

Técnicas estendidas para a voz

A vocalidade contemporânea nas obras de Cage, Berio, Ligeti e Schoenberg¹

Régis de Carvalho²

Universidade do Estado de Minas Gerais | Brasil

Resumo: É sob o experimentalismo musical da segunda metade do século XX, que se consolidam as *Técnicas Estendidas*. Para Padovani e Ferraz (2012), tais técnicas são recursos não usuais dentro de um contexto histórico, que surgem da exploração dos sons dos instrumentos. No entanto, no que tange à voz, a revisão da bibliografia levantada sobre o assunto apontou divergências conceituais Mabry (2009), Mendes (2010), Valente (2010) Mabry (2009), Mendes (2010), Valente (2010). Para uma melhor compreensão sobre o tema, fez-se uma revisão de partituras e bulas de peças significativas de compositores como Berio, Ligeti, Schoenberg, e John Cage. O objetivo foi investigar os recursos vocais por eles requisitados. Foram catalogados distintos gestos que podem ser considerados técnicas estendidas para a voz: Gritos; sussurros; sorrisos; balbucios; voz falada; voz narrada; voz sussurrada; morphings; dentre várias outras maneiras de emissão vocal. Definitivamente, o cantar na contemporaneidade vai além da dimensão melódica.

Palavras-chave: Técnica estendida para a voz, Voz na contemporaneidade, Técnica vocal, Música contemporânea, Vocalidade do século XX.

¹ *Extended voice's techniques: The contemporary vocality in the works of Cage, Berio, Ligeti and Schoenberg*. Submetido em: 01/02/2018. Aprovado em: 05/04/2018.

² Formado em canto pelo Cefar - Palácio das Artes, Bh-Mg; Licenciado em canto pela Universidade do Estado de Minas Gerais; é mestrando no PPGartes -UEMG com pesquisa na área de voz na contemporaneidade, questões teóricas e processos interpretativos, atua como cantor no grupo Ateliê C em Belo Horizonte. E-mail: rc.regiscarvalho@gmail.com

Abstract: It is under the musical experimentalism of the second half of the twentieth century, that are consolidated the Extended Techniques. According to Padovani e Ferraz (2012) such techniques are unusual resources within a historical context, arising from the exploration of the sounds of the instruments. However, regarding the voice, a review of the bibliography raised on the subject Mabry (2009), Mendes (2010), Valente (2010) pointed out conceptual divergences, unlike studies on extended techniques for the instruments. For a better understanding on the subject, a review of scores and inserts of significant pieces of composers like Berio, Ligeti, Schoenberg and John Cage was made. The objective was to investigate the vocal resources they requested. They were cataloged different gestures that can be called extended techniques for a voice: Screams; whispers; smiles; babbling; voiceover; narrated voice; whispered voice; morphings; among various forms of voice emission. Definitely, contemporary singing goes beyond the melodic dimension.

Keywords: Extended voice technique, Voice in contemporaneity, Vocal technique, Contemporary music, Vocality of the twentieth century.

* * *

A partir do século XX (de maneira mais efetiva no período pós década de 50), a forma de se pensar e interpretar música de concerto passou por um processo acentuado de transformação de valores. Pode-se dizer que "a grande questão musical do início do século XX era o que fazer com a tonalidade" (MABRY, 2002: 19). Além de alertar sobre o desgaste do sistema tonal neste período, a autora acrescenta que os recursos do pensamento composicional ocidental estavam saturados, o que fez com que a comunidade musical se interessasse por elementos musicais pouco utilizados no período clássico-romântico. Deste modo, a tendência de explorar novas possibilidades de lidar com o som impulsionou o aparecimento de várias correntes composicionais como o serialismo, o dodecafonismo, o atonalismo, a música eletrônica, música aleatória, a música eletroacústica, a música concreta, dentre outras. Essas correntes composicionais que surgem na Europa e Estados Unidos e se espalham pelo mundo, consolidam a ideia do experimentalismo musical que marcou o século XX. Pode-se dizer que os músicos e compositores deste período buscaram formas de expressividade musical que se distanciaram daquelas usadas em períodos anteriores.

TÉCNICAS ESTENDIDAS: CONTEXTO GERAL

Foi sob este panorama que os músicos começaram a trabalhar com técnicas que pudessem estender o leque de possibilidades sonoras dos instrumentos (inclua-se entre eles a voz), e aumentar a paleta de recursos disponíveis para a composição. Neste contexto, o termo “Técnicas Estendidas” passou a ser usado em referência às técnicas de exploração instrumental que surgem da busca por novas sonoridades (PADOVANI e FERRAZ, 2012: 11). O termo tomou notoriedade a partir do século XX, embora as experimentações em torno das possibilidades sonoras dos instrumentos já fossem frequentes ao longo da história da música.

Tradicionalmente associada às técnicas de performance instrumental, a expressão "técnica estendida" se tornou comum no meio musical a partir da segunda metade do século XX, referindo-se aos modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico. Em um contexto mais amplo, porém, percebe-se que em várias épocas a experimentação de novas técnicas instrumentais e vocais e a busca por novos recursos expressivos resultaram em técnicas estendidas. Nesta acepção, pode-se dizer que o termo técnica estendida equivale a técnica não-usual: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural. (PADOVANI e FERRAZ, 2012: 11).

Como exemplo prático, a obra *Sequenza I* de Luciano Berio, para flauta solo, é considerada um exemplo de uso de técnicas estendidas que: “legitimamente abriram as portas para a consolidação de uma nova perspectiva sonora no mundo da flauta, ao incluir ruídos e timbres antes considerados uma má prática instrumental” (PENNY, 2009: 5-6, tradução nossa).

O autor acrescenta que não foram apenas as técnicas para tocar o instrumento que se estenderam na contemporaneidade; a própria performance ou a concepção de como elaborá-la mudou. Não mais restrita às salas de concerto, a performance passa a acontecer onde a couber; o intérprete ganha enorme liberdade para escolher o formato da performance; a interpretação instrumental passa a incorporar intervenções cênicas, a própria postura no palco (modo de se vestir e de se portar durante a performance) não obedece aos padrões clássico-românticos. Este estado de coisa leva ao entendimento de que a própria performance foi estendida no século XX. Por fim, o autor ainda pontua que “as sonoridades obtidas através da exploração do instrumento demandaram que as ações físicas ao tocá-lo fossem estendidas”. As posições de embocadura, a respiração, a posição das mãos, as formas de digitação, o formato de boca e garganta, aprendidas ao longo de anos de estudo de repertório tradicional dos instrumentos também se estenderam na contemporaneidade (PENNY, 2009: 51, tradução nossa).

Cabe acrescentar que a aproximação entre alguns compositores e os recursos tecnológicos de manipulação sonora em estúdio, fizeram com que a gama de possibilidades do uso do som ao compor

também se estendesse drasticamente. Karlheinz Stockhausen (1928-2007) e Pierre Schaeffer (1910-1995), respectivamente precursores das correntes composicionais que seriam conhecidas como música eletrônica e música concreta, trabalharam com a expansão das possibilidades de uso da onda sonora. A concepção de manipular praticamente todas as características acústicas do som (intensidade, frequência, duração, onda sonora, dentre outras) deu ao compositor um leque infinito de ferramentas para compor.

NOVOS PARÂMETROS DE QUALIDADE VOCAL

Dentro deste contexto, a voz, bem como muitos referenciais de qualidade vocal, perpetuados pelas técnicas cantáveis da ópera italiana, da *mélodie* francesa e do *lied* alemão passaram por um processo substancial de reformulação de valores. Neste novo cenário experimental, o legato, fio condutor da linha melódica vocal, não é imprescindível. O cantar apoiado nas vogais, buscando uma unidade de timbre ao longo das alturas musicais, perde espaço para o *Sprechstimme* (voz falada), idealizado por Arnold Schoenberg, como uma técnica de emissão vocal que transita entre o canto e a fala. A linha do canto para Schoenberg devia se submeter precisamente ao aspecto rítmico e os cantores não deviam se expressar de uma forma que lembrasse o canto tradicional Valente (1999). Abaixo, como exemplo, um fragmento da peça *Pierrot Lunaire*:

I. Teil.

1. Mondestrunken.

Flöte. *Bewegt (♩ ca 66 - 76)*

Geige. *pizz.* *pp mit Dämpfer*

Violoncell. *Bewegt (♩ ca 66 - 76)*

Rezitation. *Bewegt (♩ ca 66 - 76)* *p*

Den Weinden man mit Au.gen trinkt, gießt

Fig. 1: Fragmento da peça *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg, movimento nº 1, no qual é possível constatar que o compositor definiu a altura das notas em um texto que será recitado. Fonte: SCHOENBERG (1912).

Embora Arnold Schoenberg tenha definido precisamente as alturas das notas a serem cantadas, estas melodias cantáveis eram subvertidas após o ataque, através do aumento ou diminuição da frequência das notas (MABRY, 2002: 87, tradução nossa).

Outros parâmetros vocais que foram resignificados neste novo cenário musical de experimentação

foram a altura sonora e a emissão vocal pura. Os jogos intervalares que ora consonantes ora dissonantes traziam a chamada musicalidade à obra, bem como a procura por uma emissão vocal pura, perderam prestígio e dividiram espaço com outros recursos musicais. A melodia cantada passou a dividir espaço com a voz falada, sussurrada, gritada. A impositação vocal característica do canto erudito clássico-romântico se tornou apenas um modelo possível, e não uma demanda. Abaixo um fragmento da peça *Sequenza III* de Luciano Berio no qual é possível perceber que o compositor se utiliza de emissões vocais distintas.

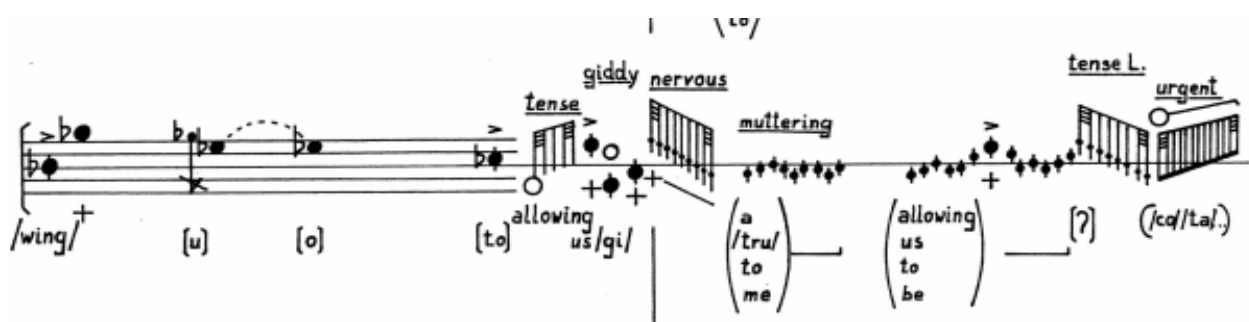


Fig. 2: Trecho da peça *Sequenza III* para voz feminina, de Luciano Berio, na qual a melodia alterna-se com o texto falado em inflexões como *tense*, *urgente*, *nervoso*, dentre outras. Fonte: BERIO (1965).

A instrumentação, nas obras vocais contemporâneas, se distancia do formato consagrado da música vocal tradicional. Alguns compositores começam a se interessar por escrever peças para voz solo, outros, utilizam a voz acompanhada por sons sampleados em estúdio. Na contemporaneidade, as obras vocais não estão necessariamente subordinadas a companhia de um consagrado fiel escudeiro: o piano. Muitas obras são escritas para voz solo. Tal fato, por si só, pode influenciar nos referenciais de escuta e execução dos cantores. O piano costumeiramente esteve presente na vida do cantor como referência para afinação, e como um apoio sobre o qual o cantor molda seu timbre e impositação vocal.

A presença do piano é constante na formação do cantor erudito, até por exigência do repertório comumente solicitado pelos programas de ensino: vocalizes, “árias antigas”, canções de câmara e até árias de ópera, são tradicionalmente acompanhadas por um pianista co-repetidor. Tal fato justifica a grande familiaridade que o cantor tem com o piano, dentro de uma tradição que consolidou este instrumento como parceiro da voz no *lied* alemão, na *mélodie* francesa, e na canção de câmara em geral. Dentro do ensino tradicional do canto lírico, praticamente não se trabalha a voz em sala de aula sem o piano. (RAY e MESTRINHO, 2006: 3).

Quando presente na música contemporânea, muitas vezes o piano é preparado, e ganha outro timbre, alterado por intervenção do próprio instrumentista, que colocando metais e madeiras em seu interior, procura trabalhar com uma sonoridade alternativa para o instrumento. Este cenário experimental no qual a voz no século XX está inserido, trouxe para o universo musical, a referência do ruído urbano.

Storolli (2013) observa que:

[...] essas mudanças cooperam para o surgimento de uma voz que abandona os padrões de uma impostação tida até então como ideal, do Bel Canto, e se deixa povoar por gritos, sussurros, gemidos, sons guturais, assobios, estalos de língua, e muitas outras possibilidades do aparelho fonador. Para essa nova situação são inicialmente determinantes [...] movimentos que denunciam uma nova paisagem sonora, a paisagem urbana-industrial. A presença cada vez mais constante de máquinas e a revolução tecnológica transforma a paisagem sonora, nossos ouvidos e nossas vozes [...] (STOROLLI, 2013: 1).

Seguindo esta mesma linha de raciocínio acima, Heloísa Valente afirma que a vocalidade contemporânea se apropriou dos sons da paisagem urbana e acredita que o estudo da voz cantada no século XX deve considerar o “contexto da evolução da paisagem sonora”, que afetou o modo de se pensar música (VALENTE, 1999: 103).

TÉCNICAS ESTENDIDAS PARA A VOZ E A VOCALIDADE CONTEMPORÂNEA

De modo prático, o repertório vocal no século XX passou a exigir dos cantores um leque de ações que não faziam parte dos parâmetros vocais exigidos até então. Pode-se dizer que a vocalidade nas obras contemporâneas foi além dos limites do texto, da melodia e da mensagem musical. Embora entenda-se que estes elementos não foram banidos do discurso na contemporaneidade, pode-se afirmar que os mesmos perderam o protagonismo antes exercido na música vocal dos séculos anteriores. Compositores como Luciano Berio; Gyorgy Ligeti; John Cage; Stockhausen; Boulez; Bussotti; Gilberto Mendes; dentre outros, passaram a escrever obras que exploraram ao máximo a potencialidade sonora e timbrística das vozes, o que aliado a incorporação do ruído como um elemento musical, exigiu que o cantor estendesse as possibilidades de uso do seu aparelho fonador. Esta inclinação ao experimentalismo demandou que os cantores se utilizassem de recursos e técnicas de emissão diferentes das requisitadas na música vocal de concerto do período clássico-romântico. Tais técnicas, em uma aproximação com os conceitos sobre *Técnicas Estendidas* de Padovani e Ferraz (2012), serão chamadas a partir de então de técnicas estendidas para a voz. Acredita-se que compreender o papel da voz na música de concerto da contemporaneidade passa pelo entendimento dos recursos vocais utilizados nestas obras.

Mabry (2009) cita como exemplos de técnicas estendidas para a voz: os microtons³, a voz falada, a

³ O termo Microtons é usado neste estudo para designar frações do tom. Alguns compositores, principalmente no período pós década de 50 do século XX, pedem variações de afinação em determinadas notas, na ordem de quartos de tom, ou terços de tons.

voz recitada, o já mencionado *Sprechgesang*, os vocabulários não textuais⁴, a repetição silábica ou o uso de sílabas sem sentido. Sem usar o termo técnicas estendidas, a autora também menciona a expressão “Efeitos Vocais” ao se referir às técnicas de emissão vocal não tradicionais exploradas a partir do século XX:

O termo efeitos vocais se refere a qualquer uso despadronizado da voz cantada. Isto também se aplica a uma emissão vocal que incorpora fontes sonoras não usuais encontradas na música vocal tradicional ocidental. Essas fontes sonoras são geralmente derivadas da fala, da natureza, ou produzidas artificialmente, ou sons vocais multiétnicos produzidos em cerimônias, em tribos ou propósitos ritualísticos (MABRY, 2009: 117).

Já (MENDES, 2010: 58-62), ao discorrer sobre técnicas estendidas para a voz cita: os sons da música extra europeia, originária de civilizações como a dos pigmeus (semelhante ao *yodel*), do Islã (*muezins*), da Índia (*ragas*), do teatro Nô japonês (voz modulada) e dos monges tibetanos (emissão de sons simultâneos); a glossolalia⁵; e os sons multifônicos⁶. No entanto a autora não menciona como técnica estendida, uma série de maneiras de emissão vocal requisitadas em obras vocais importantes do século XX.

Igualmente generalistas são as palavras de Valente (1999) acerca das técnicas vocais incorporadas na música de concerto do século XX:

[...] em *Pierrot Lunaire* (1912) [...] A voz emite, então, um canto falado que não se apoia nas alturas fixas (as notas musicais). Deparamos com um ruído no código musical, que será ampliado para o canto sussurrado, sussurrado bem sonoramente, sussurrado sem sonoridade, falado sonoramente, dentre outros. Com Berg, temos a declamação rítmica. O próximo marco nas pesquisas vocais será, sobretudo com Luciano Bério, cujas as obras opõem-se deliberadamente à tradição do bel canto italiano, e em *Sequenza III* (1966) temos o riso em suas diversas manifestações (sorriso, gargalhada, riso nervoso), guiadas não por signos musicais (meio-forte, forte, piano), mas por comportamentos vocais *langoroso*, *terno*, *tenro*, *sonbador*, (VALENTE 1999, apud STOROLLI, 2013: 30).

A revisão da bibliografia disponível sugere que não há um núcleo de conhecimento consolidado sobre o tema *Técnicas estendidas para a voz*, diferentemente dos estudos sobre técnicas estendidas para os instrumentos⁷, que vêm de longa data e se encontram em estágios mais avançados. No que tange a voz, o entendimento sobre técnicas estendidas parece estar difuso. Neste sentido, faz-se necessário a revisão

⁴ Com o Termo “Non-Textual Sonic Vocabulary”, traduzido neste estudo para “Vocabulário sônico não textual, (MABRY, 2002: 101) define o conceito de texto baseado em vogais e consoantes individuais ou combinações não linguísticas dos dois.

⁵ Glossolalia segundo Mendes (2010) é um “balbuciar sem sentido semântico e sintático inteligível”.

⁶ Exemplos de sons multifônicos na voz disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hKbaKN9Hu_U>. Acesso em: 05 mar. 2017.

⁷ Cita-se aqui alguns exemplos de obras sobre técnicas estendidas para instrumentos, dentre muitos, considerados importantes: Madeira (2013) sobre violão; Marques (2015) sobre saxofone; Strange e Strange (2003) sobre violino; IFG e Machado (2015) sobre fagote; Borém e João Paulo (2016) sobre contrabaixo; Bartolozzi (1982) sobre instrumentos de sopro; Penny (2009) sobre Flauta.

de algumas obras marcantes na música vocal de concerto da contemporaneidade, a fim de conhecer as técnicas de emissão vocal requisitadas por compositores significativos dentro da música vocal de concerto do século XX. Deste modo, a seguir, este estudo volta-se para obra de John Cage; Luciano Berio; Ligeti; Schoenberg buscando entender como estes compositores considerados expressivos dentro da música vocal de concerto da contemporaneidade lidam com a vocalidade em suas obras.

JOHN CAGE, OS ESTILOS DE CANTAR E OS RUÍDOS

Um olhar sobre a obra de John Cage pode nos mostrar formas de utilização vocal importantes para o léxico da música de concerto no século XX. Desta forma, a seguir, investigam-se aqui os recursos vocais presentes na célebre peça *Aria* de John Cage, no intuito de compreender como o compositor trabalhava a vocalidade em suas obras. Como direcionamento, John Cage deixa nas instruções de execução ao intérprete algumas pistas úteis para o entendimento sobre como o compositor pretendia explorar variados coloridos vocais. Tais instruções estão disponibilizadas no anexo deste estudo. Primeiramente, John Cage usa o termo: *Estilos de cantar* ao se referir a emissão vocal a ser usada na peça. O compositor pede que o intérprete escolha dez diferentes estilos de cantar e associe cada estilo às cores que aparecem na partitura. Abaixo, um trecho da partitura da peça *Aria* para fins de ilustração do que foi dito acima:

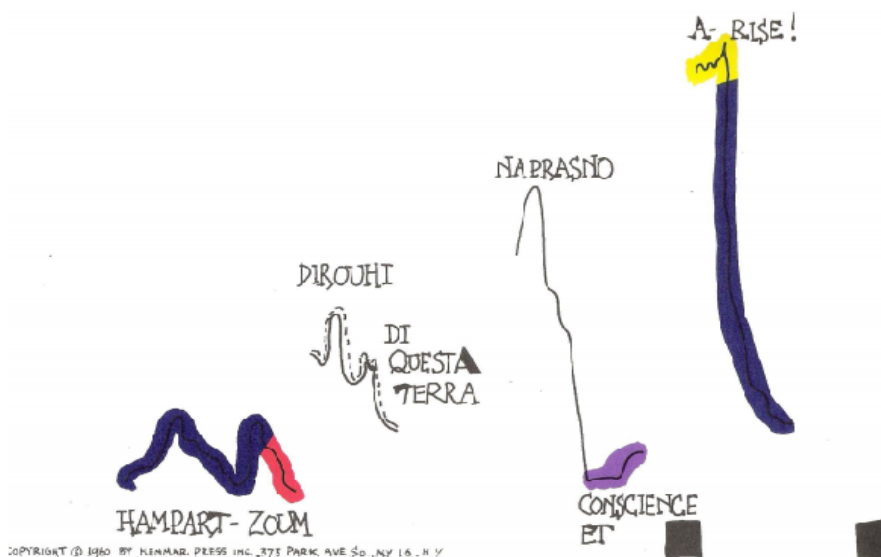


Fig. 3: Trecho da partitura da peça *Aria* de John Cage. O compositor pede que o intérprete cante cada trecho colorido com um “estilo de cantar” diferente. Fonte: CAGE (1958).

Cage esclarece nas instruções da peça como a cantora Cathy Berberian, a quem a peça foi dedicada, escolheu seus dez *estilos de cantar*:

Cores	“Estilo de cantar”
Dark Blue (Azul escuro)	Jazz
Red (Vermelho)	Contralto
Black with dotted lines (Preto com linhas pontilhadas)	Sprechgesang
Black (Preto)	Dramático
Purple (Roxo)	Marlene Dietrich
Yellow (Amarelo)	Coloratura (e Coloratura lírica)
Green (Verde)	Folk
Orange (Laranja)	Oriental
Light Blue (Azul Claro)	Baby
Brown (Marron)	Nasal

Tab 1. com a escolha interpretativa que a cantora Cathy Berberian fez na execução da peça *Aria* de John Cage. Cada cor apresentada na partitura foi associada à um modo de emissão vocal.

As escolhas interpretativas de Cathy Berberian para executar a peça *Aria* sugerem que a cantora utilizou de variadas formas de emissão vocal durante a performance. *Voz nasal, voz de baby e voz oriental* podem ser consideradas como exemplos de emissão não utilizadas até então na música de concerto. *Voz folk* e *voz de jazz* podem ser exemplos da incorporação de modos de emissão vocal que caracterizaram gêneros musicais populares. Observa-se ainda na tabela da Figura 2 que Cathy Berberian utilizou também como “estilos de cantar” referências de vozes do canto lírico como *voz de contralto* e *voz coloratura*. Por fim, a cantora fez uso do já mencionado *Sprechstimme* e se apropriou da emissão vocal da cantora Marlene Dietrich, cantora que se utiliza de trechos falados e balbuciados em suas interpretações. Tal estado de coisa deixa a entender que John Cage não queria que o cantor se utilizasse apenas do modo de emissão vocal padrão no período clássico-romântico. Cabe acrescentar que a já mencionada incorporação do ruído como elemento musical, característica reforçada a partir do século XX, também está presente nas instruções dadas por Cage. O Compositor menciona que qualquer tipo de ruído deve ser usado: uso não-musical da voz¹⁵, sons de aparelhos eletrônicos, sons mecânicos.

John Cage coloca também as escolhas de Cathy Berberian quanto aos ruídos incorporados por ela para a performance da peça *Aria*: tsk e tsk, som de pedal, assovio de pássaro, snap e snap com os dedos, clap, latido, inalação dolorosa, expiração apaziguada, buzina de desdém, estalos de língua, exclamação de nojo, ugh (sugerindo a emissão dos índios americanos), exclamação de raiva, grito como se tivesse visto um rato, risada, expressão de prazer sexual.

BERIO, A LINGUÍSTICA, A FONÉTICA E A FONOLOGIA

Assim como John Cage, Luciano Berio é considerado um dos mais significativos compositores da música vocal contemporânea sendo possivelmente um dos que mais escreveram para voz no século XX. Com uma linguagem composicional própria, Berio se interessou por experimentar os recursos do aparelho vocal de forma profunda e contundente e se caracterizou por um tratamento inovador no que tange ao uso da voz. Extremamente atento a questão do texto e sua compreensão dentro do discurso musical, o compositor deixa explícita em sua obra sua estreita relação com a palavra. Isso pode ser observado em peças emblemáticas do compositor como *Sequenza III* para voz feminina, *Thema (Omaggio a Joyce)*, *Chamber Music*, *Laborintus II*, *Recital I (for Cathy)*, *Sinfonia*, *Circles*, dentre outras. Abaixo um fragmento da peça *Thema (Omaggio a Joyce)* para voz e fita magnética na qual o compositor afirma ter buscado uma união entre linguagem falada e música.

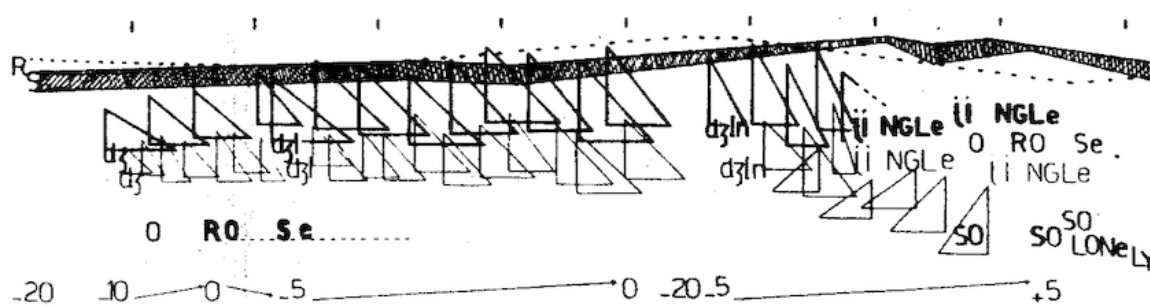


Fig. 4: Fragmento da peça *Thema (Omaggio a Joyce)* de Luciano Berio, na qual o compositor explora o potencial musical presente na linguagem falada. Fonte: BERIO (1958).

MENEZES (2015: 67) endossando o que foi dito acima, afirma que Luciano Berio era fortemente ligado à linguística⁸, à fonética⁹ e à fonologia¹⁰. O autor acrescenta que esta ligação com a texto e um refinado conhecimento sobre acústica fez com que o compositor estabelecesse o intervalo de terça menor como o intervalo “constituente de suas agregações harmônicas”. Isto porque Luciano Berio conhecia o fenômeno acústico dos formantes da voz¹¹, e percebeu que o intervalo de terça menor, dentro de uma gama de notas dentro da região média da extensão vocal do cantor, era um intervalo em que os formantes se mobilizavam sem descaracterizar uma vogal. "Não resta dúvida de que ele dominava a fonética e

⁸ Segundo o site <https://www.significados.com.br/linguistica/>, a linguística é a ciência que se ocupa em estudar as características da linguagem humana.

⁹ Para (MENEZES, 2015) a fonética estuda a articulação dos sons da linguagem e a forma como tais sons são realizados.

¹⁰ Para (MENEZES, 2015) a fonologia se interessa por saber como funcionam os fonemas em uma determinada língua.

¹¹ Segundo (GUSMÃO, CAMPOS e MAIA, 2010 apud BEHLAU, 2001) O formante é representado pelas frequências naturais de ressonância do trato vocal, especificamente na posição articulatória da vogal falada. As vogais são identificadas pelos seus formantes.

possuía conhecimentos sólidos de fonologia, fato que impregnou toda sua escritura, a ponto de ele fazer justamente da terça menor o elemento mais fundamental de suas constituições harmônicas." (MENEZES, 2015: 70).

A obra vocal de Luciano Berio está repleta de gestos característicos dentro da linguagem da música vocal contemporânea. O compositor incorporou em seu trabalho de forma sistemática, recursos vocais como risos, gritos, sussurros, voz aspirada, choro, tosse, dentre outros. Em *A-Ronne*¹², uma obra para oito cantores, é possível perceber como Berio mescla seu conhecimento sobre fonética e fonologia com alguns destes recursos. Nesta peça, Berio fornece uma bula com indicações de notação e seus respectivos gestos vocais, como sons mastigados, inspiração e expiração entre os dentes, voz suspirada, canto tradicional, assovio e emissão com boca fechada.

Outra obra de extrema significância deixada por Berio foi *Sequenza III*, para voz feminina. A seguir, extraído da bula da peça, serão apresentados os gestos vocais requisitados por Bério: rajadas de riso para ser utilizada com qualquer vogal de livre escolha, estalos de boca, tosse, boca fechada, tom de respiração quase sussurrada, inspirando ofegante, trêmulo dental ou de mandíbula, vibrar a língua contra o lábio superior (ação escondida por uma das mãos).

- L. Laughter must always be clearly articulated on a wide register.
- [?] = bursts of laughter to be used with any vowel freely chosen
- ⊕ = mouth clicks
- ⤴ = cough
- ⌋ = snapping fingers gently
- ⊕ = with mouth closed
- o, o— = breathy tone, almost whispered
- ←o = breathing in, gasping
- ≡ = tremolo
- ≡ = dental tremolo (or jaw quivering)
- ~ = trilling the tongue against the upper lip (action concealed by one hand)
- +++ = tapping very rapidly with one hand (or fingers) against the mouth (action concealed by other hand)
- ⊕ = hand (or hands) over mouth
- ⊕ = moving hand cupped over mouth to affect sound (like a mute)
- ⊕ = hands down

Fig. 5: Fragmento da bula da peça *Sequenza III* contendo gestos vocais usuais no repertório vocal da contemporaneidade.
Fonte: BERIO (1965).

Do ponto de vista da composição, Berio se destacou por explorar a musicalidade presente nas próprias palavras. Sob esta ótica, pode-se dizer que o compositor utilizou a voz como mensageira da linguagem musical implícita na textualidade.

A fundamental contribuição de Berio para música vocal não se restringiu apenas à grande quantidade e variedade de obras do gênero [...], mas deveu-se, sobretudo, a maneira sistematicamente original e inventiva no trato do material verbal, ampliando assim os próprios limites da música vocal como um todo (MARTINELLI, 2013: 156).

LIGETI, O INVENTÁRIO FONÉTICO, OS MORPHINGS E O DIRECIONAMENTO CÊNICO

György Ligeti é também nome importante no cenário de música vocal contemporânea. Embora eleger obras marcantes em meio a produção de um compositor seja tarefa difícil, é possível citar algumas de suas obras vocais como de alta significância dentro do cenário musical de concerto do século XX. Dentre elas destacam-se: *Aventures*; *Nouvelles Aventures*; a ópera *Le Grand Macabre*, *Requiem*, *Magány*, *Nacht und Morgen for Acapella Choir*, *Nonsense Madrigals*, *Lux Aeterna*, dentre outras. Em busca de melhor entender como a voz é utilizada na escrita musical de Ligeti, lança-se aqui um olhar sobre a obra *Aventures*, composta para três vozes (barítono, soprano e contralto), flauta, trompa, percussão, cravo, piano, violoncelo e contrabaixo. (DROTT apud OLIVEIRA, 2014: 60) afirma que esta obra “representa a crescente tendência entre os compositores de explorar o gestual e a dimensão não semântica da linguagem” [...]. De fato, é possível observar que o “não semântico” direciona a mensagem textual em *Aventures*. Um misto de sílabas sem sentido definido, vogais e consoantes avulsas formam o texto interpretado pelos cantores. A título de exemplo, segue abaixo um fragmento da peça:

Fig. 6: Trecho da partitura da peça *Aventures* de Ligeti, na qual é possível observar que o texto da obra é formado por sílabas sem sentido semântico, consoantes e vogais avulsas. Fonte: GYORGY LIGETI (1963).

Esta apropriação de consoantes, vogais e sílabas sem sentido semântico é chamada por Oliveira (2014) de “Inventário Fonético”.

Em *Aventures* o texto utilizado é composto por um inventário fonético, que não consiste aqui em um idioma artificial, mas, em agrupamentos fonéticos que não possuem significado léxico em idioma algum. A inteligibilidade da comunicação proposta na obra se deu devido a uma intersecção entre sílabas nonsense e plano não verbal, que engloba interjeições, efeitos auditivos e sons corporais, somados a estímulos cinéticos (ofegância, sons guturais, risadas), (OLIVEIRA, 2014: 60).

Segundo Oliveira (2014), Ligeti se utiliza de elementos do Alfabeto Fonético Internacional para construir o discurso textual em *Aventures*. Abaixo, a revisão do Alfabeto Fonético Internacional usado por Ligeti:

	Bi-labial	Labio-dental	Dental and Alveolar	Retroflex	Palato-alveolar	Alveolo-palatal	Palatal	Velar	Uvular	Pharyngeal [sic]	Glottal
Plosive	p b		t d	ʈ ɖ			c ɟ	k ɡ	q ɢ		ʔ
Nasal	m	ɱ	n	ɳ			ɲ	ŋ	ɴ		
Lateral Fricative			ɬ ɮ								
Lateral Non-Fricative			l	ɭ			ʎ				
Rolled			r						ʀ		
Flapped			ɾ	ɽ					ʁ		
Fricative	ɸ β	f v	θ ð s z	ʃ ʒ	ʃ ʒ	ç ʝ		x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	h ɦ
Frictionless continuants	w	ɥ	ʋ	ɹ			j (ɥ)	(w)	ʁ		
							Front	Central	Back		
Close	(y ʉ u)						i y	ɨ ʉ	ɯ u		
	(ʏ ʊ)						ɪ ʏ		ʊ		
Half-close	(ø ɔ)						e ø		ɤ ɔ		
								ə			
Half-open	(œ ɔ̃)						ɛ œ		ʌ ɔ̃		
							æ	ɐ			
Open	(ɒ)							a	ɑ ɒ		

Fig. 7: Alfabeto Fonético Internacional com as vogais e consoantes (marcadas em vermelho) usadas por Ligeti na peça *Aventures*. Fonte: OLIVEIRA (2014).

O “inventário fonético” utilizado por Ligeti em *Aventures* gera em determinados momentos um fenômeno sonoro semelhante à já mencionada glossolalia, ou seja, balbucios de consoantes, sílabas, fonemas e palavras sem um sentido sintático e semântico. Acredita-se que esta manipulação da mensagem textual, que aqui não se preocupa em ser inteligível, configura uma técnica estendida para voz. Embora estas escolhas sejam um recurso composicional utilizado pelo compositor, deve-se considerar que o cantor se habituou ao texto inteligível e à objetividade da mensagem textual. Portanto, para cantar uma obra como *Aventures*, recheada de fonemas, sílabas soltas, vogais vozeadas ou desvozeadas, o cantor precisará estar aberto à uma construção de emissão vocal alternativa.

Outro gesto vocal utilizado por Ligeti na obra *Aventures* que merece destaque é o que Sharon Mabry denomina de *morphing*. A autora coloca que *morphing* é uma “[...] mudança gradual de um som para outro, e é utilizada de variadas formas no domínio textual [...]”, (MABRY, 2002: 28). Abaixo um fragmento da peça *Aventures* exemplificando uma das possibilidades de “morphing” utilizadas por Ligeti:

Fig. 8: Marcado em Azul, exemplos de “Morphing” consonantal (na voz de Soprano), e de “Morphing” de vogal na voz de Contralto. Fonte: OLIVEIRA (2014).

Considerando que esta a técnica vocal denominada *morphing* é a passagem de um som para o outro, deve-se dizer que tal ação pode ser empregada pelos compositores de diferentes formas. A título de exemplo, pode-se citar os seguintes tipos de *morphings*: entre vogais diferentes, dentro da mesma vogal articulando-se diferentes posições de boca, de consoante para vogal, de vogal para consoante, de fonema para fonema formando uma palavra ou expressão, dentre outros. Como mencionado, outro aspecto performático utilizado por Ligeti em *Aventures* é o gestual. Ligeti se apropria do gesto de forma organizada, através de direcionamentos cênicos específicos para os cantores. Pode-se considerar que esta função teatral dada ao cantor nesta obra ilustra bem o que é o conceito aqui proposto de *Performance Estendida*, na medida em que o gestual cênico, que antes ficava a cargo das escolhas dos diretores cênicos nas óperas, passa por determinação do compositor, a ser parte da partitura. Oliveira (2014) esclarece como Ligeti articula o direcionamento cênico com os gestos vocais em *Aventures*:

[...] Porém, na seção *Conversation* a performance dos cantores possui função teatral em que se estabelecem complexas conexões entre direcionamento cênico, articulação vocal e textual. Através do direcionamento cênico os cantores são orientados a cantar para o público, para si mesmo (sem contato), para os outros cantores, para si mesmo (intimista), e virando-se de lado (como que confidencialmente). As articulações vocais comportam 17 indicações: murmurar, tagarelar, balbucio, resignado, suspiro de surpresa, quase na defensiva, arrogante (depreciativo, insinuante), irônico (desaprovação), soluços de melancolia, elegante e educado, muito depreciativo (arrogante e com censura), com sotaque nasal pomposo, com nojo (desaprovação), irônico (soluçando afetadamente, desdenhando), muito bem articulado e quase exagerado, com expressão facial dura - indiferente como um relógio, e, comentário zombeteiro (amargo como o fel, rancoroso), (OLIVEIRA, 2014: 76).

Abaixo o esquema de direcionamento cênico montado por Ligeti segundo Oliveira (2014):

Direcionamento	p/ o público - P1	p/ o público – P2	p/ o público - P3
Articulação vocal	Sem indicação	<i>Suspiro de surpresa</i>	<i>Muito bem articulado (quase exagerado)</i>
Articulação fonética	Consoantes fricativas Trill p/ lateral Lateral p/ trill	Sílaba na região grave sem altura definida	Morphing de vogais

Direcionamento	p/ si mesmo - S1	p/ si mesmo - S2	p/ si mesmo-S3	p/ si mesmo S4
Articulação vocal	<i>Murmurar</i>	<i>tagarelar</i>	<i>balbucio</i>	<i>Resignado</i>
Articulação fonética	Consoantes complexas sem altura definida, na região grave	Consoantes complexas + silabas, sem altura definida.	Textura consonantal sem altura definida	Sílabas vocálicas

Direcionamento	Intimista - I1	Intimista - I2	Intimista - I3
Articulação vocal	<i>Comentário zombeteiro</i>	<i>Elegante e educado</i>	<i>Expressão facial dura</i>
Articulação fonética	Sílabas complexas formadas por fonemas húngaros	Gesto da gargalhada dilatado.	Sílabas simples (C+V+C) cantadas o mais agudo possível.

Direcionamento	P/ cantores - C1	P/ cantores -C2	P/ cantores -C3	P/ cantores -C4
Articulação vocal	<i>Quase na defensiva</i>	<i>Arrogante, depreciativo, insinuante</i>	<i>Soluços de Melancolia</i>	<i>Irônico, desaprovador</i>
Articulação fonética	Sílabas simples (C+V+C) com altura definida.	Sílabas simples (C+V) sem altura definida	Sílabas notadas com appoggiatura, cantadas em <i>sprechgesang</i> .	Agrupamentos vocálicos, ou com junção de [h].

Direcionamento	P/ os cantores - C5	P/ os cantores -C6	P/ os cantores -C7
Articulação vocal	<i>Muito desprezo, arrogante, com censura</i>	<i>Com sotaque nasal</i>	<i>Com nojo, desaprovação</i>
Articulação fonética	Sílabas complexas (C+C+V+C+C)	Vogais nasalizadas e consoantes nasais	Agrupamentos vocálicos, ou com junção de [h].

Direcionamento	De lado (confidencialmente) - D1
Articulação vocal	<i>Irônico, soluçando afetadamente</i>
Articulação fonética	Appoggiaturas e <i>sprechgesang</i> sem altura definida (ironizando o comportamento "soluços de melancolia").

Fig. 9: Esquema de direcionamentos cênicos e articulação fonética e vocal utilizados na peça *Aventures*.
Fonte: OLIVEIRA (2014).

Abaixo, uma amostra de ações dramáticas requisitadas por Ligeti aos cantores na obra *Aventures*:

Senza tempo, 40-45"

Soprano, Baritone, os 7 instrumentos e o regente permanecem imóveis até o fim da peça

Depois para o fim o cantor expressa um momento gradual de ansiedade e desespero, suas palavras ficam sem resposta, ele está completamente só. Sua ação cria a impressão de que está ficando gradualmente mais escuro e frio

Expressivo, questionando, volitivo, ligeiramente histérico, ansioso

Respondendo a si mesmo, muito histérico, ainda muito ansioso

Ansiedade intensa

NB. Dentro da duração total indicada, o cantor pode determinar livremente as durações das notas e a extensão das pausas intermediárias de acordo com os requisitos de sua expressão. A disposição de notação oferece apenas o suporte para durações temporais aproximadas.

Pf (Ped.)

subito: Com muito sofrimento

subito: em profundo desespero, quase sem voz

Desesperado, quase sem voz

Altura ad lib. na região grave

Posição de boca [r]

Pf (Ped.)

Fig. 10: Trecho da partitura *Aventures* na qual Ligeti propõe ações cênicas com diferentes “estados de espírito” como por exemplo ansiedade, desespero, sofrimento, histeria. Fonte: LIGETI (1963).

A VOZ FALADA E A NARRAÇÃO

A voz falada

Uma voz cantada que se expressa através da condução de uma linha melódica com notas definidas em afinação temperada, pode ser considerada uma das marcas da música vocal de concerto até a contemporaneidade. Sob esta ótica, o cantor, além de uma mensagem textual, leva uma mensagem melódica ao ouvinte, sendo emissário de um discurso musical construído a partir das possibilidades de combinação entre os intervalos da linha do canto. Assim, a própria ideia de classificação vocal surge da necessidade de determinar que alturas cada tipo de voz poderia cantar com conforto e beleza. A partir do século XX, os compositores se interessaram com mais profundidade pela sonoridade dos sons da fala, conferindo um status de protagonismo à voz falada ou narrada. Obras inteiras passam a ser compostas sem contorno melódico definido, caracterizando o que pode ser entendido como emissão estendida. A título de prevenção, cabe dizer que é pacificado o entendimento de que o recurso de uma emissão vocal próxima a fala foi usado na música de concerto em outras épocas, como por exemplo nos recitativos presentes em cantatas, oratórios e óperas, bem como em escolhas interpretativas nas quais o cantor se

utilizava da fala ou inflexões próximas a ela, em momentos bem específicos. A grosso modo, o recitativo nos gêneros dramáticos é um momento no qual ocorre diálogos musicais (solos, duos ou grupos) que antecedem ou sucedem uma ação cênica significativa. Embora o recitativo de fato passe uma ideia de comunicação próxima à fala, há que se considerar que ali a melodia proposta para comunicar a mensagem era precisamente definida quanto às alturas. Esta definição das alturas das notas nos recitativos, leva a crer que a aproximação com a fala seja percebida mais por uma intenção de inflexão vocal e uso de notas com curta duração, que pela sonoridade alcançada. Abaixo, trecho da partitura do recitativo da ária *Madamina, Il Catálogo é Questo*, da ópera *Don Giovanni*, composta por Wolfgang Amadeus Mozart no qual é possível observar como o compositor definiu precisamente as alturas das notas, o que não é habitual nas obras da contemporaneidade.

52 Recitativo.

D. GIOV.
D. JUAN.

LEP.

D. ELV.

lã? Stelle! che ve-do! O bel-lo! Don-na El-vi-ra! Don Gio - van-ni! Sei qui! mo-stro! fel-lon! ni-do d'iu -
spricht? Himmel! wen seh ich! O herrlich! Donn' El-vi-ra! Un-ge - heu-er! Don Juan! dich muss ich sehn, grösster der

LEP.

D. GIOV.
D. JUAN.

gan-ni! (Che ti - to - li eru-scen-ti! manco ma-le che lo co - no - sce - be - ne.) I-ta, ca-ra Don-na, El-
Frev-ler! (Sie spricht wie vom Ka-the-der! Je-deu-falls kennt sie mei-nen Herrn vor - treff-lich.) Ach, theu-re Donn' El -

Fig. 11: Trecho do Recitativo que prepara a ária *Madamina Il catálogo é Questo*, da ópera *Don Giovanni* de Mozart, no qual acontece um diálogo entre os personagens Don Giovanni e Dona Elvira. Aqui se destaca por setas vermelhas as melodias com alturas definidas. Fonte: MOZART (1787).

A voz falada propriamente dita, é um recurso composicional que se torna usual nas mãos de compositores da contemporaneidade. Esta fala acontece de maneiras distintas: fala ordinária, grito, fala sussurrada, fala em *mutting*¹³, fala sem sentido sintático e semântico, fala entre os dentes, fala acelerada, dentre outras possíveis.

Abaixo alguns exemplos desta apropriação dos sons da fala por alguns compositores de música contemporânea de concerto:

¹³ O termo *Mutting* aqui se refere ao gesto de emitir um som com a boca aberta e tampada por uma ou duas mãos.

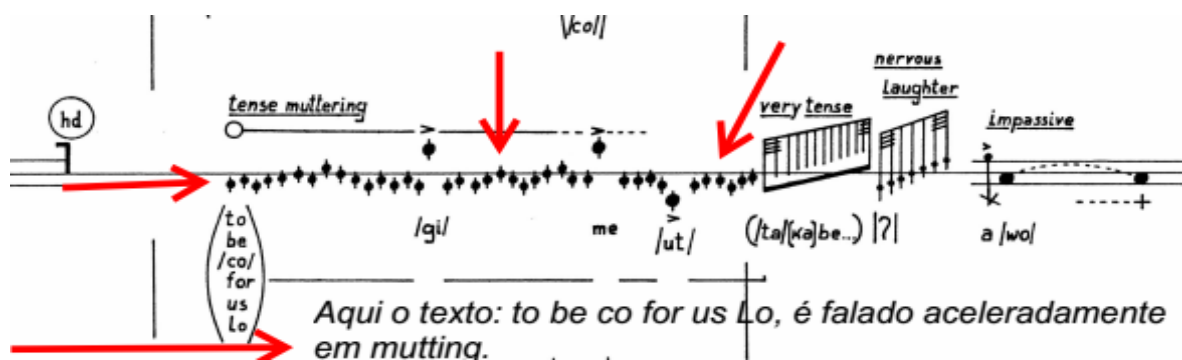


Fig. 12: Fragmento da peça *Sequenza III* de Bério, composta para voz feminina solo. Aqui se pode ver uma apropriação da fala em *mutting*. Fonte: BERIO (1965).

A seguir um exemplo do uso da voz falada "em cochicho":

Fig. 13: Trecho da peça *Variações sobre um tema de Raymond Carver* de Levy Oliveira, na qual o compositor determina o uso da voz falada cochichada. Fonte: OLIVEIRA (2018).

A seguir um exemplo do uso da voz falada gritada:

Fig. 14: Trecho da peça *Variações sobre um tema de Raymond Carver* de Levy Oliveira na qual o compositor determina o uso da voz falada gritada. Fonte: LEVY OLIVEIRA (2018).

A seguir, o uso da fala comum ou ordinária.

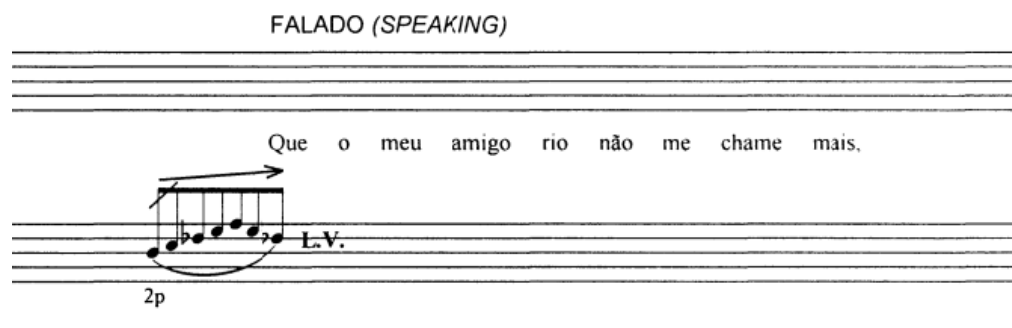


Fig. 15: Fragmento da peça "*Quando eu morrer de amor*" de Guilherme Nascimento na qual o compositor determina a condução da mensagem musical pela fala comum. Fonte: NASCIMENTO (2007).

Os exemplos acima mostram que os sons da fala ganham status de protagonismo nas obras vocais de concerto da contemporaneidade e se tornam um recurso composicional muito usado pelos compositores. Na contemporaneidade, portanto, voz cantada e voz falada, são recursos possíveis para conduzir o discurso musical.

A narração, uma emissão estendida

Pierrot Lunaire de Arnold Schoenberg (1912) apresenta uma sonoridade que transita entre o canto e a fala, o *Sprechstimme*. Na peça o compositor definiu precisamente as alturas das notas a serem cantadas, e que essas melodias cantáveis deveriam ser subvertidas após o ataque, através do aumento ou diminuição da frequência das notas (MABRY, 2002: 87, tradução nossa). Este direcionamento interpretativo por parte do compositor faz com que a sonoridade final esteja mais próxima do canto do que da fala. É na peça *A Survivor from Warsaw*, composta em 1979 para narrador, coro masculino e orquestra, que Schoenberg aproxima-se definitivamente da sonoridade da fala. Ao denominar o condutor da mensagem textual de *narrador* e não de *cantor*, o compositor já deixa pistas de que espera uma sonoridade próxima à voz falada.

A SURVIVOR FROM WARSAW

For Narrator, Men's Chorus, and Orchestra

All instruments sound as written ↑

ARNOLD SCHOENBERG, Op. 46

Fig. 16: Trecho da peça *A Survivor from Warsaw* de Arnold Schoenberg. Em vermelho destaca-se que já na orquestração o compositor deixa claro que o texto será conduzido por um narrador. Fonte: SCHOENBERG (1947).

Ainda ao observar a partitura da peça, nota-se que o compositor escreve a linha da voz sem definir a altura das notas, apenas apontando, pelo uso de acidentes musicais como o bemol e o sustenido, a direção do fraseado textual. A título de exemplo segue um fragmento da partitura da peça *A Survivor from Warsaw*:

Fig. 17: Fragmento da peça *A Survivor from Warsaw* de Schoenberg na qual é possível perceber que a linha da narração não possui alturas definidas. Fonte: SCHOENBERG (1947).

A inclusão de um texto narrado como elemento musical na música de concerto, está presente também na obra *Laborintus II*, de Luciano Berio para vozes, instrumentos e meio eletrônico.

[illegible]

Fig.18: Fragmento da peça *Laborintus II* de Luciano Bérrio. A seta aponta um dos textos narrados pelo narrador durante a peça. Fonte: BERIO (1965).

A narração, portanto, que fora um recurso de condução textual muito ligado ao mundo cênico, aparece no cenário musical contemporâneo de concerto como uma alternativa composicional. Entende-se aqui a narração como uma extensão da emissão cantada, em um processo no qual os sons e inflexões da fala substituem a melodia como condutora da mensagem musical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A revisão da bibliografia disponível sugere que não há um núcleo de conhecimento consolidado sobre o tema *Técnicas estendidas para a voz*, diferentemente dos estudos sobre técnicas estendidas para os instrumentos, que vêm de longa data e se encontram em estágios mais avançados. No que tange a voz, o entendimento sobre as técnicas estendidas parece estar difuso. Mabry (2009); Mendes (2010); Valente (2010) apresentam divergências conceituais ao apontarem o que consideram exemplos de técnica estendida para a voz. A grande pergunta que surge é: qual deve ser o critério escolhido para separar uma técnica estendida de uma técnica padrão na voz? Padovani e Ferraz (2010) colocam que técnicas estendidas são aquelas não usuais dentro de um determinado contexto histórico, social e estético. Se transportarmos este conceito para o cenário de música vocal de concerto, poderemos afirmar que técnica estendida para a voz é aquela não usual dentro da música vocal do período barro-clássico-romântico. Ou seja, todo recurso vocal utilizado com fins performáticos que não são comuns nos lieds, nas óperas, nas

melodies, nos oratórios e cantatas, e nas canções brasileiras de câmara. Acredita-se que tomar o contexto histórico como paradigma pode ser um critério para distinguir a técnica estendida da técnica padrão. Desta forma, pode-se dizer que o canto difônico mongol por exemplo, pode ser considerado uma técnica vocal padrão nas comunidades da Mongólia e uma técnica estendida se utilizada como recurso interpretativo na música erudita de concerto.

Nesta pesquisa, foi feito uma revisão das partituras e bulas de obras marcantes na música vocal de concerto da contemporaneidade, a fim de conhecer as técnicas de emissão vocal requisitadas por compositores considerados expressivos dentro do cenário musical do século XX. Isto é, buscou-se nas obras de John Cage; Luciano Berio; Ligeti; e Schoenberg entender como estes compositores lidam com a vocalidade em suas peças.

Dentre as técnicas estendidas para a voz encontradas, cita-se:

Compositor	Obra	Técnicas estendidas apuradas
Berio	A-Ronne	Sons mastigados, inspiração e expiração entre os dentes, voz suspirada, canto tradicional lírico, assovio e emissão com boca fechada.
	Sequenza III	Rajadas de riso para ser utilizada com qualquer vogal de livre escolha; estalos de boca, tosse; boca fechada; Tom de respiração quase sussurrada; inspirando ofegante; trêmulo dental ou de mandíbula; vibrar a língua contra o lábio superior (ação escondida por uma das mãos).
	Thema (Omaggio a Joyce)	Voz Falada
Ligeti	Aventures	Sílabas sem sentido semântico, ofegâncias, risadas, sons guturais, glossolalia, morphings. Rajadas de riso para ser utilizada com qualquer vogal de livre escolha; estalos de boca, tosse; boca fechada; Tom de respiração quase sussurrada; inspirando ofegante; trêmulo dental ou de mandíbula; vibrar a língua contra o lábio superior (ação escondida por uma das mãos).
Cage	Aria	Estilos de cantar, som de pedal; assovio de pássaro; snap, snap com os dedos; clap; latido; inalação dolorosa; expiração apaziguada; buzina de desdém; estalos de língua; exclamação de nojo; ugh (sugerindo a emissão dos índios americanos); exclamação de raiva; grito como se tivesse visto um rato; risada; expressão de prazer sexual.
Schoenberg	Pierrot Lunaire	Sprechstimme
	A Survivor from Warsaw	Narração

Tab 2. Quadro com as técnicas estendidas catalogadas nas obras de Cage, Berio, Ligeti e Schoenberg.

Mais que sugerir um conceito único e definitivo sobre o que é técnica estendida para voz, o que se

pretendeu aqui foi compreender esta nova ideia de uso dos sons vocais que se estabeleceu na contemporaneidade. Embora se reconheça que a música não é construída apenas pelo aspecto técnico, é recomendável ao cantor interessado no repertório contemporâneo de concerto que se familiarize com as técnicas estendidas para voz. Isto pode facilitar as escolhas interpretativas e a compreensão geral da linguagem musical contemporânea.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais por oportunizar esta pesquisa que é parte da minha dissertação de mestrado. Agradeço em igual importância ao Prof. Dr. Felipe Amorim por me orientar neste estudo.

REFERÊNCIAS

- BECKER, Susie. *A Voz Contemporânea*. 2008. 213f. Dissertação (Mestrado Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- BEHLAU, M. Vozes preferidas: considerações sobre opções vocais nas profissões. *Fono Atual*, v. 4, n. 16, p. 10-4, 2001.
- BERIO, Luciano. *Laborintus II* (1965). Wien: Universal Edition, 1976. Partitura.
- _____. *Sequenza III* (1965). Universal Edition, 1968. Partitura.
- _____. *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958). Universal Edition, 1958. Partitura.
- CAGE, John. *Aria* (1958). Henmar Press, 1960. Partitura.
- CENTRO STUDI LUCIANO BERIO. Via di San Vito, 22, Direção: Talia Pecker Berio, *Website institucional*. Disponível em: <<http://www.lucianoberio.org>>. Acesso em: 16 jul. 2017.
- CIANCIO, Laura. *'Madamina il catalogo è questo'* (1787). Gaeta: Arti Grafiche, 1991. Partitura.
- FERRAZ, Silvio in: *Ensaio sobre a música do século XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos*. [Recurso eletrônico]. Coordenado por Fabio Soren Presgrave; Organizado por Jean Joubert Freitas Mendes e Luciana Noda. Natal: EDUFRN, 2016.
- GUSMÃO, C. de S.; CAMPOS, Paulo H.; MAIA, Maria Emília O. O formante do cantor e os ajustes laríngicos utilizados para realizá-lo: uma revisão descritiva. *Per Musi*, v. 20, p. 43-50, 2010.
- GROVE, George et al. *Grove's dictionary of music and musicians*. 2010.
- LIGETI, György. *Aventures* (1963). Henry Litolf's Verlag/CF Peters, 1966. Partitura.
- LOVAGLIO, Vânia Carvalho. *Música Contemporânea em Minas Gerais: Os encontros de compositores latino-americanos em Belo Horizonte* (1986-2002). 2010. 322f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.
- MABRY, Sharon. *Exploring twentieth-century vocal music: a practical guide to innovations in performance and repertoire*. Oxford University Press, 2002.
- MARTINELLI, Leonardo in: *Ensaio sobre a música do século XX e XXI: composição, performance e projetos*

colaborativos. [Recurso eletrônico]. Coordenado por Fabio Soren Presgrave; Organizado por Jean Joubert Freitas Mendes e Luciana Noda. Natal: EDUFRN, 2016.

MEEHAN, Kate. *Not just a pretty voice: Cathy Berberian as collaborator, composer and creator*. Washington University in St. Louis, 2011.

MENDES, Doriana. *Versatilidade do intérprete contemporâneo: uma abordagem interpretativa de três obras para voz e cena*. Rio De Janeiro. 158 f. 2010. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MENEZES, Flo. *Luciano Berio: legado e atualidade*. SciELO-Editora UNESP, 2015.

NASCIMENTO, Guilherme. *Quando Eu Morrer de Amor (2007-2008)*. S.e, 2008. Partitura.

OLIVEIRA, Laiana L. de. *A escrita vocal nas obras Aventuras de Gyorgy Ligeti, Agnus, e o King de Luciano Berio*. Dissertação de Mestrado—Campinas, São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 2014. 227 fls.

OLIVEIRA, Levy. *Variações sobre um tema de Raymond Carver (2017)*. S.e, 2017. Partitura.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. Proto-história, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance. *Revista Música Hodie*, v. 11, n. 2, 2012.

PENNY, Jean. *THE EXTENDED FLAUTIST: Techniques, technologies and performer perceptions*. 2009. Tese de Doutorado. Queensland Conservatorium Griffith University.

RAY, Sônia; MESTRINHO, Malú. Brasília, 2006. Música brasileira de câmara contemporânea: a voz em formações sem piano. Trabalho apresentado no XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM).

SCHOENBERG, Arnold. *A survivor from Warsaw (1947)*. Koch International Classics, 1995. Partitura.

_____. *Pierrot lunaire: op. 21 (1912)*. Koch International, 1991. Partitura.

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. *Vozes Performáticas: Dissolvendo Fronteiras*. São Paulo. 2013. 13 f. Projeto (Pesquisa de Pós-Doutorado). Escola de Comunicações e Artes (ECA). Universidade de São Paulo (USP).

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os Cantos da Voz: Entre o Ruído e o Silêncio*. 1. ed. São Paulo. Annablume. 1999.