

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA

LEONARDO HONÓRIO BATARRA



Tradução e adaptação fonética: a tradução do capítulo 8 de *The Art of
Accompanying and Coaching* de Kurt Adler

Uberlândia/MG

2025

LEONARDO HONÓRIO BATARRA

Tradução e adaptação fonética: a tradução do capítulo 8 de *The Art of
Accompanying and Coaching* de Kurt Adler

Monografia apresentada ao Curso de
Graduação em Tradução do Instituto de
Letras e Linguística da Universidade
Federal de Uberlândia como requisito
parcial para a obtenção do título de
Bacharel em Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Stéfano Paschoal

Uberlândia/MG

2025

LEONARDO HONÓRIO BATARRA

Tradução e adaptação fonética: a tradução do capítulo 8 de *The Art of
Accompanying and Coaching* de Kurt Adler

Monografia apresentada ao Curso de Tradução do
Instituto de Letras e Linguística da Universidade
Federal de Uberlândia como requisito parcial para
a obtenção do título de Bacharel em Tradução

Banca de Avaliação:

Prof. Dr. Stéfano Paschoal – UFU
Orientador

Profª. Drª. Marileide Dias Esqueda – UFU
Membro

Profª. Drª. Silvana Maria de Jesus – UFU
Membro

Uberlândia/MG, 01 de setembro de 2025

AGRADECIMENTOS

Agradeço, profundamente, aos meus pais, por todo apoio recebido desde a minha entrada no Bacharelado em Tradução até a produção deste trabalho de conclusão. Com eles, consegui traçar um belo caminho em Uberlândia.

Agradeço ao Prof. Dr. Stéfano Paschoal, pelos ensinamentos imprescindíveis desde o começo do curso, pela amizade construída com a nossa troca musical e pela orientação dada a este trabalho.

Agradeço à minha amiga, Sabrina, por construirmos uma relação como amigos-tradutores.

Por fim, agradeço à Prof^a. Dr^a. Marileide Dias Esqueda, por me apresentar a Interpretação e os caminhos que posso seguir como intérprete.

RESUMO

A língua alemã é presente no canto e nos catálogos de cursos de Bacharelado em Canto de universidades públicas do Brasil, principalmente com o *Lied*, gênero musical do Romantismo e Classicismo alemães. De acordo com Rocha (2012), cantar se difere de falar, e como afirmado por Mainhard e Rosa (2023), o ensino de dicção para o canto em línguas estrangeiras é levado aos cantores brasileiros por uma literatura dirigida primeiramente a um público anglófono. Nesse cenário, a tradução de dois capítulos da obra de Kurt Adler (1965) objetiva contribuir com o ensino de dicção para cantores brasileiros ao mesmo tempo em que faz um cotejo entre os sistemas fonéticos alemão, português e inglês; e utiliza o Alfabeto Fonético Internacional (AFI) como transcrição fonética. Borba (1975) contribui para a relação entre língua escrita e falada dentro de escritas fonéticas e a relação tradução-música é abordada com as contribuições de Costa e Silva-Reis (2020). Com a tradução apresentada, é possível notar como as línguas trabalham com seus sistemas fonéticos de maneiras diferentes e que possuem diferenças sonoras mesmo possuindo símbolos gráficos em semelhança.

Palavras-chave: Tradução. Canto. *Lied*. Dicção. Sistemas Fonéticos. AFI.

ABSTRACT

German language is included in singing and in the catalogs of Bachelor's Degree in Singing at public universities in Brazil, mainly *Lied*, a musical genre of German Classicism and Romanticism. According to Rocha (2012), singing is different than speaking, and as stated by Mainhard and Rosa (2023), teaching diction for singing in foreign languages is taken to Brazilian singers through a literature made firstly for an English public. In this background, the translation of two chapters of Kurt Adler's book intend to contribute with to the teaching of diction for Brazilian singers while it also compares phonetics systems of German, Portuguese and English; and it uses the International Phonetic Alphabet (IPA) as phonetic transcription. Borba (1975) contributes with the relation between written language and spoken language within phonetics scripts, and the relation between translation and music is mentioned with the contributions of Costa and Silva-Reis (2020). With the translation presented, it is possible to note how languages deal with their phonetic systems in different ways and they have sound differences even if they have similar graphic symbols.

Keywords: Translation. Singing. Diction. Phonetic Systems. IPA.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

AFI Alfabeto fonético internacional

IPA International Phonetic Alphabet / International Phonetic Association

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Alfabeto fonético internacional	24
Figura 2 – Imagem 78 Weber, Der Freischütz, e fraco do alemão, e imagem 79, Mozart, Die Zauberflöte, e fraco do alemão	46
Figura 3 – Imagens 80 e 81.....	53

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – O <i>Lied</i> na relação Tradução-Música	12
CAPÍTULO 2 – A Fonética na Tradução.....	20
CAPÍTULO 3 – Kurt Adler e a comparação entre sistemas fonéticos	29
3.1 Kurt Adler	29
3.2 Comentários sobre as vogais baseados na tradução.....	30
CONCLUSÃO	35
REFERÊNCIAS.....	38
ANEXO A – TRADUÇÃO.....	41

INTRODUÇÃO

A obra *The Art of Accompanying and Coaching* (1965), de Kurt Adler (1907-1977), pode ser considerada um guia para cantores, músicos/pianistas colaboradores (que atuam em parceria com outros músicos) e correpetidores (que se dedicam à atuação ao lado de cantores e corais) (Montenegro, 2013). A diferença entre esses músicos é vista ao notarmos que um pianista colaborador acompanha um cantor apenas durante a sua apresentação, enquanto correpetidor possui maior atuação ao lado dos cantores, trabalhando em conjunto anteriormente à apresentação e quando ela ocorre. O autor inicia sua obra com a apresentação de um contexto histórico dos profissionais da música mencionados e, em seguida, trata da dicção e da fonética no Canto. Para isso, ele apresenta, em capítulos separados, como determinadas línguas possuem suas especificidades fonéticas e de dicção dentro do canto.

A obra foi publicada pela *University of Minnesota* e escrita originalmente em inglês. Nos capítulos referentes a cada uma das línguas descritas, o autor utiliza uma abordagem linguística analítica com o objetivo de que o leitor atinja cada dicção apresentada (Souza, 2009), ou seja, o autor descreve as articulações necessárias para produzir cada pronúncia, apresenta exemplos da dicção dentro de cada língua, e utiliza o Alfabeto Fonético Internacional (AFI), abordado posteriormente.

Ser músico, o estudo do Canto, a observância à música cantada, bem como traduzida e adaptada; assim como o interesse por línguas estrangeiras, a prática de idiomas em peças musicais e o estudo da Tradução contribuíram para uma proximidade a essa junção tradução-música. Com isso, vem a ideia de traduzir uma obra do campo musical e que pudesse ter aplicação ou utilidade para o público predominantemente composto por músicos. Além disso, a tradução entre o par linguístico inglês-português, objeto de estudo no Bacharelado em Tradução (UFU), será a parte primordial deste trabalho.

As línguas estrangeiras cujas fonéticas são exploradas na obra de Adler (1965) são o alemão, francês, italiano e espanhol. Todas as indicações em termos de fonética e fonologia têm como base, nesta obra, o inglês, já que se trata de uma obra concebida, a priori, para cantores anglófonos.

A escolha por traduzir o capítulo relativo à língua alemã deu-se com base na formação e prática de cantores/as que se dedicam ao repertório erudito e que lidam, constantemente, com a língua alemã em seus repertórios, em óperas, canções

modernas e no *Lied*, gênero musical do Classicismo e do Romantismo alemães, que conta com composições originalmente escritas para piano e canto (Bittencourt--Sampaio, 2021). Apesar disso, a literatura da pronúncia de língua alemã no Canto é escassa (Rocha, 2012). A maior parte de sua autoria é voltada ao público anglófono, como na obra em questão e em outros materiais conhecidos de ensino de dicção para cantores, como o de Adams (2008) e o de Moriarty (1975).

A necessidade de cantar em uma língua diversa da materna exige do cantor o “enfrentamento” de um sistema de produção de sons diverso daquele a que se condicionou o seu aparelho fonador. Para as devidas adaptações, acreditamos ser mais proveitoso se cantores/as nativos de língua portuguesa do Brasil tivessem acesso a um material não triangulado, ou seja, que apontasse as possíveis correspondências, ou ainda, as formas de se produzir o som em alemão, tendo como base a língua portuguesa do Brasil.

O fato de os sistemas fonéticos terem sido abordados por determinados campos de estudo, como o de Letras e de Música/Canto, mas pouco pelos Estudos da Tradução, é um elemento motivador de seu estudo, que envolve a tradução de dois capítulos da obra de Adler (1965).

A tradução busca as adaptações fonéticas para a língua portuguesa do Brasil, e espera-se que os cantores e os musicistas desfrutem de um material que se dirige de modo específico a eles. Os capítulos selecionados para tradução tratam, respectivamente, da fonética e da dicção de uma maneira geral, e da fonética e dicção de língua alemã.

A tradução conta com a leitura e o fichamento dos capítulos, com o estudo do AFI, com a análise do vocabulário técnico do Canto e da Fonética, e com a tradução com as devidas adaptações da parte relativa à fonética. No capítulo que trata da língua alemã, a relação alemão-inglês passa a ser uma relação alemão-português.

Por questões de delimitação, selecionamos, para o presente estudo, a parte referente às vogais do alemão. Além disso, contribuiu para nossa escolha o fato de as vogais, em alemão, terem uma característica muito peculiar: a sua quantidade. A noção de quantidade, para nós praticamente indiscutida, mescla-se à noção de acento. Os profissionais do Canto geralmente têm dificuldade em distinguir sons longos de breves e, conseqüentemente, sons fechados de abertos, bem como dos falantes brasileiros em produzir os sons das vogais arredondadas do alemão, *Umlaut* (¨) (Silva, 2021).

Os músicos a que a tradução contida nesse trabalho de pesquisa se direciona podem ser praticantes de música erudita ou popular. Pensa-se, entretanto, em primeiro lugar, na música erudita, já que há vasta produção de *Lieder*. À guisa de exemplo, Franz Schubert (1797-1828), reconhecido compositor alemão, compôs mais de 600 *Lieder* (Bittencourt-Sampaio, 2021).

Além de traduzir o texto de Adler (1965), foi necessário também desenvolver critérios para recriar exemplos em língua portuguesa do Brasil, dentre eles, analisar as coincidências sonoras entre o português e o alemão, a observância aos exemplos dados por Adler para os cantores anglófonos, comparando assim os sons da língua inglesa com os da portuguesa; o estudo dos sinais do AFI, e a tentativa de produção das articulações mencionadas por Adler, para dessa forma se compreender o movimento articulatório requerido para a produção do som em alemão e buscar qual exemplo se encaixa mais adequadamente em português.

Posteriormente à defesa do trabalho, um meio de divulgação dos capítulos traduzidos será buscado, de modo a podermos disponibilizar aos cantores o material produzido por meio da tradução.

CAPÍTULO 1 – O *Lied* na relação Tradução-Música

Neste capítulo, serão abordadas questões atinentes à relação Música e Tradução e de que forma ela está presente na tradução proposta para este trabalho. A presença da língua alemã dentro do repertório de músicos brasileiros também será tratada neste capítulo, principalmente as características do gênero musical *Lied* e a sua relação com a Tradução.

Para analisar a produção musical em alemão no Brasil, especificamente do *Lied*, vale a pena entender o que é esse gênero musical pertencente ao Classicismo e Romantismo alemães e qual sua importância para a música. Grout e Palisca (1994) afirmam sobre o *Lied*:

um dos gêneros musicais mais característicos do século XIX foi o *Lied*, um gênero vocal onde Schubert, Schumann, Brahms e Hugo Wolf alcançaram uma nova e mais íntima relação entre a música e a poesia. Mesmo a música instrumental da maioria dos compositores românticos foi mais dominada pelo espírito lírico do *Lied* do que pelo espírito dramático da sinfonia, como o ilustram as últimas obras de Mozart, Haydn e principalmente Beethoven (Grout; Palisca, 2007, p. 574).

É importante observar como o *Lied* traz uma relação música e palavra, ele carrega um espírito lírico consigo devido ao trabalho dos cantores, ao passo que as sinfonias trazem um ideal de música puramente instrumental. Grout e Palisca veem esse movimento dos compositores do século XIX de estar ao lado dessa relação música e palavra como uma maneira de expressão literária.

Sob esse conflito entre música puramente instrumental e música com pendor literário, estabeleceu-se o conceito de música programática, que seria aquela estabelecida por autores do século XIX como a música que transcende o seu programa, ou seja, os seus ouvintes relacionam suas composições a uma imagem, a uma história, a um poema, a uma peça, ou a outros tema imaginados. É uma música instrumental, mas que tem uma intenção narrativa, ela é associada a uma matéria poética (Grout e Palisca, 1994).

Observa-se que os *Lieder* não seriam classificados como música programática, pois eles não utilizam somente o instrumento como expressão de imagem, eles utilizam o canto (em sua maioria em língua alemã) acompanhado de um instrumento (geralmente o piano). O *Lied* foi como uma segunda forma dos românticos de conciliarem a música e a palavra.

A Balada n.º 1 em Sol menor, opus 23 (1836), de Frédéric François Chopin (1810-1849) é uma obra para piano solo e não possui um programa extramusical declarado. Embora haja estudos que apontem sua relação com o *Konrad Wallenrod* de Adam Mickiewicz, ela é considerada uma composição instrumental.

Ao contrário disso, a canção *Erkönig* (1815), de Franz Schubert (1797-1828) é um *Lied* narrativo inspirado em um poema de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832).

Destacam-se como compositores de *Lieder*, Robert Schumann (1810-1856), Johannes Brahms (1833-1897) e Franz Schubert (1797-1828), considerado o maior compositor desse gênero musical. “Schubert foi o primeiro compositor a perceber que as três qualidades de uma poesia (clima, significado e forma) poderiam encontrar simultaneamente equivalentes em música” (Bittencourt-Sampaio, 2021, p. 40). Ao analisar essa capacidade de Schubert de trazer a poesia para uma canção, vemos uma tradução intersemiótica ocorrida entre sistemas de signos (Jakobson, 1959, apud Venuti, 2000). Esse tipo de tradução colocada por Jakobson ocorre quando há uma transmutação de signos verbais para signos não-verbais. No caso, é a música como linguagem artística se propondo a traduzir uma outra linguagem, a poesia.

Com esse ato tradutório observado, Bittencourt-Sampaio (2021) destaca ainda a relevância que o piano adquiriu com os *Lieder* de Schubert, este instrumento passou a desempenhar um papel musical e “literário” (Reuter, 1950 apud Bittencourt-Sampaio, 2021). Schubert torna os *Lieder* impossíveis de serem executados sem a junção entre o piano e a voz. O pianista correpetidor se torna tão intérprete das canções e dos poemas em que elas são inspiradas quanto o cantor. Os músicos buscam analisar os textos literários, compreendê-los e incorporá-los na música, ou, como denominado pela ciência do trabalho em questão, traduzi-los.

Logo, essa equidade que o pianista e o cantor possuem no *Lied* evidencia que a tradução dos capítulos da obra de Adler (1965) para o presente trabalho se dirige aos dois profissionais da música. Adler ainda coloca em destaque em sua obra a arte exercida pelo músico colaborador e correpetidor.

Voltando ao exemplo do *Lied* mencionado anteriormente, *Erkönig* de Schubert (1815) inspirado no poema de Goethe, o “Rei dos Elfos” (Teixeira, 2018), há uma temática de angústia, aflito, medo até chegar à morte. Schubert indica um andamento acelerado, e as dinâmicas escritas para o piano se interrelacionam com a linha melódica do canto, em que se percebem diversas modulações que permitem

reconhecer as personagens da narrativa poética (o pai, a criança, o Rei dos Elfos, o narrador).

Vale ressaltar, o material traduzido de Adler (1965) pode ser utilizado por intérpretes da música alemã que interpretam não apenas o *Lied*, como também óperas, as cantatas e oratórios de compositores alemães e outras peças do repertório alemão. O *Lied* foi escolhido para ser tratado aqui, devido às suas características tradutórias e à sua presença dentro do contexto brasileiro de formação de cantores nos conservatórios e nas universidades.

Para notar a produção musical alemã no Brasil, e o estudo da fonética dentro do canto, podemos observar o trabalho e o catálogo dos cursos de graduação em Música com Bacharelado em Canto no Brasil, em que parte do repertório a ser estudado se compõe de *Lied*, o que exige um conhecimento fonético-fonológico peculiar em relação ao que os alunos geralmente aprendem nos cursos de alemão como língua estrangeira. O canto exige questões de projeção, ritmo, respiração, junção silábica, dentre outras questões que só são descritas e aprofundadas em obras como a de Adler (1965).

Dentre estes cursos de Bacharelado em Canto no Brasil, há disciplinas que abordam o conhecimento da fonética de línguas estrangeiras de maneira fundamental. Na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), o *Lied* encontra-se no repertório de músicas das disciplinas de Canto e Dicção, e a instrumentalização do aluno por meio do AFI à leitura e à execução de obras como canções e textos/poemas retirados do repertório germânico e francês é parte primordial da disciplina de Dicção.

Nas disciplinas de Canto e Dicção da Universidade Estadual Paulista (UNESP), em São Paulo, além do estudo do AFI e da execução de peças para concerto em línguas portuguesa e estrangeira, os discentes realizam prova teórica de transcrição fonética (será abordada mais à frente) das línguas alemã e inglesa.

A Universidade de São Paulo (USP) oferece disciplinas relacionadas à prática de repertório operístico, e a conhecimentos de Fonética e Fonoaudiologia aplicados ao canto. A Universidade Federal da Paraíba (UFPB) também trabalha com disciplinas de Dicção em seu catálogo, e a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) com Dicção Lírica. Na escola Belas Artes de Curitiba na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), os discentes devem ainda produzir os fonemas das línguas estudadas utilizando o AFI e transcrever foneticamente vocábulos, sentenças e discursos diretos.

Tendo em vista a presença do estudo da Fonética e do *Lied* dentro das universidades brasileiras, que mostra a execução desse gênero musical no país, há uma questão que pode ser levantada, os *Lieder* são traduzidos?

Pensando em tradução de música, as observações de Costa e Silva-Reis (2020) são bastante positivas para o assunto; os autores apresentam exemplos da tradução musical e os relacionam com o conceito de variações, termo da Música. As variações, segundo o *Caderno de Música* (Rádio MEC, 2025), consistem na transformação de um tema através de mudanças melódicas, harmônicas, rítmicas e de textura, revelando a criatividade do compositor ao manter a identidade musical original, mas apresentando-a de forma renovada. Um exemplo de variações é *Ah, vous dirai-je, Maman*, canção francesa transformada por Mozart para 12 variações musicais, que possui a conhecida melodia de “Brilha, Brilha Estrelinha” e foi composta em uma data incerta entre 1778 e 1782. Cada variação produzida por Mozart tem suas especificidades musicais, mas sempre se remetem ao tema musical original da canção francesa.

No caso de Mozart, há uma variação totalmente musical. Porém, Costa e Silva-Reis (2020) dão exemplo das óperas indianistas do compositor brasileiro Carlos Gomes que contam com variantes linguísticas, marcas fonéticas, lexicais e sintáticas, logo, os autores dão uma dimensão sociolinguística ao termo variações, o que nos permite vê-lo também como tradução.

Costa e Silva-Reis (2020) trazem esse termo da música para se referir à tradução, mas também afirmam que o termo tradução pode ser utilizado de uma maneira metafórica para se referir aos processos de adaptação, execução e composição musical.

A tradução pode ser considerada até mesmo na transposição da partitura para a interpretação musical, já que a performance do músico é individual e interpretativa, o músico pode ainda tomar uma certa liberdade da partitura, a depender do que se toca ou canta. Ou seja, podemos ver que esse caminho de levar a partitura para o instrumento é como um caminho possível, uma variação, uma tradução. Entretanto, os autores mostram uma visão de contrapartida com relação à noção de tradução como música, eles apresentam a visão que vê a interpretação musical como execução, e não como tradução (Eco, 2007 apud Costa e Silva-Reis, 2020), o que pode acabar remetendo a ideia de que tradução é apenas interlinguística.

Nesse requisito, refutamos o entendimento dos autores, já que o trabalho de um músico também pode ser considerado tradução, e não mera execução. Essa proximidade entre música e tradução fica ainda mais clara quando observamos que o músico recebe a denominação de intérprete, e não de executante. Assim como não vemos um processo tradutório como um transporte de significados, também não há motivo para enxergarmos uma interpretação musical apenas como a execução de uma canção ou peça.

A tradução de música vocal, especificamente, só ganha atenção a partir dos anos 1990. Conforme noticiado pelo *Meta Journal des traducteurs* (2017), Low afirma que são mais as questões musicais que prendem a atenção dos ouvintes e os comovem do que as letras das canções, ou seja, os ouvintes podem sentir a música sem entender o sentido das palavras. O teórico ainda vê problemas em traduzir letras de música, ele se preocupa com a intenção do criador da música (o que pode ser muito problematizado pelos olhos da Tradução), com a linguagem da canção, com as metáforas e com as questões culturais trazidas da cultura de partida.

Esses pontos trazidos por Low remetem ao questionamento se as adaptações culturais são cabíveis nas traduções de canções, o autor vê o recurso como uma maneira de ultrapassar barreiras linguísticas. Pensando em espetáculos cênicos, óperas e musicais, em que há uma junção entre texto em música, Costa e Silva-Reis (2020) mostram que as canções são cada vez mais traduzidas, tendo em vista que o entendimento do que se canta é necessário para a compreensão de espetáculos como estes, as canções chegam a ser até domesticadas e localizadas.

Nota-se que as canções que passam por adaptações geralmente estão dentro de espetáculos, em que a relação texto, canto e cena devem estar no mesmo idioma, para que assim o público possa fazer uma interpretação total do espetáculo, seja ele um teatro musical, ou uma ópera.

A relação tradução-música é um tanto complexa. Enquanto alguns consideram tradução a interpretação musical de uma partitura, outros negam isso com veemência. Ao passo que alguns consideram o entendimento da letra necessário para a compreensão do que se assiste e escuta, outros argumentam que são as questões musicais que prendem a atenção do telespectador, e não o conteúdo da letra.

Cada caso pode ser analisado de forma específica, por exemplo, em um espetáculo musical, em que o canto faz parte dos diálogos de personagens, a tradução com as devidas adaptações seria o ideal, já nas canções como *Lied*, que

estão fora de um contexto de espetáculo, e que a junção entre instrumento e a voz tendem a persuadir o público, mesmo que ele não entenda a língua em que é cantada, talvez a tradução possa ser dispensada.

Percebe-se então que a não tradução (Costa e Silva-Reis, 2020) de textos cantados é uma opção. Os autores mencionados apontam ainda o argumento de que a não tradução pode permitir uma flutuação maior de imaginação do público (Susam-Saraveja, 2018 apud Costa e Silva-Reis, 2020). No exemplo de *Lied* mencionado anteriormente, *Erlkönig* de Schubert (1815), em que a junção do piano com a voz remete a uma sensação de medo e angústia, não é preciso compreender o que se canta em alemão, o piano e a voz conseguem passar essa sensação para o público mesmo que ele não saiba do que a canção se trata e de que ela narra um poema de Goethe.

Uma alternativa para o acesso a uma compreensão adequada de uma canção ou de um espetáculo é a legendagem. Orero (2007) apresenta exemplos do recurso dentro da Ópera de Barcelona, Liceu, em que os lugares contam com uma tela pequena na parte de trás do assento à frente do telespectador, proporcionando a legenda na língua em que a pessoa escolher. Orero (2007) ainda apresenta a audiolegendagem em contextos operísticos, que seria a legenda narrada para cegos ou pessoas com baixa visão.

Em muitos espetáculos operísticos há ainda um libreto (texto utilizado em obras musicais com os diálogos e as letras musicais, que conta com traduções) disponibilizado para o telespectador ler antes de assistir, e com a leitura do libreto em sua língua mais a peça assistida, o público consegue entrar na atmosfera do espetáculo e formar uma interpretação própria do que ele assistiu.

Analisando a relação apresentada neste trabalho entre música e tradução e até que ponto a tradução é feita, voltamos a questão se os *Lieder* são traduzidos, e a resposta é sim, há exemplos de *Lieder* traduzidos e adaptados para o português brasileiro. Arthur Nestrovski, compositor, violonista e diretor artístico brasileiro e sua filha Lívia Nestroski, cantora brasileira, são músicos que contribuíram muito para a implementação do *Lied* no Brasil. Suas contribuições são relatadas pela entrevista do músico José Miguel Wisnik por meio do projeto cultural e literário *Cities of Translators* (2020).

Nestrovski não apenas tentou tornar os *Lieder* do século XIX cantáveis em língua portuguesa, Wisnik (2020) relata que ele não fez apenas uma tradução de

língua para língua, sua tentativa foi não afastar os *Lieder* de suas propriedades musicais originais e tentar torná-los universo da canção popular brasileira. Essa tentativa de Nestrovski de tornar uma tradução como parte do sistema da música brasileira pode ser relacionada à teoria dos polissistemas de Even-Zohar, que nos faz perceber que nem tudo que faz parte do sistema de um país foi produzido primeiramente por ele, a tradução permite a entrada de outras culturas no país, o que acaba tornando-a como parte do sistema dele também. No caso em questão, a tentativa de Nestrovski foi tornar o *Lied* como parte do polissistema brasileiro, mesmo ele sendo adaptado.

Exemplificando, a *Ständchen*, de Schubert/ Rellstab (1828) passou a ser soada pelo processo de tradução de Nestrovski como uma velha toada brasileira.

Nestrovski nomeou a tradução desta canção para Serenata, ele adaptou o rouxinol que canta nos “delicados ramos à luz da lua” para o sabiá que canta “na palmeira ao longe”, o que traz uma familiaridade com a canção brasileira e faz referência à “Sábia” de Tom Jobim e Chico Buarque. O interessante é que o músico/tradutor não “alterou” as canções, não trocou nem sequer uma nota da partitura, ele as deixou naturais para serem cantadas no Brasil, o que nos permite vê-las como variações.

Durante as contribuições do tradutor para Wisnik, o entrevistador pergunta a ele de que modo ele permanece fiel ao espírito da canção de partida, questão que pode ser muito problematizada pela Tradução, tanto pela perspectiva de uma suposta “fidelidade”, que pressupõe, por sua vez, o suposto “espírito original” da música. O que Nestrovski responde é que as “correspondências” entre a canção de partida e de chegada não podem ser procuradas com uma lupa, elas têm que ser espontâneas, como uma memória involuntária, o que cai mais uma vez no conceito de variações, a memória se remete à canção de partida, mas com suas mudanças musicais.

Não há como dizer qual o espírito das canções originais de Schubert e nem se Nestrovski foi fiel, esses conceitos não cabem nessas situações tradutórias, o que se sabe é que o tradutor teve interpretações, escolhas e adaptações.

Nestrovski até remete às suas traduções como “nossas canções”, ou seja, parte do polissistema brasileiro. “Serenata”, por exemplo, fez parte de uma trilha sonora de uma telenovela brasileira. O público a ouvia todos os dias, sem necessariamente saber que se originava - ou que era – uma canção alemã composta no século XIX.

O tradutor reforça ainda que não está tratando de adaptações dos *Lieder* à maneira da música popular brasileira, com levada de samba ou frevo. “São as letras e o modo de cantar – sem imposição lírica – que redefinem o lugar dessas canções”. (Nestrovski, 2020). Ele também vê a tradução presente no lugar que o violão assume em suas adaptações, tomando o papel fundamental que o piano tem nos *Lieder*.

Podemos observar esse trabalho de Nestrovski como uma recriação do original. A recriação e a adaptação acabam sendo bem presentes no Brasil. A proposta de Nestrovski foi tornar a canção alemã parte do repertório musical brasileiro. Trata-se de uma escolha, mas cantar o *Lied* em sua língua original, o alemão, também é uma possibilidade nos palcos brasileiros.

A continuidade das discussões sobre a tradução de canções poderia nos conduzir a temas mais complexos, como adaptação e localização¹. Todavia, o nosso ponto de partida é o canto em língua estrangeira (no caso específico deste trabalho, em alemão).

¹ O termo “localização” colocado aqui foi utilizado por notarmos que o trabalho de Nestrovski torna os *Lieder* de Schubert como parte de um local, Brasil, e mostra que houve uma identificação dos ouvintes brasileiros com as traduções de Nestrovski. O termo não é relacionado ao trabalho de localização que permeia as traduções de jogos e softwares.

CAPÍTULO 2 – A Fonética na Tradução

Neste capítulo, serão apresentadas questões que envolvem a Fonética, bem como seus elementos, e como eles entram na tradução proposta para este trabalho. O Alfabeto Fonético Internacional (AFI) será analisado e colocado em discussão para observação de até que ponto ele é útil para a tradução e para o público que usufruirá dela.

Para a apresentação do conceito de Fonética, baseamo-nos na obra *Introdução aos Estudos Linguísticos*, de Francisco da Silva Borba (1975). A Fonética é a ciência que estuda os sons da linguagem articulada humana. Borba (1975) mostra que a ciência possui dois pontos de vista, o acústico e o articulatório. A Fonética acústica atém-se à estrutura física dos sons utilizados nas falas (altura, intensidade, ressonância), ao passo que a articulatória estuda o aparelho fonador humano e a sua produção de sons, sendo esta última mais relevante para o trabalho que ora se apresenta.

Há no aparelho fonador humano o trabalho em conjunto dos órgãos de articulação. São eles: o aparelho respiratório (fornecedor de corrente de ar), a laringe (criadora de energia sonora) e as cavidades supraglóticas (faringe, boca e fossas nasais), além das cordas vocais (membranas em posição horizontal na laringe) e da glote (abertura entre as cordas vocais). Para emitir sons, a colaboração do cérebro é indispensável (Borba, 1975).

De acordo com a Fonética Articulatória, os sons podem ser sonoros (acompanhados de vibrações das cordas vocais) ou surdos (sem vibração das cordas vocais). As vogais são sons puros, isto é, são produzidas apenas com as vibrações das cordas vocais, sem obstruções. Já as consoantes, quando sonoras, podem ser classificadas como ruídos acompanhados de vibrações (b,d,g v) e, quando surdas, são ruídos sem vibrações (p,t,k,f). As consoantes são ruídos porque, durante sua produção, a passagem de ar é obstruída pela língua, boca ou pelos dentes (Borba, 1975).

A consciência dos tipos de vogal e consoante é algo de que se espera conhecimento por parte do cantor. O material de Adler (1965) menciona essas classificações para instruir os cantores. Além disso, o autor apresenta as combinações consonantais e com a presença de ditongos e tritongos de cada língua.

A Fonética analisa como os órgãos de articulação do aparelho fonador humano trabalham na produção dos diferentes tipos de som. Ela está relacionada às pregas vocais (estruturas musculares que controlam o som) e, conseqüentemente, à abertura da glote, que é a fenda entre as pregas vocais localizada na laringe que permite a entrada e saída de ar, e a outros componentes do sistema respiratório e da boca que compõem o aparelho fonador.

O modo como este aparelho funciona é diferente para cada língua, já que cada uma utiliza uma parte das possibilidades de trabalho do aparelho, por exemplo, na língua inglesa palavras com “r” demandam um movimento da língua para trás, como em *red*, *right*, enquanto em outras línguas europeias, o “r” vibra na garganta, como em *chaire* do francês, e em português ainda há o “r” que vibra a ponta da língua, como em “caro”.

Observando que cada língua demanda especificidades do aparelho fonador, como visto no exemplo do “r”, Borba (1975) atribuiu ao som com função específica na língua o nome de fonema. A função do fonema é distinguir uma unidade de outra, por exemplo, em português, [p] e [b] são fonemas que possuem traços distintivos, ou seja, características fonéticas que distinguem um fonema do outro.

Vemos que [p] e [b] são consoantes oclusivas (modo de articulação em que o ar é bloqueado e depois liberado) e bilabiais (ponto de articulação entre ambos os lábios), mas [p] é considerada uma consoante surda e [b] como sonora (Lucidarium, 2025). Borba (1975) menciona que fonemas são entidades abstratas, a partir de cujas realizações fonéticas se chega ao sistema fonológico de uma língua.

Diante da discussão colocada sobre o trabalho do aparelho fonador humano e da função que os fonemas possuem na fonética e nos idiomas, talvez haja um pensamento de que letra é sinônimo de som, o que, entretanto, não procede. Uma letra é a representação gráfica de um som, e, de acordo com Borba (1975), é uma representação imperfeita. O autor propõe que uma escrita fonológica ideal seria aquela em que cada fonema tivesse uma letra como representante. Para exemplificar sua colocação, o autor dá o exemplo na língua portuguesa em que o “h” representa som nenhum, o “s” tem som de “z” em certos vocábulos, e o “x” pode ter vários sons, depende de onde ele estiver, como em “exame” ou “lixo”.

Observando este comportamento que os fonemas possuem dentro de cada língua especificamente, chegamos a uma outra ciência que caminha junto com a Fonética, a Fonologia. Para tratar do seu conceito, baseamo-nos nas contribuições da

obra de Seara, Nunes e Lazzarotto-Volcão (2011), segundo as quais a Fonologia é “a organização da fala focalizada em línguas específicas”.

Afirmamos, então, que a ciência que trata da produção dos sons e de como eles são produzidos é a Fonética: o som é a unidade de sentido da Fonética. E a que trata da produção dos sons dentro do português brasileiro é a Fonologia: o fonema é a unidade de sentido da Fonologia.

Ao passo que a Fonética observa como os sons são produzidos, a Fonologia analisa a diferença de significados que os sons provocam no interior de um sistema linguístico. Como no exemplo anterior entre [p] e [b]. A Fonética percebe que [p] é um som surdo, [b] um som sonoro e ambos são oclusivos e bilabiais, já a Fonologia nota que esses fonemas podem mudar significados de palavras dentro da língua portuguesa, como na comparação entre as palavras “pata” e “bata” (Lucidarium, 2025).

Considerando-se os conceitos de Fonética e Fonologia apresentados e como estas ciências analisam a relação entre sons e grafias, chegamos a uma discussão relevante para este estudo, colocada por Borba (1975), que é a diferença entre língua falada e escrita. Embora a língua escrita seja basicamente uma representação da língua falada, há situações em que elas claramente se opõem.

A língua falada conta com variantes regionais que são menos evidentes na língua escrita, e ela é adquirida socialmente, enquanto se pressupõe que a escrita é construída com o contato com a escola. A língua falada é menos apurada, já a escrita é mais cuidada pelo indivíduo alfabetizado. Enquanto uma é mais efetiva e concreta, com reações recebidas da pessoa a que se dirige, a outra é mais abstrata com a ausência de um ouvinte direto (Borba, 1975).

Analisando as diferenças colocadas por Borba (1975), voltamos ao ponto mencionado por ele anteriormente, de que em uma escrita fonológica ideal, cada fonema teria uma letra como representante, o que sabemos que dentro de um idioma não existe. Como mencionado ainda, os sons não coincidem entre os idiomas. Uma escrita fonética aplicável a todas as línguas seria impossível e, além disso, a língua oral evolui sem cessar, o que tornaria uma escrita nesses moldes arcaica.

Embora o autor apresente as diferenças entre a língua escrita e falada e ainda que não haja em um idioma um alfabeto que represente todos os sons falados em uma língua, ele menciona a importância que a escrita possui para o falante de qualquer idioma. O reconhecimento e o entendimento de uma palavra muitas vezes

ocorrem graças à identificação da palavra escrita. É por meio da escrita que as línguas antigas são reconhecidas.

Para um analfabeto, a palavra só existe em forma auditiva, mas quando ele é alfabetizado a escrita passa a ter importância para ele e funciona como reconhecimento de palavras, logo, podemos afirmar que a palavra vale tanto pelo som, quanto pelo papel (Borba, 1975).

Há uma problematização entre som falado e escrito, mas a conclusão a que Borba (1975) chega de que a palavra tem validade nas duas formas de representação parece funcionar como um consenso para quem analisa a fonética e a fonologia de determinadas línguas.

Embora não haja uma escrita universal para todas as línguas, existe um Alfabeto Fonético Internacional (AFI) usado como forma de estudo por quem se interessa pela comparação de sistemas fonéticos diferentes. Ele é usado tanto na obra de partida de Adler (1965) quanto na tradução proposta para este trabalho, pois se mostra como um recurso que funciona como metodologia para o aprendiz de idiomas e para aprendizes de idioma, especificamente no âmbito do canto. Sobre o AFI, Seara, Nunes e Lazzarotto-Volcão (2011, p. 62) afirmam:

Ele foi desenvolvido por foneticistas com o patrocínio da Associação Fonética Internacional. Apresenta uma notação padrão para a representação fonética de todas as línguas do mundo. A maior parte de suas letras originaram-se do alfabeto romano, e algumas do grego. Seus símbolos dividem-se em três categorias: letras (representando sons básicos), diacríticos (que auxiliam a melhor especificar esses sons básicos) e suprasegmentos (que denotam características como: velocidade, tom e acento tônico).

Figura 1 – Alfabeto fonético internacional

O ALFABETO FONÉTICO INTERNACIONAL (revisado até 2019)

CONSOANTES (PULMÔNICAS) © 2019 IPA

	Bilabial	Labiodental	Dental	Alveolar	Pós-alveolar	Retroflexo	Palatal	Velar	Uvular	Faringal	Glotal
Plosiva	p b			t d		ʈ ɖ	c ɟ	k ɡ	q ɢ		ʔ
Nasal	m	ɱ		n		ɳ	ɲ	ŋ	ɴ		
Vibrante				r					ʀ		
Tap ou flap		ɸ		ɾ		ɽ					
Fricativa	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	h ɦ
Fricativa lateral				ɬ ɮ							
Aproximante		ʋ		ɹ		ɻ	j	ɰ			
Aproximante lateral				ɭ		ɭ	ʎ	ʟ			

Os símbolos à direita de uma célula são vozeados, à esquerda são não vozeados. Áreas sombreadas denotam articulações julgadas como impossíveis.

CONSOANTES (NÃO PULMÔNICAS)

Cliques	Implosivas vozeadas	Ejetivas
ɔ Bilabial Dental ! (Pós-)alveolar ≠ Palatoalveolar Lateral alveolar	ɓ Bilabial ɗ Alveolodental ɠ Palatal ɢ Velar ʛ Uvular	ʼ Exemplos: pʼ Bilabial tʼ Alveolodental kʼ Velar sʼ Fricativa alveolar

OUTROS SÍMBOLOS

ɱ Fricativa labiovelar não vozeada	ç Fricativas alveolopalatais
ʋ Aproximante labiovelar vozeada	ɹ Flap alveololateral vozeado
ɰ Aproximante labiodental vozeada	ɻ Simultâneo ʃ e ʒ
ħ Fricativa epiglotal não vozeada	Africadas e articulações duplas podem ser representadas por dois símbolos unidos por uma ligatura se necessário.
ʕ Fricativa epiglotal vozeada	
ʔ Plosiva epiglotal	

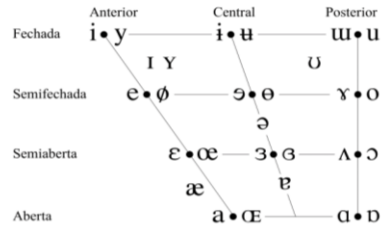
DIACRÍTICOS

o Não vozeado	ɱ Soproso vozeado	ɳ Dental	ʈ t
vozeado	ɱ Laringalizado vozeado	ɳ Apical	ʈ t
h Aspirado	ɱ Linguolabial	ɳ Laminar	ʈ t
mais arredondada	ɱ Labializado	ɳ Nasalizado	ɛ̃
menos arredondada	ɱ Palatalizado	ɳ Soltura nasal	ɛ̃ ⁿ
avancado	ɱ Velarizado	ɳ Soltura lateral	ɛ̃ ^l
retraído	ɱ Faringalizado	ɳ Soltura não audível	ɛ̃ ⁿ
centralizado	ɱ Velarizado ou faringalizado		ɛ̃
centralizado ao meio	ɱ Alçado	ɱ (ɹ = fricativa alveolar vozeada)	
Silábico	ɱ Abaixado	ɱ (β = aproximante bilabial vozeada)	
Assilábico	ɱ Raiz da língua avançada		
Rotacizado	ɱ Raiz da língua retraída		

Alguns diacríticos podem ser colocados acima de um símbolo com uma descendente, e.g. ɱ̃

Tipos de letra: Doulos SIL (metatexto); Doulos SIL, IPA Kiel, IPA LS Uni (símbolos)

VOGAIS



Onde os símbolos aparecem aos pares, o da direita representa uma vogal arredondada.

SUPRASSEGMENTAIS

ˈ Acento primário	ˌ Acento secundário
ː Longo	eː
ˑ Meio longo	eˑ
˚ Muito curto	ẽ
Agrupamento menor (pé)	
Agrupamento maior (entoacional)	
˙ Quebra silábica	ji.ækt
˘ Ligatura (ausência de quebra)	

TOM E ACENTOS DE PALAVRA

NÍVEL	CONTORNO
ẽ ou ɿ Muito alto	ẽ ou ɿ Ascendente
é Alto	ẽ Descendente
ẽ Medial	ẽ Descendente elevado
ẽ Baixo	ẽ Descendente abaixado
ẽ Muito baixo	ẽ Ascendente-descendente
↓ Nivel abaixo	↗ Subida global
↑ Nivel acima	↘ Descida global

Fonte: IPA (2019).

O intuito da criação deste alfabeto foi facilitar a compreensão das palavras em diversos idiomas e buscar uma “padronização” entre eles. Ele também é conhecido como *International Phonetic Alphabet* – IPA. Ele é composto por 157 caracteres e seus símbolos são sempre representados entre colchetes, sendo encontrados até mesmo em dicionários, e seu objetivo é utilizar um símbolo único para cada som (Reis, 2020).

Ele foi elaborado em 1886 por professores ingleses e franceses, que mais tarde ficaram conhecidos como Associação Fonética Internacional – AFI, ou no inglês, *International Phonetic Association* – IPA. Rocha (2012) associa a criação deste

alfabeto ao Movimento de Reforma no ensino de línguas, ele funcionou como a primeira contribuição linguística ao ensino de pronúncias, além da consolidação da Fonética e do estudo da língua falada.

Nota-se que o AFI é utilizado tanto para o aprendizado de fala em uma língua estrangeira quanto para o de canto, há diferenças entre estes dois conceitos, ou seja, o AFI é trabalhado sob uma especificidade que cada aprendiz procura. Rocha (2012) define “falar” como expressão por meio de palavras, e “cantar” como expressão por meio de frases melódicas, e afirma ainda que um cantor pode cantar em diversas línguas mesmo não sendo falante de nenhuma delas. A pronúncia de línguas no canto é conhecida como dicção, ela que é trabalhada na obra de Adler (1965).

Notamos ainda que mesmo o canto esteja inserido em frases melódicas e que isso possa defini-lo, a fala também possui suas ligações e musicalidades que se diferem em cada idioma e região em que estão.

Em se tratando de dicção, existem diferenças entre o canto e a fala, mencionadas na obra de Adler (1965). Sua obra não trata da pronúncia da fala em línguas estrangeiras, e sim da dicção, do canto. De acordo com Adler, um dos erros mais difundidos na área é o de que os sons falados e cantados são os mesmos.

Adler (1965) salienta a diferença entre fonética de canto e de fala porque pode haver uma concepção de que o canto vem da voz falada, o que é comum em música popular. Já na música erudita, operística e de canções, às quais a obra do autor se dirige primeiramente, e, conseqüentemente, a tradução para este trabalho também, o canto não parte da voz falada, isso o tornaria frágil, áspero e irregular (Adler, 1965).

As “regras” colocadas pelo autor em sua obra para articulação e produção dos sons valem primeiramente para a voz cantada. Adler (1965) expõe tratar-se de um desafio para os cantores e para os músicos colaboradores e correpetidores ajustar a fonética da língua para as frases melódicas. Apesar de o autor deixar claro que o caminho tomado para aprender a fonética de uma língua no canto é diferente do tomado para reproduzi-la, i.e., falar, ele afirma que os elementos da fonética são os sons falados, e que sua obra também os aborda.

O autor utiliza o AFI para instruir o seu primeiro público porque, segundo ele, o AFI é um recurso preciso e que não dá abertura a nenhum outro significado aos sons.

Adler leva a discussão colocada em *The Art of Accompanying and Coaching* (1965) para outra obra de sua autoria publicada em 1974, *Phonetics and Diction in*

Singing. Ele analisa o cenário musical do país a que suas obras se dirigem, Estados Unidos, como mais impulsionado em relação ao consumo e à produção de música. Ele relata que a música de concerto tem sido mais trabalhada em universidades e por grupos musicais, e sido mais divulgada pelos canais de comunicação da época.

Adler (1974) até menciona a importância que cantores estadunidenses possuem em óperas da Alemanha, Áustria e da Suíça, pelo domínio da dicção requerida para ocuparem estes lugares.

O autor considera a sua obra de 1965 como um sucesso não só para os músicos corpetidores, como também para toda a população vocal do país que contou com um aumento no número dos estudantes de Canto. Ele enfatiza ainda a utilidade que os capítulos que tratam de cada idioma em específico adquiriu, pois eles contam com muitas exemplificações das regras de dicção de cada língua.

Adler (1974) retorna à discussão entre canto e fala colocada anteriormente, segundo ele, a língua inglesa é impossível de ser cantada da mesma maneira que é pronunciada na fala. Ele menciona que alguns cantores acabam estragando as frases melódicas porque aprendem a cantar da mesma forma que falam. Adler (1974) reafirma que apenas quem sabe como adaptar as pronúncias adequadas às frases melódicas pode instruir cantores na dicção.

Sousa (2009) aponta duas abordagens de aprendizado de pronúncia, a abordagem de imitação intuitiva, que se baseia na habilidade de ouvir e imitar os sons sem uma informação explícita a isso, e a abordagem linguística-analítica, que recorre a recursos exteriores à imitação, como ao AFI, e às descrições articulatórias. Esta última abordagem é a utilizada por Adler, com a representação dos fonemas por meio do AFI, e com descrições bem detalhadas de como cada membro articulatório deve se movimentar para produzir determinado som.

Em contrapartida, Richard Miller (1926-2009), um dos mais respeitados professores de Canto de todos os tempos, estabelece um meio termo entre as abordagens. Em sua obra bem reconhecida, *The Structure of Singing* (1986) traduzida oficialmente para o português brasileiro como “A Estrutura do Canto” (2019), Miller aborda o ensino do canto por uma abordagem mais científica e pedagógica da técnica vocal, tratando muito da consciência do aparelho fonador que o cantor precisa ter.

Embora ele nem sequer mencione o AFI, (método utilizado por Adler) sua metodologia também era oposta à abordagem de imitação intuitiva. Rocha (2013) aponta que a visão de Miller era que os símbolos do AFI não devem ser considerados

representações exatas dos sons de uma língua, e obedecer cegamente a ele pode ser contraprodutivo para o canto. Logo, Miller se colocava contra a abordagem de imitação intuitiva e reconhecia a importância da linguística-analítica, mas não a considerava como o único método a ser seguido para o domínio do canto, ele também coloca em relevância a experiência funcional que o cantor tem que adquirir, em conjunto a uma coordenação muscular eficiente.

Observando que há diferentes abordagens de aprendizado de pronúncia e de canto, nota-se como as traduções destas obras passam por processos diferentes. Em “A Estrutura do Canto”, o tradutor Luciano Simões Silva, descreve na nota do tradutor, como as escolhas tomadas por ele nas traduções de palavras e frases remetem mais à experiência dele como cantor e estudante de Canto do que ao procedimento da tradução literal, colocado por ele como impossível dentro da área a que a obra pertence.

Na tradução de Adler proposta para este trabalho ocorre processo semelhante: a tradução literal deve ser evitada, pois impediria qualquer busca de correspondência entre sistemas fonético-fonológicos distintos, justamente o que de mais peculiar há na tradução que apresentamos. Além disso, como a obra utiliza uma abordagem linguística-analítica e conta com a presença do AFI, busca-se a tradução não apenas da parte textual da obra, como também a tradução de um sistema fonético.

Com essa busca por adaptações de sistema fonético, a devida tradução conta com o conceito de transcrição fonética, que pode ser definida como o uso de símbolos para representar os sons de uma fala. Uma definição mais ampla seria:

A transcrição fonética é, antes de tudo, um meio que deve se ajustar a um fim. Não existem transcrições perfeitas, pois mesmo foneticistas treinados dotados de ouvido absoluto discordam, às vezes, sobre um mesmo estímulo. O que pode existir é uma transcrição cuidadosa e flexível, que não só evite símbolos incomuns para não sobrecarregar a leitura, mas também permita a adição de detalhes na medida da necessidade. Isso ocorre porque o número de detalhes que se podem ouvir e, portanto, grafar é praticamente indeterminado (Mota Maia, 1985, p. 18 apud Mainhard; Rosa, 2023, p. 16).

O conceito de Maia sobre transcrição fonética mostra a complexidade da Fonética e a relação complexa que existe entre o que se ouve, o que se consegue produzir com o aparelho fonador e o que se consegue grafar.

A grafia dos sons é feita com o AFI. A problematização de seu uso está na relação entre língua escrita e falada colocada por Borba (1975) e na afirmação de Miller de que os símbolos do AFI não são representações exatas dos sons. No

entanto, o uso do AFI é buscar uma suposta padronização entre os sons das línguas trabalhadas, e não uma exatidão entre o que se ouve e o que se grafa.

A transcrição fonética de Adler (1965) possui caráter funcional, i.e., busca funcionalidade, e não exatidão. Adler passa para o leitor uma transcrição fonética em conjunto com uma descrição articulatória, para que assim se produzam os sons necessários do canto.

Embora existam discordâncias quanto à transcrição fonética com o uso do AFI, percebe-se como ele funciona como uma ótima referência para o cantor, pois ele observa a grafia e a “representa” em um som.

Além disso, as grafias podem não ter tanto sentido em determinado momento devido à inexistência de determinados sons na língua materna do cantor. Quando um falante não produz determinado som na sua primeira língua, seu aparelho fonador precisa de certo tempo para que ele consiga produzir este som; ele vai mudar sua maneira de agir, e para isso o símbolo do AFI funciona como uma referência para ele.

Na tradução dos capítulos da obra, especificamente do que trata da fonética em língua alemã, buscamos pensar no aparelho fonador do cantor brasileiro, que não está preparado para operar da mesma forma do que o do cantor alemão. Da mesma maneira que Adler dá um determinado cuidado aos cantores anglófonos, cujo aparelho fonador opera de acordo com o inglês, a tradução proposta também age desta maneira, só que para os cantores brasileiros.

Quando se pensa ainda na relação entre português e alemão, o uso do AFI fica ainda mais claro. Silva (2021) afirma, “diversos fonemas alemães não estão presentes na língua portuguesa”. Como o caso do *Umlaut* (¨), que representa o arredondamento das vogais em ö e ü (ou oe e ue), além de estarem presentes em ditongos, como em *äu*. Outro exemplo da diferença de trabalho entre aparelhos fonadores que é bem notado no alemão e mencionado por Silva (2021) é o “r”, fonema que no alemão é feito com uma vibrante ovular, que seria um som com a vibração no fundo da garganta e que na língua portuguesa não é tão produzido.

Observando presença da Fonética para o presente trabalho bem como a relação entre os idiomas trabalhados, buscamos uma tradução que tenha envolvido o cuidado não apenas com a linguagem do Canto, constante do material de Adler (1965), mas também com a transcrição fonética fornecida pelo autor, com as peculiaridades da língua portuguesa do Brasil.

CAPÍTULO 3 – Kurt Adler e a comparação entre sistemas fonéticos

Neste capítulo, apresentaremos uma breve biografia de Kurt Adler, e os comentários da tradução proposta para o presente trabalho. A tradução apresentada é a da seção de vogais do capítulo *German Phonetics and Diction* de *The Art of Accompanying and Coaching*.

3.1 Kurt Adler

Kurt Adler nasceu no seio de uma família judia, em 1907, em *Jindřichův Hradec*, antiga cidade na região da Bohemia, sob domínio do Império Austro-Húngaro, na atual República Tcheca. Adler é considerado austríaco e estadunidense (Baker, 1958).

Antes de fugir do holocausto, Adler recebeu educação musical em Viena, capital da Áustria, conhecida até os dias de hoje como a cidade da música. Ele estudou Musicologia na Universidade de Viena com Guido Adler (1855-1941) e Robert Lach (1874-1958) (Baker, 1958).

Adler começou sua carreira na Alemanha, na Ópera Estatal em Berlim, como maestro assistente. Em seguida, começou a trabalhar como maestro na Ópera Estatal de Praga e fez carreira com orquestras de quase toda a Europa. Antes de se deslocar para a América do Norte, ele esteve na Rússia, onde trabalhou como maestro e diretor musical (Baker, 1958).

Sua chegada à América do Norte levou-o a performances como pianista em concertos nos Estados Unidos e no Canadá. Em Nova Iorque, ele assumiu o posto de maestro. Seu trabalho com o coro do *Metropolitan Opera* gerou repercussão muito positiva por abranger todo o repertório italiano, francês, alemão e inglês. Adler também expandiu seu trabalho como maestro e diretor musical para o México (Baker, 1958).

Suas publicações sempre fizeram parte do universo operístico, com obras que retratam as músicas do século XVI a XX. Em 1965, lança *The Art of Accompanying and Coaching* pela *University of Minnesota*, obra muito bem reconhecida pelo ensino de dicção a cantores e músicos colaboradores e correpetidores. A repercussão de como Adler contribuiu com os músicos da época levou ao lançamento da obra *Phonetics And Diction In Singing*, em 1967, que teve uma segunda edição em 1974.

Kurt Adler em questão não deve ser confundido com o músico austríaco Kurt Herbert Adler (1905-1988). Não havia entre eles nenhuma ligação.

3.2 Comentários sobre as vogais baseados na tradução

Ao traduzir os capítulos propostos da obra de Adler (1965), notamos alguns pontos interessantes entre as dicções dos sistemas linguísticos do alemão, do inglês e do português e como o Canto interfere na produção da fonética desses idiomas.

As vogais, como já mencionadas, são denominadas pela Fonética como sons puros, sem obstruções da passagem de ar (Borba, 1975). No canto, tanto em alemão quanto em línguas românicas, elas se tornam os elementos principais da construção das notas musicais. Adler (1965) destaca a articulação e a clareza com que os cantores precisam produzi-las no canto em alemão.

Embora haja uma concepção de que no alemão as consoantes devem se sobressair, o autor da obra indica que o idioma seja cantado com a articulação das vogais em primeiro lugar, mas ele também não tira o direito à força das consoantes que é vista como algo estabelecido na língua. Adler (1965) observa essa concepção que existe sobre as consoantes no alemão serem muito ásperas como herança da antiga escola de canto wagneriana, que se refere ao estilo de canto de Richard Wagner (1813-1883) que influenciou nas obras de vários cantores brasileiros (Bispo; Hülskath; Comissão especializada, 2013).

Adler (1965) vê a concepção de Wagner como imprecisa e que o canto em alemão deve ser produzido seguindo os princípios da escola de canto clássica italiana, o *bel canto*, produzido no século XVIII e XIX designa uma qualidade artística que envolve a beleza sonora e o virtuosismo técnico dos cantores (Teixeira, 2021). O *bel canto* baseia a dicção do cantor na articulação pura das vogais, que é o que Adler busca em sua obra.

Analisando a importância das vogais no Canto apresentada por Adler (1965), e comparando os sistemas fonéticos dos idiomas trabalhados, notamos como cada língua requer suas especificidades para tratar do seu sistema. Na fonética de língua portuguesa é comum tratarmos de som tônico (pronunciado com maior intensidade, com acento) e átono (não acentuado) (Lucidarium, 2025). Já no sistema alemão, Adler utiliza mais os termos longo e breve para tratar das vogais, que são mais relacionados à duração do som, e não são tão abrangidos no português quanto tônico e átono.

As concepções diferentes que existem sobre um mesmo som podem gerar confusão para o cantor brasileiro, ainda mais quando ele se depara com conceitos pouco abordados em seu sistema fonético materno. Exemplificando, Adler mostra o *short open e sound*, que seria um som de ‘e’ breve e aberto, porém o som breve colocado por Adler não deve ser confundido com o som átono que o cantor brasileiro possui em mente, ainda mais quando no português o ‘e’ tende a ser fechado em sílabas átonas.

Na palavra ‘técnico’ o ‘e’ está na sílaba tônica, ele é um som breve, e é aberto (o acento agudo evidencia o som aberto). Um dos exemplos colocados por Adler para mostrar este som é *Held*. Para o caso mencionado, na tradução recorremos a uma nota de rodapé pensando nas concepções diferentes que o cantor brasileiro possui sobre sons.

Na mesma vogal, ainda há mais abordagens diferentes em cada sistema fonético isoladamente. A obra de Adler (1965) mostra que não há ‘e’ mudo em alemão, um som mudo ocorre quando está na grafia de uma palavra, mas não é pronunciado. Porém, a ideia de um ‘e’ mudo não deve ser confundida com o ‘e’ átono em uma sílaba final que recebe som de ‘i’, o que ocorre muito em português, como em ‘felicidade’ e ‘telefone’.

O autor, por abordar especificamente a dicção de italiano, espanhol, e francês, cada língua em um capítulo; recorre em alguns momentos a seus sistemas fonéticos para completar a instrução de como se cantar em alemão. Com isso, é possível notar como os sistemas fonéticos se relacionam, e que existem correspondências entre um som e outro em línguas diferentes. Como já mencionado, a tradução apresentada tem como objetivo primordial o aproveitamento das regras fonéticas para se cantar em alemão destinadas a cantores que têm como língua materna o português do Brasil. Assim, tomamos a liberdade de excluir, na maioria dos casos, os exemplos em línguas estrangeiras.

Além dessa correlação entre o alemão e as outras línguas trabalhadas na obra, ainda há casos em que podemos relacionar o sistema fonético a que a tradução se dirige com o sistema fonético a que a obra de Adler se dirige, ou seja, o português com o inglês. Por exemplo, ainda no âmbito do ‘e’ átono, o autor mostra sua presença em sílabas finais na língua alemã, como em *jeder e jeden*, o que também ocorre com a palavra inglesa *sister*, que é utilizada por Adler. Nesse caso, tendo em vista que *sister* é uma palavra muito conhecida pelos brasileiros e que a sua pronúncia pode

ajudá-los a entender o som em alemão, decidimos mantê-la também para os cantores brasileiros.

Já com outra vogal, 'i', nos deparamos, mais uma vez, com a falta de correspondência entre um sistema e outro. Adler apresenta em sua obra, 'i' fechado e 'i' aberto na língua alemã. No entanto, esta distinção é quase imperceptível no português brasileiro, enquanto notamos e produzimos claramente as vogais 'e' e 'o' abertas e fechadas em nossa língua, ouvimos e (re)produzimos um único som de 'i'.

Esta situação pode ser desafiadora para o cantor, produzir uma diferença sonora que até então não fazia parte do seu sistema fonético. Entendemos que a sonoridade fará mais sentido quando ela estiver presente nas canções, por isso Adler coloca trechos de canções para exemplificar cada som trabalhado.

Vale ainda notar que embora Adler apresente as regras para a produção de cada fonema, existem interferências tomadas pelo comitê de especialistas que se dedica ao estudo dos sons e da dicção, tornando casos em que um som deveria ser breve ou longo pelo seu oposto, o que Adler diz ser uma regularização da pronúncia.

Outro caso de não equivalência entre um sistema e outro, é o 'ö' (grafado frequentemente oe). Adler aponta a articulação necessária para a produção desse fonema, o que é uma abordagem linguística analítica, apresentada anteriormente neste trabalho por Sousa (2009), mas não há como exemplificar esta vogal em português, já que ela não existe.

O *Umlaut* (¨) é uma característica pertencente à língua alemã – em comparação com o português do Brasil. Nesse caso, Adler afirma que não há som equivalente em inglês e utiliza exemplos em francês para a compreensão do cantor anglófono. Para a tradução, optamos por manter o exemplo em francês (ö do alemão é encontrado em *eu* do francês, como em *hereux*) e colocamos em uma nota de rodapé mais uma descrição articulatória utilizada por brasileiros para a produção desse som: com os lábios arredondados para a produção de 'o', pronuncia-se 'e'.

Com a vogal 'u', ocorre a mesma situação que há em 'i', não há diferença entre 'u' aberto e fechado, sempre a vemos como uma vogal fechada. Embora Adler defenda no início do seu capítulo que as vogais no canto em alemão devem ser produzidas seguindo o canto clássico italiano, o 'u' é um exemplo de som que não aparece na dicção italiana, o que é confirmado por Adler. O autor analisa este fonema como o mais difícil de ser pronunciado pelo cantor anglófono, não observamos

tamanha dificuldade para os cantores brasileiro, mas não há exemplos em português capazes de distinguir “u aberto” e “u fechado”.

Com o ‘ü’, mais uma vez, Adler utiliza o francês para tratar de *Umlaut*. De acordo com ele, o cantor que possui conhecimentos em dicção francesa não terá dificuldades em produzir o ‘ü’. Relembramos ainda que cada fonema possui um símbolo que o representa no AFI, mesmo quando tratamos de uma mesma vogal, como o ‘u’, seus diferentes sons requerem símbolos diferentes. Há ‘u’ longo [u:] e ‘u’ breve [u], e ‘ü’ longo [y:] e ‘ü’ breve [y].

Notamos as diferenças que as vogais apresentadas representam para o cantor brasileiro e que a vogal se distingue de fonema nesse sentido, o cantor/falante pode possuir as vogais em sua língua materna, mas não significa que ele possua todos os fonemas que representam em outra língua. O cantor brasileiro possui ‘i’ e ‘u’ em seu alfabeto, mas não com diferenças sonoras de abertura e fechamento.

A vogal ‘a’ é vista como mais tranquila de ser compreendida pelo brasileiro, já que só há dois aa em alemão, o longo [a:] e o breve [a]. O longo no português se encontra na palavra ‘pato’ e o breve em ‘pai’.

Para tratar da diferença entre som falado e cantado, que já foi abordada neste trabalho, notamos como ela se encontra na produção dos ditongos (combinações de duas vogais pronunciadas como uma unidade, como ai, eu) (Adler, 1965). Para a produção dos ditongos, são necessárias mudanças articulatórias da boca, dos lábios, da língua, e de acordo com o autor, muitas mudanças de posição de articulação quebrariam o segmento vocálico e tornaria o som cantado instável. O canto italiano, *bel canto*, que é inspiração do autor para fazer as regras de dicção alemã, possui uma ininterrupção que não caberia no uso de mudanças drásticas da articulação.

Por isso, Adler afirma que os ditongos devem ser cantados de maneira diferente de como são falados, o canto não admite muitas quebras vocais, isso o prejudicaria.

Notamos ainda como o autor coloca em disputa o modo antigo do canto em alemão e o modo relacionado ao canto clássico ininterrupto italiano, e como isso implica no ensino de dicção. Adler apresenta a articulação necessária para a produção dos ditongos baseada na ininterrupção sonora que há no *bel canto*, o que contradiz o modo alemão de se cantar. O cantor observa que o gosto musical de quem escuta ópera tem se voltado para a linha mais italiana, que é inalterada e modificada de acordo com cada idioma.

O autor não tem a intenção de quebrar o princípio de dicção antigo do alemão, mas ele observa que a beleza do canto está no modo italiano de se cantar.

Ainda tratando dos ditongos e sobre qual linha musical eles são produzidos, o autor observa os momentos em que o canto e a música pedem que as regras de suas produções sejam quebradas. Exemplo, a palavra *Traum* significa 'sonho' em alemão, o ditongo está na combinação 'au', e de acordo com a regra colocada por Adler, que é baseada no *bel canto* italiano, o 'a' é produzido pelo cantor já preparando para a próxima vogal, e o 'u' é um som rápido que pode soar até como 'o'. No entanto, essa interrupção e esse som ligado talvez não caibam em uma situação no palco em que o cantor precisa enfatizar o sentimento que a palavra carrega, 'sonho', cantando a vogal completamente, como *Tra-um*.

Esse caso do ditongo mostra como as palavras podem ser trabalhadas adequadamente com cada situação. Há o estudo dos sons de cada língua, fonética e fonologia, que aborda como os sons são produzidos e articulados. As produções desses sons são diferentes dentro de segmentos vocálicos, que exigem questões de respiração, junção silábica, diferenças de fonemas entre língua materna e na língua em que se canta, que levam ao ensino da pronúncia requerida dentro canto, a dicção. Porém, mesmo com noções de fonética e dicção entendidas, um dos fatores que mais influenciam a pronúncia do canto é a interpretação que o cantor leva da música para o palco.

A tradução da obra de Adler se atenta, como demonstrado, principalmente às noções de fonética e dicção que o cantor brasileiro possui. Instruir para o canto em alemão por meio da abordagem linguística-analítica é o objetivo principal do material de Adler. Para a tradução, além de carregarmos a instrução que a obra de partida possui, chegamos ao objetivo de estudar e colocar em contraste sistemas fonéticos de línguas diferentes no âmbito do Canto.

CONCLUSÃO

A tradução escolhida para o presente trabalho partiu da observância ao cenário do canto alemão no Brasil. Pesquisamos os catálogos dos cursos de Bacharelado em Canto de algumas universidades públicas no país e notamos a presença da língua estrangeira na atividade dos cantores em formação. Percebemos ainda como a compreensão e produção do canto em língua diversa da materna estão diretamente relacionadas às noções de fonética e dicção. No entanto, conseguimos notar, e Mainhard e Rosa (2023) afirmam por meio de uma revisão da literatura da área, que o ensino desses conceitos é levado ao público brasileiro por meio de materiais dirigidos ao público anglófono.

Percebemos que um guia ideal de dicção para o cantor brasileiro seria aquele com que ele pudesse identificar os sons de suas línguas e compará-los com os sons da língua estrangeira que busca cantar. Para isso, escolhemos a obra de Kurt Adler, *The Art of Accompanying and Coaching* (1965) por possuir uma abordagem de ensino de dicção linguística-analítica. Esta abordagem é explicada por Sousa (2009), que a considera eficiente para a compreensão de dicção, descrevendo os movimentos articulatórios do aparelho fonador para a produção do som.

No caso da tradução para este trabalho, houve um trabalho de adaptação: buscamos, na comparação entre línguas, substituir o elemento comparativo “sons da língua inglesa” por “sons da língua portuguesa do Brasil”, ou seja, o trabalho se abstém de uma busca por correspondências entre o alemão e o inglês, para fazê-lo, em vez disso, em relação ao alemão e o português do Brasil.

Não obstante a relação alemão-português, foi primordial a tradução do inglês para o português, já que a obra foi escrita, originalmente, nessa língua, uma tradução que dá um passo além: tornar uma parte da obra de Adler – que até então possuía o cantor anglófono como primeiro leitor – utilizável e pertencente ao cantor brasileiro. Ressaltamos que a obra não apenas se dirige a cantores, ela certamente os possui como leitor principal, mas pode ser também utilizada por outros músicos que constituem uma performance musical.

Da obra de Adler, selecionamos para tradução um capítulo sobre as características gerais de dicção: *Phonetics and Diction in Singing* e outra sobre a fonética de língua alemã: *German Phonetics and Diction*.

Os *Lieder*, conforme mencionamos, são as canções compostas primordialmente no Classicismo e Romantismo alemães em que se juntam música e literatura, i.e., o *Lied* tem em sua concepção essas duas artes.

No âmbito dos Estudos da Tradução, Costa e Silva-Reis (2020) dão uma dimensão sociolinguística para o conceito de variação (vindo da Música) para tratar de traduções musicais.

O músico brasileiro Arthur Nestrovski contribuiu para essa relação com a produção de traduções e variações de *Lieder*, com localização para a música brasileira.

No entanto, embora a produção de Nestrovski se constitua como uma importante contribuição para a relação Tradução e Música, partimos da concepção de que o cantor devesse cantar os *Lieder* em alemão, o que justifica propriamente a tradução apresentada com as devidas adaptações entre os sistemas fonéticos. As discussões acerca de cantar em língua original ou traduzida, devido à alta complexidade que possuem, ficam sugeridas para trabalhos futuros.

Para a tradução da obra e dos sistemas fonéticos, partimos das concepções de Fonética Articulatória colocadas por Borba (1975). É importante saber distinguir Fonética de Fonologia e observar os momentos em que elas se entrelaçam. Borba (1975) faz uma relação entre língua escrita e falada e consegue nos fazer diferenciar vogal de fonema, com essa diferença não há uma escrita fonológica ideal, aos olhos de Borba, em língua portuguesa ou em outras línguas, porque não há um alfabeto que represente todos os sons de uma língua.

No entanto, Borba (1975) consegue observar o valor das duas formas de expressão linguística, tanto escrita, quanto falada, e menciona que há o Alfabeto Fonético Internacional (AFI) para resolver a questão da falta de representação gráfica dos sons de uma língua.

O AFI é utilizado como uma padronização dos sons, como cada único som possui um símbolo gráfico neste alfabeto, o leitor/cantor que usufrui dele consegue ter uma referência gráfica para um som que ele não conhecia até então. Observamos que, na Música, o AFI não é o único método utilizado para o aprendizado de dição, como notado na obra de Miller em *The Structure of Singing* (1986), porém ele é utilizado por Adler (1965) como uma transcrição fonética e vemos que ele possui uma funcionalidade no aprendizado da diction.

Com a tradução do capítulo de dicção alemã, especificamente na seção que trata das vogais, conseguimos colocar em cotejo o sistema fonético alemão com o de língua portuguesa, além de observamos relações que eles possuem com outros idiomas. Notamos que o português possui vogais em semelhança com as do alemão, mas isso especificamente não quer dizer que os idiomas possuam os mesmos sons. Ademais, a maneira como o sistema fonético é trabalhado em nossa língua materna tem diferenças com a maneira que o sistema do alemão é abordado, notamos isso ao nos depararmos com questões de som aberto e fechado; átono e tônico; longo e breve.

Podemos afirmar que, devido ao fato de o aparelho fonador do cantor brasileiro não estar adaptado a produzir sons que ele não possuiu em sua língua materna, ele precisa fazer articulações diferentes e tomar o tempo necessário para que ele atinja determinado som.

Adler (1965) ainda nos faz observar como a dicção não é apenas atrelada ao sistema fonético e às articulações feitas pelo aparelho fonador, ela também é baseada na linha de canto que o cantor segue, como no caso em que Adler coloca em contraste o canto clássico italiano com o canto wagneriano. E é baseada na interpretação dada pelo cantor no palco e na ênfase que ele coloca sobre as palavras.

Em suma, esperamos contribuir para a propagação do ensino de dicção para os cantores e músicos brasileiros, e para a relação existente entre Música e Tradução.

REFERÊNCIAS

ADAMS, David. **A Handbook of Diction for Singers**: Italian, German, French. 2 ed. Oxford: Oxford University Press, 2008.

ADLER, Kurt. **The art of accompanying and coaching**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1965.

ADLER, Kurt. **Phonetics and diction in singing**: Italian, French, Spanish, German. New York: Collier Books, 1974.

INTERNATIONAL PHONETIC ASSOCIATION. **Alfabeto Fonético Internacional**. 2019. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e5/IPA_Kiel_2019_full_por-br_Brazilian_Portuguese.pdf. Acesso em: 17 jul. 2025.

BAKER, Theodore. **Baker's Biographical Dictionary of Musicians**. 6 ed. New York: G. Schirmer, 1958.

BITTENCOURT-SAMPAIO, Sérgio. **Sete compositores**: vivências e estilos. Rio de Janeiro: Mauad X, 2021.

BORBA, Francisco da Silva. **Introdução aos Estudos Linguísticos**. São Paulo: Editora Nacional, 1975.

DA COSTA, Daniel P. P.; SILVA-REIS, Dennys. Música e tradução: variações. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 2, p. 1-15, 2020. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/337496326_Traducao_Musica_no_Brasil_c_ontrapontos. Acesso em: 23 jul. 2025.

EMPRESA BRASIL DE COMUNICAÇÃO - EBC. “Saiba o que são as variações, no Caderno de Música”. **Caderno de Música**, [s. l.], 8 jun. 2025. Disponível em: <https://radios.ebc.com.br/caderno-de-musica/2025/06/saiba-o-que-sao-variacoes-no-caderno-de-musica>. Acesso em: 21 jun. 2025.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos polissistemas. **Revista Translatio** 4, [s. l.], p. 2-21, 2013. [Tradução de Luis Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Karlla Cunha]. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/42899/27134>. Acesso em: 4 jul. 2025.

GROUT, Donald Jay.; PALISCA, Claude. **História da música ocidental**. Lisboa: Bradiva, 2007.

JAKOBSON, Roman. **On linguistic aspects of translation**. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000. p. 113–118.

LOW, Peter. **Translating Song. Lyrics and Text**. London/New York: Routledge, 2017.

MAINHARD, Veruschka Bluhm.; ROSA, Zelma Amaral da. O Ensino da Dicção em Línguas Estrangeiras: reflexões e propostas para a elaboração da transcrição fonética dirigida a cantores brasileiros. In: Congresso da ANPPOM, 2023, São João Del Rei. **Anais** [...]. São João Del Rei, 2023. p. 1-15. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2023/papers/1988/public/1988-7944-1-PB.pdf. Acesso em: 23 jul. 2025.

MILLER, Richard. **A estrutura do canto: sistema e arte na técnica vocal**. Tradução de Luciano Simões Silva. São Paulo: É Realizações, 2019.

MONTENEGRO, Guilherme Farias de Castro. **Os modos de ser e agir do pianista colaborador: um estudo de entrevistas com profissionais do Centro de Educação Profissional – Escola de Música de Brasília**. 2013. 189 f. Dissertação (Mestrado em Música) — Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <https://www.repositorio.unb.br/handle/10482/15260?locale=en>. Acesso em: 12 fev. 2025.

MORIARTY, J. **Diction: Italian, Latin, French, German... the Sounds and 81 Exercises for Singing Them**. Boston: E. C. Schirmer Music Co., 1975.

NESTROVSKI, Arthur.; NESTROVSKI, Lívia. O 'lied' e a sabiá. [Entrevista cedida a] José Miguel Wisnik. **Cities of Translators**, [s. l.], 2020. Disponível em: https://www.toledo-programm.de/cities_of_translators/1700/o-lied-e-a-sabia-entrevista-com-arthur-e-livia-nestrovski. Acesso em: 12 jun. 2025.

ORERO, Pilar. Audiosubtitling: a possible solution for opera accessibility in Catalonia. **Tradterm**, São Paulo, v. 13, p. 135-149, 2007. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.tradterm.2007.47470>. Disponível em: <https://revistas.usp.br/tradterm/article/view/47470>. Acesso em: 13 fev. 2025.

REIS, Ana Letícia. Alfabeto Fonético Internacional. **Educa Mais Brasil**, [s. l.], 20 de julho de 2020. Disponível em: <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/lingua-portuguesa/alfabeto-fonetico-internacional>. Acesso em: 22 mar. 2025.

ROCHA, Jeanne. **Contribuições da fonética no processo ensino-aprendizagem da pronúncia de línguas no canto**. 2013. 327 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/12329>. Acesso em: 13 fev. 2025.

ROCHA, Jeanne. A pronúncia de línguas no canto: fundamentos teóricos. In: II Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música: Subárea de Teoria e Prática da Execução Musical, 2012, Rio de Janeiro, n. 2. **Anais** [...]. Rio de Janeiro, 2012. p. 1492-1501. Disponível em: <https://seer.unirio.br/simpom/article/view/2576>. Acesso em: 13 fev. 2025.

SEARA, Izabel Christine.; NUNES, Vanessa Gonzaga.; LAZZAROTTO-VOLCÃO, Cristiane. **Fonética e Fonologia do Português Brasileiro. 2º Período**. Florianópolis: LLV/CCE/UFSC, 2011. Disponível em:

https://ppglin.posgrad.ufsc.br/files/2013/04/Livro_Fonetica_e_Fonologia.pdf. Acesso em: 2025.

SILVA, Mariana Caceraghi Ferraz da. **Alfabeto fonético internacional: uma ferramenta de auxílio para o aprendizado da fonética alemã**. 2021. 60 f. Trabalho de conclusão de curso (Curso Superior de Tecnologia em Automação de Escritórios e Secretariado) – Faculdade de Tecnologia de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: https://ric.cps.sp.gov.br/handle/123456789/6036?locale=pt_BR. Acesso em: 13 fev. 2025.

SOUZA, Felipe. Tudo sobre Fonética e Fonologia: Resumo, Aula, Explicações. **Lucidarium**, [s. l.], 23 de julho de 2025. Disponível em: <https://lucidarium.com.br/tudo-sobre-fonetica-e-fonologia-resumo-aula-explicacoes/>. Acesso em: 14 ago. 2025.

SOUZA, Marcela Ortiz Pagoto de. A fonética como importante componente comunicativo para o ensino de língua estrangeira. **PROLÍNGUA**, Araraquara, v. 2, n. 1, p. 33-43, jan./jun. 2009. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/524492274/A-Fonetica-Como-Importante-Componente-Comunicativo-Para-o-Ensino-de-Lingua-Estrangeira>. Acesso em: 13 fev. 2025.

TEIXEIRA, J. Carlos. "Erlkönig" de Johann Wolfgang von Goethe. **Blog Enfermaria 6**, [s. l.], 9 nov. 2018. Disponível em: <https://www.enfermaria6.com/blog/2018/11/9/erlknig-de-johann-wolfgang-von-goethe>. Acesso em: 25 mar. 2025.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Curso de Bacharelado em Canto e Arte Lírica**. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, 2025. Disponível em: <https://www.ffclrp.usp.br/musica/canto.html>. Acesso em: 25 mar. 2025.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ. **Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Canto**. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2021. Disponível em: <https://embap.curitiba1.unespar.edu.br/>. Acesso em: 26 mar. 2025.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA. **Matrizes Curriculares**. Graduação em Música. Instituto de Artes, 2025. Disponível em: <https://www.ia.unesp.br/#!/ensino/graduacao/cursos/musica/matriz-curricular/matrizes-curriculares/>. Acesso em: 26 mar. 2025.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA. **Graduação**. Departamento de Música, 2025. Disponível em: <https://www.ufpb.br/demus>. Acesso em: 25 mar. 2025.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. **Canto – Grade Curricular 2017/1**. Escola de Música, 2017. Disponível em: <https://musica.ufmg.br/graduacao/>. Acesso em: 25 mar. 2025.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. **Conheça o curso**. Graduação em Música, Instituto de Artes, 2025. Disponível em: <https://iarte.ufu.br/m%C3%BAsica/conheca-a-musica>. Acesso em: 22 mar. 2025.

ANEXO A – TRADUÇÃO

DICÇÃO E FONÉTICA ALEMÃ

Embora estejamos restritos a tradições e experiências do italiano e do francês como leis maiores de fonética e dicção, podemos basear nossas regras de dicção alemã na obra *Deutsche Bühnenaussprache-Hochsprache*, de Theodor Siebs, oficialmente reconhecida, publicada e republicada como iniciativa da Associação dos Palcos Teatrais Alemães e do Sindicato Alemão de Atrizes e Atores (tradução livre)². No âmbito de suas contribuições, ela inclui os principais domínios em fonética e dicção, e trata da dicção no canto. Os acompanhadores ou correpetidores que desejam contribuir adequadamente com seus alunos farão bom uso do livro. Minha experiência com dicção alemã se fundamenta, em quase todos os campos, neste livro. Esse capítulo é baseado nele e me desviarei dele apenas nos momentos em que o canto for abordado.

As vogais em alemão, assim como nas línguas românicas, são os elementos principais para que as notas sejam construídas. Elas devem ser cantadas com clareza, sem qualquer quebra de vogal, ao menos que questões de timbre, técnicas de passagem para alteração do timbre ou junção de vozes requeiram um ajuste específico.

Em alemão, assim como nas línguas românicas, as notas são cantadas com vogais, e as consoantes as seguem, sendo moldadas para a próxima vogal. Há uma concepção imprecisa e amplamente difundida de que o alemão é o idioma das consoantes ásperas. A antiga escola wagneriana e alguns cantores de tempos atrás, que faziam sobressair de modo bastante germânico as consoantes causaram um grande prejuízo ao canto em alemão. Assim como em muitos outros âmbitos musicais, nisso o nosso gosto também se alterou. Preferimos, atualmente, que o alemão seja cantado de acordo com os princípios da escola de canto clássica italiana, dando plenos direitos à força das consoantes, mas com a dicção baseada, primordialmente, na articulação pura das vogais.

² Deutscher Bühnenverein e BFF – Bund Deutscher Filmschaffender.

A VOGAL “A”

Existem apenas dois “aa” em alemão, o “a” longo, como em *Rat* e *Fahrt*, cujo som corresponde em português a pato, e o “a” breve, como em *Mann* e *Sache*, cujo som corresponde em português a pai.

O “a” longo: o “a” em alemão é longo quando pronunciado como aa ou ah, como *Aar*, *Paar*, *Saal*, *Fahrt*, *Wahn*. Foneticamente, ele é descrito pelo símbolo [a:].

Wahn, Wahn, tiberall Wahn (WAGNER Die Meistersinger von Nürnberg) Woher ich kam der Fahrt (WAGNER Lohengrin)

Ele é longo quando forma o final de uma sílaba, como em *da*, *ja*, *Vater*, *graben*, *tagen*.

Walvater harret dein (WAGNER Die Walküre) Nur hurtig fort, nur frisch gegraben (BEETHOVEN Fidelio)

O “a” também é longo quando precede uma única consoante na mesma sílaba, como em *kam*, *war*, *Grab*, *Schwan*.

Nun sei bedankt, mein lieber Schwan! (WAGNER Lohengrin) Ein Stündlein wohl vor Tag (WOLF "Mörke Lieder")

O “a” em algumas palavras que se encaixam nas regras apontadas acima, é breve: *ab*, *Ungemach*, *Walfisch*, *am*, *Bräutigam*, *Garten*, *hart*, *das*, *was*, *du*, *hast*, *er*, *hat*, *Monat*, *Klatsch*.

Wie wehr ich da dem Ungemach (WAGNER Die Meistersinger von Nürnberg) Ich muss hier warten (RICHARD STRAUSS Elektra)

O “a” breve: O “a” é breve quando seguido de mais de uma consoante, como em *bald*, *Land*, *Rast*, *warten*, *lassen*, e antes de *sch*, como em *rasch*, *Fasching*.

Antes de *ch* e *ss*, o “a” geralmente é breve, como em *Bach*, *wachen* e *nass*.

Warte nur balde ruhest du auch (SCHUBERT "Über allen Wipfeln ist Ruh") Warten lassen (RICHARD STRAUSS Der Rosenkavalier)

Porém, em alguns casos, como em *brach* e *Frass*, o “a” é longo.

Em algumas palavras em que se aplicam as regras do “a” breve, o “a” é longo. Trata-se de exceções criadas expressamente pelo comitê de especialistas³ que regulam a pronúncia da língua alemã. Algumas delas são: *ihr habt, gehabt, Gemach, Schmach, Jagd, Walstatt, Schicksal, achtsam, Papst, dankbar, Arzt, Art, Heirat.*

Erhebe dich, Genossin meiner Schmach (WAGNER Lohengrin)

Auf der Welstatt seh'n wir uns wieder (WAGNER Die Walküre)

Noch wie mein' Nam' und Art (WAGNER Lohengrin)

OS SONS DE “E”

Há quatro tipos de “e” em alemão: O “e” fechado e longo; o “e” mais aberto e longo; o “e” aberto breve e o “e” fraco, e podem ser encontrados em outras línguas.

O “e” fechado e longo [e]: Esse som corresponde ao “é” do francês, e ao “e” de eles, este, êxito em português.

O “e” é longo e fechado quando é pronunciado “ee” ou, de acordo com o Alfabeto Fonético Internacional, [e], como ocorre nas palavras *See* e *fehlen*, ou quando forma sozinho uma sílaba.

Angelehnt an die Epheuwand (WOLF "An eine Aeolsharfe")

Unsere Liebe muss ewig bestehn! (BRAHMS "Von ewiger Liebe")

Ich such' im Schnee vergebens nach ihrer Tritte Spur (SCHUBERT "Erstarrung")

O “e” é longo quando é a última letra de uma sílaba tônica, como em *Leben, heben, beten.*

Was vermeid' ich denn die Wege (SCHUBERT "Der Wegweiser")

O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen (J. S. BACH "Song")

O “e” é longo quando é seguido por uma consoante na mesma sílaba, como em *schwer, wer, wem.*

O wüsst ich doch den Weg zurück! (BRAHMS "Song")

Wer in die Fremde will wandern, der muss mit der Liebsten gehn (WOLF "Heimweh")

³ Há um comitê de especialistas que se dedica ao estudo dos sons e da dicção.

O “e” em formas de palavras contraídas por elisão por outra vogal é pronunciado longo e fechado, como em *gebt* (vindo do *gebet*).

Gebt eu're Eifersucht nur hin, zu werben kommt mir nicht im Sinn (WAGNER *Die Meistersinger von Nürnberg*)

Alguns sons de “e” foram declarados longos e fechados por decisão do comitê de especialistas, como em *Krebs, nebst, Erde, Herd, Pferd, werden, Schwert, Erz, stets*.

Ein Schwert verhiess mir der Vater (WAGNER *Die Walküre*)

Wes Herd dies auch sei (WAGNER *Die Walküre*)

Die liebe Erde allüberall blüht auf (MAHLER *Das Lied von der Erde*)

O “ä” [ɛ] longo e mais aberto. Este som corresponde ao “è” do francês, e em português, ao “e” inicial, como em *eco, Eva, esta, essa*.

O “ä” é longo, mas mais aberto, quando tem a grafia *äh*, como em *Ähre, Fährte*, o que corresponde às palavras em português, acima, como se o “e” inicial fosse um pouco mais prolongado.

Früh, wann die Hähne krähn (WOLF “*Das verlassene Mägdlein*”)

Die Luft ging durch die Felder, die Ähren wogten sacht (SCHUMANN “*Mondnacht*”)

O “ä” é longo e mais aberto quando é a letra final de uma sílaba, como em *Träne e Täler*.

Träne auf Träne dann stürzet hernieder (WOLF “*Das verlassene Mägdlein*”)

Quando ele é seguido por uma única consoante na mesma sílaba, como em *Bär, spät*, ele também é longo e mais aberto.

Aus alten Märchen winkt es hervor mit weisser Hand (SCHUMANN “*Aus alten Märchen*”)

O “ä” também é longo e mais aberto antes de *ch* ou *ss*, se as formas alongadas ou bem relacionadas tiverem vogal longa, como em *Gespräch, Gefäss*.

Drin ein Gefäss voll wundertätgem Segen (WAGNER *Lohengrin*)

Alguns sons de “ä” foram estabelecidos como longos e mais abertos consensualmente, como em *Städte, zärtlich, Rätsel*.

Beschirmte Städt und Burgen liess ich bau'n (WAGNER Lohengrin)

O “e” breve e aberto. Esta vogal corresponde exatamente ao som do “e” em palavras como técnico e Hércules⁴. O “e” ou “ä” é breve e aberto quando aparece seguido por mais de uma consoante ou por ch, como em *Held, hält, Nächte, schlecht, Bett*.

Ich habe keine guten Nächte! (RICHARD STRAUSS Elektra)

(RICHARD STRAUSS Elektra) (WAGNER Götterdämmerung)

Há algumas exceções: o “e” é breve e aberto em *weg, Herzog, Vers, Herz, es, des*.

Was drängst du denn so wunderbar, mein Herz, mein Herz? (SCHUBERT "Die Post")

Doch will der Held nicht Herzog sein genannt (WAGNER Lohengrin)

O “e” átono [ə]: Este som corresponde ao “e” fraco do francês, como, em português, nas palavras Benedito (os dois ee) e felicidade (em fe-).

O “e” [ə] é pronunciado em sílabas não acentuadas iniciais, mediais ou finais, como em *Gerede, Ebene, alle*.

Geh, Geliebter, geh' jetzt! (WOLF Spanisches Lieder- buch)

Tiefe Stille herrscht im Wasser (SCHUBERT "Meeres Stille")

O “e” átono aparece em muitas sílabas finais não acentuadas, er, el, en, em, como em *jeder, jeden, jedem*. A pronúncia da palavra inglesa *sister* pode ser útil para entender este som.

⁴ No português, em sílabas átonas o “e” tende a ser fechado, o “e” aberto em sílabas átonas não ocorre. Esta obra trabalha muito com a questão de vogal longa ou breve, que não é muito aprofundada em português e deve ser observada com atenção para não ser confundida com vogal tônica ou átona.

Figura 2 – Imagem 78 Weber, *Der Freischütz*, e fraco do alemão, e imagem 79, Mozart, *Die Zauberflöte*, e fraco do alemão



Fonte: Adler (1965).

Embora não haja “e” mudo⁵ em alemão, há casos em que é aconselhável, por razões vocais, inseri-lo entre duas consoantes, ainda mais se elas forem do mesmo tipo. Por outro lado, a linha do canto pode correr o risco de ser quebrada pela aspereza das consoantes, como ilustrado na imagem 78 (entre *wohl* e *lacht*) e na imagem 79 (entre *nicht* e *der*).

OS SONS DE “i”

Há dois tipos de “i”: o “i” longo e fechado e o “i” breve e aberto.⁶

O “i” longo e fechado [i]: O “i” longo e fechado corresponde exatamente ao “i” em português como na palavra *vi*, *corri*. Em alemão, o “i” longo e fechado aparece em palavras como *dir*, *wir*, *wider*, *Lid*, *Nische*. Sua grafia também pode ser *ie*, como em *die*, *Miete*, *Lied*, ou *ih*, como em *ihr*. Em alemão, assim como em italiano, é importante que a língua esteja abaixada e sulcada durante a pronúncia do “i”.

Auf ihrem Leibrösslein, so weiss wie der Schnee (WOLF "Der Gärtner")

Sieh Tamino, diese Tränen fliessen, Trauter, dir al-lein! (MOZART Die Zauberflöte)

O “i” breve e aberto: O “i” breve e aberto corresponde ao “i” em português como na palavra *visto*, *ímpar*, *indústria*, *rei*, *estreia*, *ideia*. Em alemão, ele aparece em todas as palavras que não seguem as regras acima sobre o “i” longo e fechado. Isso significa

⁵ Um som é mudo quando está na grafia de uma palavra, mas não é pronunciado, como “h” em *hospital*. No português ainda há o “e” átono nas sílabas finais que recebe som de “i”, como *felicidade*, *telefone*, *grande*; o que não acontece, nem pode acontecer em alemão.

⁶ A ideia de abertura e fechamento do “i” em português é quase imperceptível, o que gera grande dificuldade para o cantor ou ator reproduzir essa diferença em alemão.

que o “i” é breve se estiver na frente de mais de uma consoante, como em *Tisch, Kind, bitte*.

Am frisch geschnittenen Wanderstab (WOLF "Fussreise")

Des Himmels Segen belohne dich! (MOZART Die Entführung aus dem Serail)

Algumas palavras não se encaixam nas regras dadas acima: em *vierzehn, vierzig, viertel*, o “i” deveria ser longo, mas foi considerado como breve (mas não em *vier* e *Viertel*).

AS VOGAIS “O” E “Ö”

Há uma variedade de sons de “o” e “ö” em alemão.

O “o” longo e fechado [o]. O “o” em alemão é pronunciado longo e fechado quando é o último som de uma sílaba, como em *so, wo*; ou se seguido por uma única consoante, como em *rot, holen*; e quando for seguido de *ch*, ou *ss*, como em *hoch, ou gross, bloss, Stoss*. Entretanto, existem poucos casos como estes. Este tipo de “o” também pode ser grafado como “oo”, como em *Moos*, ou “oh”, como em *Lohe*.

Wie ich hinaus vor's Tor gekommen (WOLF "Auf einer Wanderung")

Ein Stoss-und er verstummt! (BEETHOVEN Fidelio) Ein Wälsung wächst dir im Schoss (WAGNER Die Walküre)

Dämmert der Tag? Oder leuchtet die Lohe? (WAGNER Götterdämmerung)

O “o” em *Obst, beobachten, Obacht, Mond, Montag, Ostern, Trost, Kloster* é longo.

Der Mond steht über dem Berge (BRAHMS "Ständchen")

Ein Kloster ist zu gut! (RICHARD STRAUSS Der Rosen-kavalier)

O “o” breve e aberto [ɔ]. O “o” breve é seguido por mais de uma consoante, como em *kommen, rollen, kosten*. O “o” breve e aberto se encontra na frente de mais de uma consoante, como em *kommen, rollen e kosten*.

Às vezes também antes de *ch*, ou *ss*, como em *doch, Ross* etc. (consultar um dicionário ortográfico).

Du holde Kunst (SCHUBERT "An die Musik")

Er kommt, er kommt, o Wonne meiner Brust! (CORNELIUS Der Barbier von Bagdad)
Am leuchtenden Sommermorgen (SCHUMANN "Am leuchtenden Sommermorgen")

Mais uma vez, existem algumas exceções, em que, em vez de o “o” ser longo, ele é breve, conforme convenção pelo comitê de especialistas: *ob, Hochzeit, vom, von, Ost, Osten, erloschen, gedroschen*.

Nach Osten weithin dehnt sich ein Wald (WAGNER Die Walküre)
Und als das Korn gedroschen war (MAHLER "Das irdische Leben")

O músico colaborador ou correpetidor deve ser cuidadoso para corrigir qualquer tendência do cantor na pronúncia do “o” por meio de um “a” tendente a som de “o”, a menos que a linha melódica o exija.

OS SONS DE “Ö”

Esses sons, foneticamente, ficam entre “o/e”.

Eles podem ser longos e fechados ou breves e abertos. Eles devem ser formados com os lábios em posição completamente arredondada.

O “ö” longo e fechado [ø]: O [ø] deve ser pronunciado como *eu* ou *oeu* do francês, como em *eux* ou *heureux*.⁷ Com o intuito de aproximar e chegar ao som de [ø], os lábios devem ficar completamente arredondados e a abertura da boca deve ser pequena, até que o som longo e fechado seja perfeito.

O “ö” é longo e fechado quando forma uma sílaba por si só, como em *Ode*, ou quando ele é seguido por uma única consoante, como em *Öl* e *König*. Ele também é longo e fechado quando seguido de “h”, como em *Höhle* e *Möhre*, ou se sua primeira forma contiver uma forma de “o” longo e fechado, como em *Schösse (Schoss)*, *Stösse (Stoss)*.

Der öde Tag zum letztenmal! (WAGNER Tristan und Isolde)
O König, das kann ich dir nicht sagen! (WAGNER Tristan und Isolde)
In einer Höhle hütet er Fafners Hort (WAGNER Die Walküre)
Höchstes Vertrau'n hast du mir schon zu danken! (WAGNER Lohengrin)

⁷ Não há equivalente em português. Forma-se com os lábios arredondados, como se se quisesse pronunciar um “o”, mas, em vez disso, produz-se o som de “e”.

Há poucas exceções em que o “ö”, apesar de ser seguido por mais de uma consoante, deve ser pronunciado como uma vogal longa, como *Gehöft*, *Behörde*, *Börse*, *trösten*, *Österreich*, *rösten*.

Nun Herr, wess soll ich mich trösten? (BRAHMS *Ein deutsches Requiem*)

Dem Ahnenspiegel Österreichs (RICHARD STRAUSS *Der Rosenkavalier*)

Em alemão, o “ö” é breve e aberto, em qualquer posição, desde que seguido por mais de uma consoante, como em *Söller* ou *Wölfe*, e antes de sch, como em *Frösche*, ou ainda se seguido por ch ou ss, se a palavra, no singular, tiver um “o” breve e aberto, como em *Köche* (*Koch*), *Schlösser* (*Schloss*).

Der Herr auf seinem Rösseli sagt zu der Frau im Schlösseli (MAHLER “*Um schlimme Kinder artig zu machen*”)

Löschet sie, immerzu (BRAHMS “*Vergebliches Ständ-chen*”)

Ein Wölfig kündet dir das! (WAGNER *Die Walküre*)

O exercício a seguir pode ser útil para cantores de língua portuguesa: o cantor deve pronunciar o som “ê” e, em seguida, ir aos poucos arredondando os lábios, como se quisesse pronunciar um “ô”, mas mantendo o som de “ê”. Para esse exercício, deve-se atentar à posição dos lábios (arredondados) e à abertura da boca (abertura pequena). Para conseguir o som aberto de “ö”, os lábios devem ser projetados para fora e arredondados, mas a boca deve estar bem aberta. Desse modo, o cantor consegue chegar à palavra. No primeiro exercício, o cantor chegará à palavra *hören* (“ö” fechado) e, no segundo, a *Hörner* (“ö” aberto). Uma dica simples: o som “ö” sempre vai exigir lábios arredondados. Para “ö” fechado, abertura de boca pequena; “ö” aberto, abertura grande.

A VOGAL “U” E OS SONS DE “Ü”

Esse é o modo correto de pronunciar o “u” puro: os lábios devem ser arredondados e formar um ‘biquinho’, fechando-os bem mais do que quando os fecha no som de o, enquanto a garganta deve ficar sempre relaxada. O cantor deve estar consciente de que o u deve ser pronunciado na ponta dos lábios. Os lábios são arredondados, em forma circular, quase como se estivessem soprando algo.

O “u” longo e fechado [u:]: O “u” longo e fechado se encontra em sílabas abertas, como *du*, ou se o u preceder uma única consoante, como em *Zug, Mus*. E se for seguido por um h, *Schuh*, e às vezes antes de ch e ss, como em *Buch* e *Fuss*.

Schuhmacher und Poet dazu (WAGNER Die Meister- singer von Nürnberg)

Ein altes Buch, vom Ahn' vermacht (WAGNER Die Meistersinger von Nürnberg)

As exceções convencionalizadas são *flugs, Geburt* e palavras com o prefixo “ur”, como em *Urwald, Urfehde*. E também *Schuster, Wust, husten, pusten, Russ*.

Vor allem Volk ward Urfehde geschworen (WAGNER Tristan und Isolde)

Der Schuster schafft doch stets mir Pein! (WAGNER Die Meistersinger von Nürnberg)

O “u” breve e aberto: Para descrição e execução. O “u” é pronunciado assim quando seguido por mais de uma consoante, como em *Brust, Mutter*, ou por “sch”, como em *Busch*, e quando é seguido por “ch” ou “ss”, se as formas correspondentes tiverem uma vogal curta, como em *Bruch, Bucht, Schuss, muss*.

Füllest wieder Busch und Tal (SCHUBERT "An den Mond")

Wann der silberne Mond durch die Gesträuche blinkt Und sein schlummerndes Licht über den Rasen streut Und die Nachtigall flötet, Wandl' ich traurig von Busch zu Busch (BRAHMS "Die Mainacht")

Sandvike ist's, genau kenn ich die Bucht (WAGNER Der Fliegende Holländer)

Este “u” breve e aberto não aparece na dicção italiana. Ele deve ser pronunciado para frente. Os lábios, mais uma vez, são arredondados, mas um pouco mais abertos do que quando se pronuncia o “u” longo⁸.

O SONS DE “Ü”

Para descrição e execução. O “ü” possui o mesmo som do “u” em francês. Ele não deve apresentar dificuldades para cantores que já dominam a fonética francesa.

Há dois sons de “ü” em alemão: o “ü” longo e fechado e o “ü” breve e aberto.

⁸. Em fonética da língua portuguesa, o “u” aberto não existe como um fonema distinto. O som “u” é geralmente considerado uma vogal fechada, e a língua portuguesa não possui um fonema vocálico que corresponda a um “u” aberto de forma similar ao “a” aberto ou ao “o” aberto.

O “ü” longo e fechado [y:]: Esta metafonia é pronunciada em sílabas abertas ou quando seguido por consoantes isoladas, como em *Tür, müde, schwül*, e antes de um “h”, como em *führen, fühlen*. Novamente, antes de -ss final, *süss*, ou se a raiz da palavra contiver um “u” longo e fechado, como em *Füsse (Fuss), büssen (Busse)*, e em casos antes de ch, se a raiz da palavra contiver um “u” longo e fechado, como em *Bücher (Buch), Flüche (Fluch)*.

Ein Büsser ist's (WAGNER Tannhäuser)

Ich träumte von bunten Blumen, so wie sie wohl blühen im Mai, Ich träumte von grünen Wiesen (SCHUBERT "Frühlingstraum")

Wird's nicht zu kühl? 's war heut gar schwül (WAGNER Die Meistersinger von Nürnberg)

Há exceções convencionalizadas pelo comité de especialistas, *Brüche, Gerüche, Küche, Sprüche*, em que o “ü” é breve e aberto.

Kannst du dein Sprüchlein, so sag' es her! (WAGNER Die Meistersinger von Nürnberg)

Was Fein's aus der Küch' (WAGNER Die Meistersinger von Nürnberg)

O “ü” breve e aberto [y]: Este som é pronunciado se o “ü” for seguido por mais de uma consoante, ou por “sch” ou “ss”, como em *stürbre, nüchtern, Glück, rüsten, Büsche, Gelübde, gebürtig*.

Doch stürbe nie seine Liebe, wie stürbe dann Tristan seiner Liebe? (WAGNER Tristan und Isolde)

Wenn Dein Gelübde dich bindet mir zu schweigen (WAGNER Parsifal)

Zu mir, du Gedäht! Ihr Dünste, zu mir! (WAGNER Das Rheingold)

Há poucas exceções, como *düster* e *wüst*, que de acordo com as regras, teriam o “ü” breve, mas são pronunciados, por consenso, como um “ü” longo.

Ein wüstes Gesicht wirrt mir wütend den Sinn! (WAGNER Götterdämmerung)

O Y (y)

O “y” em alemão, em posição medial, sempre soa como “ü”. Ele aparece apenas em palavras derivadas do grego. Há dois “yy” similares aos dois “uu”. Como

há, relativamente, poucas palavras com “y” na ópera alemã e na literatura do *Lied*, é suficiente mencionar aqui apenas alguns exemplos e marcar sua pronúncia.

O “y” é pronunciado com um pouco mais alto mais alto que “ü” (aproximando-se do “i”).

Will suchen einen Zypressenhain (SCHUBERT “Die liebe Farbe”)

Freude schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium (BEETHOVEN Ninth Symphony)

Zurück, Tochter Babylons! (RICHARD STRAUSS Salome)

OS DITONGOS

Ditongos são combinações de duas vogais ou metafoia e vogal, que, em alemão, são pronunciados como uma unidade. Eles requerem uma mudança de posição da boca, dos lábios e da língua no tempo preciso em que ocorrem. Uma mudança assim tão rápida não interessa ao modo de cantar ininterrupto no *bel canto*. Se forem necessárias muitas mudanças de posição na articulação dos sons, não apenas em uma palavra, mas mesmo numa única sílaba, o segmento vocálico será quebrado e o som soará instável. Por essa razão, os ditongos alemães devem ser cantados diferentemente do modo como são falados. A primeira vogal do ditongo deve ser sustentada por mais tempo que a segunda. O cantor deve proceder para a vogal seguinte do ditongo imediatamente antes da consoante ou vogal seguintes. Há uma nítida diferença entre o modo italiano (Imagem 80) e o modo alemão (Imagem 81) nesse âmbito. Em italiano não há ditongos⁹, há acento e duração iguais para cada vogal.

Em notas longas, o som inicial do ditongo deve ser sustentado por mais tempo, e o som sempre se mantém o mesmo: ele deve ser breve e pronunciado por último.

⁹ A afirmação de que não há ditongos em italiano é relacionada ao canto lírico, pois de resto não há apenas ditongos, mas tritongos e hiatos também.

Figura 3 – Imagens 80 e 81



Fonte: Adler (1965).

Esta regra pode contradizer completamente o modo antigo do canto alemão, que ainda pode ser escutado até dos mais proeminentes cantores alemães. Mas, como eu disse antes, nosso gosto tem se voltado para a linha vocal uniforme produzida pelo bel canto italiano ininterrupto, modificado em cada idioma, mas basicamente inalterado em sua essência. Nenhum princípio de clareza de dicção precisa ser quebrado seguindo esta regra. Na verdade, o ouvido e o coração compreenderão o canto de maneira bem mais clara, se o canto for construído sobre a beleza de um fluxo ininterrupto de uma linha vocal.

Existem três ditongos diferentes em alemão – “ai”, “au” e “eu”- embora as diferentes maneiras de pronunciá-los torne-os sete.

Os ditongos “ai’s”: O ditongo “ai” também pode ter a grafia como, “ei”, “ay” ou “ey”. Na fala ou no canto, ele não é dividido entre as vogais “a” e “i”, mas sempre em um “a” relativamente brilhante e um “e” muito breve e fechado, como em *Leib* (cantado [la:ep]). Analisando os movimentos da língua e dos lábios, pode-se achar que o cantor não levanta a língua da posição a para a posição “i”, mas depois de atingir a posição fechada do “e”, verá que o cantor deslizará para a próxima consoante ou vogal.

Alguns exemplos de “ai” são *Maid*, *Mai*, *Saite*, *Waise*. A pronúncia do “ei” (pronunciado da mesma forma) inclui palavras como *Leib*, *Seite*, *Weise*. As grafias do “ay” e do “ey”, usadas em outros tempos (algumas ainda podem ser encontradas em edições antigas de partituras para voz ou em antologias de *Lieder*), agora estão restritas aos nomes de pessoas e lugares.

Há poucas palavras em que “ai” não é um ditongo (*Kain*, *Mosaik*), mas que pertencem a duas sílabas diferentes. Elas são raramente encontradas na literatura vocal alemã.

Em palavras exclamativas ou em onomatopeias – *hei, tan, daradei, ei, ei, ai, ai*, a segunda vogal é um “i” aberto e recebe mais ênfase do que o “a”.

Ei, ei, wie fein! (MOZART *Die Zauberflöte*)

Al, ai, ai, der Dieb! (RICHARD STRAUSS *Ariadne auf Naxos*)

Hei! Siegfried gehört nun der Helm und der Ring! (WAGNER *Siegfried*)

O ditongo “au”: O ditongo “au”, quando cantado, consiste na vogal “a” que é aberta, e em um “o” fechado, porém muito breve, como em *Maus* (cantado [Ma:os]). A língua, e, especificamente os lábios, movem do “a” em direção ao “u”, mas antes de chegar até ele, os aparelhos param no “o” fechado e deslizam para a próxima consoante ou vogal.

Weck' ich ihn nun auf? (WOLF *Spanisches Liederbuch*) *Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll* (SCHUBERT *"Der Fischer"*)

Ich schau' dich an, und Wehmut schleicht mir ins Herz hinein (SCHUMANN *"Du bist wie eine Blume"*)

Há casos em alemão, por razões poéticas ou onomatopeicas, em que as regras mencionadas acima devem ser transgredidas, e o “a” e o “u” do ditongo passam a ter valores completos. Se, por exemplo, o sentimento de sonho que a palavra *Traum* representa tiver a intenção de ser enfatizado, ela deve ser cantada *Tra-um* (com um “u” bem fechado e não tão aberto). Como também a palavra *raunen*, cujo significado é murmurar, sussurrar, deve ser cantada *ra-unen*.

Und wie in Traume raunt er das Wort (WAGNER *Göt-terdämmerung*)

Lieb und Leid! Und Welt und Traum! (MAHLER *Lieder eines fahrenden Gesellen*)

A musicalidade peculiar do ditongo “au” pode ser ilustrada com o fato de que em uma das línguas mais musicais e cantáveis, o finlandês, a raiz de muitas palavras do canto e das músicas é *laul*.

Na exclamação “*au!*” (dor), a segunda vogal é um “u” e recebe mais ênfase do que o “a”.

Os sons do ditongo “eu”: O som do ditongo “eu” pode ser grafado, ocasionalmente, “äu”, “öi”, ou ainda, “ou”. Esses ditongos consistem em um “o” aberto, e em um “ö” fechado e muito breve, por exemplo, *Treue*. A língua e os lábios

devem se mover do “o” aberto, como se tivessem o intuito de atingir um “ü” fechado (arredondando os lábios), mas, ao atingir o “ö” fechado, eles devem deslizar para a consoante ou vogal seguintes.

Auf, auf, mein Herz, mit Freuden nimm wahr, was heut' geschicht (J. S. BACH "Auf, auf! mein Herz, mit Freuden")

Niederwallen auch die Träume, wie dein Mondlicht durch die Räume (SCHUBERT "Nacht und Träume")

Em exclamações, como “hoi” e “hoiho”, a segunda vogal é um “i” aberto e recebe mais ênfase que o “o”.

Hoiho, Hagen! (WAGNER Götterdämmerung)

Nos casos em que o “u” depois de um “e” ou “ä” pertencer a uma sílaba final, como em *Te Deum, Jubiläum*, nenhum ditongo deve ser cantado.