



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

LAURA DUARTE SANTANA

A DICÇÃO LÍRICA RUSSA: UMA PROPOSTA DE MATERIAL DIDÁTICO

CAMPINAS

2016

LAURA DUARTE SANTANA

A DICÇÃO LÍRICA RUSSA: UMA PROPOSTA DE MATERIAL DIDÁTICO

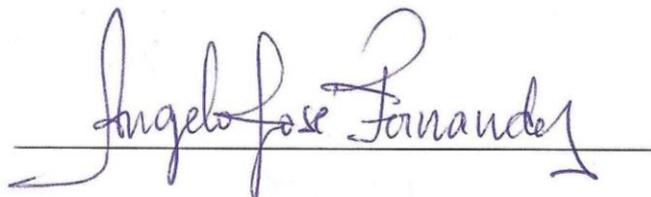
RUSSIAN LYRIC DICTION: A PROPOSAL OF LEARNING MATERIAL

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Música na área de concentração Teoria, Criação e Prática.

Thesis presented to the Institute of Arts of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music.

ORIENTADOR: ANGELO JOSÉ FERNANDES

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA LAURA DUARTE SANTANA, E ORIENTADA PELO PROF. DR. ANGELO JOSÉ FERNANDES.

A handwritten signature in blue ink, reading "Angelo José Fernandes", written over a horizontal line.

CAMPINAS

2016

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Juliana Ravaschio Franco de Camargo - CRB 8/6631

Santana, Laura Duarte, 1989-
Sa59d A dicção lírica russa : uma proposta de material didático / Laura Duarte
Santana. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Angelo José Fernandes.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Fonética. 2. Língua russa - Dicção. 3. Canto. I. Fernandes, Angelo
José, 1973-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III.
Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Russian lyric diction : a proposal of learning material

Palavras-chave em inglês:

Phonetics

Russian language - Diction

Singing

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestra em Música

Banca examinadora:

Angelo José Fernandes [Orientador]

Adriana Giarola Kayama

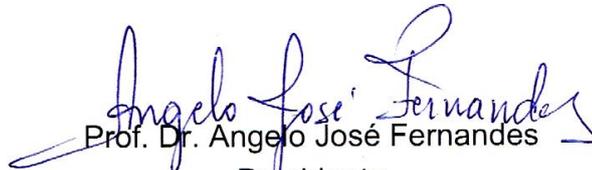
Wladimir Farto Contesini de Mattos

Data de defesa: 29-02-2016

Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pela Mestranda
Laura Duarte Santana - RA 071438 como parte dos requisitos para a obtenção
do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Angelo José Fernandes
Presidente


Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama
Titular


Prof. Dr. Wladimir Farto Contesini de Mattos
Titular

Ao meu querido príncipe Felipe.

AGRADECIMENTOS

Ao Universo, por todas as oportunidades que me trouxeram até aqui.

À minha amada mãe, pelo apoio incondicional.

Ao meu companheiro Felipe, pelos conselhos e suporte de sempre.

Aos companheiros das “As Bodas no Monastério”: pelos maravilhosos dois meses de crescimento e arte que dividimos, e que serviu de inspiração para este trabalho.

À querida professora Adriana Kayama, por todo o apoio e conselho durante todo o trabalho desta dissertação, na qualificação e na defesa, e em muitas outras ocasiões.

Ao professor Wladimir Mattos, pelos valiosos apontamentos na ocasião da defesa desta dissertação.

Ao Leandro Cavini, pela hospitalidade e amizade de sempre.

Ao melhor orientador de todos, amigo, professor e anjo da guarda, Ângelo Fernandes, por acreditar no meu trabalho como artista e neste trabalho acadêmico, por estar sempre ao meu lado e me defender do Mundo todos esses anos.

Finalmente a Deus, por ter colocado todas essas pessoas na minha vida.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo apresentar um estudo sobre a dicção lírica e uma proposta de transcrição fonética da língua russa para cantores brasileiros. Para tal, foi realizada uma investigação que inclui a pesquisa bibliográfica, a consulta a especialistas no idioma russo e, por fim, a vivência desta autora na montagem da ópera *As Bodas no Monastério* de Sergei Prokofiev cantada em russo, realizada no período entre 06 de julho de 2015 e 06 de setembro de 2015 no Theatro São Pedro em São Paulo. No primeiro capítulo, apresentamos um relato sobre a preparação, montagem e performance da citada ópera. Em seguida, no segundo capítulo, com base nos estudos realizados sobre a pronúncia do Russo, apresentam-se importantes aspectos sobre sua dicção lírica e, como centro de todo o trabalho, uma proposta de transcrição fonética destinada a cantores brasileiros. Por fim, como terceiro e último capítulo, a transcrição fonética completa das partes cantadas por esta autora na ópera de Prokofiev, feita segundo os preceitos do material apresentado no segundo capítulo.

Palavras-chave: canto; dicção; russo; pedagogia vocal; transcrição fonética.

ABSTRACT

This dissertation's goal is to present a study about lyric diction and a proposal of phonetic reading of the Russian language to Brazilian singers. To do so, a research was conducted, which included bibliographic research, consultation with Russian language experts and finally, the experience of this author's participation in the production of Sergei Prokofiev's opera "*Betrothal in a Monastery*", sung in Russian, which was produced at Teatro São Pedro, in São Paulo from July 6th, 2015 to September 6th, 2015. In the first chapter, we present a report on the preparation, setting and performance of Prokofiev's opera. Then in the second chapter, based on studies on Russian pronunciation, important aspects about Russian lyric diction and, as the center of the work, a proposal of phonetic transcription designed for Brazilian singers. Lastly, as third and last chapter, the complete phonetic transcription of the parts sung by this author in Prokofiev's opera, made according to the precepts of the material presented in the second chapter.

Keywords: singing; diction; Russian; vocal pedagogy; phonetic transcription

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: <i>Don Jerome</i> e seus dois filhos, <i>Louisa</i> e <i>Don Ferdinando</i>	18
Figura 2: Louisa, Don Antonio e os monges	19
Figura 3: Festa do casamento	20
Figura 4: Don Jerome e os filhos recém-casados	20
Figura 5: Duenna “laçando” Mendonza	20
Figura 6: Pequeno trecho do Dueto de <i>Louisa</i> e <i>Antonio</i> , final do II ato	22
Figura 7: exemplo da tabela com as regras de pronúncia e transliteração do texto	23
Figura 8: exemplo de transliteração do texto da cena 1, ato I	24
Figura 9: trecho retirado da partitura como exemplo de texto em cirílico	24
Figura 10: trecho retirado da tabela de transliteração supracitada	24
Figura 11: Trecho final da ária de Clara, segundo ato	29
Figura 12: trecho cantado por Louisa no quarteto do ato III	30
Figura 13: Diagrama das vogais russas	35
Figura 14: Divisão de vogais em categorias (não palatalizantes e palatalizantes)	36
Figura 15: Consoantes do Russo	37
Figura 16: Erros comuns na palatalização das consoantes	40

SUMÁRIO

Introdução	12
1. A preparação da personagem Louisa da ópera <i>As Bodas no Monastério</i> de Sergei Prokofiev: um relato	16
1.1. A ópera <i>As Bodas no Monastério</i> de S. Prokofiev e a personagem Louisa	17
1.2. A preparação da personagem e o contato com a partitura	21
1.3. A realização dos ensaios e as récitas	27
1.4. Impressões sobre o canto em russo e a técnica vocal	28
2. A dicção Lírica Russa.....	
2.1. Considerações iniciais	31
2.2. O alfabeto Cirílico	32
2.3. Separação silábica e tonicidade das sílabas	33
2.4. As vogais	34
2.5. As Consoantes	37
2.5.1. A aproximante [j]	38
2.5.2. A consoante [L]	38
2.5.3. Consoantes suaves	38
2.5.4. Consoantes Duplas	40
2.6. Tabela de símbolos fonéticos do Russo	40
2.6.1. Vogais	41
2.6.2. As consonantes	43
3. Transcrição fonética das partes cantadas pela personagem Louisa.....	50
3.1. Consideração iniciais	50
3.2 Transcrição	50
3.2.1. Ato I, quadro primeiro, cena 4	50
3.2.2. Ato II, quadro segundo, cena 1	51
3.2.3. Ato II, quadro segundo, cena 2	53
3.2.4. Ato II, quadro segundo, cena 3	54
3.2.5. Ato II, quadro terceiro, cena 2	55
3.2.6. Ato II, quadro terceiro, cena 4	56
3.2.7. Ato II, quadro terceiro, cena 5	58

3.2.8. Ato II, quadro terceiro, cena 6	59
3.2.9. Ato III, quadro quinto, cena 1	59
3.2.10. Ato III, quadro quinto, cena 4	60
3.2.11. Ato III, quadro quinto, cena 5	61
3.2.12. Ato III, quadro sétimo, cena 1	62
3.2.13. Ato IV, quadro oitavo, cena 4	64
3.2.14. Ato IV, quadro nono, cena 3	65
3.3 Conclusão	67
Considerações Finais	68
Referências Bibliográficas	70
Anexo: IPA	71

INTRODUÇÃO

A realização deste trabalho é fruto da grande paixão desta autora por um dos diversos aspectos relacionados ao canto erudito: a dicção lírica¹ e a pronúncia de idiomas estrangeiros. Desde quando cursei o Bacharelado em Música com habilitação em Voz no Instituto de Artes da UNICAMP, sempre tive enorme interesse no estudo da dicção de outras línguas, suas particularidades e, principalmente, suas nuances sonoras.

Quando iniciei o curso de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Música da UNICAMP, eu pretendia realizar outro projeto, também ligado à área da dicção, mas voltado ao ensino do Português Brasileiro² cantado. Por diversas razões, aos poucos, me distanciei do primeiro projeto, mas mantive o desejo pessoal de realizar algo que incluísse o estudo da dicção para cantores de alguma forma.

A ideia da realização do presente trabalho se deu no segundo semestre de 2014 quando fui convidada para fazer parte do elenco da montagem da ópera *As Bodas no Monastério* de Sergei Prokofiev (1891-1953), no papel de *Louisa*, realizada durante a Temporada 2015 do Theatro São Pedro de São Paulo. Nessa mesma época eu havia abandonado o meu projeto inicial de mestrado e estava em busca de uma nova motivação para retomar meus estudos acadêmicos. O convite era desafiador por uma série de motivos, mas, sem dúvida, lidar com os aspectos da dicção do Russo e cantar uma ópera inteira com aproximadamente três horas de duração neste idioma era o maior e mais atraente dos desafios.

Diante deste desafio e do desejo de retomar o trabalho junto ao mestrado, propus, no início de 2015, um novo projeto de pesquisa, cujo maior fruto é a presente dissertação, cujo principal objetivo é apresentar uma proposta de transcrição fonética do Russo para cantores brasileiros. Acredito que seu conteúdo é altamente relevante para a pedagogia vocal não só por ser uma ferramenta de aproximação do cantor brasileiro com o repertório russo, mas também pela escassez de trabalhos acadêmicos no Brasil que abordem o tema, considerando a dificuldade que tive, pessoalmente, de encontrar material para o meu estudo pessoal.

¹ O termo refere-se à pronúncia utilizada por cantores no palco na ópera e na música de câmara. O conceito “dicção lírica” será mais abordado no início do capítulo 2 deste trabalho.

² Doravante será utilizada a abreviação PB para Português Brasileiro.

Meu objetivo central se firmou ainda mais quando recebi, juntamente com a partitura, um documento que continha a transliteração³ do texto e uma pequena tabela com as regras de pronúncia. Entretanto, a transliteração fornece meramente uma nova maneira de expressar a ortografia do texto e, como estudiosa da fonética do canto, acredito que a ortografia não é suficiente para expressarmos os sons dos fonemas⁴ e as particularidades sonoras da língua. Por exemplo: para que tenhamos um documento com as normas de pronúncia do nosso idioma para o canto erudito, foi necessário que um grupo de estudiosos⁵ fizesse uso do Alfabeto Fonético Internacional ou IPA⁶ para descrever as nuances sonoras e expressivas da língua, e assim foi criado um documento⁷ no qual constam todas as normas de pronúncia do PB para o canto. Da mesma maneira, estudantes de canto estudam as regras de pronúncia do Latim, Italiano, Espanhol, Francês, Alemão e Inglês em diversos cursos

³ Transliteração é a maneira de transcrever a escrita de um alfabeto em outro. No caso do Português, é o processo de transcrição de outros alfabetos para o alfabeto latino de 26 letras. Alguns exemplos de línguas que podem ser transliteradas para o alfabeto latino são o árabe, russo e japonês.

⁴ Segundo MATTOS (2014, pag. 51), “O fonema passa a ser compreendido mais efetivamente enquanto a mínima unidade de segmentação da fala, entretanto, formada por um conjunto ou um feixe de características articulatórias e acústicas que se manifestam simultaneamente e cuja manifestação varia conforme os diversos contextos fonológicos”.

⁵ Segundo consta no documento sobre as Normas do PB cantado, a sistematização e consolidação de um conjunto de normas para a pronúncia do idioma português brasileiro cantado na música erudita foi fruto da colaboração de um grupo de pesquisadores e cantores brasileiros que tiveram como ponto de partida as atividades do Grupo de Trabalho “A Língua Portuguesa no Repertório Vocal Erudito Brasileiro” no XIV Congresso da ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Porto Alegre, 2003. A partir deste primeiro encontro, diversos outros ocorreram até se chegar no 4º Encontro Brasileiro de Canto - “O Português Brasileiro Cantado” (São Paulo, fevereiro de 2005) no qual um amplo debate foi realizado sobre o assunto e se produziu uma primeira versão das normas. Esta versão embrionária foi aperfeiçoada em encontros científicos posteriores e por fim, culminaria na publicação do artigo “PB cantado: Normas para a pronúncia do Português Brasileiro no canto erudito” na revista OPUS, volume 13, no. 2 de 2007. Os autores que apresentaram o documento que foi publicado na Revista Opus foram: Adriana Kayama (UNICAMP), Flávio Carvalho (UFU), Luciana Monteiro de Castro (UFMG), Martha Herr (UNESP), Mirna Rubim (UNIRIO), Mônica Pedrosa de Pádua (UFMG) e Wladimir Mattos (UNESP).

⁶ Segundo consta do site *wikipedia* em https://pt.wikipedia.org/wiki/Alfabeto_fonético_internacional: “O **Alfabeto Fonético Internacional** (referenciado pela sigla **AFI** e pela sigla em inglês **IPA**, de International Phonetic Alphabet) é um sistema de notação fonética baseado no alfabeto latino, criado pela Associação Fonética Internacional como uma forma de representação padronizada dos sons do idioma falado. O AFI é utilizado por linguistas, fonoaudiólogos, professores e estudantes de idiomas estrangeiros, cantores, atores, lexicógrafos e tradutores.” Doravante, neste trabalho, utilizaremos a forma abreviada “IPA” nas referências ao Alfabeto Fonético Internacional.

⁷ KAYAMA, Adriana Giarola; CARVALHO, Flávio; CASTRO, Luciana Monteiro de; HERR, Martha; RUBIM, Mirna; PÁDUA, Mônica Pedrosa de; MATTOS, Wladimir. PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito. In: Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM. Goiânia, v. 13, n. 2, p. 16-38, dez. 2007.

de canto universitários⁸ utilizando o alfabeto fonético e não meramente a ortografia. Ademais, no caso do Russo, o alfabeto utilizado é o cirílico, no qual algumas letras não possuem correspondente no alfabeto romano, obrigando o transliterador a utilizar diacríticos que comprometem a clareza da escrita. A partir deste fato, constatei a necessidade de se ter um trabalho acerca da dicção lírica russa. Se já possuímos, no Brasil, normas de fonética para o canto erudito em diversas línguas, por que não temos do Russo? Não seria essa uma barreira entre o cantor ou estudante de canto e o repertório russo?

Desde então, assumi a missão de trabalhar em cima de normas fonéticas do Russo destinadas a cantores brasileiros com o objetivo inicial de desenvolver uma tabela com os símbolos fonéticos pertencentes a este idioma.

O primeiro passo dado, em posse do livro *Russian Songs and Arias* de Jean Piatak e Regina Avrashov foi a busca de um especialista no idioma russo. Tive, pois, contato com o Prof. Nivaldo dos Santos⁹ do Centro de Ensino de Línguas – CEL da UNICAMP para os primeiros esclarecimentos acerca da pronúncia dos fonemas. Este professor me ajudou a compreender a sonoridade de alguns fonemas, principalmente vocálicos, me assistindo na tarefa de decifrar a transcrição fonética proposta pelos autores.

Na sequência, recorri a outras opções de literatura sobre a dicção do Russo para cantores. Todos os títulos que encontrei são de autores americanos que escreveram para cantores falantes do inglês americano e, obviamente, como a utilização do IPA permite interpretações, observei em tais trabalhos algumas diferenças com relação ao nosso entendimento sobre alguns fonemas. Os principais referenciais teóricos utilizados para a realização deste trabalho, além do livro citado acima, foram a tese de doutorado de Craig Grayson “*Russian Lyric Diction: A*

⁸ A partir do século XX, a pedagogia vocal tem alcançado cada vez mais certa relevância e, por conseguinte, o estudo da dicção e da pronúncia de línguas no canto. Tem havido uma crescente e significativa produção de obras a respeito da dicção, sendo grande parte delas fundamentadas na Fonética, com aplicação do Alfabeto Fonético Internacional – IPA e de normas para a pronúncia dos idiomas Latim, Italiano, Espanhol, Francês, Alemão e Inglês. No Brasil, há vários cursos de canto, principalmente aqueles em nível de graduação, que ensinam a dicção apropriada ao canto lírico a partir dessas ferramentas.

⁹ Nivaldo dos Santos é professor de russo do Centro de Ensino de Línguas da Universidade Estadual de Campinas. Obteve a graduação e o mestrado na área de russo da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Trabalhou como locutor e tradutor na Rádio Estatal de Moscou no final dos anos 1990. Traduziu as novelas *Noites brancas* e *Tarás Bulba*, de Nikolai Gógol (Editora 34, 2007), além do romance policial *A morte de um estranho*, de Andrei Kurkov (A Girafa, 2006).

practical guide with introduction and annotations and a bibliography with annotations on selected sources” e o manual “*A guide to Russian diction*” de Anton Belov.

Por fim, a preparação da personagem na qual se inclui a transcrição fonética do texto com base em meu próprio trabalho de pesquisa bem como as atividades com a *coach* de Russo, Irina Kazak¹⁰, no próprio Theatro São Pedro, me ajudaram a esclarecer pontos ainda obscuros e chegar à conclusão do trabalho.

Esta dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro é um relato sobre o processo de preparação, montagem e execução da ópera *As Bodas no Monastério* de Sergei Prokofiev, realizada no período de 06/07/2015 a 06/09/2015 no Theatro São Pedro em São Paulo. Neste relato, procurei focar nos aspectos relacionados com a dicção do texto em si, sem deixar de lado, entretanto, fatos importantes ocorridos no processo como um todo.

O segundo capítulo apresenta os resultados de minha investigação sobre as regras de pronúncia da dicção lírica russa, ou seja, aquela utilizada no palco por cantores líricos na performance da música de câmara e da ópera. Dentre esses resultados, apresentamos a tabela de símbolos fonéticos por mim elaborada, como sendo o principal resultado do trabalho.

Por fim, no terceiro capítulo, há a transcrição fonética completa das partes cantadas pela personagem *Louisa*, como forma de consulta e exemplificação da aplicação prática da tabela elaborada no capítulo anterior.

¹⁰ Pianista nascida em Baku (Azerbaijão, região que pertenceu à antiga União Soviética), especializada em musicologia no Conservatório Estatal Rimsky-Korsakov, em São Petesburgo (Rússia).

CAPÍTULO I

A preparação da personagem Louisa da ópera *As Bodas no Monastério* de Sergei Prokofiev: um relato

A oportunidade de participar do elenco da montagem da ópera *As Bodas no Monastério* de Sergei Prokofiev realizada durante a Temporada 2015 do Theatro São Pedro teve seu início com uma audição realizada pelos diretores do citado teatro entre os dias 24 e 30 de junho de 2014 com o intuito de conhecer jovens cantores brasileiros e avaliar a viabilidade de alguns deles participarem da Temporada 2015.

Participaram desta audição centenas de cantores de todo o país, e deste montante, 89 cantores¹¹ foram convidados a participar de alguma(s) das diversas séries de espetáculos oferecidos pelo teatro em sua temporada 2015. Desta forma, realizando mais de 100 apresentações naquele ano, este teatro não só permitiu que esses quase 90 jovens cantores tivessem a importante oportunidade de se apresentar em um palco de grande reconhecimento no Brasil com a orientação dos profissionais do teatro, mas também, proporcionou a alguns deles, a chance de fazer parte de elencos formados por cantores profissionais com grande experiência em ópera. Em sua diversidade, a temporada foi distribuída em seis séries distintas:

- ✓ Óperas completas;
- ✓ Concertos internacionais;
- ✓ Música de câmara brasileira, com curadoria de Irineu Franco Perpétuo;
- ✓ Tardes de ópera, com cenas de ópera e piano;
- ✓ Tardes de canções, com recitais de canto e piano;
- ✓ Cortinas líricas, com trechos de ópera e orquestra.

Tendo, pois, sido aprovada e escolhida para representar a personagem *Louisa* na citada ópera de *Prokofiev*, recebi o convite do teatro no dia 03 de outubro de 2014, e no dia 28 de outubro a temporada foi anunciada ao público. Os ensaios começaram em 06 de julho de 2015 e as récitas foram apresentadas em 26, 28 e 30 de agosto e 02, 04 e 06 de setembro de 2015. A montagem teve, entre vários outros

¹¹ Segundo o diretor artístico do teatro, o maestro Luiz Fernando Malheiro, em entrevista à revista Concerto, em 28/10/2014, na ocasião do lançamento da temporada 2015 do Theatro São Pedro. Fonte: <http://www.concerto.com.br/contraponto.asp?id=2711>

profissionais, a direção musical e regência de Luiz Fernando Malheiro¹² e André dos Santos¹³ e a direção cênica de Bruno Berger-Gorski¹⁴.

As personagens principais foram interpretadas pelo contralto Lídia Schäffer (a *Duenna*), o baixo Sávio Sperandio (*Mendoza*), o tenor Giovanni Tristacci (*Don Jerome*), o soprano Laura Duarte, autora deste trabalho (*Louisa*), o tenor Aníbal Mancini (*Don Antonio*), o barítono Johnny França (*Don Ferdinando*) e o soprano Marly Montoni (*Clara d'Almanza*).

A seguir, apresento algumas informações referentes à ópera e, na sequência relato todo o processo que vivenciei na preparação da personagem *Louisa*, o contato com a partitura, os ensaios realizados no teatro e as récitas.

1.1. A ópera *As Bodas no Monastério* de S. Prokofiev e a personagem Louisa

A ópera *As Bodas no Monastério*, Op. 86, foi a sexta ópera a ser composta por Sergei Prokofiev. O libreto foi escrito por sua então concubina Mira Mendelson que, posteriormente, viria a se tornar sua segunda esposa, com base em um libreto escrito no século XVIII por Richard Brinsley Sheridan (1751-1816) para a ópera "*The Duenna*" de Thomas Linley (1733-1795). A ópera foi composta em 1940, ano em que os ensaios começaram, porém, devido à Segunda Guerra Mundial, a estreia acabou sendo adiada até o dia 3 de novembro de 1946, tendo sido realizada no Teatro Kirov, sob regência de Boris Khaikin (1904-1978). É notável que, dado o contexto no qual a ópera foi composta, a mesma não possui nenhuma insinuação de

¹² Luiz Fernando Malheiro é o atual Diretor Artístico e Regente Titular da Orquestra Amazonas Filarmônica, diretor artístico do Festival Amazonas de Ópera (FAO) e diretor artístico do Teatro São Pedro de São Paulo e regente titular de sua orquestra. Foi também diretor de Ópera no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Vencedor do Prêmio Carlos Gomes: Regente de ópera (2012, 2011 e 2009) e Universo da ópera (2000), dirigiu no FAO/2005 a primeira montagem brasileira do *Anel do Nibelungo* de Wagner, recebendo ainda mais dois prêmios: Universo da ópera e Espetáculo do ano. (Retirado do website <http://www.theatrosaopedro.org.br/equipe-2>)

¹³ André dos Santos é, desde setembro de 2014, maestro assistente de Luiz Fernando Malheiro na temporada de óperas e concertos do Teatro São Pedro e coordenador pedagógico da Academia de Ópera Teatro São Pedro. Seu interesse na formação de jovens cantores de ópera o levou a ser convidado a dar aulas em ópera estúdios e festivais em todo o mundo. (Informações retiradas do programa da ópera *As bodas no monastério*)

¹⁴ Bruno Berger-Groski é graduado em teatro, música e história da arte pela Universidade de Viena. Como diretor convidado, realizou mais de cem títulos de ópera em diversos teatros importantes, como o Liceu de Barcelona, a Ópera de Hamburgo, a Ópera de Bonn, Teatro Colón, entre outros. (Informações retiradas do programa da ópera *As bodas no monastério*)

cunho político ou social¹⁵, sendo, inclusive, uma comédia aos moldes de *As Bodas de Fígaro* de Pierre Beaumarchais (1732-1799). Segundo o diretor Bruno Berger-Gorski, em entrevista:

"Quando Mozart adaptou a peça *As Bodas de Fígaro*, uma ideia clara era o retrato do servo como mais inteligente que o nobre, que o senhor, o que em si já é algo revolucionário. A música de Mozart ressalta isso e de certa forma a ópera de Prokofiev está falando da mesma questão."¹⁶

A ópera se passa na Sevilha do século XVIII. *Don Jerome* (figura 1), um nobre falido, deseja entregar a sua jovem filha, a romântica e bela *Louisa* em casamento ao rico e feio comerciante de peixes *Mendoza*, mas *Louisa* mantém um romance com o pobre *Don Antonio*. Ao mesmo tempo, o irmão de *Louisa*, *Don Ferdinando*, é apaixonado pela riquíssima *Clara d'Almanza*. *Louisa*, temendo ser obrigada a casar-se com *Mendoza*, pede a sua *Duenna*¹⁷ que a ajude a escapar da trama do pai. A empregada, muito esperta, percebe aí a oportunidade de, além de ajudar a doce *Louisa*, por quem nutre genuíno afeto, conseguir abocanhar a fortuna do rico *Mendoza*. Para tal, ela sugere a *Louisa* que ambas troquem de roupas, e assim disfarçada como sua *Duenna*, *Louisa* pode fugir com *Don Antonio* enquanto a *Duenna*, se passando por *Louisa*, seduz o velho *Mendoza*.



Figura 1: *Don Jerome* e seus dois filhos, *Louisa* e *Don Ferdinando*.

¹⁵ Informações retiradas do website https://en.wikipedia.org/wiki/Betrothal_in_a_Monastery

¹⁶ Fonte: <http://www.dgabc.com.br/Noticia/1553430/bodas-no-monasterio-ganha-sua-1-producao-sul-americana-no-teatro-sao-pedro>.

¹⁷ Na Espanha, uma "Duenna" seria uma mulher mais velha que serve como governanta e acompanhante de uma jovem moça.

Após fugir de casa, *Louisa* encontra-se com *Clara d'Almanza* e decide disfarçar-se da mesma, usando a sua capa. Assim, ela encontra-se com *Mendoza* que, acreditando no disfarce da moça, acaba a ajudando a encontrar com o seu amado *Antonio*, enquanto *Clara* disfarçada de freira vai ao convento na esperança do seu amado *Don Ferdinando* encontrá-la. Nesse meio tempo, *Don Ferdinando* descobre que “*Clara*” (que, na verdade, é *Louisa* disfarçada) está a fugir com *Antonio*, e fica furioso, jurando vingar-se. Em seguida, os monges do monastério, todos embriagados, iniciam os preparativos para o casamento de *Louisa* (disfarçada de *Clara*) e *Antonio* (figura 2).



Figura 2: Louisa, Don Antonio e os monges

Chega *Don Ferdinando* que, enfurecido, acaba brigando com *Don Antonio*. No final ele percebe que, na verdade, era a sua irmã disfarçada, e a verdadeira *Clara* aparece. Chegam também para a cerimônia a *Duenna* (disfarçada de *Louisa*) e *Mendoza*, e assim os monges celebram a união dos três casais. A última cena da ópera é a festa do casamento (figura 3), enquanto *Don Jerome* ainda acredita ter casado sua filha *Louisa* com o rico comerciante. Durante o baile, ele e *Mendoza* se dão conta de toda a trama, porém *Don Jerome* acaba fazendo as pazes com seus filhos, afinal, mesmo que *Louisa* tenha se casado com um pobretão, seu outro filho, *Don Ferdinando*, desposara *Clara*, herdeira de grande fortuna (figura 4).



Figura 3: Festa do casamento



Figura 4: Don Jerome e os filhos recém-casados.

Mendoza sai furioso, arrastado por sua esposa, a *Duenna*, que comemora triunfante (figura 5).



Figura 5: Duenna "laçando" Mendoza.

A relação romântica entre o compositor e a libretista na época da concepção da obra serviu de grande inspiração para o diretor de cena Berger-Gorski, que fez uma associação entre a relação de Prokofiev e Mira com os personagens *Don Antonio* e *Louisa*. Em entrevista concedida ele explica que, em sua opinião:

"Ele, [o compositor], estava se separando para poder se casar com a amante, Mira Mendelson, que por sinal assina o texto da ópera. Então, para mim, há um paralelo possível: *Don Antonio* é como um jovem compositor apaixonado, que está o tempo todo sobre o palco, sonhando com um mundo diferente, assim como Prokofiev quando escrevia a obra"¹⁸.

De fato, é de se observar a grande inspiração romântica na ópera, considerando o contexto de guerra em que o compositor se encontrava inserido na época.

1.2. A preparação da personagem e o contato com a partitura

Uma vez convidada e a temporada anunciada, minha primeira grande preocupação, antes mesmo de ter a partitura em mãos, foi buscar um contato com a língua. Foi neste momento, também, que comecei a cogitar a possibilidade de uma mudança de projeto de pesquisa. Assim, conforme relatei na introdução deste trabalho, dei o primeiro passo, buscando referências sobre a pronúncia do Russo e procurando a ajuda do Prof. Nivaldo dos Santos do Centro de Ensino de Línguas – CEL da UNICAMP.

Através deste professor tive o primeiro contato com a sonoridade da língua. Ele me explicou como se dá a articulação de alguns fonemas estranhos ao PB, como por exemplo, a vogal [i] e algumas peculiaridades próprias da língua, e assim pude dar início à construção da minha própria tabela de símbolos fonéticos que, mais tarde, me serviria de guia para que pudesse fazer a transcrição do texto da ópera. Além disso, algumas descrições dos fonemas encontradas no capítulo segundo desta dissertação me foram primeiramente passadas por ele.

¹⁸ Fonte: <http://www.dgabc.com.br/Noticia/1553430/bodas-no-monasterio-ganha-sua-1-producao-sul-americana-no-teatro-sao-pedro>

A partitura da obra, em redução para canto e piano, me foi enviada no dia 20 de maio de 2015, para o início dos ensaios (preparação fonética e musical) com a pianista russa Irina Kazac no dia 06 de julho do mesmo ano. Esse foi o tempo que tive para aprender o papel. A essa altura, eu já estava mais familiarizada com o Russo e com o alfabeto cirílico em função da pesquisa bibliográfica que eu vinha desenvolvendo e da ajuda do Prof. Nivaldo dos Santos, e já trabalhava na tabela de símbolos fonéticos apresentada no capítulo II desta dissertação.

Na partitura da ópera só constava o texto no alfabeto Cirílico, como podemos ver no trecho retirado da partitura a seguir (figura 6). Observe-se também que até os nomes dos personagens no início do sistema se encontram identificados pelo alfabeto Cirílico, o que de início poderia até dificultar para o cantor encontrar as partes do seu personagem na partitura.

The image shows a musical score for a duet. The top system is for Louisa (ЛУИЗА), with the lyrics "Мо-я меч-та, мо-я лю-бовь, ждет те-". The middle system is for Antonio (АНТониО), with the lyrics "бя об-ру-чочь - чокь - е. То - бой од-ним ду-ша мо-я пол-". The bottom system continues Louisa's part with the lyrics "Не - все - та мо - я, то - бой од-ной ду-ша пол-на." The score includes vocal lines and piano accompaniment.

Figura 6: Pequeno trecho do Dueto de *Louisa e Antonio*, final do II ato.

Conforme relatado anteriormente, junto com a partitura recebi um documento contendo a transliteração do texto. De acordo com o autor do texto, que não é identificado no documento, a transliteração fora feita utilizando uma norma

internacional para línguas Russo-Português ISO9¹⁹. Além da transliteração em si, o documento também incluía uma pequena tabela com as regras de pronúncia resumidamente. Abaixo, há uma pequena parte desta tabela (figura 7).

As regras da pronuncia estão resumidas nas tablas abaixo:

Consoantes:

<u>som</u>	Noma transliteração de texto Russo-portugues ISO9	Russo	Ingles	Portugues
б	b	Бал	<u>bal</u>	<u>bala</u>
бъ	ḅ	бЬЮТ, бИЛ	<u>beautiful</u> , <u>bill</u> (russo e mais brando)	<u>bem</u> , <u>bife</u>
в	v	Вок	<u>volley</u>	<u>volta</u> , <u>vara</u>
въ	ṿ	ВЬЮН	<u>view</u> (russo e mais brando)	<u>vida</u> , <u>vez</u> (russo mais brando)
д	d	Дом	<u>breadth</u> , <u>done</u> (russo e mais duro)	<u>dado</u>
дъ	ḍ	День	<u>deep</u> (russo e mais brando)	<u>dia</u>
т	t	Там	<u>eighth</u> , <u>tom</u> (russo e mais dur e nao aspirado)	<u>tal</u>
ть	ṭ	Тень	<u>tip</u> (russo e mais brando)	<u>tinta</u> (russo mais brando)

Figura 7: exemplo da tabela com as regras de pronúncia e transliteração do texto

Como se pode constatar, a transliteração fornece meramente uma nova maneira de representar a ortografia do texto, como no trecho da ópera a seguir, retirado do mesmo documento (figura 8):

¹⁹ A norma internacional ISO 9 estabelece um sistema de transliteração dos caracteres latinos aos caracteres cirílicos que constituem um número de línguas eslavas e alguns que não são delas. Este sistema é unívoco, ou seja, cada carácter é representado por um carácter equivalente (com a ajuda dos sinais diacríticos). Representa a ortografia original e permite a transliteração reversa (retroconversão). As primeiras versões da norma foram baseadas no sistema científico, mas a versão mais recente, a norma ISO:1995, favorece a não-ambigüidade da transliteração à representação fonética. (Retirado do site <http://www.translitteration.com/transliteracao/pt/russo/iso-9/>)

Cena 1.*(Mendoza e Don Jerom.)***6.**

Jerom: No è-ta hi-mi-ríč-na! Saf-sém, nu saf-sém, nu saf-sém ni-vi-ra-jât-na!

Mendoza: Ni-vi-ra-jât-na, dá!

7

Mendoza: Fsâ tar-góv-lâ rý-ba-jû va fsěj Si-víl'-i i pač-tí na fsēm Gvadálkvi-ví-ri pa-pa-dá-it bi-zu-slóv-na v ná-šy rú-ki. Sla-žyf-šy ná-šy ka-pi-tá-ly i sku-píf fsé láf-ki i bár-žy, fsû rýb-ku pri-bi-rēm k ru-kám.

Jerom: È-ta ó-čin' sláv-na.

Figura 8: exemplo de transliteração do texto da cena 1, ato I

Tal constatação é ainda mais evidente se comparamos a transcrição fonética de uma frase do texto original em cirílico (figura 9) com a transcrição fonética da mesma frase transliterada (figura 10), conforme o exemplo abaixo:



Figura 9: trecho retirado da partitura como exemplo de texto em cirílico

Transcrição fonética feita pela autora a partir da tabela do IPA apresentada no segundo capítulo desta dissertação:

Transcrição: [moj a 'tʲɛts bʲɪl tak mʲɪl ʃto sam pa 'mɔk uj 'tʲi iz 'do mɛ]

Transliteração do trecho retirada da tabela supracitada:

Mój a-téc byl tak mil, što sam pa-mók ui-tí iz dó-ma

Figura 10: trecho retirado da tabela de transliteração supracitada

Ao tentarmos ler o mesmo texto a partir das duas diferentes maneiras de representação, podemos perceber algumas diferenças. Observemos como alguns detalhes importantes, como por exemplo, a palatalização da consonante τ na palavra “отец”, que é ignorada na transliteração, mas consiste numa importante característica sonora da língua russa.

A partir do meu primeiro contato com a obra e, na medida em que estudava o papel, meu interesse pela fonética do Russo floresceu. Desde que tive acesso à partitura e comecei a preparar a personagem, trabalhei simultaneamente no desenvolvimento da tabela de símbolos fonéticos. Entre os meses de maio e junho de 2015, dediquei-me exclusivamente à tabela, desenvolvendo boa parte do capítulo II da presente dissertação. Quando a tabela ficou pronta, comecei a realizar a transcrição fonética do texto cantado pela personagem *Louisa*.

Como estratégia para estudo da partitura, optei, pois, por começar com a transcrição fonética do texto completo da ópera, que pode ser encontrado no capítulo III deste trabalho. Em seguida, frase a frase, passei a estudar a pronúncia do texto no ritmo da música, para, finalmente, introduzir a melodia.

De início, a maior dificuldade que vivenciei foi a de encontrar o símbolo ortográfico na tabela, já que eu não possuía familiaridade alguma com as letras do alfabeto Cirílico. Aos poucos comecei a associar as letras com os seus respectivos sons. Apesar dessa dificuldade com o alfabeto, realizar a transcrição fonética do texto em Russo não foi uma tarefa tão árdua, uma vez que eu já tinha tomado conhecimento das regras de pronúncia e o idioma possui uma pronúncia bem regular, sem muitas exceções às regras como, por exemplo, na língua inglesa.

Mais difícil do que realizar a transcrição fonética, foi conseguir pronunciar o texto com fluência e eficácia. Esta fase do estudo me remeteu às primeiras aulas de dicção do alemão, quando tinha muita dificuldade de pronunciar um texto corretamente sem precisar pausar para articular todos os sons consonânticos corretamente. Para atingir esse objetivo no Russo, precisei, primeiramente, focar nos fonemas estranhos ao PB, até que a articulação dos mesmos acontecesse com fluidez. Por exemplo: o fonema [i] exige uma combinação de posição de lábios e língua diferente de todas as vogais do PB, italiano, francês ou alemão (como descrito no capítulo 2.4), e é preciso trabalhá-lo individualmente para que se consiga executá-lo corretamente dentro das sílabas e palavras. Em seguida me foquei nas

palavras e expressões e, finalmente, nas frases. Somente após conseguir pronunciar fluentemente as frases, na correta entonação, é que eu passei a executá-las cantando segundo a melodia escrita pelo compositor. Utilizando essa estratégia de estudo, pude efetivamente aprender a ópera inteira em duas semanas.

Aprendida a música, ainda faltava a memorização de toda ela. Embora não tenha sido muito fácil, o processo ocorreu naturalmente depois que começaram os ensaios, ao longo dos momentos de ensaios musicais e de pronúncia com a *coach* Irina Kazac. Observei que a memorização do texto ocorreu mais demoradamente do que a memorização da música, pois como não tinha familiaridade com as palavras russas, eu tinha dificuldade em associá-las a um significado. Por exemplo, o cantor brasileiro geralmente tem mais facilidade em memorizar o repertório italiano do que o alemão, pois ainda que não fale o idioma, as palavras de alguma forma fazem sentido devido à proximidade do idioma italiano com o português. Nesse caso, num primeiro momento, as palavras russas soam para cantores sem experiência com o idioma como um aglomerado de sílabas sem sentido, mesmo que saibamos a tradução. Sendo assim, eu percebi que comecei a memorizar com mais facilidade quando associava a palavra com um gesto, uma ação ou um afeto que desse um significado para ela, além de seguir corretamente a entonação da frase. Esta se mostrou uma excelente estratégia de memorização de um texto em língua estrangeira, ou até mesmo em português: associar a palavra com algum gesto, seja ele expressivo ou puramente físico, que remeta o cantor ao seu significado, adicionando outros elementos ao texto além da palavra.

1.3. A realização dos ensaios e as récitas

As atividades de correpetição da ópera no próprio Theatro São Pedro tiveram início no dia 6 de julho, quando já havia aprendido toda a parte musical do papel. Os primeiros encontros, nos dias 6, 7 e 9 de julho foram dirigidos pelo pianista Paulo Almeida, que apesar de ser brasileiro havia estado recentemente na Rússia estudando o idioma. A partir do dia 10, a *coach* de língua russa, a pianista Irina Kazak, passou a trabalhar com o elenco. Esses ensaios foram realizados nos dias 10, 13, 14, 15, 16, 17 e 18 de julho, com duração de sete horas por dia. O esquema utilizado pela *coach* não envolvia nenhum elemento teórico, e basicamente ela

corrigia a pronúncia dos cantores enquanto cantávamos as cenas. Quando necessário, ela repetia as palavras com os cantores até que conseguíssemos executar a pronúncia de maneira adequada, sempre por imitação. Nesse ponto, percebi o quanto a transcrição fonética, ou ao menos uma descrição eficiente da articulação do ponto de vista fisiológico (explicar exatamente a posição dos articuladores), faz falta na vida de um cantor. Nesses encontros passei a refletir sobre a importância de, enquanto cantora, saber exatamente qual a posição articulatória que devo utilizar ao cantar certas vogais e consoantes. De fato, aprender a pronúncia de uma língua como o Russo de “orelhada” é um trabalho extremamente árduo e lento, uma vez que a *coach* precisava demonstrar repetidamente o som de alguns fonemas mais complicados para os cantores brasileiros, como, por exemplo, a consoante [ʀ] e a vogal [i].

No dia 20 de julho iniciaram-se os ensaios musicais com o maestro André dos Santos. Esses ensaios ocorreram entre os dias 20 e 24 de julho, das 14h às 21h, na sala Dinorah de Carvalho (sala utilizada tanto para concertos de música de câmara quanto para ensaios pelo teatro). Durante esses encontros foram trabalhados todos os aspectos musicais da ópera, sem deixar de lado a preocupação com a pronúncia (a *coach* esteve presente em grande parte desses ensaios, prestando consultoria). Pessoalmente, senti grande preocupação do maestro com o respeito à partitura, em termos de dinâmica, fraseado e tempo. Ao longo dos ensaios a música passa a ter forma, e o que antes eram sílabas e notas, passaram a ser frases e diálogos. Esses ensaios também tiveram uma importância significativa no processo de memorização de grande parte do elenco, já que agora já estávamos familiarizados com a obra.

Sem dúvida, o texto logo se mostrou muito mais difícil de se decorar; sendo assim, foi o aspecto que mais exigiu dedicação por parte de todo o elenco. Os ensaios musicais com orquestra, à italiana, ocorreram entre os dias 10 e 13 de agosto, no período da manhã. Esses encontros foram essenciais para sincronizar os cantores com a orquestra. Além disso, também passamos a conhecer a sonoridade da obra.

Os ensaios cênicos com o diretor alemão Bruno Berger-Gorski ocorreram entre os dias 27 de julho e 01 de agosto, 03 e 07 de agosto, e 10 e 13 de agosto, 7 horas por dia, totalizando 15 encontros. A grande maioria destes ensaios foi

realizada no palco principal do teatro (em algumas ocasiões, por motivos técnicos, como preparação de cenário, ensaiávamos as marcações na sala Dinorah de Carvalho).

Em algumas produções de ópera os cantores recebem uma preparação corporal antes ou durante os ensaios. Nesse caso, não houve qualquer tipo de preparação específica prévia, pois a movimentação dos personagens seguia os preceitos naturais da movimentação humana. Durante os próprios ensaios, enquanto o diretor passava as marcações, também discutíamos características dos personagens, como idade, humor e trejeitos, sendo que tivemos grande liberdade na criação do personagem. A incorporação do movimento cênico trouxe elementos físicos para se incorporar ao texto, o que impulsionou bem o processo de memorização total do texto e música, que já estava concluído após a primeira semana de ensaios cênicos. A *coach* ainda participou assistindo esses ensaios, para que pudesse fazer eventuais correções na pronúncia.

Nos dias 14 e 15 de agosto realizamos ensaios antepiano, quando passamos pela primeira vez a ópera completa, com o piano no fosso. Esses ensaios serviram para fazermos os últimos ajustes na movimentação cênica antes de ensaiarmos com a orquestra e para experimentarmos as cenas com o maestro regendo do fosso. O ensaio do dia 14 durou 3 horas e o do dia 15, 6 horas. Entre os dias 17 e 21 de agosto, das 19 às 23h, tivemos ensaios com a orquestra. No dia 22 de agosto foi o ensaio pré-geral e no dia 24 o ensaio geral. A grande estreia se deu no dia 26 de agosto de 2015, com récitas nos dias 28 e 30 do mesmo mês e 2, 4 e 6 de setembro.

1.4. Impressões sobre o canto em russo e a técnica vocal

Ao contrário do que pode parecer, a incorporação da língua russa na técnica do canto não é algo difícil. Inicialmente, quando me deparei com o texto, a primeira impressão que tive foi de ser uma língua complicadíssima de se articular. De fato, alguns fonemas são muito distantes do PB, porém, uma vez que se entende sua configuração articulatória, o canto flui sem maiores obstáculos. Tomemos como exemplo a língua alemã, amplamente explorada no repertório do cantor erudito em todo o mundo, tanto na sala de aula quanto no palco. Muitas vezes, articular correta

e precisamente todas as consoantes do texto alemão pode ser uma tarefa de grande dificuldade para o cantor brasileiro, devido à quantidade de consoantes e da exigência em se pronunciar e projetar claramente todas elas. Da mesma forma, uma vez que o artista domina todos os fonemas da língua russa, não existem mais grandes desafios.

Há uma predominância de sons vocálicos e de consoantes suaves, que são articuladas de maneira mais branda que as consoantes do PB, valorizando o legato (característica marcante no repertório russo) e permitindo que o cantor mantenha sempre a cavidade oral aberta, sustentando o espaço de ressonância e mantendo a mandíbula em estado de relaxamento todo o tempo. Isso traz à vocalidade uma qualidade sonora mais escura (típica de cantores nativos da Rússia), o que, se utilizado com sabedoria, pode ser muito benéfico no desenvolvimento técnico do cantor, principalmente aqueles cujas vozes são excessivamente brilhantes e ricas em harmônicos agudos e necessitam de um maior ganho de harmônicos graves para tornar o timbre mais equilibrado e mais próximo do ideal do *chiaroscuro*²⁰ defendido pela escola italiana de canto.

Além disso, a escrita musical dos compositores russos traz elementos muito úteis no desenvolvimento da técnica, como grandes frases em legato com elementos cromáticos, recurso este, muito utilizado ao longo de toda a obra (figuras 11 e 12):

The image shows a musical score for Clara's aria in the second act. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in Russian and includes the lyrics: "ка, я бро- жу о- ди- но- ко, и кро- ва нет- и дру- га нет!". The piano accompaniment includes a section marked "espress." and "mp". The score is in Russian and features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked "espress." and "mp". The piano accompaniment includes a section marked "espress." and "mp".

Figura 11: Trecho final da ária de Clara, segundo ato.

²⁰ Lit.: claro-escuro. Este timbre claro-escuro é um dos fundamentos da escola italiana de canto, sendo ao mesmo tempo, brilhante e "redondo" dentro de uma textura complexa de ressonâncias vocais. O elemento brilhante ou claro deste timbre é alcançado pelo direcionamento frontal da voz, enquanto que o escuro, responsável por arredondar a voz, é alcançado através da exploração dos espaços de ressonância do trato vocal, principalmente a região faríngea.

Лэ.
стра-хов и не-взгод, как спо-кой-но, как свет-ло на ду-ше!

Ан.
Из-за

Figura 12: trecho cantado por Louisa no quarteto do ato III.

Levando isso em consideração, posso afirmar que a prática do repertório russo enriqueceu muito a minha técnica e musicalidade, e através de uma boa base fonética, como o material apresentado nesta dissertação, pode vir a ser muito útil nos cursos de canto, tanto no aspecto técnico quanto na expressão musical.

CAPÍTULO II

A dicção lírica Russa: uma proposta de transcrição fonética para falantes do português brasileiro

2.1. Considerações iniciais

Neste trabalho, nos propomos a investigar as regras de pronúncia da dicção lírica russa, ou seja, aquela utilizada no palco por cantores líricos na performance da música de câmara e da ópera. Segundo Manukyan (2011, p.68) no contexto do canto e, em contraste com outros campos nos quais a dicção pode envolver léxico e sintaxe, o termo dicção lírica deve ser considerado para descrever a pronúncia, a enunciação e a expressão apropriadas.

Grayson (2012, p.62) observa que a chamada dicção lírica é um ajuste na pronúncia de cantores que busca projeção e inteligibilidade do texto além da adequação técnica da voz segundo a estética do canto erudito.

“A técnica apropriada, então, libera a laringe, faringe, língua, queixo, e lábios de tensão desnecessária e melhora a habilidade do performer de usar a dicção lírica para maior inteligibilidade. Logicamente, a pureza absoluta de dicção pode abrir caminho para o relaxamento fisiológico necessário para afinação precisa e qualidade vocal nos extremos da extensão vocal.”²¹ (GREYSON, 2012, p.63)

Greyson (2012, p.64) comenta que, no Russo, as tradições de pronúncia²² seguem a variação do russo central, chamado de “Antigo Moscovita”, o qual se tornou a base para a pronúncia do Russo literário e o modelo para o discurso dramático e também o canto lírico. Ele ainda complementa que a dicção lírica Russa inclui as tradições do “Antigo Moscovita”, mas também pende um pouco para a

²¹ *Proper technique, then, frees the larynx, pharynx, tongue, jaw, and lips of unnecessary tension and improves the performer’s ability to use lyric diction for greater understandability. Of course, absolute purity of diction may give way to the physiological relaxation necessary for accurate pitch and quality of tone at the very extremes of the vocal range.*

²² De acordo com o autor, além das pronúncias regionais (sotaques), existem também variações de pronúncia formais independentes de região, baseadas numa hierarquia de estilo, como, por exemplo, a pronúncia da igreja ou a pronúncia literária.

pronúncia literária moderna. “A dicção formal fornece vogais mais definidas e consistentes sobre as quais se canta notas sustentadas”²³ (Greyson, 2012, p.65).

Manukyan (2011, p.73) explica que o padrão linguístico de pronúncia no qual a dicção lírica é baseada se chama Padrão Russo Contemporâneo (PRC), comumente considerado como a pronúncia de moscovitas instruídos, tendo se desenvolvido a partir da antiga pronúncia de Moscou, ou Antigo Moscovita, considerada o padrão de pronúncia básico na virada dos séculos XIX e XX.

Seguindo os preceitos de Grayson (2012), o presente trabalho propõe uma tabela de símbolos fonéticos segundo o que designamos como dicção lírica russa para ser utilizado por cantores líricos. Para tal, utilizamos o Alfabeto Fonético Internacional (AFI ou IPA – *International Phonetic Alphabet*) que consiste em um sistema de notação fonética baseado no alfabeto latino, criado pela Associação Fonética Internacional como forma de representação padronizada dos sons do idioma falado. No canto ele é amplamente utilizado como ferramenta de estudo da pronúncia de diversas línguas. Mesmo que alguns símbolos utilizados no Russo não sejam encontrados nas línguas mais comumente estudadas pelos cantores brasileiros, como o italiano, francês e alemão, o estudante poderá consultar algum manual do IPA²⁴ e assim aprender a articulação do fonema em questão.

2.2. O alfabeto Cirílico

O alfabeto Cirílico talvez seja a maior barreira entre o estudante de canto ou cantor brasileiro e a música Russa. De acordo com Belov (p. 14), o alfabeto é baseado no sistema de letras gregas, e foi desenvolvido por missionários cristãos no século XIX. O sistema original de escrita passou por inúmeras reformas, tornando-se o atual alfabeto contemporâneo russo de 33 letras. Após a reforma de 1918, as letras **ѣ**, **ѝ** e **џ** foram descontinuadas. Como algumas publicações são reimpressões de edições mais antigas ou foram publicadas de acordo com os padrões pré-revolucionários, a pronúncia de ‘**ѣ**’ corresponde ao ‘**и**’, ‘**ѝ**’ ao ‘**е**’ e ‘**џ**’ ao ‘**Ѡ**’. Este não foi o caso da ópera estudada neste trabalho, na qual a ortografia da partitura utilizada segue a grafia mais atual.

²³ *Formal diction provides for more defined and consistent vowels upon which to sing sustained tones.*

²⁴ Sugerimos o próprio site do IPA www.internationalphoneticassociation.org como fonte de pesquisa.

A seguir apresento todo o alfabeto cirílico, com a pronúncia das letras representadas no IPA:

А а [ɑ]	Р р [ɐr]
Б б [bɐ]	С с [ɛs]
В в [vɐ]	Т т [tɐ]
Г г [gɐ]	У у [u]
Д д [dɐ]	Ф ф [ɛf]
Е е [jɛ]	Х х [xɑ]
Ё ё [jo]	Ц ц [tsɛ]
Ж ж [ʒɐ]	Ч ч [tʃɛ]
З з [zɐ]	Ш ш [ʃɑ]
И и [i]	Щ щ [ʃɑ]
Й й [j]	Ы ы [ɨ]
К к [kɑ]	Э э [ɛ]
Л л [ɛl]	Ю ю [ju]
М м [ɛm]	Я я [jɑ]
Н н [ɛn]	Ъ sinal endurecedor
О о [o]	Ь sinal suavizante
П п [pɐ]	

2.3. Separação silábica e tonicidade das sílabas

No Russo, cada vogal forma uma sílaba. Isso significa que nas palavras russas o número de sílabas equivale ao número de vogais. Segundo Belov (2012, p.15) são essas as regras para divisão das sílabas no Russo:

1. Sempre se divide as sílabas entre as vogais;
2. Uma consoante única entre duas vogais pertence à segunda sílaba;
3. A maioria das sílabas não finais no Russo termina em vogais. Sendo assim, duas ou mais consoantes entre vogais pertencem à segunda sílaba;
4. As consoantes 'й', 'л', 'м', 'н', e 'р' seguidas de vogal pertencem à primeira sílaba.

É importante ressaltar, ainda, que no Russo, não há regras claras e consistentes sobre a tonicidade das sílabas. Segundo Piatak e Avrashov (1991,

p.10), até que o cantor adquira mais intimidade com o idioma russo, é necessário que ele use um dicionário para checar todas as palavras com mais sílabas. “É importante saber a acentuação de uma palavra porque a pronúncia de algumas vogais muda de acordo com sua relação com a sílaba tônica” ²⁵. O autor ainda ressalta que:

Encontrar as sílabas tônicas no texto de sua canção vai envolver algum trabalho de sua parte. Bons dicionários indicarão a sílaba tônica. Uma mudança no número ou na declinação frequentemente vão alterar a pronúncia e mudar o acentoônico, por isso, tome cuidado para observar as mudanças na ortografia de uma palavra. Apesar de não ser tão confiável como um dicionário, você também pode usar a música para encontrar padrões de tonicidade. Uma série de compositores como Rachmaninov e Shostakovich, define bem a [prosódia] das palavras, colocando as sílabas tônicas em notas mais longas ou mais agudas, ou ainda no tempo forte, seguindo a acentuação natural do texto. Tenha em mente, porém, que Stravinsky com frequência e deliberadamente coloca a música ao contrário ao ritmo natural do texto.²⁶ (PIATAK e AVRASHOV, 1991, p.10).

Em concordância com o autor, acredito, pois, que a melhor solução para se lidar com as questões de tonicidade, quando em dúvida ou sem o auxílio de um falante nativo, como no caso desta autora, é o uso do dicionário. No caso específico de S. Prokofiev, a escrita musical segue fielmente a acentuação do texto.

2.4. As vogais

Os fonemas vocálicos da língua Russa são [ɑ], [o], [u], [ɛ], [i], [i] e [e]. Destes, o único fonema que não tem semelhança com as vogais do PB é o [i], porém esse mesmo fonema pode ser encontrado na variação européia da língua portuguesa, no caso da vogal e em posição átona, que no PB pronuncia-se como [ɪ].

²⁵ *It is important to know the stress of a word because some vowels change their pronunciation according to their relationship to the stressed syllable.*

²⁶ *Finding the stressed syllables in your song text will involve some work on your part. Good dictionaries will indicate the stressed syllable. A change in number or declension will frequently alter pronunciation and shift stress, so be careful to note changes in the spelling of a word. Though not as reliable as a dictionary, you can also use the music to find stress patterns. A number of composers including Rachmaninov and Shostakovich, set words well, placing stressed syllables on longer or higher notes, or on a downbeat, following the natural rhythm of the text. Keep in mind, though, that Stravinsky frequently and deliberately set music contrary to the natural rhythm of the text.*

O quadrilátero a seguir representa graficamente a articulação das vogais russas. Esse diagrama é baseado no diagrama utilizado na tabela oficial do IPA para representar todas as possibilidades vocálicas que o mesmo abrange segundo a posição articulatória:

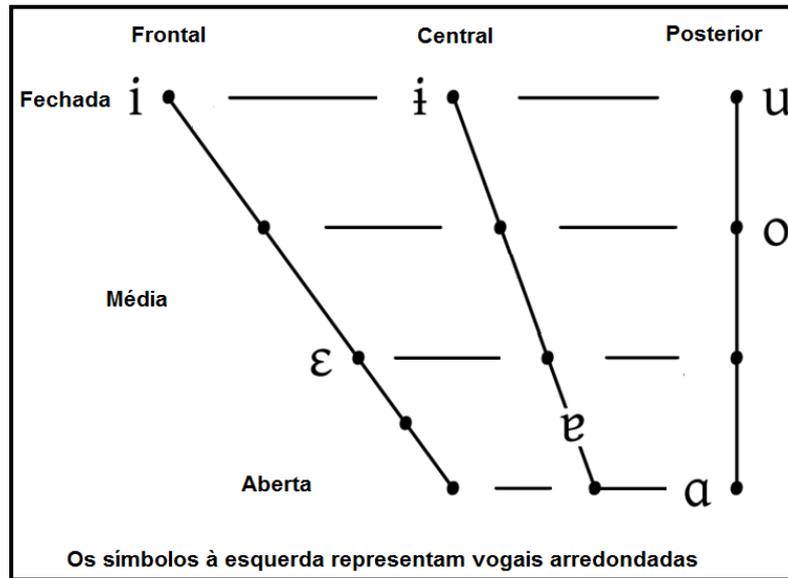


Figura 13: Diagrama das vogais russas

Em seguida, apresentamos as vogais do Russo, com breve explicação acerca do seu comportamento fonético:

- ✓ [ɑ] – vogal aberta posterior, semelhante ao ‘a’ italiano.
- ✓ [o] – vogal mediana posterior arredondada. Apesar de utilizarmos o mesmo símbolo no PB para a vogal ‘o’ fechada, no russo ela é mais aberta. De acordo com GRAYSON, é melhor descrita como uma combinação de dois tipos de /o/. O ‘o’ Russo é formado com a posição baixa da língua do [ɔ] aberto e os lábios arredondados do [o] fechado.
- ✓ [u] – vogal fechada posterior arredondada, como o ‘u’ brasileiro.
- ✓ [ɛ] – vogal aberta mediana frontal, semelhante ao ‘e’ aberto italiano. Apesar da “abertura” dessa vogal não ser determinante, os cantores brasileiros devem ficar atentos para não abrir demais essa vogal aproximando-a do [æ] inglês. Segundo Belov (p.6), o grau de abertura da ‘e’ é determinado por conforto vocal.
- ✓ [i] – vogal fechada frontal. Semelhante ao ‘i’ do PB.

- ✓ [i] – vogal fechada central. Presente no Português Europeu como representação do e átono, como no caso da palavra Nome ['no mi]. Essa vogal pode ser um grande desafio inicialmente para o cantor brasileiro. De acordo com Greyson (2012, p. 93), essa vogal é uma versão velar do fonema [i]. Pode ser pensado como um [i] posteriorizado, com a língua na direção do [u], sem arredondar os lábios. Precisa-se tomar cuidado para não transformar a vogal num ditongo, tentando “montar” a posição da língua durante a produção do som. Isso é um erro muito comum dentre os cantores brasileiros.
- ✓ [ɐ] – Uma das vogais neutras, de posição mais baixa que o *schwa* central [ə]. Semelhante ao ‘a’ átono brasileiro, como no fim da palavra “casa” ['ka.zɐ]. Alguns autores americanos utilizam o [ə] para representar esse som, já que ele aparece no Russo falado. Porém, concordamos com Belov (p. 6) quando ele afirma que a maioria das vogais que são reduzidas para um *schwa* na fala devem ser cantadas como um [ɑ] fraco. O autor defende que a utilização do *schwa* [ə] nesse caso apenas confunde o cantor, e propõe a utilização do símbolo [ɑ], porém em tamanho menor [ɑ], indicando que a vogal deve ser pronunciada na sua maneira mais fraca. Como esse símbolo não existe na tabela oficial do IPA, optamos por não utilizá-lo, substituindo-a pelo [ɐ], já que este símbolo é adotado para o ‘a’ átono no PB e o fonema em russo tem similaridade com o PB. Além do mais, serve bem à proposta de Belov de pronunciar essa vogal como um [ɑ] enfraquecido sem neutralizar completamente a vogal.

No Russo, as vogais são divididas em duas categorias: **palatalizantes** e **não-palatalizantes**, de acordo com o quadro a seguir:

Não-palatalizantes		Palatalizantes	
А а	[ɑ]	Я я	[jɑ]
О о	[o]	Ё ё	[jo]
У у	[u]	Ю ю	[ju]
Э э	[ɛ]	Е е	[jɛ]
Ы	[ɨ]	И и	[i]

Figura 14: Divisão de vogais em categorias (não palatalizantes e palatalizantes)

As vogais palatalizantes suavizam as consoantes que as precedem, e quando em posição inicial ou após outra vogal são precedidas pela aproximante [j]. O conceito de “consoante palatalizada” será aprofundado no subcapítulo sobre as consoantes.

2.5. As Consoantes

No Russo, as consoantes aparecem em duas versões: palatalizadas (suaves) e não palatalizadas (duras). Ou seja, toda consoante tem a sua versão suave. Contudo, os maiores desafios para o cantor brasileiro ao cantar em russo residem na correta articulação das consoantes chamadas “suaves” ou “palatalizadas” e na consoante [l], que representa o [l] duro. O restante dos fonemas faz parte daqueles presentes do PB e na maioria das línguas que o cantor lírico brasileiro está habituado a lidar.

A tabela a seguir apresenta as consoantes russas de acordo com os pontos e tipos de articulação (ponto de articulação refere-se ao local no qual a articulação é executada, e tipo de articulação refere-se à maneira pela qual a articulação é executada). Os pontos de articulação estão representados na horizontal e os tipos de articulação na vertical.

	Bilabial	Labio-Dental	Dental	Alveolar	Pós-Alveolar	Palatal	Velar
Nasal	m		n				
Plosiva	p b		t d				k g
Fricativa		f v		s z	ʃ ʒ	ç	x ɣ
Aproximante						j	
Trilo			r				
Lateral aproximante			l				L

Figura 15: Consoantes do Russo

É importante ressaltar que no gráfico acima não estão representadas as consoantes africadas [dʒ], [tʃ], [dʒ] e [tʃ] que constam na tabela oficial do IPA como uma junção de duas consoantes, sendo uma plosiva e uma fricativa.

2.5.1. A aproximante [j]

O fonema [j], apesar de ser tratado como semivogal em outros idiomas, no Russo é tratado como uma consoante palatalizada. Ortograficamente, ele aparece representado pela letra 'й', e sempre pertence à mesma sílaba da vogal que o precede, por exemplo, na palavra пайду: [paj 'du].

2.5.2. A consoante [ɮ]

O fonema [ɮ] representa a forma velarizada da consoante [l]. Grayson explica de maneira sucinta a articulação correta deste fonema:

“Quando a consoante é falada, a ponta da língua está na posição dental (atrás dos dentes superiores frontais), o dorso (parte média-frontal) da língua está baixo na boca, enquanto a parte de trás da língua está alta, levemente em contato com a frente do palato mole (o véu palatino).”²⁷ (GREYSON, 2012, p.150)

Na língua portuguesa brasileira não temos nenhum som correspondente que possa servir de exemplo para o cantor brasileiro. O cantor deve estar atento a não tornar esse som retroflexo torcendo a língua para trás ou endurecer a língua, criando uma tensão excessiva que pode dificultar a produção vocal.

2.5.3. Consoantes suaves

Todas as consoantes no russo podem ser palatalizadas. Isso ocorre quando são seguidas de uma vogal palatalizante ou pela letra 'ь', que indica palatalização ou suavização da consoante precedente.

²⁷ *When the consonant is spoken, the tip of the tongue is up in the dental position (behind the upper front teeth), the blade (front-middle) of the tongue is low in mouth, while the back of the tongue is up, lightly contacting the front of the soft palate (the velum).*

Nesse trabalho, optamos por utilizar o glide [j] sobrescrito [j̥] como indicativo de palatalização da consoante, de acordo com a tabela mais atual do IPA. Antigamente utilizava-se o diacrítico [̣] embaixo do fonema, mas esse símbolo não consta mais na tabela oficial do IPA. Além disso, o glide sobrescrito facilita o entendimento da articulação desses fonemas.

Para obtermos a versão palatalizada de uma consoante, mudamos a posição da língua ao articular. De acordo com Belov:

“A diferença entre [s], [z], [f], [v], [p], [b], [m], [ʃ], [ʒ] e suas versões suaves é a posição do meio da língua. Na produção da forma dura dessas consoantes, a ponta da língua é pressionada contra ou trazida próxima aos dentes inferiores, enquanto o meio da língua permanece reto na posição do fonema [ɑ]. Para produzir seus equivalentes suaves, o meio da língua levanta na direção da frente do palato duro, na posição do fonema [i]. Como no italiano, o [n] duro é pronunciado com a ponta da língua tocando os dentes superiores. Na produção da sua versão suave, a ponta da língua toca os dentes inferiores e o centro da língua é pressionado firmemente contra o palato duro(...). A posição da língua para os [d̥] e [t̥] suaves é similar ao [n̥] suave. A ponta da língua toca os dentes inferiores; o meio da língua é pressionado contra o palato duro. O ar escapa entre o meio da língua e o palato duro. O [l̥] suave russo é mais próximo ao similar italiano do que o [L] duro. A ponta da língua toca os dentes superiores; a frente da língua é pressionada contra a frente do palato duro. Ao se produzir o [r̥] suave a posição da língua é similar ao [l̥] suave. Para aprender esse som, tente rolar o [r] através do [i]”.²⁸
(BELOV, p. 12)

É importante entendermos que o símbolo [j̥] não indica, sob hipótese alguma, que a consoante seria seguida de um glide [j], formando um ditongo com a vogal seguinte. Essa articulação deve ser fortemente evitada. Ao invés de pronunciar

²⁸ *The sole difference between [s], [z], [f], [v], [p], [b], [m], [ʃ], [ʒ], and their soft counterparts is the position of the middle of the tongue. In the production of the hard forms of these consonants, the tip of the tongue is pressed against or brought close to the lower teeth, while the middle of the tongue lies flat in the position of the phonetic [ɑ]. To produce their soft equivalents, the middle of the tongue rises toward the front of the hard palate in the position of the phonetic [i]. As in Italian, the hard [n] is pronounced with the tip of the tongue touching the upper teeth. In the production of its soft counterpart, the tip of the tongue touches the lower teeth and the center of the tongue is pressed firmly against the hard palate.(...)The tongue position for the soft [d̥] and [t̥] is similar to the soft [n̥]. The tip of the tongue is pressed against the hard palate. The air escapes between the mid-tongue and the hard palate. The Russian soft [l̥] is closer to its Italian counterpart than the hard [L]. The tip of the tongue touches the upper teeth; the front of the tongue is pressed against the front of the hard palate. While producing the soft [r̥] the tongue position is similar to the soft [l̥]. To learn this sound, try to roll the [r] through the [i]. [na tradução os símbolos foram ajustados de acordo com a proposta de transcrição para a palatalização deste trabalho]*

o glide após a consoante, o cantor deve apenas mudar a posição da língua ao articular a consoante, formando um único fonema. Isso é um erro muito comum do cantor brasileiro²⁹ ao tentar realizar a articulação das consoantes suaves, e pode descaracterizar os sons da língua. Ao deparar-se com esses fonemas, o cantor deve praticar para que a palatalização ocorra desde o início da articulação do fonema suavizado, evitando assim o aparecimento do glide após a consoante ou até mesmo a silabificação do fonema, acrescentando a vogal [i] e dividindo a consoante em duas sílabas. Na tabela abaixo exemplifico através do IPA esses erros usando como modelo a palavra 'Отец':

Forma correta	[ɑ 'tʲɛts]
Primeiro erro: Pronúncia acrescentando o <i>glide</i> [j] e formando um ditongo com a vogal seguinte	[ɑ 'tʲjɛts]
Segundo erro: Pronúncia acrescentando a [i] e formando uma nova sílaba	[ɑ ti 'ɛts]

Figura 16: erros comuns na palatalização das consoantes

2.5.4. Consoantes Duplas

Segundo Belov (2012, p. 37), as consoantes duplas são mais fortes quando ocorrem na junção de duas palavras ou duas raízes. Quando seguidas por outra consoante, são pronunciadas como uma só. As consoantes únicas podem ser duplicadas para efeito dramático, principalmente no caso da [r].

2.6. Tabela de símbolos fonéticos do Russo

Nos subcapítulos a seguir apresentamos a tabela de símbolos fonéticos do Russo proposta por esta autora. A tabela está dividida entre vogais e consoantes.

²⁹ Considerando como base a experiência da montagem do espetáculo *As bodas no monastério*, no qual esse tipo de articulação foi especialmente difícil para a maioria dos cantores do elenco.

2.6.1. Vogais

No esquema a seguir, encontra-se em destaque a ortografia das vogais em Cirílico, em ordem alfabética. Abaixo da letra, uma tabela dividida em três colunas: Na primeira coluna estão descritas possibilidades de posicionamento deste fonema; na coluna do meio o respectivo símbolo fonético; e na da direita um exemplo de palavra contendo o fonema.

А а

Tônica	[ɑ]	Клад [ˈkɫɑt]
Imediatamente antes da sílaba tônica		
Inicial	[ɐ]	Карамель [kɐrɑˈmielʲ]
Duas ou mais sílabas antes da sílaba tônica		
Qualquer sílaba depois da sílaba tônica		

Е е

Inicial	[jɛ]	Езда [jɛzˈdɑ]
Após ь, ъ ou outra vogal		
Tônico e após consoante (exceto ь e ъ)	[ɛ]	Дева [ˈdʲɛvə]

Ё ё

Inicial	[jo]	Ёлка [ˈjɔɫkɐ]
Após ь, ъ ou outra vogal		
Após consoante	[o]	Клён [ˈklʲɔn]

И и

Geralmente	[i]	Икра [ik'ra]
Após ж, ш ou ц	[ɨ]	Жизнь [ʒizɨnʲ]

Й й

A unidade fraca no ditongo	[j]	Покой [pə'koj]
----------------------------	-----	-----------------------

О о

Tônica	[o]	Конь ['konʲ]
Imediatamente antes da sílaba tônica	[ɑ]	Ночном [natʃ 'nom]
Átona e em posição inicial		
Duas ou mais sílabas antes da sílaba tônica	[ə]	Дьявол ['dʲɪɑ vɐɫ]
Qualquer sílaba após a sílaba tônica		

У у

Sempre	[u]	Утка [ʊtkɐ]
--------	-----	--------------------

Ы ы

Sempre	[ɨ]	Ты [tɨ]
--------	-----	----------------

Э э

Sempre	[ɛ]	Поэт [po'et]
--------	-----	---------------------

Ю ю

Inicial	[ju]	Юг ['juk]
Após Ъ, ъ ou outra vogal		
Após consoante	[u]	Утюг [u'tiuk]

Я я

Tônico e inicial	[ja]	Яркий ['jarkij]
Tônico e após Ъ, ъ ou outra vogal		
Tônico e após consoante	[ɑ]	Пять ['piatʲ]
Átono e inicial	[jɐ]	Наяву [nejɐ'vu]
Átono e após Ъ, ъ ou outra vogal		
Átono e após consoante	[ɐ]	Грядущий [griɛ'duʃij]

2.6.2. As consoantes

Da mesma maneira que a tabela acima se encontra em destaque a ortografia da consoante em Cirílico, em ordem alfabética. Na primeira coluna estão descritas possibilidades de posicionamento deste fonema; na coluna do meio o respectivo símbolo fonético; e na da direita um exemplo de palavra contendo o fonema.

Б б

Antes de vogais duras, ъ ou outra consoante	[b]	Банан [ba'nan]
Antes de vogais suaves ou ь	[bi]	Побег [pa'biɛk]
Final de palavra	[p]	Глеб ['glɛp]
Antes de uma consoante surda		Обточить [apɔ'tɕiti]
Antes de ь no final da palavra	[pʲ]	Обсечь [apʲ'siɛtʃ]

В в

Antes de vogais duras, ъ ou outra consoante	[v]	Волна [va'l'na]
Antes de vogais suaves ou ь	[vi]	Ветер ['vietɛr]
Final de palavra	[f]	Ров ['rof]
Antes de uma consoante surda		Овца [af'tsa]
Antes de ь no final da palavra	[fʲ]	Любовь [liu'bofʲ]
No início do cluster ВСТВ	[]	Чувства ['tʃustve]

Г г

Antes de vogais duras, ъ ou outra consoante	[g]	Гусь ['gusʲ]
Antes de vogais suaves ou ь	[gʲ]	Герой [gɛ'roj]
Final de palavra	[k]	Мог ['mok]
Antes de uma consoante surda		
Nos sufixos -его, -ого, -ого	[v]	Его [jɛ'vo]
Antes de к ou ч	[x]	Легче ['lɛxʃɛ]

Д д

Antes de vogais duras, ъ ou outra consoante	[d]	Да [ˈda]
Antes de vogais suaves ou ь	[di]	Дьяк [ˈdʲɪak]
Final de palavra	[t]	Народ [naˈrot]
Antes de uma consoante surda		
Antes de ь no final da palavra	[tʲ]	Кладь [ˈklɑtʲ]

Ж ж

Geralmente	[ʒ]	Жизнь [ˈʒʲɪʒnʲ]
Final de palavra	[ʃ]	Ёж [ˈjoʃ]
Antes de uma consoante surda		
Seguido de з ou duplo na mesma raiz	[ʒː]	Вожжи [ˈvoʒʲi]

З з

Antes de vogais duras, ъ ou outra consoante	[z]	Позор [paˈzor]
Antes de vogais suaves ou ь	[zʲ]	Земля [zʲɛmʲɪˈlja]
Final de palavra	[s]	Воз [ˈvos]
Antes de uma consoante surda		
Antes de ь no final da palavra	[sʲ]	Слезь [ˈsilʲɛsʲ]

К к

Antes de vogais duras, ъ ou outra consoante	[k]	Камень [ˈkamʲɛnʲ]
---	-----	--------------------------

Antes de vogais suaves ou ь	[kʲ]	Кисть [ˈkʲisʲtʲ]
Antes de б, г, д, ж ou з sonoro	[g]	К берегу [g ˈbʲerʲɪgʲu]

Л л

Geralmente	[l]	Ласка [ˈlʌskə]
Antes de vogais suaves ou ь	[lʲ]	Лель [ˈlʲɛlʲ]
Na palavra солнце	[]	[ˈsontsɛ]

М м

Antes de vogais duras, ъ ou outra consoante	[m]	Мать [ˈmatʲ]
Antes de vogais suaves ou ь, ч е щ	[mʲ]	Семь [ˈsʲɛmʲ]

Н н

Antes de vogais duras, ъ ou outra consoante	[n]	Ночлег [nɔtʃˈlʲɛk]
Antes de vogais suaves ou ь, ч е щ	[nʲ]	Пень [ˈpʲɛnʲ]

П п

Antes de vogais duras, ъ ou outra consoante	[p]	Упал [uˈpʌl]
Antes de vogais suaves ou ь	[pʲ]	Пьёт [pʲjot]

Р р

Antes de vogais duras, ъ ou outra consoante	[r]	Труд [ˈtrud]
Antes de vogais suaves ou ь	[rʲ]	Риск [ˈrʲisk]

С с

Antes de vogais duras, ъ ou outra consoante	[s]	Срок [ˈsrok]
Antes de vogais suaves ou ь	[sʲ]	Посёлок [pəˈsʲolək]
Antes de б, г, д ou з sonoro	[z]	Сдача [ˈzdaʧʲe]

Т т

Antes de vogais duras, ъ ou outra consoante	[t]	Только [tolʲkə]
Posição final		
Antes de vogais suaves ou ь	[tʲ]	Тетрадь [tʲeˈtratʲ]

Ф ф

Antes de vogais duras, ъ ou outra consoante	[f]	Форель [faˈrelʲ]
Antes de vogais suaves ou ь	[fʲ]	Фильм [ˈfʲilʲm]

Х х

Geralmente	[x]	Хорошо [xɐrə'ʃo]
Antes de и ou е	[ç]	Хитрый [ˈçitrij]
Antes de б, г, д, ж ou з sonoros	[ɣ]	Ах да! [aɣ 'da]

Ц ц

Geralmente	[ts]	Отец [ɒ'tʲɛts]
Antes de б, г, д, ж ou з sonoros	[dz]	Конец года [ka'nʲɛdz 'godɐ]

Ч ч

Geralmente	[tʃ]	Честь [ˈtʃɛsʲtʲ]
Antes de б, г, д, ж ou з sonoros	[dʒ]	Луч денницы [ˈludʒ dʲɛnʲi'niʲtsi]
Nas palavras что e скучно	[ʃ]	Что [ʃto]

Ш ш

Geralmente	[ʃ]	Шапка [ˈʃapka]
Antes de б, г, д, ж ou з sonoros	[ʒ]	Ваш дом [vaʒ'dom]

Щ щ

Sempre	[ʃ]	Щепка [ˈʃɛpkə]
Pronúncia arcaica	[ʃʲ]	Щепка [ˈʃʲɛpkə]

Ъ

Sinal que indica que a consoante precedente é dura e a vogal seguinte é suavizada	Подъём [pɒdˈjɔm]
--	------------------

Ь

Sinal que indica que a consoante precedente é suave e a vogal seguinte é suavizada	Вьюн [ˈvʲjun]
---	---------------

A tabela apresentada acima consiste no suprássumo deste trabalho, foi nela que todo o trabalho se baseou e também foi ela o ponto de partida desta dissertação de mestrado. Esperamos que ela possa servir de base para os cantores brasileiros que desejam explorar o repertório Russo com precisão na articulação dos fonemas e também como motivação para os estudantes que veem na fonética um obstáculo no estudo do repertório estrangeiro.

CAPÍTULO III

Transcrição fonética das partes cantadas pela personagem Louisa

3.1. Considerações iniciais

Neste capítulo consta a transcrição fonética completa realizada na ocasião do estudo da personagem *Louisa*, conforme descrito no capítulo I desta dissertação. Por aqui é possível se ver a aplicação prática da tabela fonética do capítulo II. A transcrição foi feita de maneira silábica, ou seja, separando as sílabas por espaços, e sinalizando as sílabas tônicas com o sinal ['], segundo os preceitos da tabela do IPA. O texto está dividido entre os Atos, Quadros e Cenas da ópera e os trechos cantados estão sinalizados com os números de ensaio indicados na partitura.

A vogal 'ë' do cirílico não consta na ortografia do texto na partitura³⁰, então optamos por manter a ortografia da partitura e colocamos como nota de rodapé a ortografia correta. Algumas irregularidades de pronúncia também são esclarecidas nas notas de rodapé.

3.2. Transcrição

3.2.1. Ato I, quadro primeiro, cena 4

51

Антонио!³¹ Из ночи донесся друга нежный зов.

[an 'to ni o iz no 'tʃi da 'nio sia 'dru gə 'niɛʒ nij 'zof]

52

Ты ждешь меня любимый зовешь меня,

[tɨ 'ʒdjoʃ miɛ 'nia liu 'bi mij za 'vioʃ miɛ 'nia]

любимый с тобой вдвоем в безмолвии ночном.

³⁰ Segundo a *coach* Irina Kazac, a omissão do trema nessa vogal é uma prática comum.

³¹ Como nesse caso a palavra em questão é um nome próprio, o último -o- átono é pronunciado [o] ao invés de [e].

[lʲu 'bi mʲɪj sta 'boj vdva 'jom v biz 'mol vi i natʃ 'nom]

53

мы счастье³² найдем³³ в Севилье, спящей крепким сном.

[mʲɪ 'ʃa stʲɛ naj 'dʲom v si 'vilʲ jɛ 'spʲa ʃɛj krʲɛp kim 'snom]

3.2.2. Ato II, quadro segundo, cena 1

111

Это выйдет, нянечка? Это выйдет? Скажи, это может выйти?

[ɛta 'vij dʲɛt 'nʲa nitʃ kɛ ɛta 'vij dʲɛt skɛ 'zʲɪ ɛta 'mo zʲit 'vij ti]

112

Чем скорее тем лучше.

[tʃɛm ska 'rɛ jɛ tʲɛm 'lutʃ ʃɛ]

113

Вчера отец сказал, чтоб³⁴ я запомнила:

[f tʃɛ 'ra a 'tʲɛts ska 'zal ʃtop ja zɛ 'pom nʲi lɛ]

он не взглянет на меня, пока не дам согласия...

[on nʲɛ 'vzglʲnɛt na mʲɛ 'nʲa pa 'ka nʲɛ 'dam sa 'glʲa sʲi jɛ]

114

Ух!

[ux]

115

Упряма как...

[u 'prʲam kak]

³² Palavra de pronúncia irregular. Nesse caso, a combinação das consoantes -сч- é reduzida para [ʃ]

³³ Найдём.

³⁴ Assim como na palavra -что-, nesse caso a consoante -ч- é pronunciada [ʃ]

117

Как хочешь так и вы ходи. Пусть дьявол заберет³⁵ его богатства.

[kak 'xo tʃɛʃ tak i vi xa 'di pusti 'diɑ vɛl ze bʲɛ 'rʲɔt jɛ 'vo ba 'gats tvɛ]

118

Конечно, Антонио не крез.

[ka 'niɛʃ nɛ an 'to ni o niɛ 'kriɛz]

119

но он так ласков, но он так красив. И я, и я его люблю,

[no 'on tak 'las kɛʃ no 'on tak kra 'sʲif i ja i ja jɛ 'vo lʲub 'liu]

120

да так люблю, что больше невоз можно.

[da tak lʲub 'liu ʃto 'boli ʃ niɛ vɑz 'moz nɛ]

121

Конечно, отец мой при деньгах.

[ka 'niɛʃ nɛ a 'tʲɛts moj pri dɛnʲgɑx]

И нам на жизнь немножко наскребет³⁶. Антонио гордец. Тихонько и шутя,

[i nam na 'ʒizni niɛm 'noz kɛ nɛ skriɛ 'bʲɔt an 'to ni o gar 'diɛts ti 'xonʲ kɛ i ʃu 'tʲɑ]

123

я жизнь ему и дом ему устрою.

[ja ʒizni jɛ 'mu i dom jɛ 'mu u 'stro ju]

124

Ай, спрячь письмо. От милого Антонио.

[aj 'sprʲatʃʲ piɪsi 'mo at 'mi lɛ vɛ an 'to ni o]

³⁵ заберёт

³⁶ наскребёт

125

Ай, няня, да ты сошла с ума. И что тогда?

[aj 'nʲa nʲe da tʲi saʃ 'lʌ su 'ma i ʃto tag 'da]

126

А это нам и нужно.

[a 'ɛ tɐ 'nam i 'nu ʒnɐ]

127

Ах, нянечка, ах, умница как тонко, хитро! Пре восходно!

[ax 'nʲa nʲiʃ kɐ ax 'um nʲi tɕɐ kak 'ton kɐ xit 'rɐ prʲɛ vas 'xod nɐ]

3.2.3. Ato II, quadro segundo, cena 2

130

За орангутанга? Ай!

[za ɐ ran gu 'tan gɐ 'aʲ]

134

Еще³⁷ один есть недостаток,

[jɛ 'ʃʲjo a'din jɛstʲ nɛ dɛ 'sta tɛk]

135

совсем уж непроститый для мужа: не в нашем вкусе ваш красавец.

[sa 'fsʲɛm uʒ nʲɛ pra 'sti tilʲ nʲi dʲlʲa 'mu ʒɛ nʲɛ 'vna ʃʲim 'fku sʲɛ vaʃ kra 'sa vʲɛts]

А надо, чтобы был во вкусе!

[a 'na dɛ 'ʃto bʲi bʲɪ va 'fku sʲɛ]

137

Такой жених! По улице пройтись ним страшно.

[ta 'koʲ ʒʲi 'nix pa u lʲi 'tsʲɛ prʲaʲ 'tʲisi s nʲim 'strʲaʲ nɐ]

³⁷ Ещё

А станет мужем и захочег... И начнет³⁸... И вообще... Ай, ай, ай!

[a 'sta niɛt 'mu zɪm i za 'xo tʃɛt i natʃ 'niot i ve a 'pʃɛ aj aj aj]

138

Нет!

[niɛt]

3.2.4. Ato II, quadro segundo, cena 3

139

Лелею, но не могу лелеять две: и вашу, и Мендозы.

[lʲɛ 'lʲɛ ju no niɛ ma 'gu lʲɛ 'lʲɛ jɛtʲi 'dvʲɛ i 'va ʃu i miɛn 'do zʲi]

140

А ваш пакой я так лелею, что даже замуж не пайду,

[a vaʃ pa 'koj ja tak lʲɛ 'lʲɛ ju ʃto da zʲi 'za muʒ niɛ paj 'du]

что даже замуж ни за что не пайду за этого орангутанга.

[ʃto da zʲi 'za muʒ niɪ za 'ʃto niɛ paj 'du za 'ɛ te ve e ran gu 'tan gɛ]

141

Какая же это старость, счастливая и спакойная,

[ka 'ka jɛ zʲi 'ɛ te 'sta rɛstʲi ʃast 'lʲi ve jɛ i spa 'koj nɛ jɛ]

если будете вы плакать и вздыхать, все³⁹ вре мя будете вы плакать и вздыхать,

[ʲɛs lʲi 'bu dʲɛ tʲɛ vi 'pɫa ket i vzdi 'xatʲi vsio riɛ mia 'bu dʲɛ tʲɛ vi 'pɫa ket i vzdi 'xatʲi]

сожалея о несчастной судьбе вашей дочки.

[sɛ za 'lʲɛ jɛ a niɛ ʃast nɛj sudi 'bʲɛ 'va ʃʲi ʲdotʃ ki]

³⁸ начнёт

³⁹ всё

143

На сто лет заприте, все⁴⁰ равно он обезьяна!

[na sto liɛ za 'prii tʲɛ vsio rav 'no on ɐ biɛ 'zija nɐ]

3.2.5. Ato II, quadro terceiro, cena 2

182

Мой отец был так мил, что сам помог уйти из дома

[moj a 'tʲɛts biɫ tak miɫ ʃto 'sam pa 'mok uj 'tʲi iz 'do mɐ]

183

и показал, что там, налево, на углу стоит Антонио.

[i pɛ ka 'zal ʃto sam na 'liɛ vɐ na ug 'lu sta 'jit an 'to ni o]

Увы, франтишка на самом деле был только франтишкой.

[u 'vi fran 'tʲi ʃkɛ na 'sa mɐm 'diɛ liɛ biɫ 'toli kɛ fran 'tʲi ʃkɛ]

184

А где я буду теперь и скать Антонио?

[a 'gdʲɛ ja 'bu du tʲɛ 'pʲɛri i 'skati an 'to ni o]

185

Пойти к Кларе? Но Клара с ее⁴¹ примерным поведением...

[paj tʲi k 'kla riɛ no 'kla ra sʲɛ 'jo prii 'miɛ nim pɛ viɛ 'diɛ ni jɐm]

Что скажет Клара променя?

[ʃto 'ska ʒit 'kla ra prɛ miɛ 'niɑ]

186

Клара! Ты? И ты в наряде? И ты бежала? И я бежала.

⁴⁰ всё

⁴¹ её

[ˈkɫa ra ti i ti v na ˈrɪa diɛ i ti biɛ ˈzɑ lɐ i ja biɛ ˈzɑ lɐ]

187

Да, да, да, она бежала. Мы обе бежали.

[da da da a ˈna biɛ ˈzɑ lɐ mi ˈo biɛ biɛ ˈzɑ li]

188

Конечно, к нему. А ты? Не к моему ли братцу?

[ka ˈniɛ ʃne kniɛ ˈmu a ˈti niɛ ˈkma jɛ mu li ˈbra tsu]

3.2.6. Ato II, quadro terceiro, cena 4

195

Коли знала бы я, как напроказил фердинанд,

[ˈko li ˈzna la bi ja kak ne pra ˈka ziɫ fɛr di ˈnant]

я давно послала бы его к твоим ногам просить почтительно прощения.

[ja dav ˈno pas ˈla la bi jɛ ˈvo ktva ˈjim na ˈgam pra ˈsiiti pa ˈtʃti tiɛɫi ne pra ˈʃɛ ni jɛ]

Клара, где же ты спрячешься теперь?

[ˈkɫa ra gdiɛ ʒi ti ˈspria tʃɛʃ ˈsiɛ tiɛ ˈpiɛri]

196

Бездомная, где дом себе найдешь⁴²? Посмотри, вон там ковыляет борода,

[biɛz ˈdom ne jɛ gdiɛ ˈdom siɛ ˈbiɛ naj ˈdiɔʃ pɛs ma ˈtriɪ von tam kɐ vi ˈliɑ jɛt bɐ ra ˈda]

197

и в этой бороде теперь мое спасенье. Мой жених.

[i v ˈɛ tɛj bɐ ra ˈdiɛ tiɛ ˈpiɛri ma ˈjɛ spa ˈsiɛni jɛ moj ʒi ˈnix]

Эту бороду зовут сеньор Мендоза. Отец уже успел сосватать нас.

[ɛ tu ˈbo rɐ du za ˈvut siɛ ˈnior miɛn ˈdo zɐ a ˈtiɛts ˈu ʒi us ˈpiɛɫ sa ˈsva tɛti nas]

⁴² найдёшь

Но Мендоза до сих пор никогда меня не видел,
[no mien 'do ze do siix por ni kag 'da mie jniɑ niε 'vi diεL]

а я его видала только в щелочку⁴³.
[ɑ jɑ jε 'vo vi 'da lɑ 'toli kε f 'ʃo lɑtʃ ku]

198

Стой, придумала я ловко:
[stoj prii 'du mε lε jɑ 'lof kε]

дай мне только на один короткий день твое⁴⁴ имечко взаймы.
[daj mie 'toli kε nɑ ɑ 'diin kɑ 'rot kij diεni tvɑ 'jo 'i miεtʃ kε vzɑj 'mi]

Я скавжу ему при встрече: я Клара д'Альманца. Я тебя не опозорю.
[jɑ skɑ 'zu jε 'mu prii 'fstriε tʃε jɑ 'klɑ rε dɑli 'mɑn tse jɑ tiε 'biɑ niε ε pɑ 'zo riu]

201

Ни слова не скажу ему про дверку. Пращай, Клара. Успеха!
[ni 'slo vε niε skɑ 'zu jε 'mu prɑ 'dvier ku prɑ 'ʃɑj klɑ rε us 'piε xε]

3.2.7. Ato II, quadro terceiro, cena 5

205

Сеньор, только вы способны оказать мне милость.
[siε 'nior 'toli kε vi spɑ 'sob ni ε kɑ 'zɑti mniε 'mi lεsti]

206

Я вовремя им запаслась... Я донна Клара д'Альманца.
[jɑ 'vo vriε mie jim ze pas 'lɑsi jɑ 'don nε 'klɑ rε dɑli 'mɑn tse]

⁴³ щёлочку

⁴⁴ твоё

207

Ваша честь и галантность

[ˈva ʃe tʃɛstʲ i ga ˈlant nɛstʲ]

208

К бедной влюбленной девушке...

[k bʲɛd ˈnoj vʲlʲubʲi ˈlʲion nɛj ˈdʲiɛ vuʃ kʲiɛ]

210

Но выслушайте...

[no vi slu ˈʃaj tʲɛ]

211

Вы не хотите мне помочь найти Антонио д'эрцилла?

[vi niɛ xɐ ˈtʲi tʲɛ miɛ pa ˈmotʃʲ naj ˈtʲi an ˈto ni o dɛr ˈtsil ɫa]

212

Иза него я бежала от отца. Когда девушка влюблена...

[iz ˈza niɛ ˈvo ja bʲɛ ʒa ɫa ot at ˈtsa kag ˈda ˈdʲiɛ vuʃ kɐ vʲlʲub ɫiɛ ˈna]

213

Не в вас.

[niɛ v vas]

214

Такойто вы рыцарь!

[ta ˈkoj tɐ vi ˈri tserʲ]

218

Могу ливам довериться, сеньор?

[ma ˈgu ɫiɛ ˈvam da ˈviɛ riʲtʲi siɛ siɛ ˈnʲor]

220

Помоему, не очень.

[pa 'mo jε mu niε 'o tʃɛni]

3.2.8. Ato II, quadro terceiro, cena 6

223

С каких баржей?

[s ka 'kʲix bar 'zʲej]

224

Минутка! Слышите, с баржей Мендозы?

[mi 'nut ke slʲi fʲi 'tʲε s bar 'zʲej miɛn 'do zi]

225

Но помилуйте, как же: рыцарь и лепетунами вдруг торгует?

[no pa 'mi luʲ tʲε kak zi 'ri tserʲi i liε pʲε tu 'na mi vdruk tar 'gu jɛt]

Нет, это, право, интересно.

[niε 'ε tɛ 'pra vɛ in tʲε 'riɛs nɛ]

226

Дон Карлос, вы настоящий кавалер.

[don 'kar los vi nɛs ta 'ja fʲij ke va 'liɛr]

3.2.9. Ato III, quadro quinto, cena 1

270

Ах, время не хочет двигаться совсем, как будто оно повисло в воздухе.

[ax 'vrʲε miɑ niε 'xo tʃɛ 'dvʲi gati sʲiɑ saf 'siɛm kak 'but ta a 'no pa 'viis lɑ v 'voz du xʲε]

272

Былаль на свете такая берлянка, как я? Я спрятана тем, от каго я прячусь,

[bi 'lali na 'sviɛ tʲɛ ta 'ka 'ja biɛg 'lan kɛ kak ja ja 'spria tɛ nɛ tʲɛm at ka 'vo ja 'pria tʲusʲ]

и он мне приводит того, кого бы хотел увести подальше.

[i on mniɛ prii 'vo diit ta 'vo ka 'vo bi xa 'tʲɛl u viis 'ti pa 'dali ʃʲ]

273

Дон Карлос, где же вы? Если вы кавалер, прикажите времени ползти скорее.

[don 'kar los gdiɛ zʲi vi jɛs 'li vi ka va liɛr prii ka 'zʲi tʲɛ 'vriɛ miɛ niʲ palz 'ti ska 'riɛ jɛ]

274

Идет⁴⁵! Не говорите ничеро ему. Я спрячусь.

[i 'diot niɛ gɛ va 'riʲ tʲɛ niʲ tʲʲɛ 'vo jɛ 'mu ja 'spria tʲusʲ]

3.2.10. Ato III, quadro quinto, cena 4

295

Сеньор Мендоза, о, как вы правы: любовьс да в них пор на вы думки сильна.

[siɛ 'nior miɛn 'do 'zɛ o kak vi 'pra vi liu 'bofʲs da v niʲx 'por nɛ vi dum 'kiʲ siʲli 'na]

299

Да, да, да! Тактактак.

[da da da tak tak tak]

300

Айайай. Ойойой.

[aj aj aj oj oj oj]

301

Пойдем⁴⁶, любимый мой.

[paj 'diom liu 'biʲ miʲ moj]

⁴⁵ Идѣт

⁴⁶ Пойдѣм

3.2.11. Ato III, quadro quinto, cena 5

302

После страхов и невзгод, как спокойно, как светло на душе!

[ˈpos lʲɛ ˈstra xof i nʲɛ ˈvzɡot kak spa ˈkoj nɛ kak svʲɛt ˈlʲo na du ˈʃɛ]

303

Соньце это ты! Оттого так хорошо, так спокойно, так светло на душе!

[ˈsonʲ tsʲɛ ˈɛ tɐ tʲɪ ɐt ta ˈvo tak xɐ ra ˈʃo tak spa ˈkoj nɛ tak svʲɛt ˈlʲo na du ˈʃɛ]

304

Да, никакие замки, никакая власть сварливого родителя

[da nʲi ka ˈkʲi jɛ zam ˈkʲi nʲi ka ˈka jɛ vlʲastʲ svar ˈlʲi vɐ vɐ ra ˈdʲi tʲɛ lʲɛ]

не смогут устоять против первой любви, против первого чу вства.

[nʲɛ ˈsmo gut u sta ˈʃatʲ ˈpro tʲiʲf ˈpʲɛr vɛj lʲiʊ ˈbʲi ˈpro tʲiʲf ˈpʲɛr vɐ vɐ tʲʃu vstʲva]

305

Как лавина под огненным солнцем, оттаяв, стремится вперед⁴⁷,

[kak ˈla vʲi nɛ pad ˈog nʲɛn nʲɪm ˈsoln tsʲɛm at ˈta jaf strʲɛ ˈmʲiʲt sʲɛ ʃpʲɛ ˈrʲiʊt]

306

Так я устремилась навстречу тебе, Антонио. Счастье и радость.

[tak ja us trʲɛ ˈmʲi lɛsʲ na ˈfstʲrʲɛ tʲʃu tʲɛ ˈbʲɛ an ˈto ni o ˈʃa stʲjɛ i ˈra destʲ]

308

Счастье наше никто не властен отнять, потому что я знаю, Антонио любит

[ˈʃa stʲjɛ ˈna ʃʲ nʲi ˈkto nʲɛ vlʲastʲɛn at ˈnʲatʲ pɐ ta ˈmy ʃto ja ˈzna ju an ˈto ni o ˈlʲiʊ bʲiʲt]

⁴⁷ вперёд

3.2.12. Ato III, quadro sétimo, cena 1

354

Клара, ты ли это? Глазам не верю. Но почему в таком наряде?

[ˈkla ra ti li ˈɛ tɐ gla ˈzam niɛ ˈviɛ rju no pɐ tʃɛ ˈmu f ta ˈkom na ˈria diɛ]

355

Не потому ли, что такой наряд идет⁴⁸ тебе?

[niɛ pɐ ta ˈmu li ʃto ta ˈkoj na ˈriat i ˈdiot tiɛ ˈbiɛ]

На один день, конечно. Но мой брат был бы в восторге.

[na a ˈdiin diɛni ka ˈniɛ ʃnɐ no moj brat bi ɫ bi v vas ˈtor gʲɛ]

356

Только от безудержной любви!

[ˈtol kɐ ot biɛz ˈu diɛr zɲɛj liub ˈvi]

358

Антонио! Отцу я написала, прося его согласия на брак. Ответит.

[an ˈto ni o at ˈtsu ja nɐ pi ˈsa lɐ pra ˈsia jɛ ˈvo sa ˈgla si jɛ na brak at ˈviɛ tiit]

359

Ответ уже здесь. "Желаю счастья, родная дочка. Венчайся с тем, стем ты сбежала.

[at ˈviɛt ˈu zi zdiɛsi zi ˈla ju ˈʃasti ja rad ˈna jɛ ˈdotʃ kɐ viɛn ˈtʃaj siɛ s tiɛm s kiɛm ti zbiɛ ˈza lɐ]

360

Благословляю обоих вместе и жду к себе на парадный ужин. Твой любящий отец."

[blɛ gɐ slɔ ˈvla ju a ˈbo ix ˈvmiɛs tiɛ i zdu k siɛ ˈbiɛ na pa ˈrad nij ˈu zin tvoʲ ˈliu biɛ ʃij a ˈtiɛts]

⁴⁸ идёт

361

Прочитай!

[pre tʃi 'taj]

363

Сначала лучше котцу с поклоном.

[sna 'tʃa le 'lu tʃi kat 'tsu s pak 'lo nem]

364

Пойдем⁴⁹, любимый.

[raj 'diom liu 'bi mi]

365

Ты видел клару? Лишь на один коротенький денек⁵⁰.

[ti 'vi diɛl 'kla ru liʃ na a 'di:n ka 'ro tʃɛni kiʃ diɛ 'niok]

366

Моя мечта, моя любовь, ждет тебя обрученье.

[ma 'ja miɛtʃ 'ta ma 'ja liu 'boʃi zdiot tiɛ 'bia ɐ bru 'tʃɛ ni]

Тобой одним душа моя полна, душа полна.

[ta 'boj ad 'niim du 'ʃa ma 'ja ral 'na du 'ʃa ral 'na]

367

Словно в первый раз, я ви жу свод небес и сад весенний.

[slov nɐ v 'pʲɛr vij ras ja vi ʒy svod niɛ 'biɛs i sat viɛ 'siɛn ni]

Как мотыльки легки, часы любви летят.

[kak mɐ tilʲi 'ki liɛx ki tʃa si liu bvii liɛ 'tiat]

⁴⁹ Пойдём

⁵⁰ денёк

Тобой одним до дна, до дна моя душа навек полна.

[ta 'boj ad 'niim da dna da dna ma 'ja du 'ja na 'viək paL 'na]

3.2.13. Ato IV, quadro oitavo, cena 4

426

Берегись, Антонио!

[biε riε 'gisi an 'to ni o]

431

Ах!

[ax]

436

Стыдно, стыдно, что влюбленный⁵¹ не узнал своей любви

[stid nε 'stid nε fto vliub 'lion nij niε uz 'nal sva 'jej liub 'vij]

и хотел любовь и счастье утопить в крови.

[i xa 'tiεL liu 'bofi i ja 'stiε u ta 'piiti v kra 'vij]

И любовь, и жизнь, и счастье утопить хотел он...

[i liu 'bofi i žizni i ja 'sti je u ta 'piiti xa 'tiεL on]

3.2.14. Ato IV, quadro nono, cena 3

462

Отец, взгляни на твое⁵² письмо: ведь ты благословил меня.

[a 'tiεts vzglijā 'ni na tva 'jo piisi 'mo vieti ti ble ge sla 'vil miε 'nie]

Благословил меня с возлюбленным⁵³ моим, с тем, с которым я издама убежала,

⁵¹ влюблённый

⁵² твоё

⁵³ возлюблённым

[blɛ gɛ slɑ 'viɪl miɛ 'niɛ s vɑz 'liub liɛn niɪm mɑ 'im s tʃɛm s kɑ 'to rɪm jɑ iz 'do mɛ u biɛ
'zɑ lɛ]

и вот мы повенчались, это мой супруг.

[i vɔt mi pɛ viɛn 'tʃɑ liisi 'ɛ tɛ moʃ su 'pruk]

466

Мендоза очень хитрый мальчик. Мендоза прямо Соломон.

[miɛn 'do zɛ 'o tʃɛni 'xit riʃ 'mali tʃik miɛn 'do zɛ 'priɑ mɛ sɛ lɑ 'mon]

Шалун Мендоза, но преумненный.

[ʃɑ 'lun miɛn 'do zɛ no priɛ 'um niɛmi kiʃ]

469

Ступай, Мендоза. Иди домой, распрехитренный мальчугашка.

[stu 'pɑʃ miɛn 'do zɛ i 'diɪ dɑ 'moʃ rɛs priɛ 'xiit riɛni kiʃ mɛli tʃu 'gɑ ʃkɛ]

474

Отец, благослови нас, и наше счастье будет полным.

[ɑ 'tiɛts blɛ gɛs lɑ 'viɪ nɑs i 'nɑ ʃɛ 'ʃɑ stʃɛ 'bu diɛt 'pɔl niɪm]

476

Отец, благослови нас.

[ɑ 'tiɛts blɛ gɛs lɑ 'viɪ nɑs]

479

Поздравьте кстати уж и нас: мы тоже мудро поступили. За ваше здоровье!

[pɑ 'zdrɑvi tʃɛ 'kstɑ tʃi uʒ i nɑs mi 'to zʃi 'mu dre pɛ stu 'pʃi liɪ zɑ 'vɑ ʃi zɑ 'ro viɛ]

484

Не в один миг, но все⁵⁴ же понял под конец.

[niɛ v ɑ 'diɪn miik no fsjo zʃi 'pɔ niɑl pɔt kɑ 'niɛts]

⁵⁴ всё

Ну, не всегда и не во всем⁵⁵, а только изредка.

[nu niɛ fsiɛg 'da i niɛ va fsiom a 'toli kɛ 'iz rjɛt kɛ]

485

Отцы всегда на нас сначала сердятся, а после, рас судявши, соглашаются.

[at 'tsi fsiɛg 'da na nas sna 'tʃa lɛ 'sɛr dɪɛ tsɪɛ a 'po slɪɛ ras su dɪaf 'ʃɪ sɛ gla 'ʃa jut sɪɛ]

На нас всегда отцы сперва посердятся, потом исполнят все⁵⁶, что мы хотим.

[na nas fsiɛg 'da at 'tsi spɪɛr 'va pa 'sɛr dɪɛt sɪɛ pa 'tom is 'pɔl niɛt fsio ʃto mi xa 'tɪm]

488

Не гаснет задорный огонек⁵⁷ в этом доме: и в старом и в новом поколеньи горит.

[niɛ 'gas niɛt za 'dor nij ɛ ga 'niok v 'ɛ tɛm 'do miɛ i v 'sta rɛm i v 'no vɛm pɛ ka 'liɛni jɛ ga 'rit]

489

Как две хозяйки молодые, мы в первый раз вас постараемся принять.

[kak dvɪɛ xa 'zɪaj kii mɛ la dɪ jɛ mi v 'pɪɛr vij raz vas pɛs ta 'ra jɛm sɪɛ prii 'niati]

490

Ах, серенады так опасно распевать! А если петь, так уж тихонечко совсем.

[ax sɪɛ riɛ 'na dɪ tak a 'pas nɛ ras piɛ vati a 'jɛs lii piɛti tak uz ti 'xon niɛtʃ kɛ saf 'siɛm]

491

Ну, а теперь он ваш сынок. Пора и крики и гитары позабыть.

[nu a tɪɛ 'pɪɛri on vaj si 'nok pa 'ra i 'krii kii i gi 'ta ri pɛ za 'biti]

И проглотить ста ан ши пучего вина.

[i pɛr gla 'titi sta 'kan ʃɪ 'pu tʃɛ vɛ vii na]

⁵⁵ ВСЁМ

⁵⁶ ВСЁ

⁵⁷ ОГОНЁК

492

А дон Хером совсем не страшный кавалер, хоть старался нас до смерти напугать.

[a don zʲɛ 'rom saf 'sʲɛm niɛ 'straf nij kɐ va 'lʲɛr xotʲ sta 'ra lʲsʲɛ nas da 'smʲɛr tʲi na pu
getʲ]

Все⁵⁸ потому, что дон Жером намного добрее, чем хотел бы показать.

[fsʲɔ pɐ ta 'mu fto don zʲɛ 'rom na 'mno gɐ da 'brʲɛ jɛ tʲʲɛm xɐ 'tʲɛl bʲɪ pɐ ka 'zatʲ]

493

Подайте нам сюда вина. Ваше здоровье!

[pa 'daj tʲɛ nam sʲu 'da vʲi 'na 'va fʲ zda 'ro vʲjɛ]

494

Олэ!

[o 'lɛ]

3.3. Conclusão

Com a tabela fonética e a transcrição dos trechos por esta autora cantados na ópera *As Bodas no Monastério*, atinge-se o resultado final desta pesquisa. Esta autora espera que este material possa servir como consulta e ajude o cantor ou estudante de canto que deseja aventurar-se no vasto repertório russo, tanto na ópera quanto na música de câmara. Além do material apresentado nos capítulos II e III, também se recomenda para estudo o material indicado nas referências bibliográficas, no quais podem ser encontradas, inclusive, transcrições fonéticas de outras obras do repertório Russo.

⁵⁸

Всѣ

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De modo geral, a pesquisa foi desenvolvida e concluída satisfatoriamente. O tema “dicção” como um todo é, para esta autora, de extrema importância na formação e atuação profissional de um cantor lírico, seja exercendo sua função de cantor, seja exercendo sua função de professor de canto. Em concordância com Mattos (2014, p.47), acredito que a dicção consiste em um amplo objeto de investigação e este fato se torna ainda mais claro “à medida que ampliamos o foco dos estudos sobre ela, no âmbito da ciência da voz e das pedagogias do canto ao âmbito da musicologia”.

Pessoalmente, como cantora, sempre defendi que a dicção e todos os aspectos ligados a ela (articulação, fonação, etc.) é uma qualidade essencial ao cantor profissional. Sempre fui, desde o início da minha graduação em canto, fascinada pelo estudo da fonética e dicção do canto. Certa vez um professor muito querido me disse, em aula, que um cantor ou cantora só pode ser considerado (a) de fato profissional, quando se faz entender no palco. Na ocasião ele se referia à articulação clara do texto cantado e à projeção acústica de todos os seus fonemas, principalmente as consoantes, para que o público do teatro pudesse compreender o texto em sua totalidade. Esta idéia sempre esteve esculpida na minha mente, e tornou-se uma das minhas principais metas enquanto artista: ser compreendida.

Tudo isso se complica quando se está diante de uma partitura em língua estrangeira, quando não só se deve cantar com clareza na dicção, mas é preciso se fazer entender, afinal, que fonemas devemos cantar, e como. Quando tive a oportunidade de estudar a fonética da língua alemã para um trabalho de iniciação científica, passei a entender que somente interpretar os sons dos símbolos fonéticos do IPA não era suficiente, pois, cada um ouve de forma diferente: compreendi que é necessário um completo entendimento a respeito da articulação fonética. Da mesma maneira que o estudante de canto precisa adquirir conhecimento acerca da movimentação de seu corpo (educação somática) para poder utilizá-lo como instrumento, ele também precisa estar consciente da movimentação dos seus articuladores (língua, lábios, mandíbula etc). Esta é a principal motivação do meu trabalho, e meu objetivo final é incentivar essa mentalidade no meio artístico.

Tendo esse objetivo em vista, o encontro com a possibilidade de trabalhar com o Russo através do convite para a ópera *As Bodas no Monastério* trouxe um novo rumo ao meu mestrado. A participação na ópera foi meu laboratório, além de ser minha primeira experiência cantando um papel em ópera completo como profissional, e minha primeira experiência com a língua russa. No exato momento em que recebi o convite, já soube que a experiência seria perfeita para o meu projeto acadêmico, pois trataria de um assunto que, até onde investiguei, era inédito na comunidade acadêmica.

Tendo o desafio a mim imposto, passei a pesquisar material bibliográfico acerca de dicção russa utilizando o IPA, ferramenta que eu já estava acostumada a utilizar e acredito ser a mais eficiente. Previ e confirmei, juntamente com o meu orientador, que a literatura sobre o assunto era, de fato, em língua estrangeira e escassa. Aos poucos, conseguimos chegar a alguns raros materiais que serviram como base para a criação do meu próprio material didático, e comecei a confeccionar a tabela que visa ajudar o cantor brasileiro a compreender como se dá a articulação dos fonemas russos, e possa reproduzir os sons da língua do ponto de vista fisiológico e não somente imitando sons previamente escutados. Esta abordagem funcionou muito bem pra mim, pois o contato com a bibliografia me ajudou a decodificar a sonoridade do Russo de maneira que a pronúncia deixou de ser um obstáculo e passou a fazer parte do meu canto.

Além do material fonético, acredito ser importante no âmbito deste trabalho como um todo relatar como se deu a experiência de cantar um papel de ópera completo em Russo, oportunidade através da qual pude experimentar o material que estava desenvolvendo e concluir a sua eficácia. De fato, percebi que um estudo da fonética em paralelo com os ensaios com os *coachs* da língua me auxiliou e facilitou o meu aprendizado e a memorização do texto, permitindo que a experiência me fosse tremendamente enriquecedora não só do ponto de vista artístico, mas também intelectual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELOV, Anton. **A Guide to Russian Diction**. 2012. Disponível em <http://www.russianartsong.com/A-Guide-to-Russian-Diction-Full-Version.pdf>. Acesso em 10/05/2015.

Diário do Grande ABC. **Bodas no Monastério' ganha sua 1ª produção sul-americana, no Teatro São Pedro**. Disponível em: <http://www.dgabc.com.br/Noticia/1553430/bodas-no-monasterio-ganha-sua-1-producao-sul-americana-no-teatro-sao-pedro>> Acessado em 11/01/2016.

GRAYSON, Craig M. **Russian Lyric Diction: A practical guide with introduction and annotations and a bibliography with annotations on selected sources**. Tese de doutorado. Universidade de Washington, 2012.

KAYAMA, Adriana Giarola; CARVALHO, Flávio; CASTRO, Luciana Monteiro de; HERR, Martha; RUBIM, Mirna; PÁDUA, Mônica Pedrosa de; MATTOS, Wladimir. PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito. In: **Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM**. Goiânia, v. 13, n. 2, p. 16-38, dez. 2007.

MANUKYAN, M. A. **The Russian Word in Song: Cultural Linguistic Issues of Classical Singing in the Russian Language**. Tese de doutorado. Universidade de Ohio, 2011.

MATTOS, W. F. C. **Cantar em português: um estudo sobre a dicção como abordagem para a prática do canto**. Tese de doutorado. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2014.

PIATAK, Jean e AVRASHOV, Regina. **Russian Songs and Arias: Phonetic readings, word-by-word translations, and a concise guide to Russian Diction**. Dallas: Pst...Inc., 1991.

PROKOFIEV, Sergei. **As bodas no Monastério**. São Petesburgo: Compozitor Publishing House, 2007. Partitura para canto e piano.

Revista Concerto. **Theatro São Pedro anuncia temporada 2015**. Disponível em: <http://www.concerto.com.br/contraponto.asp?id=2711>> Acessado em 11/01/2016.

