

Pedagogia coral com vozes em muda vocal: Uma Análise da Metodologia de Henry Leck

Weider Martins

Centro Universitário Metodista Izabela Hendrix - weider.martins20@gmail.com

Débora Andrade

Centro Universitário Metodista Izabela Hendrix- debora.regencia@hotmail.com

Resumo: O presente estudo consiste em uma análise da metodologia de canto coral com meninos em fase de muda vocal, aplicada pelo maestro Henry Leck (2009), baseada no princípio da expansão vocal masculina. O interesse pelo estudo parte da premissa de que há uma carência em metodologias sistematizadas voltadas para essa fase de desenvolvimento masculino, no Brasil. Na introdução, é apresentado uma revisão bibliográfica de teorias que servirão de referência para a análise proposta, como a Euritmia de Dalcroze (1967, 1986, 2001), representando a área da Pedagogia Musical, a utilização de vogais de Dinville (1993) e a adequada região de canto, durante a Muda Vocal, de Wilson (1993) – ambos, representantes teóricos da Fonoaudiologia. A coleta de dados é realizada em duas fontes primárias: o DVD *The Boy's Changing (expanding) Voice: Take the High Road*, que data de 2001, e o livro *Creating Artistry Through Choral Excellence*, de 2009, ambos, produzidos pelo maestro. Após a realização da análise, observou-se que apenas um procedimento metodológico aplicado por Henry Leck se opõe ao referencial teórico escolhido, sendo este a utilização da voz de cabeça como a região adequada de trabalho vocal, nesta fase, de acordo com Leck (2009). Contudo, conclui-se que sua metodologia pode ser uma alternativa para o trabalho de regentes brasileiros com meninos em fase de muda vocal, sendo necessárias, no entanto, pesquisas que afirmem sua eficácia.

1109

Palavras-chave: Muda Vocal, Canto Coral, Henry Leck, Vocalizes, Voz de Cabeça, Movimentos Corporais.

CHORAL PEDAGOGY IN MALE CHANGE VOICE: A Review Of Henry Leck's Methodology

Abstract: This study consists of an analysis of the methodology of vocal expansion applied by conductor Henry Leck (2009) in the practice of singing choral with boys undergoing voice change. The interest in the study comes from the perception of a lacking in systematic methodologies, in Brazil, that aimed this stage. In introduction, we are presented a literature review of the theories that serve as reference for the proposed analysis, such as Dalcroze Eurhythmics (1967, 1986, 2001), representing the area of Music Pedagogy; Dinville (1993) use of vowels and appropriate region of singing during the voice change by Wilson (1993) – both representatives of theoretics in Phonoadiology. Data collection is performed in two primary sources: the DVD *The Boy's changing (expanding) Voice: Take the High Road*, which date from 2001, and the book *Creating Artistry Through Choral Excellence*, 2009, both produced by the conductor himself. After the analysis, it was observed that only a methodological procedure applied by Henry Leck opposes the chosen theoretical framework, which is the use of head voice as the appropriate region of the vocal work at this stage, according to Leck (2009). However, it is concluded that is methodology can be an alternative to the work of Brazilian conductors with boys undergoing voice change, requiring, withal, research the affirmed its effectiveness.

Keywords: Voice Change, Choir Singing, Henry Leck, Vocalises, Head Voice, Body Moviment



1. Introdução

(...) todas as crianças podem ser ensinadas a cantar se elas começarem sua descoberta vocal pessoal desde muito cedo e se forem ensinadas por alguém que não apenas acredita que toda criança pode cantar, mas também possui as competências para ensiná-la a fazê-lo.” (BARTLE, 2003, p.8)

Muitos educadores musicais e/ou regentes não trabalham com garotos na fase de muda vocal, por não terem conhecimento necessário para fazê-lo (LECK, 2009).

Segundo Mota (2010), as opiniões de regentes, educadores musicais e fonoaudiólogos se diferem. A autora realiza um importante levantamento bibliográfico a respeito dessas opiniões, além de entrevistas com a regente Stefanni Lanza e com o maestro Elias Moreira, que afirma sentir a falta de bibliografias específicas sobre o assunto, em vernáculo. Sua pesquisa mostra uma carência de metodologias sistematizadas para o canto coral infanto-juvenil masculino, no Brasil, mas aponta como solução para o trabalho com vozes em muda vocal a metodologia sistematizada por Henry Leck (2009), que é professor na “Butler University”, Especialista em muda vocal e fundador do “Indianapolis Children’s Choir”.

1110

Uma vez que a autora não descreve tal metodologia, este trabalho propõe uma análise da mesma sob as perspectivas teóricas de pedagogos musicais e pesquisadores da área da fonoaudiologia.

A teoria de Jaques Dalcroze, por exemplo, poderia auxiliar o cantor na representação corporal dos valores musicais tais como, altura, intensidade, timbre e melodia. Para este pedagogo musical, a consciência rítmica deve ser sentida e representada por meio dos músculos (SANTOS, 1986). Conhecido como Eurritmia, o trabalho com movimentos corporais proporciona a coordenação motora, a reação imediata a um estímulo, a concentração e o autoconhecimento das possibilidades corporais, incluindo a voz, uma vez que sua produção se dá por meio da musculatura do trato laríngeo. Desta forma, os gestuais se tornam a exteriorização de conceitos aprendidos e absorvidos genuinamente pelos sentidos (SANTOS, 1986, 2001). De forma geral, para que a percepção musical de movimentos sonoros aconteça é necessário aliar movimentos corporais que representem elementos musicais ao fazer musical, envolvendo o ouvido, a voz e os músculos (JACQUES-DALCROZE, 1967).

Quanto à fonação, o regente precisa conhecer quais vocalizes realizará com garotos em muda vocal, em que região sonora eles serão feitos e que vogais serão utilizadas, sendo aconselhável a utilização das vogais orais: “a”, “e”, “i”, “o” e “u”. Elas podem ser ferramentas de grande auxílio para o trabalho com o canto. Por exemplo, a utilização das vogais “i” e “é” possibilita perfeitamente ao regente a



percepção da zona de passagem entre os registros de peito, misto e cabeça, tornando possível que ela seja trabalhada por meio de uma intervenção pedagógica, tornando-a amena e o som homogêneo. Por outro lado, as vogais “u” e “ô” são adequadas para o trabalho vocal na região grave, por facilitarem o relaxamento laríngeo. Já na região médio-aguda, as vogais nasais “ã”, “õ (on)” devem ser evitadas, por dificultarem a emissão vocal. (DINVILLE, 1993)

Quanto à adequada região de canto, Wilson (1993) afirma que não se deve trabalhar tons agudos com o menino no período de muda vocal. O trabalho de ajuste à nova voz deve ser feito por meio de tons médios. Ou seja, para tornar firme o novo registro vocal, devem-se realizar exercícios na região média, evitando a voz antiga (WILSON, 1993).

Considerando, então, a indicação de Mota (2009), a experiência do maestro em questão e a possibilidade desta metodologia poder cooperar com a prática pedagógica do regente brasileiro, urge o interesse de conhecê-la e analisá-la à luz de fundamentos teóricos de Dalcroze (1967, 1986, 2001), Dinville (1993) e Wilson (1993). Para tal, os dados referentes aos procedimentos metodológicos e ferramentas utilizadas pelo maestro, no trabalho com vozes em muda vocal, serão colhidos em duas fontes primárias: no capítulo *The Boy's Changing (expanding) Voice*, do livro *Creating Artistry Through Choral Excellence* e no DVD *The Boy's Changing (expanding) Voice: Take the High Road*, ambos produzidos pelo maestro.

1111

2. A metodologia de Henry Leck e a muda (*expansão*) vocal masculina

O maestro em questão defende a opinião de que o educador musical deve evitar que o corista se frustre, mediante as dificuldades vocais, afastando-se consequentemente da atividade de canto coral incentivando-o a dar sequência a esta prática musical ao conduzir sua fonação. Ou seja, seria mais interessante mantê-los cantando, pois assim compreenderiam as mudanças vocais. Do contrário, se um dia retornarem à atividade, após as transformações vocais ocorridas, poderão não ter domínio sobre a mesma. (LECK, 2009)

Ao propor um trabalho vocal que viabilize a prática de canto coral desses coristas, Leck (2009) sugere que sejam utilizados vocalizes que comecem por notas agudas, utilizando a voz de cabeça e o falsete, e que possuam movimento sonoro em direção à região grave.

Cabe ressaltar que, embora ele considere voz de cabeça e falsete como sendo iguais, Behlau (2001) as diferencia. De acordo com essa autora, o falsete é um sub-registro do registro elevado da voz que não ocorre no mesmo registro da fala habitual. Já a voz de cabeça se encontra no registro modal com



as categorias de peito, misto e cabeça, consequentemente, grave, médio e agudo. Portanto, o que difere registro de cabeça e falsete são as frequências em hertz. No registro elevado, a emissão se dá em torno de 160 a 800Hz, enquanto no registro modal, se dá por volta de 80 a 560Hz. Outra diferença é que as notas executadas no falsete são mais leves, ao contrário das notas de registro de cabeça, que são mais robustas (BEHLAU, 2001).

Neste contexto, a solução encontrada pelo maestro Henry Leck foi usar a voz aguda, esta que já era utilizada durante a infância. Isso significa continuar cantando no registro em que se cantava, sem, contudo, excluir a voz de peito, para que haja uma expansão vocal. Assim, cantar de “cima para baixo” ou cantar dos agudos para os graves, faz com que o cantor tenha uma maior concepção da sua ressonância nos agudos, além de proporcionar maior segurança nas passagens dos graves para os agudos e vice-versa.

De acordo com o livro “Canto, Canção e Cantoria” o ganho de graves na voz do menino não tem consequência na perda da voz de cabeça. O menino poderá utilizá-la sem que haja problemas vocais. Assim, para um bom desenvolvimento da técnica vocal, deve trabalhar a ressonância de cabeça, buscando adquirir uma extensão ampla e um som bonito (SESC, 1997).

Neste momento, o maestro não limita o cantor a um único naipe como soprano, contralto, tenor e baixo, mas considera a voz como um todo, até o momento em que a mudança de voz esteja completa. Ao final dessa fase, têm-se tenores e baixos capazes de cantar na região aguda (LECK, 2001, 2009)

No entanto, Wilson (1993) possui uma visão diferente sobre o assunto. Para esse autor, quando o garoto chega à fase de muda vocal, ele propõe que sejam feitos exercícios na região média para que se firme a nova voz do menino, e que não se deve trabalhar com a voz na região aguda. Por outro lado, os dois autores concordam ao afirmarem que a passagem entre os registros deve ser trabalhada para que a voz se torne homogênea. Embora, uma opinião de Wilson (1993) contraste com a de Leck (2009), vale ressaltar que o autor trata o assunto para voz falada.

Todo este trabalho foi demonstrado por Leck no seu DVD *The Boy's Changing Voice: Take The High Road*, quando ele atua como regente junto a um grupo de garotos em muda vocal.

A fim de conquistar os resultados acima, Leck (2009) utiliza vocalizes específicos aliados ao que ele chama de âncoras. Estas são movimentos corporais, que ilustram movimentos sonoros. Ou seja, são representações físicas, gestuais, de fenômenos



sonoros. E, mediante uma análise, percebe-se que a utilização deste artifício pedagógico tem consonância com a pedagogia de Dalcroze, que trabalha a compreensão musical por meio do corpo. Assemelham-se às âncoras utilizadas por Leck, procedimentos como

associar à emissão vocal movimentos corporais como arremesso de disco de ‘frisbee’, arremesso de bola de basquete ou movimento das mãos manipulando uma mola”. (SESC, 1997, p. 46)

No vídeo, são trabalhados com os garotos vários vocalizes, agrupados nas tabelas abaixo, conforme semelhanças rítmico-melódicas:

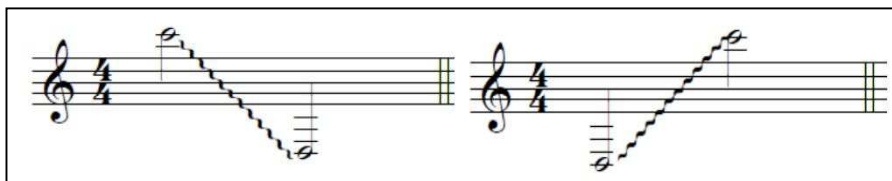


Figura 1: Glissando descendente e ascendente (LECK, 2009, p. 199)

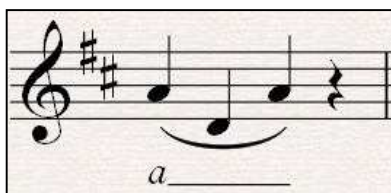


Figura 2 - Slide (LECK, 2009, p. 199)





Figura 3 – Movimento descendente

1114

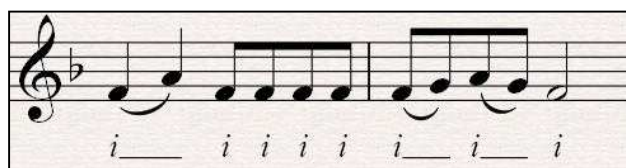


Figura 4 - Agilidade e ressonância (LECK, 2009, p. 200)

É possível observar que eles possuem semelhanças, tais como: extensão de 5^{as} justas e de 3^{as} maiores e movimentos descendentes com exceção dos *slides* apresentados na Figura 1. Henry Leck afirma que estes intervalos são mais fáceis de serem trabalhados, pois o movimento melódico descendente possibilita a travessia pela quebra vocal, tornando uniforme a passagem da voz de cabeça para a voz de peito (LECK, 2001, 2009).

Pode-se ver na estrutura dos vocalizes “no no no ” e “e o a” (Figura 3) que há semelhanças de movimento descendente. Percebe-se, também, que estão na mesma tonalidade, sendo que o segundo é



uma variação rítmica do primeiro, cuja função é manter a ressonância na parte superior da face (LECK, 2009).

Dentre as semelhanças, dois vocalizes (Figura 3) utilizam as mesmas vogais “e” e “ô”, para a fonação, mas apresentam movimentos sonoros diferentes.

Já o vocalize da Figura 4 tem como objetivo trabalhar a ressonância e agilidade vocal. O maestro utiliza como âncora um movimento que lembra a continência militar, porém, realizada com as duas mãos (Figura 5). Orientado pela pulsação realiza-se o movimento de “vai e vem”. Segundo ele, este movimento ajuda a manter a voz na cabeça e também trabalhar o pulso da música (LECK, 2009).

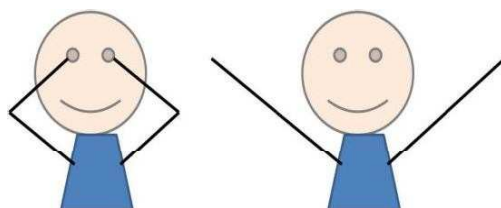


Figura 5 - Representação da âncora do vocalize (LECK, 2001, 25min)

Nomeado pelo maestro de “slide” (Figura 3), este vocalize é estruturado em um salto de 5ª justa descendente, com movimentos dos braços de um lado para o outro, simulando o movimento de um pêndulo (Figura 6). Sua função é trabalhar a passagem entre os registros de peito e cabeça. Segundo Leck (2001, 2009), atacar a primeira nota é mais fácil que voltar para ela. Isto justifica o movimento pendular da âncora, que auxiliará o movimento vocal ascendente.

1115

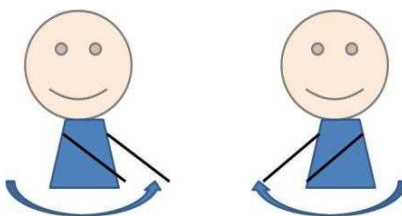


Figura 6 - Âncora pendular (LECK, 2001, 21min)

Ainda no primeiro vocalize “e o a”, o educador utiliza como âncora movimentos giratórios com os braços (Figura 7), com a finalidade de manter a voz sempre no mesmo lugar.

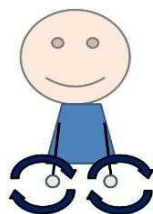


Figura 7 - Âncora com movimentos giratórios (LECK, 2001, 22min)

Nos *glissandi* (Figura 1), o maestro propõe a emissão da vogal “a” para realizar as passagens do agudo para o grave e vice-versa, de forma que estas se tornem homogêneas. Associado ao som, é sugerido que o corista faça o movimento descendente e ascendente com as mãos (Figura 8).

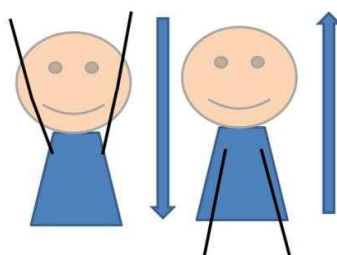


Figura 8 - Ancora descendente e ascendente (LECK, 2009, p.199)

As âncoras, além de propiciar a percepção do movimento sonoro, associam-se também à marcação da pulsação no vocalize. Schimiti (2003) afirma que movimentos associados aos vocalizes auxiliam na compreensão de conceitos e podem facilitar a fonação. E completa dizendo que não há nada melhor do que a utilização de recursos visuais para fixação de conteúdos trabalhados, pois teorias abstratas substituídas por concretas ocasionam uma compreensão mais segura e de imediato resultado.

Observa-se que nos vocalizes utilizados pelo maestro, as vogais utilizadas são “a”, “i”, “e” e “ô”. As três primeiras, segundo Dinville (1993), trazem firmeza à musculatura do trato laríngeo. Já a vogal “ô” é utilizada por trazer relaxamento laríngeo.

Durante a apreciação do vídeo, foi possível observar alguns procedimentos comuns a todos os vocalizes. Primeiro, o maestro sempre parte da tonalidade ré maior (D). Isto, talvez, aconteça porque estando em uma região vocal média proporcione a emissão vocal dos garotos por meio da voz de cabeça. O primeiro passo dos exercícios é realizar a modulação de tonalidade, de meio em meio tom, até atingir a última nota da extensão vocal grave dos garotos. Em seguida, o maestro retoma a tonalidade de ré maior e a modula, da mesma forma, até atingir a nota mais aguda alcançada pelo grupo. O terceiro procedimento



comum consiste em emitir a vogal “u”, toda vez em que a modulação for em direção à região grave e a vogal “a”, quando a mesma for em direção à região aguda. Conforme dito, Dinville (1993) afirma que trabalhar com as vogais “u” e “o” em direção à região grave traz relaxamento laríngeo, o que possibilita ganho na extensão e volume nessa região.

O maestro dá início ao trabalho com os garotos pelo vocalize “no no no”. E, partindo de ré maior ele modula dez tons e meio em direção à região grave, culminando na tonalidade de Fá maior (F). Após retomar o vocalize em Ré maior, ele modula cinco tons inteiros em direção à região aguda, culminando na tonalidade de dó maior (C). Obviamente, como também acontece com os demais vocalizes, nem todos os garotos alcançam os limites agudos e graves. Mas ele demonstra que possui um grupo que alcançará os limites vocais amplos, pois seu grupo canta desde o fá1 até o sol4, podendo cantar tanto no naipe soprano, como no contralto, tenor e baixo. Com isso, vê-se que a teoria de Wilson (1993) não permite que os meninos em fase de muda vocal expandam a sua extensão vocal como Leck (2009) defende, uma vez que Wilson (1993) afirma que se deve somente trabalhar a região média excluindo o agudo.

Em um segundo momento, Leck realiza este exercício, primeiramente, com os garotos mais velhos do grupo e, depois, com os mais novos. Ele conduz os mais velhos até o Lá bemol maior (Ab) grave e depois até Mi maior agudo (E). Nesta ocasião, estes garotos, em sua maioria, cantam do Sol1 até Si4. Quando o faz com o grupo dos garotos mais novos, ele os conduz até o Ré maior grave (D) e, depois, até a tonalidade de Fá sustenido maior agudo (F#), atingindo desde o Ré2 até o Dó sustenido 5.

Em seguida, são realizados os *glissandi* descendente e ascendente (Figura 1), respectivamente. A orientação dada aos garotos é que eles tentem atravessar a região de passagem de voz de peito para cabeça e vice-versa de maneira suave, a fim de que a passagem seja imperceptível.

Ao realizar o *Slide* (Figura 2), com a vogal “a” Leck não conduz o grupo em direção ao grave. Este exercício está de acordo com a teoria de Dinville (1993) de se utilizar vogais orais na região aguda. Supõe-se que esse vocalize não é feito no grave, pois o interesse do maestro é trabalhar a zona de passagem entre o registro misto e cabeça, com o intuito de uniformizar a voz do garoto. Ao contrário, ele modula em direção ao agudo até a tonalidade de dó maior (C), atingindo o sol4.

3. Considerações finais

Ao realizar esta análise da metodologia de canto coral aplicada por Henry Leck (2009) a meninos em fase de muda vocal ou “expansão vocal” – como prefere o maestro em questão – com base nas teorias de Dalcroze, Wilson e Dinville, pode-se dizer que ela surge como uma possível ferramenta a



ser utilizada, principalmente neste contexto brasileiro em que faltam propostas metodológicas sistematizadas para o trabalho vocal com grupos que se inserem neste perfil. A abordagem apresentada é uma alternativa para o trabalho com meninos que, provavelmente, seriam afastados da atividade coral, não significando que ela funcione em todos os contextos.

Embora seu trabalho utilize vocalizes com movimentos descendentes, explorando a voz de cabeça, contrarie a teoria de Wilson (1993) que defende a não utilização do registro infantil, a realização de gestos corporais, chamados de âncoras, herda de Dalcroze o princípio de compreensão musical por meio da expressão corporal e utiliza as vogais de forma coerente à teoria de Dinville (1993).

Considerando que a metodologia analisada parece ser fruto da experiência de Henry Leck, seria interessante que ela fosse testada em corais juvenis brasileiros a fim de ser aferida a sua eficácia nos mesmos.

Deste trabalho, surge a seguinte questão: como garotos brasileiros, em muda vocal, lidariam com o fato de terem que cantar agudo e executar movimentos corporais aliados aos exercícios vocais? Este assunto demanda pesquisas mais específicas, a fim de que perguntas como estas sejam respondidas e que estes garotos em fase de muda vocal sejam devidamente amparados em corais.

1118

4. Referências bibliográficas

BARTLE, Jean Ashworth. *Sound Advice: Becoming a Better Children's Choir Conductor*. Canadá: OXFORD University Press, 2003.

BEHLAU, Mara; MADAZIO, Glaucya, FEIJÓ, Deborah e PONTES, Paulo. Avaliação de Voz. In: BEHLAU, Mara (Org). *Voz – O Livro do Especialista*. Vol I. Rio de Janeiro, RJ. Revinter. 2001

DINVILLE, Claire. *A Técnica da Voz Cantada*. Trad. Marjorie B. Couvoisier Hasson. Rio de Janeiro, RJ. Enelivros. 1993

JACQUES-DALCROZE. Emile. *Rhythm, Music And Education*. England. The Dalcroze Society, 1967. Trad. Regina Márcia Simão Santos.

LECK, Henry; JORDAN, Flossie. *Creating Artistry Through Choral Excellence*. EUA. Ed. Hal Leonard. 2009.

LECK, Henry. *The Boy's Changing (expanding) Voice: Take the High Road*. Vídeo. EUA. Hal Leonard. 2001. DVD (1:07:37min): color.

LECK, Henry. Disponível em: <<http://www.singers.com/choral/director/Henry-Leck/>>. Acessado em 20 ago 2011.



MOTA, Cinara Ribeiro. *Coral e Muda Vocal na Educação Básica: Contribuições para formação do Educador Musical*. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Centro Universitário Metodista Izabela Hendrix. BH.

SANTOS, Regina Márcia Simão. *A natureza da aprendizagem musical e suas implicações curriculares*. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro. 30.04.1986. p. 121 – 132.

SANTOS, Regina Márcia Simão. Jacques-Dalcroze, Avaliador da Instituição Escolar: Em Que Se Pode Reconhecer Dalcroze Um Século Depois?. *Revista Debates*. Unirio, nº 4. Rio de Janeiro. RJ. 2001.

SCHIMITI, Lucy Maurício. Regendo Um Coro Infantil... reflexões, diretrizes e atividades. *Revista Canto Coral*, Brasília: nº 1, 2003.

SESC. *Canto, canção, cantoria: Como montar um coral infantil*. 2ª ed. rev. e atual. São Paulo: SESC, 1997.

WILSON, Kenneth. *Problemas de Voz Em Crianças*. Trad. Elaine Cristina Alcaide. São Paulo. SP. Ed. Manole. 1993.

