coro nos bastidores requer um acompanhamento tão leve quanto o empregado para um cantor solista no palco. [Exemplos: vide pg. 128.]

Vozes solistas com coro.

Quando uma *ária* ou *recitativo* é acoplado com o coro, grande cuidado deve ser tomado na escrita coral. Uma voz solo feminina suporta bem contra um coro de vozes masculinas, do mesmo modo uma voz solo masculina contra um coro feminino, pois em ambos os casos, o timbre da voz solo difere do resto. Mas a combinação de voz solo e coro, do mesmo timbre, ou misto, cria uma certa quantidade de dificuldade. Em tais casos o solista deve cantar num registro mais agudo do que o do coro, o primeiro *a piena voce*, o último *piano*. O solista deve ficar o mais próximo possível da ribalta; o coro no palco [up-stage]. A orquestração deve adaptar-se ao solista, não ao coro. [Exemplos: vide pg. 129.]

Quando o coro canta nos bastidores o solista é sempre ouvido distintamente.

Instrumentos no palco e nos bastidores.

O uso de instrumentos no palco ou nos bastidores data de tempos distantes (Mozart, *Don Giovanni*, orquestra de cordas no Ato I, *finale*). Na metade do século passado, orquestras de instrumentos de metais, ou de metais e madeiras combinados, fizeram sua aparição no palco (Glinka, Meyerbeer, Gounoud e outros). Compositores mais modernos abandonaram esta prática desajeitada, desafortunada não somente do ponto de vista do espectador, mas também prejudicial ao cenário medieval ou legendário da maioria das óperas. Somente aqueles instrumentos de palco que são adequados à cena e ao ambiente no qual a ópera está baseada são agora usados. Com relação aos instrumentos nos bastidores, invisíveis à audiência, a questão é simples. Não obstante, para o músico de hoje, a escolha destes instrumentos deve ser regulada por considerações estéticas de maior importância do que aquelas que governam a seleção

de uma banda militar. Os instrumentos são tocados nos bastidores, aqueles visíveis no palco são apenas para ornamentação. Às vezes os instrumentos de palco podem ser réplicas daqueles comuns ao período que a ópera representa, (as trompas sagradas em *Mlada*, por exemplo). O acompanhamento orquestral deve variar em potência de acordo com as características dos instrumentos tocados nos bastidores. É impossível ilustrar o uso de todos os instrumentos mencionados abaixo, e esboçar acompanhamentos adequados. [Exemplos: de vários instrumentos nos bastidores, vide pg. 130-1.]

Madeiras e cordas são, comparativamente, raramente usadas no palco ou nos bastidores. Na ópera Russa as cordas são empregadas deste modo por Rubinstein (*Gorioucha*), e de uma maneira esplendidamente característica por Serov (*Hostile Power*): nesta última ópera o clarinete em Mi bemol é usado para imitar o pífaro na procissão de Carnaval.³

³ Menção deve ser feita ao uso feliz de uma pequena orquestra nos bastidores (2 picc., 2 cl., 2 tpas., 1 tbn., tmbrim, 4 vlnos., 2 vlas., 1 cb) em *The May Night*, Ato II, Cena I. (Nota do Editor)

Capítulo VI (Suplementar).

Vozes.

Termos Técnicos.

Dentre todos os termos confusos empregados no canto para denotar a extensão, o registro e o caráter da voz humana, há quatro de que se pode dizer que representam tipos elementares: soprano, alto ou contralto, tenor e baixo. Estes nomes são usados para denotar a constituição do coro, com subdivisões como primeiros e segundos para determinar como as partes devem ser divididas. (Sopr. I, Sopr. II, etc.) Enquanto a tessitura de um instrumento é governada por sua construção, a extensão da voz, por outro lado, depende da individualidade do cantor. Por isso é impossível definir os limites exatos de cada um destes tipos vocais. Quanto a questão de dividir coristas em partes de 1os. e 2os., aqueles com vozes mais agudas são classificados entre os primeiros e *vice versa*.

Além dos termos principais mencionados acima, os nomes de mezzo-soprano (entre sopr. e alto), e baritono (entre tenor e baixo) são também empregados.

No coro, os mezzo-sopranos são classificados como 2os. sopranos ou 1os. contraltos, os baritonos como 2os. tenores ou 1os. baixos, de acordo com a qualidade e o timbre da voz.

Além destas denominações que representam as seis vozes solistas principais, uma quantidade de outras são usadas para denotar a extensão, o timbre ou a técnica, tais como: soprano ligeiro, *soprano giusto*, soprano lírico, soprano dramático, tenor ligeiro, *tenorino-altino*, *baritono-martin*, tenor lírico, tenor dramático, *basso cantante* (“baixo cantante”), *basso profondo* (baixo profundo), etc. À esta lista extensa deve ser acrescentado o termo *mezzo-carattere*, de caráter intermediário (entre soprano lírico e dramático, por exemplo).

Se tentarmos descobrir o significado real destas designações logo tornar-se aparente que elas são derivadas de fontes muito diferentes. - por exemplo, “soprano ligeiro” implica agilidade e movimento na voz; “tenor dramático”, força para expressar sentimentos fortemente dramáticos; *basso profondo* significa grande ressonância no registro grave.

Um exame minucioso de todos os métodos de ataque e emissão do som pertence ao domínio do canto e enumera-los aqui iria somente desorientar o aluno. O mesmo se aplica à posição e aos limites exatos do registro (voz de peito, média e cabeça nas mulheres; voz de peito, média e falsetto nos homens). O trabalho de um professor de canto consiste em igualar a voz através de toda a sua extensão, de modo que a transição de um registro para outro, em todas as vogais, possa ser obtido imperceptivelmente. O professor de canto deve corrigir as falhas na respiração, determinar a extensão da voz e coloca-la, igualar seu som, aumentar sua flexibilidade, instruir como pronunciar as vogais, modular de um grau de expressão para outro, etc. Um compositor deve ser capaz de confiar na flexibilidade e equilíbrio das vozes sem se preocupar com as habilidades ou defeitos de cantores individuais. Atualmente uma parte é raramente escrita para um artista em particular, e os compositores e libretistas não acham necessário confiar um certo papel para cantores *fioriture*, outro para pesadas vozes dramáticas. Considerações poéticas e artísticas demandam grande variedade de recursos no estudo da ópera ou da música vocal em geral.

Solistas.

Extensão e Registro.

Eu aconselho o compositor a guiar-se pela Tabela F. (aqui está na pg. 9, no livro está na pg. 135) a qual dá a extensão aproximada das seis vozes solistas principais. Um colchete sob as notas define a oitava normal, o registro no qual a voz é geralmente usada. Dentro destes limites o compositor pode escrever livremente sem temer endurecer ou cansar a voz.

A oitava normal aplica-se também para o canto declamatório e o recitativo; as notas acima dela são excepcionais e devem ser usadas para pontos culminantes de uma passagem ou para climaxes, as notas abaixo dela, para quedas ou declínios de uma melodia. Empregar as vozes em registros incomuns por longos períodos de tempo irá fatigar tanto o cantor quanto o ouvinte, mas estes registros podem ocasionalmente ser usados por breves intervalos de modo a não confinar a voz muito estritamente a uma oitava.. Uns poucos exemplos são adicionados para ilustrar melodias em diferentes tipos de voz. [Exemplos: vide pg. 134.]

Vocalização.

Uma boa melodia vocal deverá conter notas de ao menos três valores diferentes, mínimas, semínimas e colcheias (ou semínimas, colcheias e semicolcheias etc.) A monotonia na construção rítmica é inadequada à melodia vocal; é aplicável à música instrumental, mas somente em certos casos. Melodias *cantabile* requerem um número conveniente de notas longas, e uma mudança de sílaba numa palavra deverá ocorrer no momento em que a voz deixar uma nota longa sustentada. Notas curtas isoladas, mudando com cada sílaba produzem um efeito harmonioso. Devido aos requisitos da dicção, figuras melódicas extensas cantadas legato em uma sílaba devem ser usadas com cuidado por parte do compositor; para executá-las o cantor deve possuir grande comando sobre a flexibilidade e a técnica. A possibilidade de respirar no lugar certo é uma das condições essenciais para toda a escrita vocal. A respiração não pode ser efetuada no meio de uma palavra, às vezes nem mesmo durante o curso de uma sentença ou frase no texto; conseqüentemente a parte vocal deve ser adequadamente intercalada com pausas.

Nota. Deve ser lembrado que há algumas palavras sobre as quais a voz não pode demorar, ou cantar mais do que uma ou duas notas. Estas palavras podem ser substantivos, pronomes, numerais, preposições, conjunções e outras partes da fala. Seria impossível e ridículo, por exemplo, escrever uma nota sustentada em palavras como “quem”. “ele” etc. A voz pode demorar em certas palavras as quais, por assim dizer, possuem alguma cor poética.¹

[Exemplos: vide pg. 136.]

¹ Aqui o autor aborda uma questão bem conhecida dos Russos que não requer maiores elucidações nesta direção. Mas um livro inteiro teria que ser escrito para formar um compêndio de regras práticas à este respeito, e para apontar os erros que praticamente todos os compositores franceses abertamente cometem - mesmo aqueles que são famosos por seu senso de dicção e estilo literário. Podemos somente concluir que a questão tem sido considerada de menor importância na França, talvez devido à falta de ênfase definida nas sílabas das palavras, que é uma característica da língua francesa. Não está no âmbito do tradutor discutir a questão da versificação francesa ou elaborar as excelentes máximas colocadas por Rimsky-Korsakov, o primeiro, dentre muitos, a tocar neste delicado e importante assunto. (Nota do tradutor.)

Tabela F. Vozes.

Coro

The image shows four staves of musical notation for a choir. The parts are labeled on the left as Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The title 'Coro' is centered above the staves. Each staff contains a series of notes that rise in pitch from left to right. Brackets below each staff divide the notes into three sections: 'excepcional' (the first and last sections), 'normal' (the middle section), and 'excepcional' (the last section). The Soprano staff is on a treble clef, while the Baixo staff is on a bass clef.

Solistas

The image shows six staves of musical notation for soloists. The parts are labeled on the left as Soprano, Mezzo-soprano, Contralto, Tenor, Barítono, and Baixo. The title 'Solistas' is centered above the staves. Each staff contains a series of notes that rise in pitch from left to right. Brackets below each staff divide the notes into three sections: 'excepcional' (the first and last sections), 'normal' (the middle section), and 'excepcional' (the last section). The Soprano, Mezzo-soprano, and Tenor staves are on treble clefs, while the Barítono and Baixo staves are on bass clefs.

Vogais.

Com relação à vocalização sobre uma sílaba, em notas longas sustentadas e no registro agudo, a escolha das vogais é um assunto de alguma importância. A diferença na posição da boca e dos lábios ao formar a vogal aberta **a** e a vogal fechada **u** é aparente para todos. A série das vogais do ponto de vista dos sons abertos é: **a, i, o, e, u**. Nas vozes femininas a vogal mais fácil em notas agudas é **a**, para as masculinas é **o**. A vogal **i** suaviza a qualidade penetrante nas notas superiores de uma voz de baixo, e a vogal **a** ajuda a estender a tessitura na região muito grave. Longas passagens floridas são geralmente escritas com a interjeição **ah**, ou simplesmente com a vogal **a**. Devido às restrições impostas pelas leis literárias ou dramáticas, o compositor pode somente seguir as regras acima até um certo limite. [Exemplos: vide pg. 137.]

Flexibilidade.

As vozes possuem a maior quantidade de flexibilidade na sua oitava normal. As vozes femininas são mais flexíveis do que as masculinas, mas em todos os tipos, as vozes mais agudas são as mais ágeis, sopranos nas femininas, e tenor nas masculinas. Embora capazes de executar figuras floridas e complicadas, diferentes variedades de fraseado e mudança rápida de staccato para legato, a voz humana é infinitamente menos flexível do que um instrumento musical. Nas passagens em qualquer rapidez, escalas diatônicas e *arpeggios* em terças são fáceis para a voz. Intervalos maiores do que quartas em sucessão rápida e escalas cromáticas são extremamente difíceis. Saltos de uma oitava ou mais começando com uma nota curta devem sempre ser evitados. A preparação deve preceder qualquer nota extremamente aguda seja por condução gradual, seja por um salto claro de uma quarta, quinta ou oitava; mas às vezes a voz pode atacar uma nota aguda sem qualquer preparação devida. [Exemplos: vide pg. 137.]

Timbre [cor] e caráter das vozes.

O colorido de uma voz, seja ela brilhante ou abafada, escura ou sonora, depende da individualidade do cantor, e o compositor não necessita considera-lo. A questão principal é a interpretação que pode ser resolvida pela escolha judiciosa dos artistas. Do ponto de vista da flexibilidade e da expressão as vozes podem ser divididas em duas classes, *líricas* e *dramáticas*. A última é mais poderosa e de maior extensão, a primeira possui mais flexibilidade e elasticidade e é mais facilmente disposta a diferentes graus de expressão. Admitindo-se que a combinação rara das duas classes seja o ideal do compositor, ele deve, entretanto, contentar-se em seguir o propósito artístico principal que ele estabeleceu alcançar. Em obras complicadas e importantes o compositor deverá ter em mente as características das várias vozes empregadas; além disso, se ele usar duas vozes do mesmo calibre, e.g. 2 Sopranos ou 2 Tenores, ele deve discriminar a extensão e o registro de suas respectivas partes, escrevendo para uma ligeiramente mais aguda do que para a outra. Não é raro ocorrer de deparar-se com vozes de um caráter intermediário (*mezzo-carattere*) combinando as qualidades de cada tipo a um âmbito moderado. Para tais vozes o compositor pode destinar papéis que exigem as características de cada classe, especialmente papéis secundários. Atualmente, além dos papéis adequados aos tipos lírico e dramático de voz, é costume dar proeminência àqueles que demandam algumas qualificações especiais, vozes com uma certa ternura ou força, um grau específico de extensão ou flexibilidade - atributos decididos pelo objeto artístico em vista. Ao distribuir os papéis secundários e menores aconselha-se ao compositor empregar uma extensão média e exigindo menos técnica.

Nota. Após Meyerbeer, que foi o primeiro a escrever para um tipo especial de mezzo-soprano e barítono pesados, Richard Wagner criou um tipo de soprano dramático poderoso, de tessitura extensa, combinando as qualidades e o alcance das vozes de soprano e mezzo-soprano; do mesmo modo um tipo semelhante de tenor, possuindo os atributos e o alcance do tenor e do barítono juntos. Exigir que as vozes devam ser igualmente brilhantes e ressonantes nos registros agudos e graves, que os cantores devam ser dotados com um aparelho respiratório super poderoso e uma faculdade extraordinária de resistência à fadiga (Siegfried, Parsifal, Tristan, Brünhilda, Kundry, Isolda), é exigir algo próximo ao milagroso. Tais vozes são encontradas, mas há alguns cantores com excelente, embora não fenomenal força vocal, que, pela busca constante de partes Wagnerianas, empenham-se a aumentar sua tessitura e volume, e conseguem apenas em detrimento de intonação correta da voz, beleza de som, e de toda a sutileza das *nuanças*. Eu acredito que exigências menos severas e maior percepção do que é requerido, uso hábil e prudente dos registros graves e agudos da voz, um entendimento formal da escrita *cantabile* combinada com uma orquestração que nunca sobrepuje a parte vocal irá ser de maior utilidade para o compositor, do ponto de vista artístico, do que os métodos mais elaborados de Richard Wagner.

Vozes em combinação.

Tratar as vozes solistas de maneira harmônico-polifônica é o melhor método de preservar suas características individuais em *conjuntos* [*ensembles*]. Uma distribuição completamente harmônica ou inteiramente polifônica é raramente encontrada. O primeiro plano, amplamente utilizado na escrita coral, simplifica demais o movimento da voz, eliminando suas características melódicas; o segundo método é pesado e algo incômodo ao ouvido.

Como regra geral as vozes devem ser arranjadas de acordo com a lei do registro normal. O cruzamento das partes é raro e deve ser feito somente com a intenção de enfatizar a melodia nas vozes ascendentes acima daqueles registros adjacentes, e. g. a parte do tenor acima do contralto, o mezzo-soprano acima do soprano, etc.

Duetos.

As combinações mais conducentes ao movimento próprio das vozes são aquelas de duas vozes relacionadas por 8 [Sopr. e Ten., M.-sopr. e Bar., C.-alto e Baixo]. Movimentos em décimas, sextas, terças ou oitavas (esta última muito raramente) irão sempre produzir *ensembles* satisfatórios, e se as partes progredirem polifonicamente, não é necessário acontecer freqüentemente que elas sejam separadas por mais de uma décima, ou aquele cruzamento indesejável das partes irá ocorrer. [Exemplos: vide pg. 139.]

Vozes relacionadas em quintas e quartas, 5 [Sopr. e C.-alto, 4 [C.alto e Ten., 5 [Ten. e Baixo, devem progredir próximas uma da outra; é raro para elas moverem-se em décimas, é comum em sextas e terças; elas também podem proceder em uníssono. As duas vozes são raramente por uma distância maior do que uma oitava, e certos casos irão requerer o cruzamento das partes, o que, entretanto, deverá ser somente por períodos de curta duração. [Exemplos: vide pg. 140.]

Vozes relacionadas em terças; 3 [Sopr. e M.-sopr., M.-sopr. e C.-alto, Ten. e Bar., Bar. e Baixo, podem mover-se em uníssono, em terças e sextas, e admitem amplamente o cruzamento das partes. A separação por mais de uma oitava deve ser somente momentânea, e deve ser geralmente evitada. [Exemplos: vide pg. 140.]

No caso de vozes relacionadas em décimas-segundas: 12 [Sopr. e Baixo, os intervalos que se aproximam um do outro não criam um bom efeito, pois transplantam a voz mais grave para o registro agudo e *vice versa*. Cantar em uníssono não é mais possível, e terças devem ser evitadas; o uso de sextas, décimas e décimas-terceiras é recomendado. As vozes estarão geralmente separadas por mais de uma décima-segunda e o cruzamento das partes está fora de questão. [Exemplos: vide pg. 140.]

Relações em décimas, 10 [Sopr. e Bar. ou M.-sopr. e Baixo é bastante comum. As explicações dadas acima são também aplicáveis neste caso. [Exemplos: vide pg. 140.] O uso de vozes semelhantes em pares: Sopr. e Sopr., Ten. e Ten., acarretam o canto em uníssono e terças. Elas podem raramente estar separadas além de uma sexta, mas o cruzamento das partes é inevitável, pois de outro modo o volume resultante de som seria muito fraco.

Nota. Outras combinações possíveis: C.-alto e Bar., M.-Sopr. e Ten., não pedem observações especiais. [Exemplos: vide pg. 141.]

Como regra geral, a escrita para duas vozes é somente bem sucedida quando a progressão das partes é clara, quando dissonâncias são preparadas por nota comum, ou quando há o desenlace de movimento separado convenientemente e resolvido corretamente. O emprego de intervalos de quartas e quintas perfeitas, décimas-primeiras e décimas-segundas deverá ser evitado nos tempos fortes de um compasso, especialmente em notas de algum valor. Se, entretanto, uma das vozes assume um caráter melódico e a outra forma o acompanhamento harmônico no estilo declamatório, não é absolutamente necessário evitar os intervalos mencionados acima.

Nota. Não está dentro do escopo da presente obra considerar a escrita de partes vocais em detalhe. Esta questão deve ser deixada ao professor de contraponto livre. Ainda deve ser notado que a voz humana acompanhada pela orquestra é sempre ouvida independentemente como algo separado, algo completo em si mesmo. Por esta razão, um compositor nunca deve confiar na orquestra para preencher um espaço vazio ou corrigir uma falha na condução das vozes. Todas as regras da harmonia e do contraponto, até o último detalhe, devem ser aplicadas à escrita vocal, que nunca é dependente do acompanhamento orquestral.

Trios, quartetos, etc.

Tudo o que foi dito em relação as vozes em duetos aplica-se com igual força na combinação de três, quatro, cinco ou mais vozes. Um *ensemble* de muitas vozes é raramente puramente polifônico; como regra, embora algumas partes movam-se polifonicamente, progressões em terças, sextas, décimas e décimas-terceiras são usadas para as restantes. A declamação para algumas vozes que formam a harmonia também é possível. Esta variedade de movimentos simultâneos das partes vocais torna a compreensão do efeito total menos difícil para o ouvido, e sanciona a distribuição de figuras distintas e adequadas ou o colorido do som para certas vozes com outras figuras ou timbres que podem proceder ao mesmo tempo. O arranjo habilidoso de pausas e reentradas facilita o entendimento do todo, e dá a desejável proeminência ao detalhe. [Exemplos: vide pg. 142.]

O movimento das vozes solistas é raramente puramente harmônico em caráter com a predominância dada às vozes superiores harmonicamente tratadas. A mistura de todas as partes em um todo harmônico, sem qualquer característica predominante distintiva em qualquer das partes (como em um coral) é empregada para canções ou *ensembles* no estilo tradicional, orações, hinos, etc. Se este método for adotado para o quarteto de vozes, Sopr., Alto, Ten., e Baixo, notar-se-á que a escrita de partes em espaçamento aberto é a forma mais natural e adequada (especialmente em passagens *forte*), porquanto as quatro vozes podem cantar no seu registro próprio (grave, médio e agudo), enquanto que na escrita de partes fechada elas podem achar-se num dado momento em registros que são inteiramente estranhos. Mas ambos os métodos devem ser empregados, porque, de outro modo, seria impossível garantir a igualdade mesmo na mais curta sucessão de acordes. [Exemplos: vide pg. 142.]

A segunda metade do último exemplo é uma amostra de escrita harmônica a seis partes; a voz superior permanece proeminente, e o resto forma um tipo de acompanhamento.

Coro.

Extensão e registro.

A extensão das vozes corais é levemente mais limitada do que a dos solistas. O registro excepcional pode ser considerado como duas notas acima e abaixo da oitava normal. As linhas pontilhadas estendem-se ainda mais indicando os limites sobre os quais um compositor pode confiar em casos muito excepcionais, já que todo coro completo deve conter algumas vozes que ultrapassam a extensão média., neste aspecto aproximando-se da voz solo em caráter. Em muitos corais um ou dois baixos podem ser encontrados que são capazes de ir ainda mais grave do que o limite da tessitura excepcional (eles são chamados *oitavadores* [*octavists*]).¹

Nota. Estas notas graves incomuns devem ser moderadamente bem sustentadas e podem somente ser usadas quando o coro todo está cantando muito piano; elas são dificilmente aplicáveis exceto em corais desacompanhados (*a capella*).

A diferença de extensão entre os “primeiros” e “segundos” em cada tipo pode ser fixada como segue: a oitava normal e o registro excepcional grave deve ser destinado aos “segundos”, a mesma oitava e o registro excepcional agudo aos “primeiros”.

A composição do coro é aproximadamente como segue: para um coro completo, 32 cantores de cada uma das 4 partes de sopr., alt., ten. e baixo; para um coro de tamanho médio, de 16 a 20, e para um coro pequeno de 8 a 10 cantores. O número de mulheres irá geralmente predominar, e mais vozes são dadas aos “primeiros” do que aos “segundos”.

Considerando-se os requisitos do palco um coro pode ser dividido em dois ou mesmo três partes separadas. Isto é uma grande desvantagem, especialmente para um coro pequeno, porque cada corista torna-se mais ou menos um solista.

Os métodos de escrita para coros de ópera são muito numerosos. Além do arranjo principal harmônico-polifônico, contendo a idéia musical inteira, as vozes podem entrar separadamente, cantando ou declamando frases de comprimento variável; elas podem progredir em uníssono ou em oitavas; uma parte vocal pode repetir certas notas ou o coro inteiro pode reiterar certos acordes; uma parte melódica pode predominar (a parte superior de preferência), as outras formando um acompanhamento harmônico; frases exclamatórias podem ser dadas ao coro inteiro ou a certas porções dele, e finalmente, o coro inteiro pode ser tratado de maneira puramente harmônica em acordes, com o desenho melódico essencial destinado à orquestra. Tendo esboçado os métodos principais de manejar o coro, eu aconselho o leitor a estudar partituras vocais e orquestrais onde ele poderá encontrar muitas ilustrações impossíveis de tratar aqui.

Existem ainda muitas outras operações importantes, a divisão do coro em diferentes grupos. O método mais natural é dividi-lo em coro masculino e coro feminino. Combinações menos freqüentes são altos, tenores e baixos, ou sopranos, altos e tenores. Permanece ainda outro ponto a ser considerado, a subdivisão de cada parte em duas e três. Coros masculinos e femininos, considerados como unidades distintas

¹ Vozes *contrebasses* como elas são chamadas quando mencionadas em obras francesas são peculiares na Rússia, país em que elas são abundantes. (Nota do tradutor.)

podem alternar-se um com o outro, ou com o coro principal. Por esta razão a subdivisão aumenta as possibilidades da escrita cora;, e, como eu já observei antes, é somente pelo estudo de obras corais que o estudante irá adquirir o domínio sobre este ramo da composição, os princípios fundamentais do qual somente podem ser levemente esboçados no curso da presente obra.

Melodia.

A melodia é mais limitada no coro do que na voz solo, tanto em relação a extensão quanto a mobilidade. As vozes dos coristas são menos “seguras” [“settled”] e não tão altamente treinadas como a dos solistas. Às vezes a melodia solo e a coral são semelhantes em termos de extensão e técnica, mas mais geralmente a última é carente de liberdade e variedade de ritmo, restrita a repetição de frases curtas, enquanto a voz solo demanda desenhos melódicos mais amplos e maior liberdade na construção. A este respeito a melodia coral assemelha-se mais intimamente com a melodia instrumental. Pausas para respirar não são tão importantes para os cantores do coro como são para os solistas; os primeiros não necessitam respirar todos juntos e cada cantor pode tomar uma ligeira pausa de tempo em tempo, eliminando assim a necessidade de súbitos silêncios completos. A questão das vogais adequadas é do mesmo modo de importância secundária.

A mudança de notas de valores curtos para longos, a vocalização sobre sílabas e outras questões mencionadas acima são igualmente aplicáveis à melodia coral, mas em menor grau. Não mais do que duas ou três notas devem ser escritas sobre uma sílaba exceto para efeitos fantásticos e caprichosos. [Exemplos: vide pg. 144.]

A. Coro Misto.

Coro em uníssono.

A combinação mais simples e natural das vozes é sopranos e contraltos, ou tenores e baixos. Estas combinações produzem uma sonoridade ampla e vigorosa, e o timbre misto serve para dar proeminência a uma melodia nas partes superiores ou inferiores. Na prática as outras vozes são geralmente divididas para espessar a harmonia. A combinação de altos e tenores produz uma qualidade sonora mista peculiar, algo *bizarra* e raramente usada. [Exemplos: vide pg. 145.]

Progressão em oitavas.

As combinações mais bonitas e naturais são sopranos e tenores 8 [Sopr. e Ten., e altos e baixos 8 [Altos e Baixos; elas produzem uma sonoridade brilhante e poderosa. A progressão de sopranos e contraltos ou de tenores e baixos é raramente praticada. Embora as últimas combinações possam ocorrer em corais femininos e masculinos sozinhos, elas podem somente ser usadas em melodias de duração reduzida. A diferença de registro no qual as vozes movem-se não permite o mesmo tipo de equilíbrio da sonoridade obtido por vozes de tipos diferentes. [Exemplos: vide pg. 145.]

A divisão de vozes aparentadas em oitavas é raramente usado, 8 [Sopr. I e Sopr. II etc., exceto talvez nos baixos 8 [Baixos I e Baixos II, quando a progressão das partes exige, ou é necessário dobrar a parte do baixo em oitavas. [Exemplos: vide pg. 145.]

Uma bonita sonoridade redonda resulta do dobramento das vozes masculinas e femininas em oitavas 8 [Sopr. + Altos e Ten. + Baixos. [Exemplos: vide pg. 146.]

Brilho e vigor são obtidos quando sopranos e altos progridem em terças dobrados em oitavas por tenores e baixos também em terças: 8 [Sopr. e Alt.] 3 e [Ten. e Baixos] 3. [Exemplos: vide pg. 146.]

Em raras ocasiões quando o coro todo progride em oitavas duplas, a disposição usual é: Sopr. + Altos 8 [Ten. 8 [Baixos, ou também 8 [Sopr. e Altos + Ten. 8 [Baixos. [Exemplos: vide pg. 146.]

Vozes (*divisi*); uso harmônico do coro misto.

A progressão puramente harmônica de um coro misto a quatro partes é mais natural e ressonante quando a harmonia é de uma ordem extensamente dividida, de modo que o volume de som seja igualmente distribuído entre elas. [Exemplos: vide pg. 146.]

Para assegurar um acorde *ff* bem equilibrado em escrita de partes fechada a seguinte distribuição é recomendada: [Sopr. I e Sopr. II, Altos, [Ten. I e Ten. II, [Baixos I e Baixos II.

Três partes harmônicas no registro agudo (2 sopranos e altos) são dobrados uma oitava abaixo por 2 tenores e os 1^{os}. baixos. A parte grave é empreendida pelos 2^{os}. baixos. Desta maneira os tenores cantam na oitava dos sopranos, os 1^{os}. Baixos na oitava do contralto e os 2^{os}. baixos são independentes. [Exemplos: vide pg. 147.]

A divisão das partes pode ser adotada quando uma delas está confiada à melodia, as restantes formando um acompanhamento suficientemente completo. A escolha das partes a serem divididas depende da extensão da mais aguda. Quando uma frase melódico-harmônica é repetida em diferentes tonalidades e registros, pode ser necessário distribuir as partes e dividi-las de outra maneira, de modo a manter o equilíbrio adequado. Como ilustração eu dou dois extratos de contexto musical idêntico, o segundo (*Fá maior*) estando uma terça acima do primeiro (*Ré maior*). No primeiro exemplo os altos são adicionados aos sopranos para reforçar a melodia; os tenores e baixos *divisi* foram a harmonia. No segundo exemplo a melodia estando uma terça acima pode ser dada aos sopranos sozinhos; os altos então tomam parte da harmonia, e conseqüentemente as partes inferiores são divididas de modo diferente. [Exemplos: vide pg. 147.]

O exemplo 307 é uma amostra da escrita a quatro partes em espaçamento aberto formando a base harmônica, com a idéia melódica na orquestra. No exemplo 308, o mesmo em contexto musical, a figura melódica é dada aos sopranos, e entre as outras partes que formam a harmonia os tenores estão divididos. [Exemplos: vide pg. 147.]

Na escrita polifônica que excede a harmonia a 4 partes as vozes devem ser divididas de modo a obter o número necessário de partes reais. Uma parte pode ser dividida em até três partes diferentes, 3 sopranos, 3 altos, etc. [Exemplos: vide pg. 148.]

Na escrita *fugato* e fuga imitativa para coro misto a distribuição é geralmente em quatro partes, mas este número pode ser aumentado para efeito cumulativo como no exemplo citado. Em tais casos o compositor deverá ser cuidadoso ao distribuir o acorde final, o ápice e clímax da passagem. Após a entrada da última das vozes a progressão de tal passagem deverá ser manejada com vistas à sonoridade do acorde final. O tratamento deverá ser tal que a concordância produzida pelas vozes divididas ou pelos diferentes grupos de vozes retenha seu valor inteiro; e se o acorde final for uma dissonância seu efeito pode ser exaltado por meio do cruzamento das partes. O leitor é aconselhado a examinar cuidadosamente a progressão das partes que levam ao acorde final em cada um dos exemplos acima, dando especial atenção à distribuição destes acordes finais. O cruzamento das partes não deve ser efetuado aleatoriamente. A distribuição das partes corais segue a ordem natural do registro e podem somente

ser alteradas por curtos espaços de tempo para dar proeminência momentânea a alguma frase melódica ou declamatória. [Exemplos: vide pg. 148.]

B. Coro masculino e coro feminino.

Ao escrever um coro feminino a três partes a divisão deverá ser ou Sopr. I, Sopr. II e Alto ou Sopr., Alto I e AltoII; o mesmo para o masculino: Ten. I, Ten. II e Baixos ou Ten., Baixos I e Baixos II. A escolha da distribuição depende de que voz deve predominar, ou o registro no qual o grupo é colocado. A maneira de dividir as partes pode mudar, uma seguindo a outra à vontade. Na escrita harmônica a quatro partes o método de divisão é evidente: Sopr. I, Sopr. II, Altos I, Altos II, Ten. I, Ten. II, Baixos I, Baixos II.

Para dar proeminência a uma melodia no parte média numa harmonia a três partes, o seguinte método pode ser adotado: Sopr. I, Sopr. II + Altos I, Altos II, ou Ten. I, Ten. II + Baixos I, Baixos II.

Se, na escrita a três partes, a melodia deve ficar na parte superior, a harmonia pode ser tanto [em posição] aberta quanto fechada. [Exemplos: vide pg. 149.]

Na escrita coral a quatro partes a harmonia fechada é preferível, pois de outro modo a parte superior estará num registro muito agudo e a extensão da parte inferior muito grave. [Exemplos: vide pg. 149.]

A distribuição em duas partes as quais são geralmente polifônicas não necessita de quaisquer observações especiais; o mesmo pode ser dito do coro em uníssono. [Exemplos: vide pg. 149.]

Se coros masculinos e femininos forem manejados de maneira puramente harmônica, a escrita fechada de partes deverá ser adotada. Este é o único meio de assegurar o equilíbrio adequado na sonoridade dos acordes dados a vozes do mesmo tipo. As sucessões de acordes em três partes são mais freqüentes do que as em quatro; às vezes uma série de acordes é praticável somente em duas partes. [Exemplos: vide pg. 150.]

Na escrita *fugato*, e fuga imitativa em três partes, destinadas a uma coro composto de vozes de um tipo, o sujeito principal é dado a duas partes, o contra sujeito a uma; por este método os temas duplos ficarão em melhor vantagem. [Exemplos: vide pg. 150.]

Coros masculinos e femininos, apesar das partes que tem como unidades individuais, podem ser introduzidos como grupos separados em coros mistos alternando com o *ensemble* completo. [Exemplos: vide pg. 150.]

Como regra geral, um coro feminino não contém a parte harmônica do baixo real quando esta parte está situada no registro grave, de modo que não são formadas oitavas entre o baixo real e a voz coral mais grave. A harmonia num coro feminino é geralmente dada às três partes superiores, a parte mais grave age como um baixo acompanhante. Será notado que esta regra pode levar ao emprego de acordes de sexta e quartas e quintas vazias consecutivas as quais devem ser evitadas. No exemplo No. 311 (*Sadko* 270), isto é remediado pela posição aguda da parte do baixo; mais tarde um intervalo vazio (4/5) ocorre, mas somente por um momento, e ainda mais adiante um outro destes intervalos é evitado pela união de todas as vozes em oitavas(B/B). No exemplo No. 304 (*Sadko* 83) o baixo harmônico no registro grave é cuidadosamente omitido, mas quando transferido para o registro superior ele é dobrado.

Eu concludo o presente capítulo com as seguintes observações necessárias:

1. A operação de dividir as vozes indubitavelmente enfraquece sua ressonância, e como o leitor tem observado, um dos principais fatores na boa orquestração é o equilíbrio *igual* da sonoridade na distribuição de acordes. Mas na escrita coral a questão é algo diferente. A orquestra, mesmo após repetidos ensaios sempre *toca por*

música; o coro de ópera, por outro lado, canta de coração. O mestre de coro pode executar as instruções do compositor quanto a divisão das partes de uma maneira ou de outra, variando e ajustando o número de cantores em cada parte. Pela manipulação de algum matiz de expressão ele pode manter um equilíbrio do som entre vozes divididas e não divididas. No material orquestral o compositor tem de manipular um grande número de timbres, amplamente diferentes em caráter e em volume de som. No coro há somente quatro qualidades. Um coro movendo-se pelo palco não pode transmitir matizes variados de expressão tão exatamente quanto uma orquestra sentada nas estantes. Pode-se portanto assumir seguramente que ao compositor é permitido alguma licença na questão da divisão das partes corais; tratar com a orquestra envolve maior precaução e cuidado.

2. Ao tentar obter equilíbrio uniforme ao escrever coros masculinos e femininos a três partes eu tenho freqüentemente recorrido ao método de dobrar a parte média como recomendado na pg. 149 [aqui é pg. 16]. O mestre de coro está livre para equilibrar o coro transferindo vozes de uma parte para outra. Nos coros divididos em três partes eu tenho notado que os mestres de coro tem o hábito de dar a parte superior para os Sopr. I, ou Ten. I, e as duas partes inferiores para os Sopr. II e Ten. II divididos. Eu considero este arranjo não sonoro, pois o equilíbrio das partes nunca pode ser igual. A atenção dos mestres de coro é chamada para a necessidade de reforçar as partes médias, pois o expediente de dar proeminência à parte superior concerne a melodia só e deixa a harmonia fora de questão.

3. O manejo habilidoso das partes corais é uma garantia bastante segura de execução clara e satisfatória. Erros de cálculo na escrita são um grande obstáculo ao estudo, e o coro mais experiente pode penar por causa de progressões defeituosas das partes. Se a progressão das partes está correta, se as dissonâncias estão devidamente preparadas, as modulações súbitas e remotas, mesmo as mais difíceis e mais incomuns, serão comparativamente simples e podem ser abordadas com algum grau de segurança. Este é um fato que os compositores nem sempre tem em mente, mas os cantores sabem bem e apreciam sua importância ao máximo. Como uma amostra eu cito a modulação muito difícil que ocorre no exemplo No. 169 (*Sadko* 302). Eu duvido que ela pudesse ser cantada se escrita de qualquer outra maneira. O empenho cuidadoso por parte do compositor é melhor do que o esforço sem sentido infligido ao executante.

31 de julho (13 de agosto) de 1905.

Traduzido por Ricardo M. Bordini de:

Rimsky-Korsakov, Nicolay. *Principios de Orquestacion: com ejemplos sacados de sus propias obras*. Maximilian Steiberg, red., Jacobo Ficher e A. Jurafsky, trads. 2 vols. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1946. [Ed. original: Edition Russe de Musique, 1922, 2 vols.]