

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

**O SOPRANO LIGEIRO NA ÓPERA:
SUA ARTE E OTIMIZAÇÃO DE SUA TÉCNICA**

por

Maria Elisabeth Ratzersdorf

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Niza de Castro Tank e co-orientação da Prof^a. Dr^a. Adriana Kayama.

CAMPINAS - 2002

DEDICATÓRIA

Ao meu marido, Thoróh, pelo apoio constante de sabedoria.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por terem me proporcionado todas as ferramentas necessárias para cunhar esta obra.

Ao inigualável soprano ligeiro Niza de Castro Tank, minha orientadora, professora de canto, madrinha de casamento e amiga, obrigada por tudo!

À Prof^ª. Dr^ª. Adriana Kayama, co-orientadora deste projeto, porto seguro nos trâmites formais.

À UNICAMP pela oportunidade de cursar e concluir o Mestrado em Artes e aos colegas, membros da banca, docentes e funcionários do Instituto de Artes.

À FAPESP, que financiou este projeto de abril de 2000 a janeiro de 2001.

Aos meus familiares, amigos, colegas, contatos antigos e novos, que, cada qual com sua linguagem, contribuíram de alguma maneira para enriquecer este trabalho.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

**O SOPRANO LIGEIRO NA ÓPERA:
SUA ARTE E OTIMIZAÇÃO DE SUA TÉCNICA**

por Maria Elisabeth Ratzersdorf

Resumo

Este trabalho chama a atenção para a arte do soprano ligeiro na ópera, tema sobre o qual constatamos não haver bibliografia específica abrangente. Ao analisarmos a trajetória histórica desse registro vocal, verificamos sua perda de espaço na cena lírica a partir das mudanças estéticas ocorridas após Rossini, quando os compositores passaram a prezar vozes de maior peso sonoro para caracterizar a crescente dramaticidade. Acompanhamos o posicionamento do soprano ligeiro que, num primeiro momento, se fechou em suas personagens típicas distanciadas da vida real e, posteriormente, buscou um enorpamento vocal visando obter um resultado mais satisfatório na interpretação das personagens de maior realismo e profundidade dramática. A partir de uma análise comparativa entre a técnica de produção de voz pré e pós-rossiniana, este estudo aponta caminhos para o soprano ligeiro ampliar seu território na ópera sem comprometer seu instrumento e sua herança virtuosística do Bel Canto.

LISTA DE FIGURAS

As ilustrações de (1) a (4) foram retiradas do livro Histoire de l'Opéra, de **Richard Somerset-Ward** (Paris: Éditions de la Martinière, 1998)

<i>Número</i>	<i>Página</i>
(1) Gravura de John Vanderbank, 1723	17
(2) Tableau de Johann Nilson, circa 1784	24
(3) Desenhos da prod. original de <i>Norma</i> de Bellini no Scala de Milão, 1831	34
(4) Produção de <i>Os Contos de Hoffmann</i> , de Offenbach em Berlim, 1958	53
(5) Capa do CD “ <i>Coloratura Assoluta</i> ”. Sony Classical, 1998	58
(6) Foto retirada do site http://www.metopera.org/history/week-990920.html	81
(7) Foto de programa da montagem de <i>Lakmé</i> do Teatro Municipal de SP, 1972	82
(8) Foto retirada do site http://www.northwood.edu/dw/1989/peters.html	84

Os exemplos musicais foram confeccionados pela própria aluna, utilizando o programa *Finale* versão 2001d, a partir das partituras relacionadas na bibliografia deste trabalho.

ÍNDICE ANALÍTICO

1.	<i>O SOPRANO LIGEIRO AO LONGO DA HISTÓRIA DA ÓPERA</i>	9
1.1	O Bel Canto Barroco	11
1.2	Classicismo	18
1.3	O Bel Canto Rossiniano	25
1.4	Revolução na Ópera	31
	Bellini	33
	Donizetti.....	35
1.5	Verdi / Romantismo Maduro.....	42
1.6	Verismo.....	55
1.7	Século XX.....	55
2.	<i>O ENCORPAMENTO DE SONORIDADE</i>	63
2.1	Encorpamento Natural.....	64
2.2	Encorpamento Técnico.....	68
	Empostação “na mescla” ou “mescla de registros”	69
	Emissão vertical e articulação.....	72
	Respiração	74
2.3	O trabalho técnico específico para o soprano ligeiro	77
2.4	Algumas cantoras que se beneficiaram do encorpamento de sonoridade	79
	Toti dal Monte (Itália, 1893-1975).....	79
	Bidu Sayão (Rio de Janeiro, 1902 - EUA, 1999)	80
	Niza de Castro Tank (Limeira – SP, 1/3/1931-.).....	82
	Roberta Peters (NY, 1931-.)	83

I n t r o d u ç ã o

Ao me deparar com certas gravações e vídeos de sopranos de agilidade das décadas de 30 a 50 do século XX, tomei conhecimento de uma arte que me soou muito estranha, se distanciando enormemente da estética de sonoridade que conhecemos e produzimos atualmente no canto lírico operístico. As vozes eram excessivamente leves, timbres claros, se arriscando sem cessar em notas agudas “de quebrar cristais” sustentadas na medida do poder de fôlego da cantora, freqüentemente extrapolando a pulsação da música. A interpretação das personagens se fazia etérea, suspensa, angelical. O repertório que imperava era essencialmente “acrobático”, apoiado numa orquestra de escrita sempre suave, “valsante”, muitas vezes quase imperceptível.

Das mesmas cantoras, entretanto, encontrei gravações posteriores onde já apresentavam sonoridade mais próxima da que estamos hoje acostumados: por exemplo, Toti dal Monte (*début* em 1916) cantando *Madama Butterfly* em 1939, ou Bidú Sayão (*début* 1924) interpretando também Puccini, como *In quelle trine morbide* (*Manon Lescaut*) e *Donde lieta uscì*, ária da personagem *Mimi* (*La Bohème*), entre 1948 e 1951.¹ O repertório agora era outro, apresentando personagens de intenso realismo em enredos trágicos, caracterizadas pela poderosa escrita das grandes frases em **canto legato**, uma herança de Wagner. Essa mudança no repertório afasta qualquer dúvida sobre a confiabilidade de gravações. O que estava claro é que as possibilidades vocais eram outras, determinando novas propostas interpretativas.

O caminho então seguido por essas cantoras, as quais hoje categorizamos como **sopranos ligeiros** (tradução errônea do termo italiano *leggero*, que significa “leve”)², se

¹ Conferir discografia ao final desta dissertação.

² Conferir glossário deste trabalho, assim como outros termos em negrito na narrativa.

bifurcava, sugerindo que aquela fosse uma época de transição entre duas estéticas conflitantes na ópera, que pediam técnicas distintas de sonoridade.

O que teria ocorrido para se chegar a esse período de transição? As estéticas eram mesmo conflitantes? O soprano ligeiro porventura estaria perdendo espaço no mundo da ópera?

Assim se originou o interesse de nossa parte por este trabalho, cujo objetivo geral é chamar a atenção para a arte do soprano ligeiro e o objetivo específico identificar as ferramentas com as quais esse registro de voz pode contar para se manter na cena lírica.

Para fornecer respostas às indagações acima, desenvolvemos este trabalho em dois capítulos: o primeiro, uma investigação histórica acerca da trajetória do soprano de agilidade na ópera, delineando suas personagens típicas e analisando sua situação após a mudança na estética operística iniciada com Bellini e Donizetti; o segundo, onde relembramos as possibilidades de produção de voz visando uma maior sonoridade na ópera, verificando como o soprano ligeiro se comporta nesse processo e como ele pode ampliar seu repertório sem prejudicar-se tecnicamente.

Assim, no primeiro capítulo, consideramos as seguintes hipóteses: 1) aquela arte da leveza favorecendo o virtuosismo e os chamados “superagudos” provém da antiga escola italiana de canto, hoje denominada Bel Canto; 2) as mudanças gradativas que se verificaram após Rossini na estética da ópera e conseqüentemente em seu repertório e escrita composicional fizeram com que o soprano ligeiro perdesse espaço na cena lírica. Este viu suas personagens imaginárias e distanciadas da vida real caracterizadas pela **coloratura** (elaborada ornamentação da melodia) serem consideradas ultrapassadas pelo público cada vez mais acostumado com a violência dos dramas caracterizada pelo peso sonoro.

Essa perda de espaço vem explicar o fato de que, apesar dessas mudanças iniciadas por Bellini e Donizetti na terceira década do século XIX e desenvolvidas por Verdi,

Wagner e posteriormente Puccini terem sido determinantes para o estabelecimento da nova sonoridade para todos os registros vocais, o soprano ligeiro desenvolveu uma trajetória não linear nesse sentido. Seu apego ao Bel Canto como parte orgânica de sua arte fez com que se fechasse no território do repertório de coloratura, tornando-se, no início do século XX, o registro vocal especialista em *canto fiorito* (canto ornamentado) e negando, assim, qualquer atualização.

As cantoras que não quiseram se prender a esse estereótipo tiveram de enfrentar a concorrência com sopranos mais pesados inclusive dentro de seu repertório característico, após a renovação deste inaugurada por Maria Callas nos anos 50, que imprimiu maior profundidade dramática às personagens do Bel Canto como *Lucia*, Elvira (*I Puritani*), *Norma*. Por meio principalmente de Callas e igualmente da grande voz de soprano coloratura de Joan Sutherland, o território salvaguardado do soprano ligeiro havia sido invadido, e a transição da antiga sonoridade para a atual se fez inevitável.

Nesse enfrentamento, provavelmente muitos sopranos ligeiros devam ter passado por vários equívocos ao tentar otimizar sua técnica, o que deve ter custado a carreira de muitas cantoras promissoras. Mas existem inúmeros registros de tantas outras cantoras que conseguiram dominar essa otimização conduzindo carreiras duradouras, mantendo sua arte belcantista dentro da nova sonoridade de maior peso dramático condizente com a estética que já era vigente desde meados do século XIX.

Chegamos então ao cerne desta dissertação, cujo segundo capítulo se dedica ao que realmente consideramos de maior importância para o soprano ligeiro, a análise da otimização de sua técnica para sua sobrevivência no atual mercado operístico. Essa otimização da técnica chamamos aqui de “encorpamento de sonoridade”. É onde soprano ligeiro, tendo como base de sua arte a técnica da escola belcantista, vai aproveitar desta algumas ferramentas em conjunto com as novas possibilidades de sonoridade para dominar os vários estilos operísticos. É do Bel Canto, por exemplo, que a cantora vai extrair o treinamento visando a versatilidade para interpretar todos os papéis dentro da

categoria de soprano, o que vai validar a máxima que diz ser sobre o velho que se constrói o novo.

Meio século se passou desde o impacto de Callas e Sutherland sobre o círculo fechado do repertório belcantista dominado pelo soprano ligeiro, sendo que a contribuição desta pesquisa não é tanto de novidade, mas se presta à descrição de uma atualização que pode ainda não ser tão óbvia para muitas cantoras que não sabem com que armas lutar pelo agora também “globalizado” território no mundo da ópera. Nossa pesquisa justifica-se também pela ausência de bibliografia específica abrangente sobre o tema.

E finalmente, diante da hipótese de ser a arte do soprano ligeiro uma arte em extinção, os exemplos citados no segundo capítulo deste trabalho são de cantoras atuantes nos mais importantes teatros de ópera, atestando a permanência na cena lírica do soprano ligeiro que se atualizou. Seu repertório característico continua sendo encenado, e um soprano ligeiro com grande domínio de técnica sempre gozará da admiração da platéia, como acontece com a Rainha da Noite em suas duas únicas aparições dentre tantos personagens ricamente variados da ópera *A Flauta Mágica* de Mozart.

1. O SOPRANO LIGEIRO AO LONGO DA HISTÓRIA DA ÓPERA

Conforme lemos em *The New Grove Dictionary of Opera*, somente com a ascensão do madrigal no século XVI é que as vozes femininas foram aceitas na sociedade.³

No século XVII, era normal que praticamente todos os papéis femininos na ópera fossem escritos para sopranos. Porém o termo soprano se aplicava mais freqüentemente ao *castrato*. Como ressalta Henry Pleasants em seu livro “The Great Singers”:

*Mas dever-se-ia lembrar que no século XVII, com as mulheres sendo barradas nos coros das igrejas e às vezes dos teatros (como o foram no teatro grego e até no teatro antigo inglês), elas não estavam tão disponíveis nem eram tão boas quanto se tornaram depois. Nem eram consideradas especialmente necessárias (...). E os castrati eram, geralmente, melhores cantores. Mas havia exceções.*⁴

A ópera é um produto da era que a criou, o Barroco, cuja estética escapista se explica pelo momento histórico que vivia a Itália, berço do gênero: a rivalidade entre as cidades-estado italianas facilitando as invasões e culminando na perda do domínio do Mediterrâneo oriental por parte de Veneza para os turcos (Batalha de Lepanto – 1571) favoreceu, nas três últimas décadas do século XVI, uma visão hedonística e ideal da vida, como uma fuga da realidade, prevalecendo a busca pelos prazeres sensoriais por meio da imitação da natureza.⁵

³ Sadie, S. *The New Grove Dictionary of Opera* (Londres: Macmillan Publ., 1997), cf. ‘soprano’

⁴ “But it should be remembered that in the seventeenth century, with women barred from the church choir and sometimes from the theater (as they had been in the Greek and even the early English theater), they were neither so available, initially, nor so good as they later became. Nor were they considered especially necessary (...). And the castrati were, as a rule, better singers. But there were exceptions”. Pleasants, H. *The Great Singers: From the dawn of opera to our own time* (NY: Simon & Schuster, 1966), p.96

⁵ Celletti, R. *A History of Bel Canto* (NY: Oxford Univ. Press, trad. Frederick Fuller, 1996), pp.2-3

Dentro dessa estética foram determinantes as iniciativas da *Camerata Fiorentina*, que se reunia desde 1569 na busca de uma nova forma musical segundo os preceitos platônicos de colocar a música a serviço das palavras. Buscando maior clareza do texto, a *Camerata*, por sugestão do teórico musical Vincenzo Galilei, utilizou a arte da canção solo – há tempos popular na Itália – com acompanhamento reduzido a acordes cifrados no cravo ou alaúde em suas primeiras tentativas de confeccionar o *dramma per musica*, posteriormente denominado *opera*.⁶ Ao adotar a utilização de figuras musicais para ilustrar o sentido das palavras (prática renascentista conhecida como *word painting* ou *madrigalismos*),⁷ a *Camerata* encontrou eco em cantores e instrumentistas com maestria no contraponto e nas divisões (i.e. a transformação de notas longas/brancas em componentes pretas, daí o termo **coloratura**), conquistada com a arte da polifonia. Assim, a nova música atingiu expressividade através da ornamentação da melodia; conforme atesta Sally Sanford em sua tese de doutorado, a ornamentação era vista como o meio pelo qual se atingia a eloquência na expressão musical, tornando-se parte integral de toda e qualquer composição durante os séculos XVII e XVIII.⁸ George Newton em *Sonority in Singing* deixa evidente que a expressão por meio da voz humana era obtida da mesma maneira, ao citar Thurston Dart quando este observa que instrumentos da época como o órgão e o cravo não permitem variações de dinâmica, tendo o instrumentista de apelar para as divisões e nuances de articulação.⁹

A declamação ornamentada das inflexões do texto tal qual foi cunhada pela *Camerata* iria, no entanto, sofrer mudanças em 1637, com a inauguração em Veneza do primeiro teatro público de ópera, onde os cantores eram agora acompanhados de orquestra. Esse período onde o canto adquire maior grandiloquência, convencionou-se denominar

⁶ Palisca, C. 'The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations' (New Haven, CT, 1989) in Warrack, J. and West, E. *The Oxford Dictionary of Opera* (NY: Oxford Univ. Press, 1997), cf. 'camerata'

⁷ Newton, G. *Sonority in Singing – An Historical Essay*, (NY: Vantage, 1984), pp. 19-20

⁸ Sanford, S. A. *Seventeenth and Eighteenth Century Vocal Style and Technique* (tese defendida para o grau de D.M.A. – Doutor em Artes Musicais, Universidade de Stanford, 1979), p.149

⁹ Dart, T. *Interpretação da Música* (SP: Livraria Martins Fontes Ed., 1990) in Newton, G. *Sonority in Singing – An Historical Essay*, (NY: Vantage, 1984), p.29

Bel Canto, e o autor Rodolfo Celletti em *A History of Bel Canto* demonstra com razão que após o primeiro auge com Händel, o Bel Canto iria se desenvolver em novos parâmetros cem anos depois, atingindo seu segundo auge com Rossini, quando este perpetuou a mesma estética de distanciamento da realidade por meio do *canto fiorito*.

1.1 O Bel Canto Barroco

Com a inauguração dos primeiros teatros públicos de Roma e Veneza entre 1637 e 1642, dá-se a explosão do cantor virtuose e a conseqüente proeminência da **ária** (momento mais lírico de exteriorização dos sentimentos) na escrita composicional. A estilização da expressividade caracterizada por meio da linguagem de símbolos musicais sobre a qual se apoiava a ária, veio a ser denominada “Teoria dos Afetos”. Nela, todos os símbolos musicais se combinavam para formar uma retórica musical, onde cada “paixão” era estereotipada por convenções de ornamentação, padrões de figuras e escolhas de tonalidades e timbres. A Teoria dos Afetos serviu perfeitamente para embasar a estética escapista da ópera barroca, onde o senso do maravilhoso se evocava através de timbres diferenciados, delicadeza no cantar, contemplação abandonada e complexidade virtuosística.¹⁰ Nesse panorama, podemos compreender como se encaixaram tão bem as figuras em questão: o *castrato*, com sua aparente ambigüidade sexual, dono de um timbre incomum – misto de voz de menino e da voz feminina – e o soprano feminino, com uma tessitura bem maior nos agudos do que a do menino-soprano. Porém Henry Pleasants nos lembra:

¹⁰ Celletti, R. A History of Bel Canto (NY: Oxford Univ. Press, trad. Frederick Fuller, 1996), p.9

*A maioria das mulheres da era do bel canto foram alunas dos castrati ou aprenderam com os castrati na prática e através de observação e imitação. Ambos cantavam o mesmo tipo de música – e freqüentemente a mesma música. Ambos treinavam a mesma ornamentação. Ambos atingiam a glória ou o desespero na mesma **fioritura** dentro da mesma extensão vocal. E ambos eram julgados dentro dos mesmos critérios. Esses critérios, além disso, favoreciam as vantagens de força e resistência de que os homens normalmente possuem sobre as mulheres.¹¹*

Diante desse quadro, vem a pergunta: como então o soprano feminino conquistou seu espaço? Uma resposta razoável seria: tirando partido do que lhe diferenciava dos *castrati*, isto é, a delicadeza de timbre característica do sexo e o brilho concentrado na região dos chamados superagudos. Assim, o soprano feminino desde cedo teria se identificado com as personagens femininas de caráter idílico e das árias imitando pássaros, puxando as improvisações para o agudo, delineando as características básicas de suas personagens que iriam perdurar por toda a História da Ópera.

Apresentamos aqui uma relação dos antecedentes de personagens e árias características do soprano feminino, coletados do livro *A History of Bel Canto*, de Rodolfo Celletti:

¹¹ “Most of the females of the age of *bel canto* were pupils of castrati or learned from the castrati in performance and by observation and imitation. They sang the same type of music – and often even the same music. They practiced the same embellishments. They gloried or despaired in the same *fioritura* throughout the same vocal range. And they were judged by the same criteria. These criteria, moreover, favored those advantages of strength and stamina that men normally enjoy over women”. Pleasants, H. The Great Singers: From The Dawn of Opera to Our Own Time (NY: Simon & Schuster, 1966), pp. 96-97

- A primeira ingênua é Drusila em *L'Incoronazione di Poppea* (1643), de Monteverdi (1567-1643);
- A primeira ária de sonambulismo é de Arnalta, da mesma ópera;
- Encontramos uma parte de violino imitando o soprano em *Alpi gelide*, ária de Giuglia em *Pompeo Magno*, de Cavalli (1602-1676), primeiro compositor representativo da ópera veneziana;
- As primeiras rainhas e princesas de caráter idílico são Orontea e Semira, de Cesti (1623-1669), cuja música elegante e ágil fez com que a ópera italiana e os cantores se internacionalizassem, a exemplo da apresentação de *Il Pomo d'Oro* em Viena, no casamento de Leopoldo I (1666). É de Orontea a ária de sonambulismo *In torno all'idol mio*, que consta na compilação *Arie Antiche*, de Parisotti, muito utilizada atualmente pelos iniciantes no estudo do canto lírico,¹²
- O primeiro protótipo de ária de loucura com caráter melancólico e virtuosismo encontra-se em *Totila* (1677), de Legrenzi (1626-1690), para contralto masculino;
- As primeiras soubrettes (serviçal feminino) são Marcia em *Totila* e, do mesmo compositor, Eufemia em *Giustino* (1683). Elas tinham como canção típica a *villotta*, que originou as árias tradicionais da ópera cômica as quais iriam perdurar até a primeira metade do século XIX;
- Antecedentes do cantabile-cabaletta (descrito aqui no capítulo sobre Rossini) seriam as *ariettas* e *canzonettas* de Ziani (Pietro Andrea, 1616-1684), com mudança de ritmo e tempo do cantabile para a *cabaletta* (ex. *Andante* 3/2 passa para *Allegro* 4/4);
- Um dos primeiros exemplos de árias imitando pássaros é “*Usignoli che cantate*”, de Onorio (contralto masc.) e Termancia (sopr.), em *Onorio in Roma*, de Pollarolo (1653-1722);

¹² Parisotti, Alessandro (Ed.) 30 arie antiche raccolte ed elaborate (Ed. Ricordi)

Os compositores Pallavicino (1630-1688), Steffani (1654-1728) e Alessandro Scarlatti (1660-1725) iriam promover substancial evolução do virtuosismo, usando e abusando de efeitos de rapidez de execução, saltos de uma e até duas oitavas, escalas ascendentes e descendentes, riqueza de *fiorture* e as maiores tessituras da época.¹³ Por volta de 1721, prevaleceu a moda de subir as tessituras, prática já antecipada por Vivaldi e Carissimi (este no século XVII) em algumas cantatas que atingiam o do²: Scarlatti escreveu com freqüência a nota la² como a mais aguda para o soprano (masculino e feminino) e tenor, porém com ataques diretos somente para o soprano, já que o tenor na época desenvolvia sonoridade mais pesada, cantando na região de barítono.¹⁴

Estava inaugurado o século XVIII, o século da explosão do grande vocalismo, onde o Bel Canto iria atingir seu primeiro auge com Händel (1685-1759). Compositores deste quilate, trabalhando com os zelosos libretistas Zeno e Metastasio e contando com cantores mais bem preparados a partir do estabelecimento das escolas de canto como a de Porpora (1686-1768), forneceram à escrita operística personagens de maior profundidade. A maior sutileza na análise dos sentimentos teria repercussão na coloratura, onde a imitação dos desequilíbrios emocionais se fazia nos **melismas** e desenhos mais complexos da linha melódica. Porpora codifica o uso da *messa di voce*, como em “*Alto Giove*”, ária de Acis escrito para o famoso castrato Farinelli na ópera *Polifemo* (1735): na primeira nota ele marca uma fermata, significando que o cantor deve crescer e decrescer na nota, emendando-a na frase que se segue, sem respirar. No século XVIII, a importância da *messa di voce* era enorme, sua realização sendo sinônimo de delicadeza, controle da respiração e das nuances do nível de volume do cantor.

Rinaldo (1711), primeira ópera da fase de Händel em Londres, contou com os sopranos Isabella Gerardou no papel de Almirena e Elisabetta Pilotti no papel de Armida.

¹³ Celletti, R. A History of Bel Canto (NY: Oxford Univ. Press, trad. Frederick Fuller, 1996), p.53

¹⁴ Adotamos aqui a indicação das oitavas (centrada no *do* da primeira linha suplementar inferior do pentagrama para soprano) da seguinte maneira: o *do* uma oitava acima se configura do¹ e assim por diante, e uma oitava abaixo é grafado com maiúscula, ou seja, Do, antecedendo-o o Do₁; conforme o modelo (3) apresentado em Randel, D.M. Harvard Concise Dictionary of Music (Harvard Univ. Press, 1978), cf. ‘Pitch names’.

Almirena era inocente e apaixonada, encarnando a virtude, e possui um adágio (“*Augelletti Che cantate*”) com flauta concertante, além do famoso largo “*Lascia ch’io pianga*”; já Armida é sedutora, suas entradas são orquestrais com ritmo exótico e sua tessitura vai até do². Em *Amadigi* (1715), Händel antecipa a prática da ornamentação elaborada totalmente escrita, graças ao fato de contar com cantores mais capacitados.

Mas Francesca Cuzzoni (1698-1770) foi o maior soprano feminino que Händel conheceu, entrando para a história como uma das mais belas vozes do século XVIII, pela sua ressonância, uniformidade e timbre doce e tocante.¹⁵ A cantora chegou a Londres em 1723, onde fez seu debut criando o papel de *Teofane* na ópera *Ottone*, de Händel. Segundo relatos, ela modulava e suavizava seu canto para produzir efeitos fascinantes. Tanto fraseava com efeito hipnótico nos estilos lânguido-elegíaco e patético, quanto realizava com limpeza e flexibilidade as passagens de agilidade, apesar de ela não propriamente se destacar em passagens de rapidez e agilidade de ornamentação.¹⁶ O flautista e tratadista Quantz (1697-1773) que a viu cantar em Londres, confirma:

¹⁵ A rival de Cuzzoni, Faustina Bordoni (1695-1781), era mais provavelmente um mezzo-soprano. As duas foram as primeiras prima-donas a atingirem fama internacional frente aos grandes castrati de sua geração e a inaugurarem a tradição das contendidas entre sopranos e seus fã.

¹⁶ Celletti, R. A History of Bel Canto (NY: Oxford Univ. Press, trad. Frederick Fuller, 1996), p.89

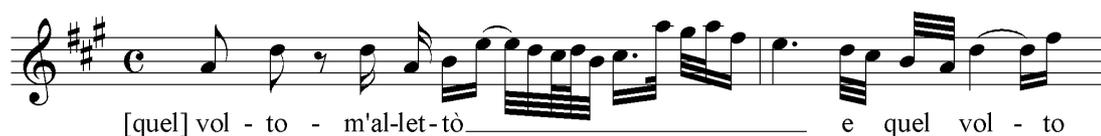
Cuzzoni possuía uma voz de soprano muito agradável e clara, uma entonação pura e um trilo refinado. Sua extensão compreendia duas oitavas, de do a do². Seu estilo de cantar era inocente e comovente. Sua ornamentação não parecia artificial, diante da fácil e hábil maneira com a qual ela a executava. Entretanto, sua ornamentação conquistava a alma de cada ouvinte por meio de sua expressão doce e tocante. Ela não dispunha de grande agilidade de execução de allegros; mas havia um acabamento e suavidade que eram elegantes e agradáveis. Ainda assim, com todas essas vantagens, deve-se confessar que ela era bastante fria na ação, e que sua figura não era apropriada para o palco.¹⁷

¹⁷ “Cuzzoni had a very agreeable and clear soprano voice, a pure intonation and a fine trill. Her compass extended two octaves, from C to C. Her style of singing was innocent and affecting. Her graces did not seem artificial, from the easy and neat manner in which she executed them. However, they took possession of the soul of every auditor by her tender and touching expression. She had not great rapidity of execution in allegros; but there was a roundness and smoothness which were neat and pleasing. Yet, with all these advantages, it must be owned that she was rather cold in her action, and that her figure was not advantageous for the stage”. Quantz, J. in Pleasants, H. The Great Singers: from the dawn of opera to our own time (NY: Simon & Schuster, 1966), p. 98



(1) Francesca Cuzzoni entre os *castrati* Senesino (esq.) e Gaetano Berenstadt (dir.) em Londres, numa cena de *Flavio* de Händel.

Como primeira decorrência do aparecimento de Cuzzoni, vemos na escrita musical de Händel os amplos intervalos ascendentes deixarem de pertencer com exclusividade aos vocalises, sendo incorporados no estilo silábico, contribuindo para ampliar a curva dos fraseados. Em outras árias de *Teofane*, Händel introduziu passagens de fiorituras suspensas que, repentinamente projetando a voz para o agudo, sublinhava a flexibilidade e graça do cantor:¹⁸



¹⁸ Os dois exemplos musicais que seguem foram retirados do livro *A History of Bel Canto*, de Rodolfo Celletti (NY: Oxford Univ. Press, trad. Frederick Fuller, 1996), pp.90 e 96

Cuzzoni criou outros papéis de Händel, inclusive Cleópatra de *Giulio Cesare*. Cabe explicar que, quando dizemos que um cantor criou um papel, significa que foi o primeiro a cantá-lo, imprimindo sua “marca” na concepção inicial do papel. Pode-se perceber o toque de Cuzzoni nos grupos de colcheias pontuadas inseridas em “*Tu la mia stella sei*”, cantada por Cleópatra, e em “*Alla fama dimmi il vero*”, cantada por Teofane, ou em certos vocalises na ária de Cleópatra “*Da tempesta il legno infranto*”, onde há uma sucessão de notas em staccato, efeitos de *ribattuta* e trinados variados.

Em 1729, tendo perdido seus cantores famosos para o rival Porpora, Händel substituiu Cuzzoni e Bordoni por Anna Strada, soprano italiana que trabalhou com Vivaldi, e foi graças à ajuda paciente de Händel que ela triunfou na difícil tarefa de substituir as duas grandes cantoras. Händel transferiu para ela o estilo de composição inspirado em Cuzzoni. Anna Strada cantou para Händel até 1737, tendo criado, entre outros, o papel-título *Alcina*, cujo *allegro* “*Tornami a vagheggiar*” é um dos melhores exemplos de ária característica para soprano de agilidade, conforme ilustra o seguinte trecho:



Em *Serse* (1738), Händel tratou o soprano como nenhum outro compositor na primeira metade do séc. XVIII tinha feito, concluindo um ciclo que estabeleceu uma visão flexível e moderna da voz de soprano.

1.2 Classicismo

Na segunda metade do século XVIII, as vozes femininas as quais já se começara a cultuar como divas desde o fim do século XVI, vão pouco a pouco substituindo os

castratti nos papéis principais. O mitológico timbre de *castrato* e a visão distorcida do mundo perderam força diante da urgência de um realismo dramático decorrente do envolvimento com a situação social e política européia da época.¹⁹ A postura iluminista de busca por verdade dramática e realismo se fazia na música através de sátiras veladas ou diretas, o que resultou no triunfo da ópera cômica.

Em decorrência do grande desenvolvimento do virtuosismo vocal ocorrido no período que se iniciou com Alessandro Scarlatti e Steffani e terminou com Händel e Hasse, a moda na segunda metade do século XVIII era a execução cada vez mais rápida e a ampliação do registro agudo, num processo que poderíamos caracterizar como “feminilização do canto”; conseqüentemente, prevaleceu a busca da leveza e agilidade na voz e a competição por atingir notas cada vez mais agudas, a exemplo de Lucrezia Agujari, conhecida como *La Bastardella*, que de acordo com testemunho de Mozart, atingia o do³. Nas palavras do libretista Metastasio, em carta de 1770:

¹⁹ Celletti, R. A History of Bel Canto (NY: Oxford Univ. Press, trad. Frederick Fuller, 1996), p.104

*Hoje em dia, ao invés de se esforçarem para tornarem suas vozes firmes, robustas e sonoras, os cantores estão tentando torná-las leves e ágeis. Ao seguir esse novo método, eles alcançaram feitos incríveis de velocidade e virtuosismo técnico, que impressionam as pessoas e arrancam aplausos da surda audiência (...), mas não proporcionam o prazer produzido espontaneamente pela impressão física e vigorosa de uma voz clara, firme e robusta, que atinge os órgãos auditivos da platéia com um equilíbrio de força e deleite e produz seu efeito próprio, penetrando fundo no coração.*²⁰

Destarte, o ardor expressivo e a sensibilidade estavam sendo substituídos por frenesi e heroísmo técnicos, quadro que seria revisitado no início do século XX, com a estereotipização do soprano de agilidade. O resultado disso foi a perda da sustentação dos registros médio e grave, ocasionando o surgimento de cantores com vozes fracas ou até “destimbradas”, como poderíamos dizer.

Os compositores agora passam a apreciar diferenças essenciais dentre as vozes, que tinham a ver não somente com facilidade técnica, mas também com timbre e caráter (talvez devido ao maior número de intérpretes disponíveis, considerando que na época os compositores escreviam para a ocasião²¹). Um bom exemplo disso é a comparação entre a escrita musical para os dois papéis femininos da ópera *O Rapto do Serralho* (1782), de Mozart, ambos para soprano de agilidade: a dama espanhola Constanze, cujo carro chefe é a arrebatada ária “*Martern aller Arten*”, e sua aia inglesa Blonde, figura convencional de comédia²² com uma linha de canto mais delicada, a exemplo da ária “*Durch Zärtlichkeit*”. Mozart, sobre todos, criou papéis para soprano de notável variedade: de **bravura** na

²⁰ “Nowadays, instead of ‘striving to make their voices firm, robust and sonorous, singers are trying to make them light and flexible. By following this new method they have achieved quite incredible feats of speed and technical virtuosity, which amaze people and call forth deafening applause from the audience (...), but not the pleasure produced spontaneously by the physical, vigorous impression of a clear, firm, and robust voice, which strikes the listening organs of the audience with a balance of strength and delight and produces its effect, penetrating deep into the heart.” Celletti, R. *A History of Bel Canto* (NY: Oxford Univ. Press, trad. Frederick Fuller, 1996), p.106

²¹ Daí a existência de várias versões da mesma ária, confeccionadas de acordo com cada intérprete.

²² Harewood, The Earl of. *Kobbé: O Livro Completo da Ópera* (RJ: Jorge Zahar Editor, 1991)

grande tradição, como Dona Elvira; sérios, como Pamina; de *soubrette* (serviçal feminino), papel-chave na ópera *buffa*, como Susanna e Zerlina; leves como Papagena; e o inigualável papel da Rainha da Noite em *A Flauta Mágica* (1791) de Mozart.²³ Na ópera clássica, esse é o papel mais conhecido escrito para um soprano de agilidade. Pela caracterização dramática, podemos especular que o papel foi confeccionado para o que poderíamos chamar de “soprano absoluto”,²⁴ fenômeno que se deu na época do lado das vozes mais graves dentro da ampliação do registro agudo; seria uma voz que alia o timbre dramático ao domínio das notas agudas e superagudas, capacitado, desta maneira, para qualquer papel na categoria. A Rainha da Noite possui apenas duas aparições significativas na ópera, que são, entretanto, das mais esperadas, pelo caráter irado, brilhante e sobrenatural das árias obtido graças à genial utilização dos registros agudo e superagudo por parte de Mozart. Spike Hugues em *Famous Mozart Operas* analisa mais de perto esses dois momentos, de cuja análise aproveitamos alguns trechos e os exemplos musicais 1 e 2 aqui ilustrados:

Após a “deixa” das três damas, que em uníssono anunciam a Rainha, o libretista/produtor Schikaneder põe toda a maquinaria de seu teatro para realizar, em um breve momento, a instrução onde “as colinas se dividem e a cena é transformada em um magnífico salão. A Rainha está sentada em um trono, o qual é adornado com estrelas transparentes.” Porém, sem escrever “música para o violento e destruidor acorde” que desejava Schikaneder, Mozart, ao contrário, proporciona uma dramática introdução em *crescendo* para essa primeira aparição da Rainha. Após um recitativo com vigoroso acompanhamento, ela, na tonalidade mais melancólica mozartiana²⁵ – sol menor – recita para Tamino a cena onde sua filha, Pamina, foi seqüestrada:

²³ A partir desta seção, as óperas e os respectivos exemplos musicais serão citados no idioma costumeiramente utilizado no meio operístico brasileiro.

²⁴ Classificação usada em aula pela professora Niza de Castro Tank (sobre a cantora, vide Capítulo 2). Celletti usa o termo para designar a voz clara e pura do soprano agudo que caracterizará no Romantismo a jovialidade, a pureza, a castidade. (*A History of Bel Canto*, p.193)

²⁵ Hugues, Spike. *Famous Mozart Operas* (Dover Ed.), p.202.

superagudos quando a Rainha exclama: [se não fizer o que ordeno] “você não será minha filha nunca mais”:

Ex.3

Nº14 [Allegro assai]

Rainha da Noite

[Ah!]

4
mei - ne Toch - ter nim - mer - mehr,

Numa vigorosa segunda seção, a coloratura é um pouco mais moderada, mas o vigor da personagem continua, em sua ameaça à filha de romper todos os laços da natureza se ela não lhe obedecer.

O papel foi criado pela cunhada de Mozart, Josepha Hofer, para a qual o compositor anteriormente escrevera a ária de concerto com clarineta obbligato “*Schon lacht der holde Frühling*”, que consta em seu catálogo com a data de 1789 como ária da versão para o alemão (depois abandonada) do *Barbeiro de Sevilha* de Paisiello. A exemplo de *Schon lacht...*, as árias de concerto de Mozart para soprano são, em sua estrutura, operísticas, merecendo também, pelo grau de destreza técnica, constar nesta análise. Para a irmã de Josepha, Aloysia Lange, Mozart dedicou sete árias de concerto, escritas entre 1778 e 1788, com destaque para *Popoli di Tessaglia!* que chega até sol². Aloysia também criou o papel de Mme. Herz em *O Empresário* (1786) e interpretou Donna Anna na première de *Don Giovanni* em Viena.



(2) Aloysia Lange no papel de Zemira, na ópera *Zemira e Arion* de Grétry, muito popular na época.

No século seguinte, um repertório consolidado internacionalmente começaria a se desenvolver e o Romantismo promoveria uma gradual mas total transformação do mundo sonoro da ópera. No começo do século XIX, a contribuição que Rossini daria ao *canto fiorito* levaria o Bel Canto ao seu segundo auge, indo o compositor influenciar a escrita dos que se seguiriam. Assim, as vozes de agilidade foram centrais, inclusive nas óperas de Bellini e Donizetti.

A admiração por parte dos compositores italianos pela música instrumental germânica, como a devoção de Rossini por Haydn e Mozart e o estudo conduzido por Donizetti dos quartetos de Haydn, Mozart e Beethoven,²⁹ se explica pelo fato do

²⁹ Kimbell, D. *Italian Opera* (Cambridge Univ. Press, 1991), p.442

Romantismo, em sua origem, ter sido um fenômeno do norte da Europa e já em meados de 1760 os italianos estarem se interessando pelas novas vibrações vindas de lá.³⁰

1.3 O Bel Canto Rossiniano

As melodias de Rossini sempre dependeram, em sua execução, das habilidades herdadas pelos grandes *castrati* do final do século XVIII, quais sejam: a facilidade de emissão, a aguçada articulação da coloratura, um fenomenal controle da respiração, a criativa aplicação da ornamentação.³¹ Tendo, no início, trabalhado com tão consagrados vocalistas como o mezzo-soprano Maria Marcolini e o último dos *castrati* operísticos, Giovanni Battista Velluti, Rossini já começara a desenvolver um estilo no qual as linhas vocais se dissolviam em vertiginosos melismas e complicadas divisões.³² Durante a estadia de Rossini em Nápoles (1815-22), seu então poderoso empresário, Domenico Barbaia, mantinha um dos mais brilhantes times de cantores já reunidos. As óperas que Rossini escreveu nesse período se destinavam a esses talentos, e essa é uma das razões pela qual elas apresentam tremendas dificuldades para quem queira revivê-las hoje em dia. As *prima-donnas* de Rossini eram então Rosmunda Pesaroni, um espetacular contralto, e a mais famosa de todas, o soprano espanhol Isabella Colbran (1785-1845), para a qual Rossini compôs *Elisabetta, Regina d'Inghilterra* (1815) e *Semiramide* (1823), entre outros papéis, e com a qual se casaria mais tarde. Colbran era um soprano dramático-coloratura, perfeita em método e estilo com uma tessitura prodigiosa de quase três oitavas, do sol ao mi². Não é de se surpreender que *Elisabetta* demarca um estágio muito importante na evolução da coloratura rossiniana.

Na realidade, foi com *O Barbeiro de Sevilha*, *Otello* (ambas de 1816), *La Cenerentola* e *La gazza ladra* (ambas de 1817) que Rossini alcançou um detalhamento de

³⁰ Idem, p.397

³¹ Kimbell, D. *Italian Opera* (Cambridge Univ. Press, 1991), p. 438

³² Idem, p.449

coloratura sem precedentes, realizando o feito de colocar a ópera cômica e a **ópera séria** lado a lado, como verdadeiros celeiros de virtuosismo vocal.

No *Barbeiro*, Rosina, papel escrito para o contralto coloratura Geltrude Giorgi-Righetti, é hoje freqüentemente interpretado pelos sopranos coloratura. Isso se dá devido à raridade do registro de contralto coloratura e à dificuldade por parte de outros registros vocais para o *canto fiorito* tal como o compositor o escreveu. Os mezzos geralmente concentram seus esforços em cultivar sonoridade escura, pesada, mais adequada à música dos compositores subseqüentes.³³ A apropriação desse papel por parte dos mezzosopranos só se daria ao fim da Segunda Guerra Mundial.³⁴ Da apropriação do papel pelos sopranos coloratura, vêm os costumes de troca de seções agudas com o barítono nos conjuntos e de se escolher uma ária de agilidade para o momento da aula de canto no II Ato, onde o compositor indica no *libretto*: “Rosina canta uma ária, *ad libitum*”. Encontramos no guia Kobbé uma valiosa relação das árias escolhidas por diversas cantoras, indo de canções espanholas à ária da loucura de *Lucia di Lammermoor*. O papel de Rosina no registro de soprano ligeiro também estabelece a execução da cavatina *Una Voce poco fà* meio tom acima, permitindo vocalises brilhantes no registro agudo. Na transposição dessa ária de Mi M para Fa M, não só os vocalises são outros, mas todo o caráter da personagem se altera, aproximando-se mais da brejeirice das *soubrettes*.

Foi durante os anos que Rossini passou em Nápoles que se deu a padronização da estrutura operística abaixo descrita e a qual seria adotada até meados de 1850:

A ação se concentrava em um número de incidentes/focos, cada um dos quais era articulado sempre do mesmo modo, num esquema bem diferente da fluida intriga da ópera *metastasiana*:

³³ Newton, G. *Sonority in Singing – An Historical Essay* (NY: Vantage, 1984), p.42

³⁴ Harewood, The Earl of: *Kobbé: O Livro Completo da Ópera* (RJ: Jorge Zahar Editor, 1991), ver nota de rodapé da p.243.

- Curto prelúdio instrumental desenhando o “clima” de entrada dos artistas no palco;
- Introdução do elemento dramático da cena, elaborado e debatido no recitativo...
- ...culminando no *cantabile*: uma *aria* ou *ensemble* reflexivos na mais rica veia lírica do compositor;
- Após o *cantabile*, seguia-se uma abrupta mudança de tom, fosse pela passagem da reflexão para a ação por parte do protagonista, fosse pela chegada de um novo personagem ou grupo na trama; em ambos os casos, o *cantabile* era seguido de um movimento de transição, o *tempo di mezzo*, geralmente conduzido pela orquestra, e que avançava até culminar na...
- ...*cabaletta*, ou *stretta*, um rápido e brilhante movimento com repetição ornamentada levando ao desfecho da cena.³⁵

É na *cabaletta* que a personagem vai exteriorizar seu pensamento, é a hora da revelação, da comunicação direta com a platéia (diferentemente da ária, que é introspectiva). Isso se traduz na escrita de maior brilho e agilidade, onde o cantor podia mostrar toda sua técnica, especialmente na volta *da capo* (“do início”, repetição ornamentada do trecho). Em seus últimos trabalhos, Rossini inventou uma variante do esquema da *cabaletta* que manipulava o entusiasmo da platéia com muito mais destreza, e que seria modelo para as *cabalettas* de todos os compositores mais jovens da época: a *cabaletta* era interrompida por fortes cadências orquestrais em seu primeiro clímax; alguns instantes depois, ela se repetia na íntegra com mais veemência no estilo. Era clara a

³⁵ Kimbell, D. *Italian Opera* (Cambridge Univ. Press, 1991), p.431 **Obs:** Somente algumas árias de um único movimento (geralmente distinguidas pelos títulos de *romanza* ou *canzone*) e coros não se encaixavam no padrão vigente.

intenção de encorajar a entusiástica platéia a aplaudir tanto entre as duas exposições da *cabaletta* quanto ao final definitivo da peça. Estruturas como o *cantabile/cabaletta* e a contribuição de Rossini à escrita virtuosística projetou os cantores, os quais se permitiam a liberdade de ornamentação na composição.³⁶

Como S. Kunze justamente observa, o *canto fiorito* de Rossini não era paródico ou meramente decorativo de uma melodia mais simples subscrita, mas sim elemento de distanciamento da vida real – base da caracterização das personagens do soprano ligeiro – assim como também não servia a propostas de expressão ou de retórica (como no Bel Canto barroco), mas tratava-se, agora, da elegância com a qual o compositor evacua qualquer intensificação emocional da melodia.³⁷ D. Kimbell ressalta que o delicado trabalho desse *canto fiorito* obrigava os cantores a manterem uma emissão leve, etérea, quase *giocosa*, distanciando de certa forma a música da crise da ação e das paixões da personagem.³⁸ Rossini realmente escreve que “a música é uma arte sublime precisamente porque, não possuindo meios de imitar a verdade, ela se eleva sobre e além da vida quotidiana em direção a um mundo ideal”.³⁹ Essa idéia é similar ao princípio barroco onde a fantasia domina tudo. Porém, Rossini inverte a prática seguida por Monteverdi (música a serviço do discurso), quando enxerga esse domínio sendo exercido pela música, agora despreendida da obrigação de transpor inflexões da oratória e originando-se no sentido geral dos versos. Assim, a forma que a melodia dá a um estado emocional é mais evocativa do que descritiva. Conforme ilustra Reynaldo Hahn em *Du Chant* (Paris, 1920):

³⁶ Para R. Celletti, Stendhal estaria errado ao acreditar que Rossini decidiu escrever a coloratura depois que Velluti se entregou a uma orgia de ornamentações em *Aureliano in Palmira*. Celletti sustenta que Rossini prezava variações sobre a coloratura escrita por parte dos intérpretes, marcando com fermatas nas partituras (no caso do *castrato* Velluti) os momentos em que as inserções de ornamentos deveriam ser feitas. Celletti cita também o caderno de anotações da Condessa de Chambure, o qual contém muitas variações do compositor. E ressalta, ainda, que um vasto número de outras, além de árias alternativas vêm sendo descobertas recentemente como resultado das pesquisas de Bruno Cagli, Philip Gosset e outros. A aversão por repetir frases idênticas é uma herança do Bel Canto barroco. Celletti, R. *A History of Bel Canto* (NY: Oxford Univ. Press, trad. Frederick Fuller, 1996), pp. 141-143.

³⁷ Kunze, S. 1982 ‘*Ironie des Klassizismus: Aspekte des Umbruchs in der musikalischen Komödie um 1800*’, in Kimbell, D. *Italian Opera* (Cambridge Univ. Press, 1994), p.359 e 381

³⁸ Kimbell, D. *Italian Opera*, p.445

³⁹ Zanolini, A. *Biografia di Gioacchino Rossini* (Bologna, 1875), in Celletti, R. *A History of Bel Canto* (NY: Oxford Univ. Press, trad. Frederick Fuller, 1996), p.136

*No canto, a melodia representa o elemento sobrenatural que dá às palavras uma maior intensidade, força e delicadeza, poesia, charme ou estranhamento, por meios que em parte desafiam a análise, porém nos possibilitam experimentar seu encantamento sem na verdade conseguirmos explicá-lo.*⁴⁰

Nesse sentido, o *canto fiorito* rossiniano representa a expressão num grau mais intenso, um elemento salientando sentimentos e paixões. Em Rossini, a melodia nasceu ornamentada e *fiorita*; o vocalise era uma parte integral da expressão e não um mero adorno. Stendhal escreve que uma das razões do sucesso mundial da ópera italiana é que basta conhecer as primeiras linhas do texto da ária para que mesmo uma pessoa sem conhecimento do italiano possa apreciá-la.⁴¹

Seguindo as características acima relacionadas, vemos que os sopranos rossinianos geralmente cantam papéis de mulheres apaixonadas, tanto na ópera cômica quanto na séria. Nos primeiros trabalhos de Rossini, o soprano da ópera séria possuía coloratura de maior agilidade do que o soprano da ópera cômica (Zenobia, em *Aureliano in Palmira* chega até mi^2 bemol, sendo suas tessituras por vezes extremamente agudas). R. Celletti considera que o soprano nas primeiras óperas sérias de Rossini parece antecipar em algumas de suas características psicológicas as mulheres castas e angelicais do Romantismo maduro. As agudas tessituras implicando em vozes tendenciosamente claras, associam esse timbre com a noção de pureza e juventude. Elas refletem o tipo da ingênuo amorosa: Lisinga em *Demetrio e Polibio*, Amira em *Ciro in Babilonia*, Amenaide em *Tancredi*, Aldimira em *Sigismondo*, *Dorliska* e *Matilde di Shabran* e, nas óperas do período em Nápoles, somente Matilde em *Elisabetta*.⁴² Esse tipo psicológico vem a se

⁴⁰ “La mélodie représente dans le chant l’élément surnaturel qui donne à parole, aux mots, un sucroît d’intensité, de force, de délicatesse, de poésie, de charme ou d’étrangeté, par des moyens qui échappent en partie à l’analyse et dont nous subissons l’enchantement sans pouvoir bien nous l’expliquer.” Celletti, R. A History of Bel Canto (NY: Oxford Univ. Press, trad. Frederick Fuller, 1996), p.138

⁴¹ Stendhal (M.H. Beyle) *Vie de Rossini* (London, trad. R.N. Coe, 1956) in Celletti, R. A History of Bel Canto, p.137

⁴² Idem, p. 161

repetir depois nas óperas escritas em Paris: a feminilidade pura e sonhadora, porém agora com a adição de uma força mental quase heróica, como Matilde em *Guilherme Tell* (1829) e Palmira em *L'assedio di Corinto* (1826), ambos os papéis escritos para Laura Cinti Damoreau (1801-1863).⁴³

A herança dessas personagens, verificamos em várias óperas dos compositores que se seguiram. Como exemplos, temos *La Sonnambula* (1831) de Bellini e *Linda di Chamounix* (1842) e *La Fille du Régiment* (Paris, 1840), ambas de Donizetti, óperas pertencentes ao gênero **semi-sério** e que se iniciam com o coro cantando a pureza das protagonistas, comparando-as respectivamente à luz de uma estrela matutina e à brancura do alvorecer nas montanhas.⁴⁴ Os termos “pureza” e “inocência” foram usados nos séculos XVIII e XIX como sinônimo de virgindade, fio condutor da ópera semi-séria que a distinguiu dos gêneros sério e cômico. O frescor da juventude das personagens é delineado na abundante e brilhante coloratura da ária *O luce di quest'anima* (cantada por Linda), que encontra paralelo na ária *Son vergin vezzosa* cantada por Elvira na ópera séria *I Puritani* (1835):

Ex.4

(Allegretto)

Linda

O lu-ce di quest' a - ni - ma, de - lizia, a - more e vi - ta,

Ex.5

(Brillante. Allegro moderato.)

Elvira

Son ver - gin vez - zo - sa, In ve - sta di spo - sa,

⁴³ Celletti, R. *A History of Bel Canto* (NY: Oxford Univ. Press, trad. Frederick Fuller, 1996), pp. 162-163

⁴⁴ Senici, E. *Virgins of the Rocks: Alpine landscape and female purity in early-nineteenth-century Italian Opera* (Ph.D., Cornell Univ., 1998) pp. 3-6.

Um exemplo mais tardio seria *Luisa Miller* (Nápoles, 1849) de Verdi.

Paccini, em suas memórias, assim ilustra o legado de Rossini, onde também o chama de “o grande reformador”:

*Meus contemporâneos (...), todos nós, seguimos a mesma escola, o mesmo estilo, e conseqüentemente fomos todos imitadores, assim como eu fui, do “Grande Iluminado”. Mas, por Deus, o que mais havia para fazer se esse era o único modo de ganharmos nosso sustento?*⁴⁵

O momento político é que iria impulsionar os compositores subseqüentes a desenvolver seu estilo próprio, distanciando-se do gênio: os períodos revolucionário e napoleônico vividos pela Itália tornariam a arte politizada, e após o Congresso de Viena (1815), a linguagem do *Risorgimento* se simplificava, com a finalidade de atingir toda a sociedade. A nova diversidade de estilos composicionais iria, então, forçar a categorização das vozes.

1.4 Revolução na Ópera

Como conseqüência, a busca por uma maior profundidade dramática por parte principalmente de Bellini e Donizetti, e que depois atingiria o clímax com Verdi, acarretou um aumento da sonoridade na Ópera. Com *Il Pirata* (1827), Bellini inaugurou um novo estilo de vocalismo na ópera italiana, que ainda requeria grande agilidade por parte do cantor, o soprano em particular, mas que acima de tudo exigia habilidade de desenvolver longas, fluidas e ininterruptas linhas melódicas. Donizetti, por sua vez, incrementou o ritmo e a tensão dramática da ópera italiana, ainda colaborando com a supremacia do

⁴⁵ “My contemporaries...all followed the same school, the same style, and consequently all were imitators, just as I was, of the *Great Luminary*. But, good heavens, what else was there to do if that was the only way of earning a living?” Paccini, G. *Le mie memorie artistiche* (Florença, 1865, p.64) in Kimbell, D. *Italian Opera*, (Cambridge Univ. Press, 1991), p.467

cantor e da ornamentação ao distribuir diferentes temas nas *cabalettas* de acordo com as potencialidades interpretativas de cada solista.

O que era visto como um estilo mais verdadeiro de atuar, o crescente sensacionalismo e violência do tom dos próprios dramas, o uso de texturas orquestrais mais pesadas – tudo isso se combinou com o franco lirismo do período para encorajar um estilo de cantar de maior intensidade e paixão. O sintoma mais sensacional desta linha foi a ampliação da voz do tenor da nota sol para o famoso “dó-de-peito”,⁴⁶ explorando-se as notas superagudas ou o que denominamos na prática de “terceiro registro”, um desenvolvimento da década de 30. Isso era acompanhado da contínua e indiscriminada aplicação do vibrato. Ninguém expressou mais severamente do que Rossini sua decepção diante da perda da grande e velha arte do Bel-Canto:

*“Nestes dias, a arte do canto foi para as barricadas; o velho estilo fiorito é substituído por um estilo nervoso, o estilo solene por aquele tipo de gritaria que nós costumávamos descrever como sendo à maneira francesa; e finalmente o tenro e sentimental estilo pelo passional exacerbado! Como você vê, meu caro Florimo, hoje é somente uma questão de potência do pulmão; o tipo de canto que se sente na alma e o puro esplendor da voz foram banidos.”*⁴⁷

Somente a prima-donna reteve o *canto fiorito* do período anterior; mas o efeito deste vinha agora desenhar a aura de pureza e distanciamento, até de fragilidade, que circunda a feminilidade romântica. Mal-fadadas histórias de amor e árias de loucura para a

⁴⁶ Foi na verdade em *Guilherme Tell* de Rossini que o cantor francês Louis Gilbert Duprez, rival do tenor Adolphe Nourrit, introduziu com tremendo sucesso o chamado dó-de-peito, uma nota que, ao longo de todo o Período Romântico ajudou decisivamente na criação do mito do tenor. Celletti, R. *A History of Bel Canto*, (NY: Oxford Univ. Press, 1996) pp.167

⁴⁷ “These days the art of singing is on the barricades; the old florid style is replaced by a nervous style, the solemn style by that kind of shouting we used to describe as being in the French manner; and finally the tender, sentimental style by the rabidly passionate! As you see, my dear Florimo, today it is simply a question of lung-power; the kind of singing one feels in the soul, and sheer splendour of voice have been banned.” Lippmann, F. 1969a ‘Rossinis Gedanken über die Musik’ p.290 in Kimbell, D. *Italian Opera* (Cambridge Univ. Press, 1991), p.447

heroína abundavam.⁴⁸ Na busca pela “verdade dramática”, o exagero nas representações dos sentimentos e paixões torna-se o estilo usado para distingui-la da verdade nua e crua da vida real.

Bellini

Bellini foi o compositor que menos se deixou atingir pela dominante personalidade de Rossini. Comparada ao brilhante e publicamente extrovertido estilo rossiniano, a música de Bellini era mais sentimental, mais extasiada e mais introspectiva. Influenciado pela música folclórica de sua terra natal (Sicília) e de Nápoles, entre as doutrinas que assimilou do mestre Zingarelli estava a que sustenta a idéia de que a melodia é o elemento central da música e ela deve ser concebida da maneira mais simples possível. A música simples e passional tornou-se e permaneceu o mais alto ideal da arte de Bellini. Nela, verifica-se a estreita relação entre música e texto, onde o último é precisamente declamado e, com pouquíssimas exceções, os acentos verbais e musicais coincidem. Bellini, entretanto, não colocou em prática nenhum delineamento de personagens profundo ou sistemático – uma ária de amor é uma ária de amor, não importa quem a cante.⁴⁹ A real caracterização musical de indivíduos como fez Mozart, só iria se repetir novamente na ópera italiana com a maturidade composicional de Verdi.

A voz de grande extensão e poder dramático de Giuditta Pasta (1797-1865) e seus poderosos dotes de atriz exerceram grande influência em Bellini, o qual compôs para ela os papéis-título de *La Sonnambula* (1831), *Norma* (1831) e *Beatrice di Tenda* (1833). Uma das maiores artistas do século XIX, sua voz ia de La até o re² e possuía uma fascinante variação de coloridos timbrísticos. Sua ornamentação era cuidadosa e sutil,

⁴⁸ Sadie, S. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Londres: Macmillan Publ., 1980) Cf. ‘Opera’, §II, 4: Italy – 19th century, p.563

⁴⁹ Gossett, P. et al: *The New Grove Masters of Italian Opera* (NY: WW Norton & Co., 1997), p.167-8

utilizando os mesmos ornamentos por toda sua carreira. O papel-título de *Norma* considerava difícil, insistindo na transposição de ‘Casta diva’ para Fa M (um tom abaixo, como a conhecemos hoje).



(3) Giuditta Pasta na produção original de “Norma” de Bellini.

Bellini se distinguiu pelas linhas de extenso fôlego altamente ornamentadas. As grandes curvas de suas melodias, que exigem o perfeito domínio do canto legato, são ilustradas nas palavras de Verdi, em carta a Camille Bellaigue (2/maio/1898): “Há extremamente longas melodias como jamais alguém fez antes dele”.⁵⁰ Bellini também

⁵⁰ Gossett, P. et al: The New Grove Masters of Italian Opera (NY: WW Norton & Co., 1997), p.170

estendeu o canto legato ao recitativo, ao introduzir muitas passagens *cantabile* com características de ária, minimizando assim as diferenças entre recitativo e ária. Ao longo da frase musical, se inseria a ornamentação, ou **maneirismos**, contribuindo para uma caracterização mais variada de personagens, significando um novo conceito no uso do virtuosismo. Assim, em oposição ao esvaziamento generalizado das passagens com coloratura, visando “introduzir um novo gênero e uma música que expressasse o texto o mais fielmente possível...”,⁵¹ a partir de *La Sonnambula* ele deu mais espaço à coloratura, porém com frequência integrando-a tematicamente, como no segundo dueto de Elvino e Amina (I Ato) ou em “*Casta diva*”, ária-símbolo de *Norma*.

Na première de *Norma*, o papel de Adalgisa foi interpretado por Giulia Grisi (1811-1869), um soprano lírico agudo, que mais tarde interpretou uma majestosa *Norma*. Foi para ela que Bellini compôs o papel de Elvira em sua última ópera, *I Puritani* (1835). Menos dramática em caráter do que os papéis para Pasta, Elvira incorpora os elementos estilísticos da típica heroína beliniana para soprano, combinando agilidade vocal com as frases melódicas de extenso fôlego.⁵² A instrumentação de apoio nas árias belinianas se faz basicamente com o violoncelo ou a harpa no *cantabile* e com brilhante orquestração e ritmo na *cabaletta*.

Donizetti

O contato com Bellini é o que pode ter transformado Donizetti em um compositor romântico de fato⁵³. As longas frases líricas de *Il Pirata* logo se refletem em sua obra. Sua

⁵¹ Gossett, P. et al: The New Grove Masters of Italian Opera (NY: WW Norton & Co., 1997), p. 168 (Cf. Cicconetti)

⁵² Sadie, S. The New Grove Dictionary of Opera (Londres: Macmillan Publ., 1997) Cf. ‘soprano’

⁵³ Dean, W. ‘Donizetti’s Serious Operas’ in Rosand, Ellen: 185 Artigos em 14 Vols. (NY: Rutgers Univ. Garland Publ., 1985 – vol.12: Mozart and After)

maior influência, entretanto, foi Rossini, cujos ritmos saltitantes e orquestração brilhante, entre outras coisas, sempre pontuaram suas óperas. Suas primeiras óperas contêm melodias que apresentam uma carga bem maior de “verdade dramática”; mais simples e quase folclóricas no caráter, elas se adaptam melhor aos versos, permitindo ao cantor declamar as palavras com enfática retórica. Essa lenta mudança na linguagem musical foi o resultado da mudança no *ethos* (espírito característico de um povo) teatral: os compositores agora estavam interessados numa concepção mais literária da ópera, tendência que é mais clara nas óperas de Donizetti escritas no final da década de 1820. O compositor devotou seu período de maior maturidade quase que totalmente à ópera séria; tomando-se a data de 1828 como início desse período, contabilizam-se vinte e nove óperas sérias completas desse compositor. Ele tinha uma natural aptidão para lidar com os temas mais violentos e sangüinários, tendo sido o primeiro dos românticos italianos a se impregnar do que chamaríamos de atmosfera cultural de seus temas.

Diferentemente de Bellini, Donizetti esteve sempre de acordo com a idéia de que novos cantores interpretando papéis em releituras de óperas já consagradas deveriam ser guarnecidos de *puntature* que acomodassem a música às particulares qualidades de suas vozes. A voz e a dramaticidade de Giuditta Pasta seriam determinantes também para esse compositor, inspirando-lhe a criação de sua primeira ópera de sucesso, *Anna Bolena* (1830), ópera que colocou Donizetti como um dos mais importantes compositores de sua época e onde ele pôde manifestar sua vigorosa personalidade lírico-dramática. Esta ópera gozou efetivamente de grande prestígio junto ao público e às *prime donne*, que dispunham de excelente vitrine para seus dotes vocais em “*Piangete voi?*” e “*Al dolce guidame*”, esta última, uma cena de loucura comparável às da *Sonnambula* e de *I Puritani*, de *Lucia di Lammermoor* e de *Linda di Chamounix*.⁵⁴

Porém, em 1833, Donizetti conheceu a arte de um magnífico jovem barítono de 23 anos de idade, Giorgio Ronconi, que tinha sido escalado para o papel principal em

⁵⁴ Em 1957, Maria Callas se destacou no papel-título de *Anna Bolena* sob a direção de Luchino Visconti no Scala de Milão.

Torquato Tasso, a ser estreada em Roma. A ênfase dramática e lírica na voz do barítono nesta ópera resultaria num escurecimento do colorido vocal que se tornaria típico de muitas composições de Donizetti que se seguiriam, estabelecendo o barítono dramático como um registro de voz que ficou central para o poder expressivo da ópera romântica italiana⁵⁵. Procurando também maximizar as tensões melodramáticas em suas óperas, Donizetti colocou mais peso nos *ensembles*, (conjuntos vocais), especialmente no dueto de confronto, e menos na ária solo. Pouco a pouco, a inteligência dramática se rebelava contra o procedimento mais facilitado. Muitas das repetições foram eliminadas, muitas simetrias disfarçadas; e as determinantes fronteiras entre um movimento ou seção e outro eram freqüentemente dissolvidas, de modo a prejudicar o menos possível o curso da ação dramática⁵⁶.

Nas tragédias de Donizetti, encontramos invariavelmente o coro introdutório à cavatina de apresentação da heroína, os encontros e separações de amantes e candidatos a amantes, os confrontos de rivais, as trocas de identidade e naturalmente as cenas de loucura⁵⁷. Com a ópera *Lucia di Lammermoor* (1835), o compositor atingiu o ápice de sua carreira. *Lucia* é considerada, ao lado de *Norma* de Bellini, a ópera mais significativa do Bel Canto e reflete a assimilação da música de Bellini por parte de Donizetti. Embora muito de Donizetti logo iria desaparecer do repertório, esta ópera iria ser a pedra de toque para a sensibilidade romântica pela Europa por quase todo o século. E a importância que esta ópera teria em duas das maiores novelas do século XIX, *Madame Bovary*, de Flaubert e *Anna Karenina*, de Tolstoy, nos mostra que ela se tornou um símbolo de amor desafortunado, de relacionamentos humanos interferidos e destruídos por considerações de ordem prática e social⁵⁸. Donizetti a escreveu especialmente para o soprano Fanny Persiani (1812-1867), muito célebre, na época, pela facilidade dos agudos, técnica brilhante e agilidade espantosa. Com sua aparência delicada e angelical, ela simbolizou as

⁵⁵ Kimbell, D. *Italian Opera*, (Cambridge Univ. Press, 1991), p.487

⁵⁶ Kimbell, D. *Italian Opera*, p.481 e 485

⁵⁷ Harewood, The Earl of. *Kobbé: O Livro Completo da Ópera* (RJ: Jorge Zahar Editor, 1991)

⁵⁸ Weinstock, H. 1964 'Donizetti and the world of opera in Italy, Paris and Vienna in the first half of the nineteenth century' in Kimbell, D. *Italian Opera*, p.489

frágeis heroínas da ópera de então. Com o marido Giuseppe Persiani, ajudou a estabelecer a Ópera Real de Londres no Covent Garden em 1847.⁵⁹

Em *Lucia*, Donizetti contou com o libreto de Cammarano, uma redução implacável do romance *The Bride of Lammermoor* de Sir Walter Scott⁶⁰, escritor muito em voga na época. O libreto é tensamente construído, apresentando a protagonista já fragilizada pela morte da mãe, pressionada pelo irmão a renunciar à sua união secreta com Edgardo Ravenswood (da estirpe inimiga dos Lammermoor) em favor de um casamento de interesses. Fragilizada, Lucia, que no primeiro ato se revelara atemorizada por visões de um assassinato passional enlouquece e acaba matando o marido Arturo na noite de núpcias. A ária de loucura é o melhor exemplo da escrita belcantista a favor da violenta dramaticidade, indo o Bel Canto assim sobreviver nos períodos subsequentes da história da ópera.

Analisemos a caracterização da personagem nesse momento peculiar: como fazer para delinear musicalmente essa mulher que matou o marido e apareceu louca na própria festa de casamento, como desenvolver essa loucura através da música? Colocando a personagem realizando o casamento ideal com o verdadeiro amado dentro de sua própria loucura. Dentro dessa loucura, ela sente o cheiro dos incensos da cerimônia, vê o celebrante, ouve as vozes das pessoas e o eco de sua própria voz. Pensando neste último artifício, Donizetti lança mão do timbre brilhante e agudo da flauta, que também se presta a iniciar a cena, caracterizando-a com um tema lânguido e melancólico:

⁵⁹ Warrack, J. and West, E. The Oxford Dictionary of Opera (NY: Oxford Univ. Press, 1997)

⁶⁰ Gossett, P. et al: The New Grove Masters of Italian Opera: Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini (NY: WW Norton & Co., 1997), p.99

Ex.6

(Andante) Flauta

p

Cordas em pizz.

A protagonista, num longo recitativo com rico acompanhamento, em delírio se declara a Edgardo, vê o fantasma que a afastou dele e busca amparo no altar que enxerga preparado para seu casamento com o amado. Passa então, no *Maestoso* “*Ardon gli incensi*”, a descrever sensorialmente a cerimônia em canto legato ao estilo de Bellini, e quando a melodia se repete, a coloratura começa a se intensificar até culminar na cadência onde Lucia ouvirá o eco de sua voz no timbre da flauta, aqui ilustrada pelo início de uma das variações do livro de cadências de Luigi Ricci⁶¹, considerado a “Bíblia” do soprano ligeiro:

Ex.7

Lucia

f

Flauta

f

Lucia se assusta com a novidade, mas logo começa a brincar com o eco, e ao longo da cadência multiplicam-se as imitações em vocalises rápidos e ornamentados, inclusive com trilos simultâneos, o que representa desafio maior para os dois solistas. A cadência vai

⁶¹ Ricci, L. *Variazioni – Cadenze – Tradizione per Canto* volume I: Vozes femininas (Itália: Ricordi, 1937)

terminar num mi² bemol (primeiro momento para aplausos), após Lucia evocar o tema do dueto apaixonado com Edgardo, *Verrano a te sull'aure*:

Ex.8

The musical score for Example 8 consists of two staves. The top staff is for Lucia, and the bottom staff is for Flauta. Both are in 3/4 time and G minor. Lucia's part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, A5, Bb5, and C6. The Flauta part begins with a half rest, followed by eighth notes G4, A4, Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, A5, Bb5, and C6. The Flauta part is marked 'pp' and 'rall:.....'.

Restaria uma esperança para a protagonista se esta fosse uma ópera semi-séria, onde o final feliz impera. Porém, trata-se de uma ópera séria do Romantismo pós-rossiniano, onde os finais felizes foram substituídos pelos finais trágicos. Portanto, o delírio se estenderá pela seção seguinte, o *Moderato* “*Spargi d’amaro pianto*”, até a morte de Lucia. Como, então, o compositor vai matar essa personagem? Através de acessos de febre delirante traduzidos no virtuosismo cada vez mais extremo, uma idéia totalmente irreal, ultra-romântica. A protagonista atingirá um segundo mi bemol agudo, após o qual finalmente cairá exangue por terra. Muito dessa cena segue os procedimentos de Rossini, permanecendo num nível puramente decorativo⁶²; o que se contrasta com a dramaticidade típica de Donizetti, já verificada em “*Regnava nel silenzio*”, ária de apresentação da personagem. A escrita de tessitura central baseada no canto legato ornamentado à maneira de Bellini vai caracterizar o clima sombrio onde Lucia narra as visões que a atormentam. A violência dos dramas de Donizetti também se verifica no dueto “*Il pallor funesto, orrendo*” (com barítono), por conter o conflito determinante da trama onde Lucia é pressionada pelo irmão a assinar o contrato de casamento.

⁶² Gossett, P. et al: *The New Grove Masters of Italian Opera: Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini* (NY: WW Norton & Co., 1997), p.113

Assim a voz do soprano ágil foi utilizada pelo compositor para representar eficientemente a loucura da heroína, e aqui podemos traçar um paralelo com o fenômeno da voz humana tendendo para o agudo e para a rápida verbalização em momentos de histeria e descontrole.

Um outro exemplo, contemporâneo a *Lucia*, seria “*Qui la voce sua soave*”, a cena de loucura de Elvira no II Ato de *I Puritani* (1835), de Bellini. A forma continuou a ser explorada ao longo da história da ópera, a exemplo da loucura das personagens Lady Macbeth em *Macbeth* (1847) de Verdi, e Leonor, em *A Noite do Castelo* (Rio, 1861), primeira ópera de Carlos Gomes. Como exemplos do século XX, temos o delírio final de Tom Rakewell em *The Rake's Progress* (1951) de Stravinsky, para tenor de agilidade.

Donizetti teria exercido grande influência em Verdi particularmente em suas óperas do segundo período, o qual se inicia com *Macbeth*. Lady Macbeth não é propriamente um papel para soprano ligeiro, já que a tessitura insiste numa região mais central; porém sua ária final de sonambulismo não deixa de terminar no agudo re² escrito pelo compositor em “*un fil di voce*”.

Mesmo aqueles compositores que se renderam a uma linha de Verismo (o Realismo na ópera) como é o caso de Carlos Gomes, também utilizaram os recursos dos textos românticos. Ao escrever ainda em Campinas *A Noite do Castelo*, Carlos Gomes tinha em mãos uma partitura de Rossini e na cabeça *Lucia di Lammermoor*. Sob a influência dos dois compositores belcantistas, ele não escapou de escrever uma Leonor fazendo-a enlouquecer. Mas já é uma forma diferente da loucura, porque Leonor, quando vê que aquele “fantasma” vestido com armadura é seu noivo Henrique que está realmente vivo (pois supostamente teria morrido nas Cruzadas), no momento em que ele lhe revela o rosto ela enlouquece. Carlos Gomes, embora estivesse nesse caso baseando-se em *Lucia di Lammermoor* escreveu, podemos dizer, uma loucura verista.

Em meados de 1840, Bellini e Donizetti já haviam percorrido um longo caminho no sentido de eliminar a coloratura escrita e vinham cultivando um estilo melódico mais

claro. Naqueles anos onde os compositores perseguiram visões mais originais e dramáticas, a arte vocal centenária de ornamentação espontânea já havia sido totalmente abandonada na Itália; as tradicionais habilidades musicais dos cantores de ópera cessaram de ser auto-suficientes. A demonstração da arte da prima-donna era menos importante do que a representação da personagem. Um estágio crucial dessa transição foi certamente marcado pelo início da colaboração entre Bellini e seu libretista Romani, por ocasião de *Il Pirata*. “Nesta ópera, escreveu Romani sobre *La Straniera* (1829), não é só uma questão de canto, mas de paixão, de alma, de imaginação”.⁶³ Finalmente Verdi iria proclamar a supremacia da música/drama sobre o cantor.

1.5 Verdi / Romantismo Maduro

Verdi, em seu primeiro sucesso, *Nabucco* (1842), compôs a protagonista Abigaille de grande violência e emoção expressas nas torrentes de coloratura não propriamente para os dotes vocais de sua criadora, a cantora Giuseppina Strepponi (1815-1897).⁶⁴ Suas óperas seguintes exigiram sopranos com vozes potentes o bastante, particularmente na região média, para penetrar a orquestração verdiana (considerada extremamente barulhenta pelos críticos da época).⁶⁵ A arte do soprano ágil baseada na leveza da voz começava a perder espaço, inclusive quando suas personagens etéreas foram descartadas por Verdi ao inaugurar o Romantismo de fato, libertando as personagens operísticas da redoma moral-burguesa-em-ambientação-pastoril e mergulhando mais fundo em suas problemáticas. O contraste entre os estilos do Bel Canto rossiniano e o dramático romântico é comentado por Celletti:

⁶³ Rinaldi, M. *Felice romani: dal melodramma classico al melodramma romantico* (Roma, 1965, p.218), in Kimbell, D. *Italian Opera* (Cambridge Univ. Press, 1991), p.446

⁶⁴ A cantora se tornaria segunda esposa de Verdi em 1859.

⁶⁵ Sadie, S. *The New Grove Dictionary of Opera* (Londres: Macmillan Publ., 1997) Cf. ‘soprano’

As melodias de Rossini que expressam “pathos” tendem sempre à idealização da personagem – sendo essa a barreira que geralmente se eleva entre os ouvintes modernos e as óperas sérias de Rossini(...). É como se ela cantasse de um pedestal(...). A extraordinária pureza de certas melodias na sua estrutura instrumental deriva precisamente dessa visão sublimada da paixão, (...) com total ausência daquela ênfase exagerada, agitação e falta de controle e medida [características] de uma imitação realista de onde Verdi sempre parte(...).⁶⁶

Particularmente em Verdi, especialmente nas óperas do início da segunda metade do século XIX, o vocalise contribui para colocar claramente a intensidade de uma emoção, ao contrário do que se via em suas primeiras óperas, ou seja, o virtuosismo com o objetivo herdado do Bel Canto rossiniano de expressar alegoricamente os sentimentos. A escrita de “*Caro nome*”, ária inicial da personagem Gilda em *Rigoletto* (1851), ilustra eficientemente essa idéia. A ária traduz o momento da descoberta do primeiro amor, onde, através dos artifícios de virtuosismo que analisaremos a seguir, a personagem exprime a novidade da paixão em todo seu frescor juvenil:

Tendo o conquistador Duque de Mântua se apresentado à filha do bufão Rigoletto como um pobre estudante de nome Gualtier Maldé, após a despedida dos dois jovens no dueto apaixonado, Gilda inicia a ária repetindo esse nome numa frase em canto legato suspenso:

⁶⁶ “Rossini’s melodies expressing pathos tend always towards the idealization of the character - the barrier that is often raised between Rossini’s *opera seria* works and the listener of today (...). They sing as if from the top of a pedestal. The extraordinary purity of certain melodies in their instrumental framework derives precisely from this sublimated view of passion, (...) with a total absence of that over-emphasis, that agitation, that lack of control and measure of a realistic imitation from which Verdi starts out (...).” Celletti, R. *A History of Bel Canto* (NY: Oxford Univ. Press, trad. Frederick Fuller, 1996), p.138

Ex.9

(All.° assai moderato) ♩ = 80

Gilda

Gual - tier Mal - dè!...

Após essa introdução de dez compassos, Gilda faz uma elegia soluçante ao nome de seu amado, no êxtase da emoção do primeiro encontro, delineada pela intercessão de curtas pausas entre as sílabas das palavras:

Ex.10

(All.° moderato) ♩ = 76

Gilda

Ca-ro no - me che il mio cor fes-ti pri - mo pal - pi - tar,

Alguns trinados inseridos em expressões que manifestam diretamente seus sentimentos denotam o *frisson* pelo qual a personagem está tomada:

Ex.11

Gilda

[de]sir a te sem - pre vo - le - rà,

Essa alegria contagiante de Gilda se desenha então na melodia de saltos de sextas, por exemplo, ao repetir a frase acima e de modo similar na frase conclusiva “*caro nome tuo sarà*”:

Ex.12

Gilda

(dolce)

A te vo - le -

Ex.13

Gilda

Ca - - - - - ro no - me, tuo sa - rà,

Se julgarmos o papel de Gilda pelo virtuosismo de “*Caro Nome*”, poderemos pensar que a personagem seja a perfeita ingênuo, segundo o molde da heroína belcantista. Mas a profundidade dramática de Verdi vai desenvolver ao longo da ópera o caráter de Gilda ao ponto dela se oferecer em sacrifício no lugar do amado, morrendo ao final da trama. A escrita de “*Caro Nome*” se contrasta com a ária de Gilda do fim do segundo ato, “*Tutte le feste al tempio*”, que insiste na região central com propósito dramático, quando a filha confessa ao pai que foi seduzida pelo Duque de Mântua.

Assim sendo, Verdi, que trabalhava segundo a característica belcantista, vai aos poucos se afastando desse estilo, sem deixá-lo de vez e, debaixo de uma orquestração mais rigorosa, segue, sim, os ditames do Bel Canto, porém deixando a sonoridade do soprano mais densa. Como exemplo desse procedimento, temos a cadência final de “*Caro nome*”, onde observamos que originalmente ela não chega ao mi^2 , mas mantém o mi uma oitava

abaixo, possibilitando cadências opcionais com o mi superagudo dentro do costume belcantista:

Ex. 14

ossia

[Mal]dè! Ah! _____

Gilda

[sa] rà. Gual-tier Mal - dè! Gual-tier Mal - dè! _____

Detailed description: The image shows two musical staves. The top staff, labeled 'ossia', is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It features a melodic line with several notes, including a high 'mi' note, and is followed by a long horizontal line representing a cadence. The bottom staff, labeled 'Gilda', is also in treble clef with the same key signature and time signature. It contains a more complex melodic line with staccato markings and a 'dim. tr.' (diminuendo trill) marking. It is followed by a long horizontal line representing a cadence.

O amadurecimento da personagem Gilda acontece da mesma maneira que Violetta em *La Traviata* (1853). Nesta ópera, Verdi caracteriza o adensamento do drama determinando o passar do tempo para a cortesã Violetta, que sofre de tuberculose. Assim, a saúde de Violetta vai se fragilizando à custa dos acontecimentos, culminando em sua morte nos últimos acordes da ópera. Para tal, Verdi utilizou o artifício onde cada ato da ópera exige do soprano um tipo de sonoridade, indo do agudo para o grave. Essa é a maior dificuldade para a encenação de *La Traviata*: encontrar um soprano “3 em 1”, conforme veremos:

O I Ato requer um soprano de agilidade, para traduzir o delírio da festa onde a ação se desenvolve em contraposição à caracterização da personagem, de profunda dramaticidade romântica quando Verdi já a apresenta fragilizada pela tuberculose. O clímax do I Ato é a ária *Sempre libera*, onde Violetta externa seus sentimentos diante da declaração de amor de Alfredo. A escrita de sílabas ornamentadas com *staccatos*, *stentatos* e duplas *apoggiaturas* entrecortadas por pausas ofegantes pode traduzir tanto a falta de ar quanto a constatação emocionada da personagem que se vê entregue ao verdadeiro amor:

Ex.15

Violetta

(Andantino) ♩ = 96

Ah for - s'è lui che l'a - ni - ma

so-lin-ga ne' tu - mul - ti, so-lin-ga ne' tu - mul - ti

Na transição do *Andantino* para a ária, o momento em que Violetta nega o amor de Alfredo em prol da vida de cortesã em Paris é delineado pelos vocalises abundantes [Ex.16], que encontram paralelo no decorrer da ária [Ex.17]:

Ex.16

Violetta

a piacere *allarg.*

gio - ir!... [Ah!]

Ex.17

Violetta

dee vo-lar il pen - sier.

Conforme lemos nas notas sobre performance da partitura da Schirmer:

Permanece o fato de que “Sempre libera” não se trata de coloratura, mas de fioritura – enxertos de passagens ornamentadas num corpo de música que é essencialmente lírica ou dramática, não para objetivos de demonstração, mas para a expressividade realçada.⁶⁷

O II Ato (englobando a cena na casa de campo e a cena da jogatina na festa de Flora) pede um soprano lírico para os confrontos entre Violetta e Germont (pai de Alfredo - barítono) na primeira cena e Violetta e Alfredo na segunda cena, onde Alfredo inconformado com o abandono de Violetta lhe atira o dinheiro ganho na mesa de jogos, lembrando aos presentes o passado vergonhoso da cortesã. As duas cenas mostram o típico conflito romântico entre vontades pessoais e obrigações morais, que tem origem no séc. XVIII, nos libretos de Zeno e Metastasio apresentando personagens históricas da realeza com os mesmos dilemas. Na primeira cena, Germont reprime o relacionamento dos amantes convencendo Violetta a abdicar do amor de Alfredo. O nervosismo de Violetta, expondo a Germont o tremendo sacrifício que seria para ela abandonar Alfredo, é caracterizado pelo virtuosismo expressivo verdiano, numa escrita musical de notas de valores curtos entrecortadas:

Ex.18

(Vivacissimo) ♩ = 108
p agitato

Violetta

Non sa - pe - te qua - le af - fet - to vi - vo, im - men - so m'arda in pet - to?

O peso dos conflitos de Violetta com Germont e posteriormente com Alfredo é desenhado pela maior potência da voz em frases em *cantabile*.

⁶⁷ “The fact remains that *Sempre libera* is not coloratura at all, but fioritura – the grafting of florid passages onto a body of music that is essentially lyric or dramatic, not for display purposes but for heightened expressivity.” Lawrence, R. Prefácio e notas sobre a performance in Verdi: *La Traviata – Vocal Score* (NY: G. Schirmer, Inc., 1961)

O III Ato pede um soprano dramático para o final trágico onde Violetta morre de tuberculose. Na leitura da carta de Germont, um soprano mais leve pode utilizar a voz em ressonância alta (tal qual um sussurro), caracterizando a personagem tuberculosa com “*un fil di voce*”, como pede o compositor na ária que se segue (*Addio del passato*). Porém, a tessitura da ária puxa para a região média, e todo o restante do ato é conduzido em canto quase *parlato*.

Para comprovar o aumento de peso de sonoridade para caracterizar Violetta ao longo da ópera, comparemos trechos dos duetos com o tenor, onde no dueto do primeiro ato, *Un dì felice*, o virtuosismo ao estilo belcantista impera e no do terceiro ato, *Parigi, o cara* predominam as frases em cantabile:

Ex.19

Violetta

so-lo a-mis-ta - de_ io v'of - fro a - mar non so, nè

sof - - - fro un co - si e - roi-co_a - mo - rè.

Ex.20

Violetta

Pa - ri - gi, o ca - ro, noi la - sce - re - mo,

Diante da maior profundidade dramática e da pesada orquestração, os cantores foram encorajados a procurar meios de amplificar a voz através de métodos de ressonância desconhecidos até então pelo estilo do Bel Canto. As escolas de canto passaram a observar atentamente a capacidade da ressonância da voz “na máscara”, ou seja,

predominantemente nas cavidades frontais da cabeça e também a explorar muito mais a caixa torácica mesclando-a à voz de cabeça por toda a extensão vocal, além de tirar partido de outras caixas de ressonância do corpo humano. Comentários do tratadista Lamperti em seu artigo *Evitando a Decadência da Arte do Canto*, datado de 1893, ilustram essas mudanças na técnica do canto:

*(...) é precisamente este período que revela a deterioração dessa arte divina e o quase total desaparecimento de cantores genuínos e, pior, de bons professores de canto. (...) Assim como a falta de bons cantores dramáticos que possam cantar Semiramis ou Norma se torna aparente, num mesmo grau damos pela falta de bons cantores que possam cantar Donna Anna ou Oberon.*⁶⁸

Lamperti assim aponta a desenfreada busca por volume dramático por parte dos cantores a partir das mudanças na ópera efetuadas por Verdi e Wagner:

*Nem Verdi nem Wagner alguma vez disseram aos cantores: “Para cantar nossa música não é necessário estudar a arte do canto; é suficiente ter uma voz vigorosa e ser um bom ator”. Pelo contrário, quando Verdi discursou ao Congresso em Nápoles sobre a decadência da música, ele disse que era absolutamente necessário retornar ao estudo sério dos tempos passados.*⁶⁹

Esses procedimentos por parte dos cantores iriam desencadear o desaparecimento gradual da técnica belcantista de produção de voz – junto ao fato dessa técnica ter sido passada a

⁶⁸ “(...) it is precisely this period which reveals the deterioration of this divine art and the almost complete disappearance of genuine singers and worse, of good singing teachers. (...) Just as the lack of good dramatic singers who can sing *Semiramis* or *Norma* becomes apparent, to a like degree do we find a lack of good singers who can sing *Donna Anna* or *Oberon*.” Earl Brown, W. Vocal Wisdom – Maxims of Giovanni Battista Lamperti (NY: Arno Press, suplemento editado por Lillian Strongin, 1970), p.1

⁶⁹ “Neither Verdi nor Wagner has ever said to singers: ‘In order to sing our music it is not necessary to study the art of singing; it is sufficient to have a strong voice and to be a good actor.’ On the contrary, when Verdi talked to the Congress at Naples on the decadence of music, he said that it was absolutely necessary to return to the serious study of former times.” Earl Brown, W. Vocal Wisdom, p.2

diante oralmente carecendo de documentação detalhada – até que no início do século XX os sopranos especialistas em *canto fiorito* a resgatassem e a bibliografia a respeito se tornasse cada vez mais abundante, como constatamos hoje.

A coloratura com propósitos dramáticos à moda de Verdi persiste também na transição para o Verismo. Na ópera *O Guarany* (1870), de Carlos Gomes, a personagem Ceci, igualmente a Gilda e Violetta, também possui árias de coloratura aparentemente desprezíveis dramaticamente falando, mas o fato de ser a única mulher entre o bando de aventureiros e desbravadores da colônia, tendo sido raptada primeiro pelos espanhóis, depois pelos índios Aymorés e por fim sobrevivido, lhe confere a maturidade que gradualmente se desenha em frases de maior peso e amplitude. O mesmo amadurecimento dramático se sucede com a personagem-título da ópera de Délibes, *Lakmé* (1883). A personagem é muito conhecida por sua “Ária das Campainhas”. A ária é o momento da coloratura mais ousada, onde Lakmé, forçada pelo pai sacerdote a cantar em público para atrair o forasteiro que ousara adentrar seu templo sagrado, conta a história da jovem hindu que salvou um viajante perdido em meio à floresta sombria. Na verdade, a história por ela contada se confunde com o súbito e proibido encontro de Lakmé e o jovem general britânico Gerald. Ela conta que a jovem hindu, ao fazer soar as campainhas mágicas que tinha em mãos, afugentara os predadores que espreitavam o forasteiro. A ária já se inicia com imponentes vocalises, e a coloratura irá mais adiante reproduzir o som das campainhas, primeiramente na orquestra e logo repetida por Lakmé:

Ex.21

[Allegro moderato]
[plus animé]

Lakmé

Ah! ah!

Mas o enredo que já se iniciou tenso quando significou a morte ao oficial britânico que invadiu o templo sagrado, se complica diante da ira do pai de Lakmé, o sacerdote

Nilakanta, que acaba por apunhalar Gerald. Este não morre, ficando sob os cuidados secretos de Lakmé, mas a abandona ao ter de escolher entre ela ou retomar o serviço militar. Diante de sua escolha, Lakmé ingere uma erva venenosa, morrendo em sacrifício de um amor impossível.⁷⁰ O enredo certamente deve ter inspirado a peça que daria origem à ópera *Madama Butterfly* (1904), de Puccini.

Paralelamente, seguindo a tendência tipicamente romântica do escapismo e do sobrenatural, os libretos ou textos românticos continuavam a apresentar personagens imaginárias e diáfanas tais como bonecas, rainhas de contos de fadas, etc., segundo o que Monteverdi havia inventado em *Orfeo* (1607), como nos mostra Celletti. Monteverdi estabeleceu um princípio no qual se apoiaria toda a inspiração da ópera italiana até Rossini e além: para os humanos como *Orfeo* e *Arianna* ele sugeria o *canto spianato* (canto liso sem ornamentação), porém as divindades deveriam se expressar com canto em estilo elevado, na linguagem simbólica das *tirate* (vocalises de escalas rápidas), *gorgheggi* (rápida vocalização de numerosas notas ascendentes e descendentes) e trinados⁷¹. Assim, a técnica virtuosística aliada ao registro agudo do soprano coloratura vai caracterizar algumas de suas personagens-símbolo. Aqui citamos dois exemplos da ópera romântica francesa: Philine da ópera *Mignon* (1866), de Ambroise Thomas, cuja ária *Je suis Titania* é de escrita virtuosística do começo ao fim, dentro da textura delicada do enredo “por demais ingênuo para as platéias sofisticadas dos teatros líricos modernos”,⁷² e a boneca Olympia da ópera *Os Contos de Hoffmann* (1881) de Offenbach. Cabe também um exemplo mais tardio da ópera russa, a Rainha de Shemakha que canta o “Hino ao Sol” em *O Galo de Ouro* (1909), última ópera de Rimsky-Korsakov (1844-1908) com enredo retirado de conto de fadas folclórico. No caso de Olympia, o compositor vai se basear no fenômeno da voz falada aguda marcada pela ausência de peso dramático. A voz aguda aliada à coloratura vão representar assim, a engenhosidade “robótica” da boneca que

⁷⁰ Cabette, J. Resumo da ópera *Lakmé* no programa de concerto (SP: Teatro Municipal, 1972)

⁷¹ Celletti, Rodolfo. *A History of Bel Canto* (NY: Oxford Univ. Press, trad. Frederick Fuller, 1996), p. 7

⁷² Harewood, The Earl of. *Kobbé: O Livro Completo da Ópera* (RJ: Jorge Zahar Editor, 1991), p. 420

canta, na ária “*Les oiseaux dans la charmille*”, aqui ilustrada pelo trecho onde “acaba a corda” da boneca que tem sua melodia interrompida:

Ex.22

Olympia

The musical score for Olympia is written in 6/8 time and B-flat major. It begins with a series of eighth notes, followed by a melodic line with dynamics *rit.*, *dim.*, and *pp*. The vocalizations [ah!] and ah! are indicated below the notes.



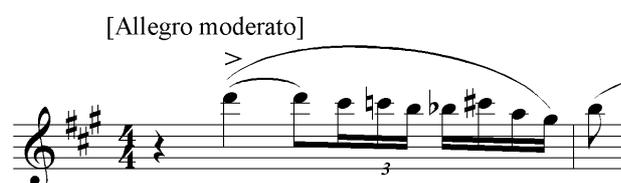
(4) Produção dos Contos de Hoffmann por Walter Felsenstein, na Ópera Cômica de Berlim, em 1958, com Melitta Muszely no papel da boneca Olympia

Neste papel, entretanto, o compositor já está inaugurando uma concepção um pouco mais real da trama, ao contrapor uma boneca mecânica aos outros personagens de carne e osso.

Curiosa como esse exemplo é a caracterização da exótica Rainha de Shemakha pela melodia oriental em seu “Hino ao Sol”, na ópera *O Galo de Ouro* (1909). A ária é uma

saudação à terra natal quando a Rainha é trazida de volta a seu país pelo rei Dodon, exaltando a paisagem e os costumes típicos com acompanhamento das cordas em *pizzicato* e madeiras na primeira estrofe, presença maior dos violoncelos na segunda e a adição de percussão característica na terceira. Inicia-se a ária com a clarineta introduzindo o tema oriental, composto da seguinte célula que se repete em intervalos de terças descendentes:

Ex.23



Esse mesmo tema será utilizado na cadência final cantada pela Rainha, repetindo-se inúmeras vezes. A escrita composicional para a Rainha ao longo da ária se desenvolve através de melodia tonal em canto legato, com inserções de ambientação oriental da metade para o final de cada estrofe, a exemplo do que se segue:

Ex.24

Rainha

Et des buis - sons ar - dents des lys; Des beaux oi -
seaux

Apesar da proliferação dessas personagens, o soprano ligeiro perdeu ainda mais espaço na transição do Romantismo para o Verismo, quando o público passou a não mais aceitar textos excessivamente românticos com loucas, sonâmbulas, bonecas, tendo se acostumado com a realidade dos personagens comuns do dia-a-dia dos libretos veristas.

1.6 Verismo

O termo em italiano que significa “realismo” designou o movimento na literatura e ópera italianas desencadeado com *Cavalleria rusticana*, obra do escritor Giovanni Verga transformada em ópera por Mascagni em 1890. O maior compositor do período, Puccini, apresentará em *La Bohème* (1896) sua única personagem que traz a herança do virtuosismo belcantista na escrita composicional, utilizando melodias saltitantes para delinear a espreitada Musetta. Mas a jovem leviana de carne e osso retirada do Quartier Latin, bairro boêmio de Paris, não seria suficientemente representada por um soprano ágil belcantista, exigindo maior peso de voz para retratar seu realismo. A totalidade da obra operística de Puccini nos mostra como o *canto spianato* apoiado no volume de voz foi substituindo o *canto fiorito* das personagens quase divinas ou imaginárias do Romantismo.

Novamente o grande professor Lamperti, em seu artigo *Evitando a Decadência da Arte do Canto*, atesta a mudança e adverte com o seguinte comentário:

Apesar do fato da música moderna para sopranos leves ser destituída da coloratura dos tempos de Mozart e Rossini, é um princípio necessário aderir novamente à ginástica da respiração, da laringe e da suavidade do tom (legato).⁷³

1.7 Século XX

As óperas do século XX não se renderam por completo ao domínio do *canto spianato*. O *canto fiorito* continuou se prestando à caracterização de personagens

⁷³ “In spite of the fact that modern music for light sopranos is devoid of the coloratura of the time of Mozart and Rossini, it is a necessary principle to again add the gymnastics of the breath, the larynx and the smoothness of tone (legato).” Earl Brown, W. *Vocal Wisdom – Maxims of Giovanni Battista Lamperti* (NY: Arno Press, suplemento editado por Lillian Strongin, 1970), p.5

espirituosas como Zerbinetta em *Ariadne auf Naxos* (1912) de Richard Strauss. Já mencionamos também o caso do virtuosismo das árias de loucura aproveitado na caracterização do surreal enredo da ópera *The Rake's Progress*, de Stravinsky. Em *Candide* (1956) de Bernstein, a personagem Cunegonde (soprano) interpretando a ária “*Glitter and be Gay*” no primeiro ato, poderia ser uma reedição de Violetta cantando “*Sempre libera*”. São evidências do legado da arte do Bel Canto como base à escrita composicional operística de todos os tempos.

O *canto fiorito* também perdurou nas óperas sobreviventes do repertório antigo, mas tendeu a tornar-se estereotipado e de propriedade de “especialistas”.⁷⁴ No início do século XX, algumas cantoras fizeram fama interpretando quase que exclusivamente o repertório de coloratura, como o que ocorreu com Amelita Galli-Curci (Milão, 1882; Califórnia, 1963), tendo estreado como Gilda do *Rigoletto* em 1906 na Itália e permanecendo no Metropolitan Opera de Nova York de 1921 a 1930. Estando disposta a gravar nos tempos pioneiros das gravações, deixou um legado substancial de discos. Foi famosa por sua Rosina, e também Elvira, Lucia, Violetta e Lakmé, para a qual sua voz pura e ágil era perfeitamente adaptável, como podemos ouvir no CD *The Great Sopranos – The Italian Tradition*, que reúne gravações de 1909 a 1943, onde Galli-Curci canta a Ária das Campainhas.⁷⁵

Sua sucessora no Metropolitan foi Lily Pons (França, 1898; EUA, 1976), fazendo ali seu debut em 1931, quase um ano após a última apresentação de Galli-Curci. Dotada de uma incomum voz aguda e ágil, além de grande vivacidade, Lily Pons conduziu sua carreira como “O” soprano ligeiro do Met até 1958. Assim como Galli-Curci, ali se destacou no papel de *Lucia*, contabilizando porém, noventa e três récitas contra vinte e uma de sua predecessora. Lily Pons assim caracteriza *Lucia*:

⁷⁴ Sadie, S. *The New Grove Dictionary of Opera* (Londres: Macmillan Publ., 1997) Cf. ‘soprano’

⁷⁵ CD *The Great Sopranos – The Italian Tradition* (Série *Phonographe – Great Voices*, Itália: Nuova Era Records, 1995)

*Em minha concepção de Lucia, ela nunca é violenta. Ela perdeu a razão, mas as palavras são muito doces – como num sonho – e eu sempre tentei transmitir essa qualidade.*⁷⁶

... o que podemos comprovar ao ouvir as faixas 8 e 9 do CD *Lily Pons – Coloratura Assoluta*, gravadas respectivamente em 1942 e 1944.

Lily Pons, além de participar de filmes, também realizou um grande número de gravações em disco, sendo vinte na França para a Odéon entre 1928-29; por volta de sessenta (incluindo títulos não-publicados) principalmente para a Victor, mas também para a HMV francesa e inglesa entre 1930-40; e finalmente acima de cem para a Columbia entre 1941-54. Seu repertório no Met se resumiu a dez papéis: Lucia, Rosina, Gilda, Olympia, Marie em *La Fille du Régiment*, Lakmé, Linda di Chamounix, Philine em *Mignon*, Amina em *La Sonnambula* e a Rainha em *O Galo de Ouro*. Dessas dez óperas, as seis últimas foram remontadas especialmente para ela.

⁷⁶ Encarte do CD *Lily Pons – Coloratura Assoluta* (Série *Masterworks Heritage – Vocal Series*, Sony Music Entertainment, 1998), p.10.



(5) Capa do CD *Lily Pons – Coloratura Assoluta*

O soprano “especialista” em *canto fiorito* passou a ser classificado como “soprano coloratura”, de grande agilidade e extensão na região aguda.⁷⁷ É bom lembrar que, embora os compositores raramente especificam nas partituras essas classificações, elas são adotadas pelos teatros de ópera e variam de país para país, sendo feitas mais de acordo com o caráter e o timbre do que pela tessitura.⁷⁸ A versão italiana para o termo é *soprano leggero* (que significa “leve”). Já que dentro da definição de soprano coloratura podem se encaixar tanto timbres pesados quanto leves, adotamos neste trabalho o termo italiano “aportuguesado”, isto é, **soprano ligeiro**, por ser mais específico dentro da problemática aqui tratada.

⁷⁷ Randel, D. M. Harvard Concise Dictionary of Music (Harvard Univ. Press, 1978), cf. ‘Voices, range of.’

⁷⁸ Warrack, J. and West, E. The Oxford Dictionary of Opera (NY: Oxford Univ. Press, 1997), cf. ‘soprano’

Enquanto os outros registros vocais já dominavam a sonoridade adequada para os dramas vigentes, os sopranos ligeiros, todavia, pararam no tempo, fechando-se na redoma da coloratura e perpetuando elementos da escola do Bel Canto, tanto na base de sua arte de leveza propiciando agilidade quanto na supremacia da cantora sobre a partitura, garantindo a liberdade de ornamentação: ao se apropriar das árias de óperas que não foram escritas especificamente para tal classificação de voz, usavam e abusavam do recurso das cadências virtuosísticas opcionais, suscitando compilações como a de Luigi Ricci⁷⁹. Essa delimitação do terreno do repertório de coloratura criou fenômenos como Mado Robin (1918-1960), que fez carreira na França; no vídeo *Mado Robin live!*, a cantora atinge um si² bemol (ou seja, acima da nota fá superaguda da Rainha da Noite) na cadência da ária de loucura de *Lucia*.⁸⁰ Conforme lemos no *Grove*, essas cantoras ainda mantiveram público adepto, porém desse círculo, os músicos “sérios” em geral se distanciavam.⁸¹

Este é o ponto na história da ópera onde o soprano ligeiro se vê numa encruzilhada: perpetuar ou mudar?

Percebendo a desatualização, muitas cantoras escolheram a segunda opção – aderir à busca de maior sonoridade. Provavelmente houve aquelas que seguiram por um caminho traiçoeiro não respeitando os limites da voz, cometendo os mesmos excessos apontados por Lamperti em seu artigo de 1893 e dando, assim, um fim prematuro à carreira.⁸² Como vimos, papéis de coloratura continuaram a ser compostos ao longo do século XX, mas esses equívocos técnicos por parte dessas cantoras comprometeriam sua performance, o que iria contribuir para a perda de interesse pela sua arte. Por outro lado, muitas cantoras munidas de bom senso e observando os erros do passado conseguiram ampliar seu campo

⁷⁹ Ricci, L. *Variazioni – Cadenze – Tradizione per Canto* volume I: Vozes femininas (Itália: Ricordi, 1937)

⁸⁰ Vídeo *Mado Robin live!* (NY: Bel Canto Society, Inc., 1994)

⁸¹ Sadie, S. *The New Grove Dictionary of Opera* (Londres: Macmillan Publ., 1997) Cf. ‘soprano’

⁸² Earl Brown, W. *Vocal Wisdom – Maxims of Giovanni Battista Lamperti* (NY: Arno Press, suplemento editado por Lillian Strongin, 1970)

de atuação mantendo carreiras duradouras, como foi o caso de Toti dal Monte (1893-1975) e Bidú Sayão (1902-1999), conforme veremos no Capítulo 2 deste trabalho.

Na última década do reinado de Lily Pons no Met, um soprano incomum passou a ofuscar o cenário operístico internacional: Maria Callas (1923-1977). Tendo na maturidade de sua carreira decidido se concentrar em papéis do Bel Canto, foi responsável por *revivals* de muitas óperas de Bellini, Donizetti, Rossini e Cherubini.⁸³ Graças ao domínio dos elementos do Bel Canto trabalhados com o maestro Tullio Serafin⁸⁴ e atuando sob a direção de grandes nomes como Visconti e Zeffirelli, Callas colocou as óperas belcantistas no mesmo patamar que as óperas românticas e veristas. Sabendo produzir uma rica variedade de coloridos timbrísticos e interpretando os textos com intensa inteligência e dramaticidade, Callas transformou os papéis de Lucia e Norma em dramas intensos, papéis que antes dela vinham sendo considerados apenas pura exibição vocal. Suas qualidades de cantora-atriz imprimiram nas personagens típicas do soprano ligeiro uma expressividade que o Bel Canto não conheceu. Nas palavras de Celletti:

*(...) Nos vocalises e nas passagens de habilidade, ela infundia uma “pegada”, uma cor, um ritmo e uma alternância de agressividade e gentileza como nenhum soprano do século XX antes dela havia feito*⁸⁵.

Seu registro de coloratura de grande precisão e de beleza refinada unido à voz de alcance pleno e poder dramático, faziam emanar uma nova sonoridade dessas personagens. A Grande Diva da Ópera mostrou que o soprano coloratura mais pesado também podia fazer Bel Canto, passando a competir com o soprano ligeiro e ditando o caminho para vozes potentes como a de Joan Sutherland (1926). Esta, tendo adquirido

⁸³ Wisneski, H. Maria Callas: The Art behind the Music (NY, 1975) in Warrack, J. e West, E. The Oxford Dictionary of Opera (NY: Oxford Univ. Press, 1997), cf. “Callas”

⁸⁴ Manén, L. Bel Canto: The Teaching of the Classical Italian Song-Schools: Its Decline and Restoration (Oxford Univ Pr Childrens Books, 1988), p.22

⁸⁵ “(...) she infused into the vocalises and the agility passages a bite, a colour, a rhythm, and an alternating aggressiveness and gentleness which no twentieth century soprano before her had broken into light.” Celletti, R. A History of Bel Canto, pp. 11

fama internacional no papel-título de *Lucia di Lammermoor*⁸⁶ e dotada de uma grande voz com surpreendente agilidade e facilidade no registro superagudo trabalhadas por seu marido, o maestro Richard Bonyngue, contribuiu igualmente para o *revival* do repertório do Bel Canto⁸⁷, empenhando-se em resgatar obras menos conhecidas, especialmente *Semiramide* de Rossini, *La Fille du Régiment* e *Anna Bolena*, ambas de Donizetti, além de duas das primeiras óperas de Händel: *Alcina* e *Rodelinda*.

O contraste de sonoridade entre um soprano ligeiro “especialista” e um soprano coloratura mais pesado, percebemos ao ouvir a ária “Caro Nome” do *Rigoletto* cantada por Lily Pons na faixa 10 do primeiro CD *Coloratura Assoluta*, ou então por Toti dal Monte na faixa 4 do CD *The Great Sopranos – The Italian Tradition*, e em seguida por Maria Callas.⁸⁸ Esses exemplos práticos nos ajudam a diferenciar o termo **soprano ligeiro**, que se confunde na prática com o termo “soprano coloratura”, de abrangência mais geral dentro da agilidade.

Por meio de Callas e Sutherland, o território salvaguardado do soprano ligeiro havia sido invadido, e a transição da antiga sonoridade para a atual se fez inevitável.

Do limiar do século XXI, podemos fazer algumas considerações sobre o panorama histórico da ópera: ao observar a predominância ora do *canto spianato*, ora do *canto fiorito* na composição operística, George Newton em *Sonority in Singing* observa que cada uma dessas estéticas exige um tipo de sonoridade do cantor. Assim diz ele:

⁸⁶ Sugestão de gravação em vídeo: conferir relação ao final desta dissertação.

⁸⁷ Major, N. Joan Sutherland (London, 1987) in Warrack, J. e West, E. The Oxford Dictionary of Opera (NY: Oxford Univ. Press, 1997), cf. “Sutherland”

⁸⁸ CDs: *Lily Pons – Coloratura Assoluta* (Série *Masterworks Heritage – Vocal Series*, Sony Music Entertainment, 1998); *The Great Sopranos – The Italian Tradition* (Série *Phonographe – Great Voices*, Itália: Nuova Era Records, 1995); ária com Maria Callas retirada da Internet em MP3

*O tipo de voz que melhor pode projetar o sentido, a emoção, de uma melodia altamente ornamentada é muito diferente da voz que pode interpretar eficientemente a música dramática do último século e meio.*⁸⁹

Numa interpretação imediatista dessa frase, poderíamos assumir que o autor está falando de cantores ou categorias de vozes específicas para estilos excludentes; mas na ópera, onde a flexível voz humana é o instrumento principal de expressão das emoções, não cabem tais estruturas herméticas. Os relatos sobre os cantores de épocas passadas se aglomeram para nos mostrar que a voz nunca foi determinante única da arte do cantor; além dela, cada intérprete reúne um conjunto de qualidades cênicas, técnicas e pessoais que o permitirá transitar com liberdade nos vários terrenos estéticos da ópera (obviamente respeitando sempre seus limites). A apropriação do repertório do Bel Canto por parte de Callas, junto com as evidências de atualização de Toti dal Monte e Bidú Sayão entre tantas outras cantoras, comprovam essa flexibilidade. Newton está simplesmente se referindo à técnica adequada para cada estilo, e a escola do Bel Canto aparece como solução unificadora ao proporcionar a produção de coloridos timbrísticos para retratar as variadas emoções, ou seja, a arte de vários cantores em uma só voz. Assim Caruso podia cantar papéis leves tão bem quanto os dramáticos, e Lilli Lehmann podia cantar as três protagonistas de *Os Contos de Hoffmann*.⁹⁰

O soprano ligeiro, pensando em ampliar seu campo de atuação para além das fronteiras do Bel Canto – no sentido contrário de Callas – foi buscar soluções para a interpretação de personagens de maior profundidade dramática. O soprano ligeiro, assim como as outras vozes, conta com situações fisiológicas que proporcionam maior sonoridade e recursos de otimização de sua técnica nesse sentido. Ambos serão detalhados no capítulo a seguir, englobados sob o título “Encorpamento de Sonoridade”.

⁸⁹ “The type of voice that can best project the meaning, the emotion, of a highly embellished melody is very different from the voice that can effectively perform the dramatic music of the last century and a half.” Newton, G. *Sonority in Singing*, p.8

⁹⁰ Manén, L. *Bel Canto: The Teaching of the Classical Italian Song-Schools: Its Decline and Restoration* (Oxford Univ Pr Childrens Books, 1988), p.69

2. O ENCORPAMENTO DE SONORIDADE

Optei pelo tema de encorpamento vocal, pois biologicamente ele acontece para todas as vozes. Porém, psicologicamente ele é muitas vezes rejeitado pelo cantor e principalmente pelo público, que de repente não consegue mais ouvir seus ídolos e suas “prima-donas”, as quais até pouco tempo atrás realizavam uma linha de canto magnífica e agora encontram dificuldades técnicas para manter seus preciosos agudos, suavidade de registro, respiração, leveza, etc.

O público na maioria das vezes não entende esse fenômeno e passa às críticas decretando o fim-de-carreira para suas divas. A cantora, por outro lado, sabe que está passando por uma fase normal em sua carreira; porém, na luta para não perder seu posto de aplausos e glórias junto a seu público, pode pôr fim à sua carreira se não souber dar o tempo necessário para ajustar-se à sua nova condição vocal, onde teria de ir em busca de aconselhamento especializado (para reforço de musculatura) e desenvolvimento técnico (incluindo a adaptação do repertório que não se choque com sua condição passada).

Chamamos de encorpamento de sonoridade o ganho de corpo na voz dentro de sua extensão natural. Quando ocorre, costumamos dizer em termos práticos que o cantor “está com um timbre mais encorpado”, que a voz tornou-se mais “redonda”, mais “madura”, ou até “mais escura”. Na verdade, o cantor passou a gozar de maior riqueza harmônica (amplificação de certos harmônicos do som produzido), que se verifica ao longo de toda sua extensão vocal.

Esse ganho de corpo de voz, como veremos, pode ocorrer naturalmente, porém efeitos similares podem ser obtidos através de um trabalho de conscientização dos artifícios técnicos que proporcionam uma maior sonoridade. Descreveremos inicialmente o fenômeno natural, passando em seguida ao trabalho técnico. Para melhor compreensão

deste último, daremos um enfoque histórico por envolver conjuntamente a produção de voz da escola do Bel Canto e a respiração desenvolvida posteriormente no Romantismo; também visando maior clareza, abordaremos separadamente, como o fez G. Newton em *Sonority in Singing*, cada componente da produção vocal, quais sejam: **empostação**, **emissão** da qual depende a **articulação**, e finalmente a respiração.

Dentro das duas situações de encorpamento, traçamos considerações específicas para o soprano ligeiro, fornecendo e comentando, ao final deste capítulo, exemplos de cantoras que se beneficiaram do processo.

O fenômeno natural a ser primeiramente descrito é tratado aqui como “Encorpamento Natural”.

2.1 Encorpamento Natural

O encorpamento natural de sonoridade consiste em modificações fisiológicas de cunho hormonal e muscular que se traduzem em um amadurecimento vocal do cantor. De acordo com o otorrinolaringologista J. Arbitbol, a voz muda com o passar dos anos.¹ O impacto hormonal atua não só no aparelho genital, como também nas mucosas, nos músculos, nos tecidos ósseos, na laringe e no córtex cerebral.

Encontramos em *Sonority in Singing* testemunhos de época acerca do encorpamento natural de sonoridade verificado para os *castrati*, quando o autor diz que “as vozes dos *castrati* tendiam geralmente a se tornar mais graves dentro da sua extensão confortável, à medida que envelheciam”. Newton cita relato sobre o caso típico de Guadagni, um dos cantores favoritos de Händel:

¹ Arbitbol, J. ‘Voice and Hormones’ (selecionado em 20/01/2002 na seção “Voice Care Information” do site “The Voice Foudation”, http://www.voicefoundation.org/VFARBIBOL_Voice&Horm.html)

*Sua voz era então de soprano da mais fina descrição, e sua performance, particularmente do Orfeo, foi descrita como tendo sido encantadora. Ele estava agora avançado na idade, e cantou como contralto: sua voz era ainda cheia e bem entoada, e seu estilo me pareceu excelente.*²

Newton cita também um relato de Burney:

*Giovanni Carestini possuía uma voz robusta e clara de soprano, que depois se modificou caracterizando o mais completo, distinto e profundo contratenor que jamais foi ouvido.*³

Quantz (1697-1773) descreveu a extensão do grande *castrato* Farinelli (1702-1782) como sendo de La até re² em 1726, “tendo adicionado várias notas graves alguns anos depois”.⁴

Na bibliografia recente, encontramos no livro *Great Singers on Great Singing* de Jerome Hines menções sobre o encorpamento natural por parte de alguns cantores entrevistados. O baixo americano Paul Plishka (début no Metropolitan de NY em 1966) nos mostra a importância da conscientização para o impacto dos hormônios na voz, exprimindo-se em linguagem bem prática e pessoal ao nos chamar a atenção para a conexão entre o encorpamento natural e o trabalho técnico:

² “His voice was then a soprano of the finest description, and his performance, particularly of Orfeo, was described as having been delightful. He was now advanced in years, and sung as contralto: his voice was still full and well-toned, and his style appeared to me excellent.” (Earl of Mount Edgumbe 1773, 35) in Newton, G. *Sonority in Singing – An Historical Essay* (NY: Vantage, 1984), p.38

³ “Giovanni Carestini had a strong and clear soprano voice, which afterwards changed into the fullest, finest, and deepest countertenor that has ever been heard.” (Burney, C. 1790, 2:190) in Newton, G. *Sonority in Singing – An Historical Essay* (NY: Vantage, 1984), p.38

⁴ Sanford, Sally A. *Seventeenth and eighteenth century vocal style and Technique* (tese para o grau de D.M.A. – Doutor em Artes Musicais defendida na Universidade de Stanford, 1979), p.23

*(...) quando você fica um pouco mais velho, em seus trinta anos maduros, a voz naturalmente se torna mais escura por si mesma (...). Quando essas coisas acontecem, você deve estar pronto a pensar em mudanças na sua técnica.*⁵

Especificamente para a mulher, o maior impacto dos hormônios na voz se concentra em dois momentos (excetuando-se os casos patológicos): na puberdade e na menopausa. Na puberdade a quebra da voz é bem menos aparente do que para o homem, mas ainda assim, o registro da voz adulta feminina formada difere do da criança, se colocando três tons abaixo deste.⁶

Um impacto menor dos hormônios verifica-se por volta de cinco dias antes da menstruação, havendo alteração na voz (estreitamento do registro) em 33% das mulheres. A compreensão de como o ciclo menstrual normal afeta a voz proporcionou aos pesquisadores explorar como mudanças nesse ciclo levam a outras alterações na voz. Por exemplo, a gravidez é uma causa comum de mudança na voz. Rouquidão e escurecimento do timbre na gravidez são causados por alterações hormonais, levando a um inchaço das pregas vocais. Essas mudanças são geralmente temporárias, assim como os efeitos colaterais advindos do uso da pílula anticoncepcional, mas a retomada abrupta do canto após a concepção pode levar a danos permanentes na voz.⁷ Isso se explica pelo fato de, durante a gravidez, a cantora passar a utilizar uma respiração mais alta compensando a perda do apoio dos músculos abdominais, além de ter sua postura modificada por parte de uma maior curvatura da coluna vertebral; danos irreversíveis podem ocorrer se não houver a preocupação pós-parto de reconduzir/reconstruir gradualmente o quadro normalmente usado para o canto.

⁵ “(...) when you get a little older, in your middle thirties, the voice naturally gets darker itself (...). When these changes happen, you have to be ready to think changes in your technique.” Hines, J. Great Singers on Great Singing (NY: Limelight Ed., 1988), p.244

⁶ Arbitbol, J. ‘Voice and Hormones’, cf. subtítulo “Puberty”

⁷ Kennedy, J. and Caro, J.F. ‘Sex Hormones and Singers: Endocrine Effects on Voice’ in The NATS Journal, vol.51, novembro de 1994, p.31-34, cf. “Conception and Contraceptives”

Na menopausa, com a diminuição das taxas de estrógeno no sangue, mais preocupante do que as típicas mudanças incômodas é uma eventual perda de extensão vocal.⁸ No artigo de Kennedy e Caro, Franciska Marienssen-Lohman, conhecida professora de canto na Holanda dos anos 50, resume bem as dificuldades que as cantoras enfrentam durante a menopausa:

*(...) quando uma cantora profissional nesses anos de alta performance artística não está conscientemente defendendo sua voz de cabeça característica feminina contra a tendência de aproximação da aspereza viril da voz de peito, ela ver-se-á arruinada em meio à sua melhor fase. Qualquer conselho neste caso visando mudanças para papéis mais dramáticos e ampliação da voz na direção do registro de contralto deve ser considerado mutilação arbitrária.*⁹

O soprano ligeiro é uma das vozes mais transitórias nesse processo, sendo um exemplo que claramente pode ilustrar a perda de extensão vocal: ele pode perder uma ou duas notas superagudas ao ganhar mais centro de voz (maior riqueza harmônica na região central da voz). Essas alterações são variáveis para cada cantora especificamente.

É aí que entra a conscientização técnica da nova situação, trabalhando os artifícios que proporcionam maior sonoridade e ajudando na escolha sensata do repertório a ser adotado. A isso chamamos aqui de “Encorpamento Técnico”.

⁸ Damste PH. in Kennedy, J. and Caro, J.F. ‘Sex Hormones and Singers: Endocrine Effects on Voice’ in The NATS Journal, vol.51, novembro de 1994, p.31-34, cf. “Menopause”

⁹ “(...) When a professional singer in these years of highest vocal and artistic power, is not consciously defending her characteristic female head voice against the trend towards the coarse virile or chesty voice, she will see herself ruined in the midst of her best season. Any advice in this case to switch to more dramatic parts and enlarge the voice in the direction of an alto or contralto is to be considered as wanton mutilation.” Idem, cf. “Menopause”

2.2 Encorpamento Técnico

O trabalho técnico de encorpamento de sonoridade independe do encorpamento natural. Nos casos em que o encorpamento natural se verifica, aproveita-se essa nova situação fisiológica do cantor em cima da qual se faz a conscientização dos artificios que proporcionam uma maior sonoridade. Esse trabalho técnico alia a produção de voz da escola do Bel Canto, feita através da “mescla de ressonâncias” (ou “mescla de registros”, ou ainda empostação “na mescla”) e que passou por uma adaptação no Romantismo, com a respiração desenvolvida nesse último período.¹⁰

Mais especificamente, trata-se de uma sutil sensibilização para a produção de voz ressoando predominantemente nas cavidades frontais da cabeça, mesclando-se com a ressonância na caixa torácica trabalhada em toda a extensão vocal, sustentada pelo trabalho dos músculos envolvidos na respiração diafragmático-abdominal-intercostal, de maior potência. O tratadista Manuel Garcia Filho foi o pioneiro a tentar descrever esse “coquetel” de amplificação da voz utilizado na caracterização da maior profundidade dramática romântica.

É muito importante ressaltar já de início que esses procedimentos não afetam a **projeção** da voz (capacidade de focar a voz objetivando atingir maiores distâncias), mas somente sua riqueza harmônica, uma vez que a projeção depende da emissão (postura da face/boca) e esta não é alterada. Pois tal trabalho é possível somente onde esteja presente a emissão correta. Em outras palavras, por “emissão correta” leia-se “trabalho muscular e de articulação seguindo uma só linha de canto” – no caso, a emissão vertical da escola italiana de canto. Passemos ao histórico destes componentes da arte do canto lírico:

¹⁰ Termos utilizados pela professora Niza de Castro Tank, significando a ressonância combinada do som nas cavidades corporais da cabeça e do tórax.

Empostação “na mescla” ou “mescla de registros”

Para ilustrar o trabalho de empostação “na mescla”, G. Newton nos fornece uma infinidade de citações da época do Bel Canto. Newton observa que a maioria dos mestres da Renascença e do Barroco menciona somente duas vozes: *voce di petto* e *voce di testa* (na época, também chamada de *falsetto*), termos originados a partir dos **ressoadores** (cavidades corporais usadas para a ressonância do som produzido no canto) onde o cantor concentrava sensações físicas ao cantar. Os poucos que fizeram a distinção entre *voce di testa* e *falsetto* foram John Ernest Galliard (1687-1749) e Johann Agricola (1720-1774), ambos indo além da obra de Piero Francesco Tosi (?1653-1732), *Opinioni de Cantori Antichi e Moderni* (1723), que o primeiro traduziu para o inglês (1743) e o segundo para o alemão (1757). Não devemos confundir o termo *falsetto* aqui empregado com o utilizado por uma corrente atual para designar o trabalho da falsa corda vocal.

Os mestres do início da Renascença não tentaram unir os registros torácicos e de cabeça/*falsetto*. Porém, diante da ampliação da tessitura ocasionada pela maior elaboração da canção solo renascentista, a mescla de registros se fez necessária. Francesco Zacconi, escrevendo em 1592, sugere a mescla dos dois registros que formaria uma terceira voz, a *voce mezzane*,¹¹ como a denominou. Alguns autores utilizaram o termo *voce finta* para a *voce mezzane* de Zacconi, e é bom lembrar que a utilização dessa terminologia varia de autor para autor. O alemão Miksch nos dá a única descrição detalhada da época sobre essa técnica básica de mescla de registros:

¹¹ (Arger 1913-31, 1010) in Newton, G. Sonority in Singing – An Historical Essay, p.51

*Toda voz de qualquer extensão é uma combinação de dois registros: as notas graves são o registro de peito (voce di petto), voz de peito; as notas agudas são o registro de cabeça (voce di testa ossia falsetto), a chamada voz de cabeça. Os dois registros não são adjacentes, tanto que um começa onde o outro termina (...).(…) a suavidade do som é alcançada através dessa união dos registros.*¹²

Newton complementa a explanação de Miksch ao nos lembrar que “já que o belo canto sugeria uniformidade da escala, a voz torácica teria de ser mais leve do que a produzida atualmente, a fim de alcançar um equilíbrio com o *falsetto*”. Em outras palavras, a voz torácica bem dosada do Bel Canto não comprometia os agudos e a agilidade, ao contrário do que vemos muito ainda hoje: agudos sofridos e gritados como consequência do peso exagerado na região grave e média.¹³

A zona em que um registro “começa onde o outro termina” é o que hoje se costuma denominar “região de passagem”. O soprano ligeiro, por exemplo, realiza a “passagem” entre um registro mais grave (não propriamente o de peito, como no caso do soprano dramático) e o de cabeça/*falsetto* em torno de mi, fa. Costuma-se falar também em “passagem” na entrada para o registro dos superagudos (o qual poderia ser chamado de “quarto registro” por compreender as notas mais agudas emitidas pelo ser humano); o que ocorre na verdade é que a cantora passa nessa região a usar o ressoador alto de cabeça (*sinus* frontal) entre do² susenido e re². Porém, dependendo da cantora e da escrita composicional, essa “passagem” antecipa-se ou se retarda para mi² bemol, o que bem ilustra por que o estudo do canto não pode ser massificado.

¹² “Every voice of any range is a combination of two registers: the low tones are the chest register (*voce di petto*), chest voice; the high tones are the head register (*voce di testa ossia falsetto*), called head voice. The two registers are not adjacent, so that one begins where the other stops (...).” (Friedland 1970, 17) in Newton, G. Sonority in Singing – An Historical Essay, p. 54-55

¹³ “Since beautiful singing implied an even scale, the chest voice would have to be lighter in weight than is usual today, in order to achieve a balance with the falsetto.” Newton, G. Sonority in Singing – An Historical Essay, p.56

De acordo com a época e com o autor, a mescla da voz torácica com a voz de cabeça/*falsetto* podia compreender desde uma ou duas notas “de passagem” entre os registros até a extensão total da voz de cabeça. Essa prática dos mestres italianos de suavizar as passagens de um registro vocal ao outro foi levada além-fronteiras, indo se contrastar com a técnica vocal dos outros países, conforme atesta Quantz no século XVIII:

*A técnica de mesclar a voz de peito com o falsetto é tão ignorada pelos cantores alemães quanto pelos franceses.*¹⁴

Em outras palavras, todos usavam a voz de cabeça/*falsetto* para produzir as notas agudas, mas só os italianos sabiam como mesclá-las ao registro de peito.¹⁵ Particularmente no caso dos franceses, o zelo pela ênfase dramática do texto teria ocasionado um desenvolvimento demasiado da voz de peito além do limite natural, originando um salto abrupto entre os registros de peito e cabeça. Como explica Quantz, “as árias francesas têm uma qualidade falada, mais do que cantada, onde a expressividade vem por meio de ornamentação já escrita, exigindo do cantor menos conhecimento de harmonia e mais pronúncia pura das vogais”.¹⁶ A preocupação pela correta pronúncia das vogais teria impedido que os cantores franceses desenvolvessem uma sonoridade vocal otimizada, já que algumas vogais são problemáticas em sua emissão, exigindo modificações. Os cantores italianos – cujo idioma não possui problemas com vogais nasais e guturais sendo de fonética mais clara – fizeram essas modificações, igualando as vogais dentro da emissão vertical criando assim, de acordo com Rousseau, “uma ressonância mais robusta e harmoniosa para se fazer ouvir nos imensos teatros da Itália sem cessar de manter o som sob o controle que a música italiana requer”.¹⁷ Essa é a razão pela qual a mescla de

¹⁴ “Joining the chest voice to the falsetto is as unknown to them (German singers) as it is to the French.” Newton, G. *Sonority in Singing – An Historical Essay*, p.56

¹⁵ Idem, p.56

¹⁶ Newton, G. *Sonority in Singing – An Historical Essay*, p.59

¹⁷ “(...) a stronger and more harmonious resonance to make themselves heard in the immense theatres of Italy without ceasing to keep the sound under the control which Italian music requires.”(Rousseau in Strunk 1950, 641 fn.) in Newton, G. *Sonority in Singing – An Historical Essay*, p.61

ressoadores da escola italiana de canto é usada no trabalho técnico de encorpamento de sonoridade.

Emissão vertical e articulação

Na continuação da explicação dada por Miksch sobre a mescla de registros, lemos:

Com este estudo, eu fiz a justa inferência que a junção dos dois registros pode ser alcançada por nada mais que a sustentação ou a manutenção da postura da boca, da língua e da garganta – enquanto cantando: o menor movimento desses três órgãos perturba a mescla imperceptível e cria o maior dos problemas, [exigindo] esforço, e paciência ao estudante que antes seguia um falso método, e cantava na voz de peito com demasiado volume e extensão.¹⁸

A equalização das vogais dentro da emissão vertical da escola italiana de canto é explicada por Mancini:

Todo cantor deveria posicionar sua boca assim como ele a posiciona quando sorri naturalmente (...). (...) essa mesma posição da boca deveria servir para todas as articulações das vogais; (...) e dessa maneira a boca não se distancia de sua posição natural, mas permanece em seu formato original, e evita e aparta-se de todas as afetações perniciosas.¹⁹

¹⁸ “With this essay I made the just inference that the joining of the two registers can be achieved by nothing more than the holding fast or standing firm of the mouth, the tongue, and the throat – while singing; the slightest movement of these three organs disturbs the imperceptible joining and causes the greatest trouble, effort, and patience to the student who had earlier pursued a false method, and had sung the chest voice too loud and too high.” (Friedland 1970, 17) in Newton, G. Sonority in Singing – An Historical Essay, p.55

¹⁹ “Every singer should position his mouth as he positions it when he smiles naturally (...). (...) this same position of the mouth ought to serve to every articulation of the vowels (...) and in this manner the mouth does not go far from its natural position, but remains in its original form, and avoids and shuns all the pernicious affectations.” (Mancini 1967, 30) in Newton, G. Sonority in Singing – An Historical Essay, p.66

Newton conclui que esse trabalho de equalização das vogais contribui para 1) realizar a mescla de ressoadores faciais e torácicos; 2) permitir um meio mais eficiente de articular consoantes; 3) possibilitar aos cantores manter uma expressão agradável ou apropriada da face. Em *Italian Opera*, David Kimbell complementa essas considerações, ao ressaltar no capítulo “*A Language for Singing*” a adequação desses procedimentos ao canto da língua “pura” cultivada pelos escritores e poetas italianos em contraste com os inúmeros dialetos regionais utilizados no dia-a-dia na Itália.²⁰

A mescla de registros da escola do Bel Canto foi cunhada para a interpretação da obra de compositores como Caccini e Monteverdi nas origens da ópera; da obra de Alessandro Scarlatti, Porpora e Handel, responsáveis pelo crescente desenvolvimento da escrita operística até seu primeiro apogeu; da ópera clássica italiana e alemã (já que a Alemanha estava muito mais ligada à Itália do que a França e a Inglaterra²¹), período onde se extrapolou a busca pela destreza técnica e pela ampliação do registro agudo; da obra de Rossini, responsável pelo segundo apogeu do estilo do Bel Canto.²²

A partir da “revolução na ópera” vista no Capítulo 1, item 1.4, a mescla de ressonâncias foi adaptada, como dissemos à página 48, para caracterizar a maior profundidade dramática das personagens românticas especialmente de Bellini, Donizetti e Verdi,²³ onde cantores e escolas de canto passaram a observar a ressonância da voz “na máscara”, ou seja, predominantemente nas cavidades frontais da cabeça e tirando maior partido da ressonância na caixa torácica mesclada à voz de cabeça por toda a extensão, além da utilização de outros ressoadores do corpo. Assim adaptada, a empostação na mescla foi combinada com a respiração desenvolvida no mesmo período, dentro do mesmo objetivo de caracterização dramática.

²⁰ Kimbell, D. *Italian Opera* (Cambridge Univ. Press, 1994), p.7

²¹ Newton, G. *Sonority in Singing – An Historical Essay*, p.25

²² Para relembrar detalhes sobre este período, compositores e exemplos de sua obra, vide Capítulo 1, itens 1.1 a 1.3.

²³ Rever exemplos musicais de nº 6 a 20.

Respiração

O trabalho da “mescla de ressonâncias” dentro da emissão vertical da escola italiana de canto, adaptado conforme mencionamos acima, se apóia num maior desenvolvimento do aparato respiratório em comparação com a respiração utilizada na escola belcantista. Ou seja, se apóia na respiração diafragmático-abdominal-intercostal, que começou a se desenvolver com as modificações na ópera ocorridas a caminho da primeira metade do século XIX e que é a que utilizamos hoje para o canto lírico. Nessa respiração, o que chamamos em termos práticos de “apoio” (trabalho muscular visando a manutenção da coluna de ar) se faz basicamente pelo controle do diafragma simultaneamente à expansão dos músculos intercostais sustentada pelas “prensas abdominais”²⁴ (parede abdominal composta pelos músculos externo e interno oblíquos²⁵). Como é cada vez mais prolífica a bibliografia sobre respiração no canto, inclusive enfocando a variação do processo de acordo com as diferentes escolas – tal qual o livro de Richard Miller *English, French, German and Italian Techniques of Singing* – não entraremos aqui em detalhes sobre o assunto, sendo mais importante esclarecermos as diferenças básicas entre a respiração belcantista e a utilizada hoje.

Em *Sonority in Singing*, Newton nos mostra a diferença entre o método de respiração belcantista e a respiração diafragmático-abdominal, contrastando relatos de dois estudiosos dos *castrati* na Itália durante o final do século XVIII com considerações de fisiologistas datadas da primeira metade do século XIX. O primeiro relato é do alemão Johannes Miksch (1765-1845), que estudou com Vincenzo Caselli. O segundo, de Bernardo Mengozzi, contemporâneo de Miksch que estudou com Tommaso Guarducci. Caselli e Guarducci eram *castrati*, alunos de Bernacchi em Bologna, sendo considerados pelo autor como herdeiros da grande tradição da escola italiana de canto. Miksch escreve:

²⁴ Termo utilizado por Niza de Castro Tank em aula.

²⁵ Sundberg, J. ‘Breathing Behavior During Singing’ in *The NATS Journal*, vol.49 n°3, janeiro/fevereiro de 1993, p.4-9 e 49-51, cf. “Anatomy”.

*No canto, o abdômen deve se contrair e o peito erguer-se, a fim de se segurar no peito o ar recolhido pela boca e nariz, e por meio disso liberá-lo suavemente, como foi feito, exalando lentamente o ar, sem mover o peito.*²⁶

Mengozzi migrou para Paris e se tornou o principal professor de canto no Conservatório de Paris. Em seu *Methodes du Chant de Conservatoire*, encontramos:

*No ato de respirar para cantar, ao inspirar é necessário achatar o abdômen e fazê-lo se expandir de novo prontamente, por meio de inchar e erguer o peito. Ao expirar, o abdômen deve retornar lentamente ao seu estado natural e o peito se abaixa proporcionalmente, a fim de conservar e controlar, por mais tempo possível, o ar que foi introduzido nos pulmões: deve-se deixá-lo escapar somente lentamente e sem dar um empurrão com o peito.*²⁷

Em contraste, Newton nos fornece considerações do Dr. Morell Mackenzie, fisiologista inglês da segunda metade do século XIX, sobre o fato de em 1855 o francês Mandl ter proposto que a respiração diafragmático-abdominal seria melhor que a respiração peitoral acima descrita. Mandl se manifestava quatro anos após a estréia de *Rigoletto* e dois anos após a estréia de *La Traviata*. Dr. Mackenzie diz ter tido uma inclinação a pensar como Mandl, mas acaba por reconhecer que os antigos mestres italianos é que estavam corretos ao recomendarem o método de respiração para o canto “que foi seguido por cento e cinquenta anos”.²⁸

²⁶ “In singing the belly must be drawn in and the chest raised, in order to secure in the chest the air drawn in through mouth and nose, and thereby trickle out, as it were, through the slow exhaling of the breath, without the chest moving.” (Friedland 1970, 8) in Newton, G. *Sonority in Singing – An Historical Essay* (NY: Vantage, 1984), p.48

²⁷ “In the action of breathing to sing, in inhaling it is necessary to flatten the belly and make it expand again promptly, in swelling and raising the chest. In exhaling the belly must return quite slowly to its natural state and the chest lowers itself in proportion, in order to conserve and manage, for as long as possible, the air which has been introduced into the lungs: one must let it escape only slowly and without giving a jerk to the chest.” (Arger 1913-31, 1006) in Newton, G. *Sonority in Singing – An Historical Essay*, p.48

²⁸ (Mackenzie in Friedland 1970, 19) in Newton, G. *Sonority in Singing – An Historical Essay*, p.49

A postura do Dr. Mackenzie ilustra as incertezas diante do desenvolvimento do novo método de respiração. Newton cita em seguida Garcia²⁹, que insiste na postura ereta, com os ombros para trás porém não tensos, e o peito expandido. Segundo Garcia, na inspiração o diafragma deveria se abaixar sem solavanco e o peito erguer-se com a mesma suavidade. Esse duplo movimento forneceria mais espaço para os pulmões expandirem. O ato de expirar seria, obviamente, precisamente reverso, consistindo da gradual pressão nos pulmões por parte do tórax e do diafragma. “Na maior parte de seus ensinamentos, Garcia [também] parece ter se colocado na encruzilhada, ao olhar tanto para trás para os ensinamentos de seu pai (contemporâneo da última geração dos grandes *castrati* e ao mesmo tempo representante da jovem geração de cantores da nova ópera romântica), quanto para frente, ao confrontar as demandas da nova música dramática”, escreve Newton.

E conclui: “É óbvio que o diafragma sempre esteve envolvido, mas claramente a área de controle consciente era de algum modo mais alta do que a geralmente ensinada hoje”.

Em artigo de Johan Sundberg,³⁰ fica claro o trabalho dos músculos intercostais além do diafragma na respiração para o canto, no controle do que o autor chama de “pressão sub-glótica”, o equivalente à pressão de volume de ar nos pulmões que é responsável pela dosagem de intensidade e afinação no canto. Os músculos intercostais são sustentados pela parede abdominal, ou “prensas abdominais”, que, junto com o diafragma, as forças de elasticidade atuantes no sistema respiratório e a gravitação atuante sobre a postura vertical vão dar o suporte para a produção de voz, exigindo um controle quase virtuosístico do cantor na manutenção de uma coluna de ar uniforme dentro de variações de dinâmica e de altura de sons.

²⁹ Garcia, Emanuele: *Tratato Completo dell'arte del Canto* (Itália: Ed. Ricordi, 1995, ver p.7 Capítulo IV “Respirazione”) in Newton, G. *Sonority in Singing – An Historical Essay*, p.49-50

³⁰ Sundberg, J. ‘Breathing Behavior During Singing’ in *The NATS Journal*, vol.49 n°3, janeiro/fevereiro de 1993, p.4-9 e 49-51

Aí temos a descrição básica da respiração diafragmático-abdominal-intercostal atualmente utilizada para o canto lírico. Em conjunto com a mescla de ressonâncias otimizada, forma o “coquetel” de amplificação da voz desenvolvido para caracterizar a dramaticidade romântica. A objetiva veracidade dos librettos de Arrigo Boito escritos a partir de 1860, estimulando a tendência cada vez mais realista dos enredos operísticos a caminho do século XX, iria influenciar Carlos Gomes na transição para o Verismo e os veristas de fato, culminando com a obra de Puccini antes da escrita composicional romper com os moldes tradicionais;³¹ assim se estabeleceu o encorpamento de sonoridade como a perene técnica vocal para a caracterização de personagens operísticas até os dias de hoje. A seguir, analisamos como é feito esse trabalho para o soprano ligeiro em particular.

2.3 O trabalho técnico específico para o soprano ligeiro

O trabalho técnico do encorpamento de sonoridade especificamente para o soprano ligeiro varia de acordo com as exigências de cada tipo dentro da categoria: o ligeiro “autêntico”, de leveza singular, em geral não apresenta corpo vocal satisfatório no centro da voz e na região grave para enfrentar a massa sonora das orquestras de hoje; o professor de canto tem de, então, orientar a aluna visando a distribuição uniforme de maior riqueza harmônica por toda extensão vocal, ou seja, não trabalhando somente a região aguda e o virtuosismo, mas (já pensando no repertório subsequente ao Bel Canto) trabalhar o centro da voz, como consta no caderno de anotações de Lamperti, um dos últimos mestres da escola italiana de canto do século XIX:

³¹ Conferir o Capítulo 1, item 1.5 em diante para maiores detalhes.

*A voz de soprano é como uma árvore. A voz central pode ser agradável e forte, mas isso não é essencial, pois é aí (no medium) que se desenvolve a voz aguda. Não se rega uma árvore pela copa, mas nas raízes, - e a árvore cresce e floresce como uma consequência natural. É o treinamento adequado da voz média que traz a bela voz de cabeça.*³²

Em termos práticos, a mescla de ressonâncias na caixa torácica e nas cavidades da cabeça que naturalmente ocorre na região média é trabalhada também na região aguda, conferindo maior riqueza harmônica à cantora. A partir daí, ela pode “dosar” a mescla de ressonâncias para obter sonoridades específicas de acordo com a obra em questão. Por exemplo, para interpretar a personagem Mme. Herz da ópera *O Empresário* de Mozart, de escrita agudíssima chegando até o mesmo fa^2 da Rainha da Noite, se dá predominância à ressonância da voz nas cavidades da cabeça; já para a interpretação da Musetta em *La Bohème* de Puccini, prioriza-se a ressonância de tórax na mescla com a voz de cabeça em toda a extensão vocal.

O soprano ligeiro que possui um pouco mais de corpo de voz e que, devido a isso, poderíamos classificá-lo como “lírico-ligeiro” já domina a mescla de ressonâncias mais facilmente, porém pode ter dificuldade em alcançar a agilidade que é natural para o “autêntico”, tendo de passar por um trabalho intenso de desenvolvimento de seu potencial para a coloratura.³³

Salientamos, porém, que a cantora precisa ter uma técnica muito apurada para conseguir passar pelo encorpamento técnico sem perder a agilidade.

³² “The soprano voice is like a tree. The middle voice may be pleasant and strong, but that is not essential, for it is there (on the medium) you develop the high voice. You do not water a tree at the top but at the roots, - and the tree spreads and blooms as a natural consequence. It is the proper training of the middle voice that brings the beautiful head voice.” Earl Brown, W. *Vocal Wisdom – Maxims of Giovanni Battista Lamperti* (NY: Arno Press, suplemento editado por Lillian Strongin, 1970), p.137

³³ Os termos aqui utilizados vêm da prática; no caso, das aulas de Niza de Castro Tank, sendo desenvolvidos a partir do ouvido do professor no esforço de diferenciar as vozes de acordo com suas características peculiares e mais relevantes.

Os possíveis resultados a partir do encorpamento de sonoridade seriam os seguintes:

1. O soprano ligeiro “autêntico” pode se aproximar da sonoridade de um soprano “lírico-ligeiro”;
2. O soprano “lírico-ligeiro” pode se aproximar da sonoridade de um soprano coloratura mais pesado.

2.4 Algumas cantoras que se beneficiaram do encorpamento de sonoridade

Como exemplos de sopranos ligeiros que utilizaram o encorpamento de sonoridade, temos:

Toti dal Monte (Itália, 1893-1975)

Uma das rainhas do Scala de Milão, ali fez seu debut em janeiro de 1916 no papel secundário de Biancofiore (*Francesca da Rimini*). Em 26 de dezembro, interpretou Gilda no mesmo local a convite de Toscanini. Tendo cantado inclusive em Melbourne e Tóquio, após se aposentar em 1943, marcou presença em filmes variados. Celebrada como Gilda, Lucia e Amina, terminou a carreira cantando papéis de soprano lírico como Madama Butterfly e Mimi.³⁴ Compare-se a sonoridade de sua voz ao interpretar a ária “*Caro Nome*” (faixa 4 do CD *The Great Sopranos – The Italian Tradition*) com o corpo de voz adquirido ao interpretar *Con onor muore*, última ária de *Madama Butterfly*, de Puccini.³⁵

³⁴ Warrack, J. and West, E. *The Oxford Dictionary of Opera* (NY: Oxford Univ. Press, 1997), cf. Dal Monte, Toti

³⁵ LP *Madama Butterfly*, reg. Oliviero de Fabritis (agosto de 1939).

Bidu Sayão (Rio de Janeiro, 1902 - EUA, 1999)

O crítico Will Crutchfield da revista *Opera News*, após confessar que Bidú “foi o soprano que o conduziu à ópera e exerceu forte influência em seu amor por esse gênero artístico”, assim escreve em artigo datado de janeiro de 1999:

*De 1930 ao começo da década de 50, [Bidu Sayão] foi uma das glórias do Metropolitan Opera. (...) Eu tive o privilégio de escutá-la ali, na ópera de São Francisco e em concertos solo, assim como também em gravações. E especialmente nestes Texaco-Metropolitan Radio Broadcasts. Não possuindo grande volume, ela sempre se desculpou por sua ‘tiny little voice’, mas era tão bem produzida que chegava ao fundo da galeria do teatro. Como soprano coloratura do tipo francês [papéis graciosos], ela obteve extremo sucesso na Itália e na América do Sul nas óperas do Bel-Canto. (...) Em 1937, como Manon, ela fez um impressionante début no Metropolitan, mas a companhia já possuía um soprano francês em seu quadro, Lily Pons, a qual monopolizou o repertório de coloratura [esta se manteve um autêntico ligeiro até seus 70 anos]. Então Sayão ‘re-focou’ sua voz (com a ajuda de seu marido Giuseppe Danise, um reconhecido barítono e professor), e ela se tornou o soprano lírico líder do Met em papéis como Adina, Norina, Susanna e Mimì em *La Bohème*. Ela, entretanto, não perdeu sua agilidade para coloratura, a qual ela demonstrava ocasionalmente no *Barbeiro de Sevilha*.³⁶*

³⁶ “From the 1930's until the early 1950's she was one of the glories of the Metropolitan Opera. (...) I was privileged to hear her there, at the San Francisco Opera, and in concert, as well as on recordings. And, especially on these Texaco-Metropolitan Opera Broadcasts. (...) In 1937, as Manon, she made an impressive debut at the Metropolitan, but the company already had a resident French soprano in Lily Pons, who monopolized the coloratura repertoire. So Sayão re-focused her voice (with the help of her husband Giuseppe Danise, a noted baritone and teacher), and she became the Met's leading lyric soprano in such roles as Adina, Mélisande, Norina, Susanna, and Mimì in *La Bohème*. She did not, however, lose her coloratura agility, which she demonstrated occasionally in *The Barber of Seville*.” Crutchfield, W. ‘*Reminiscences of Bidú Sayão*’ (janeiro de 1999, *Opera News on the Air*, http://www.texaco.com/support/opera/docs/onair991_6.html)

(Bidú Sayão se aposentou em 1958). Comparemos dois exemplos do CD *Bidú Sayão – Rarities*³⁷, a faixa 8 , gravação dos anos 30 da ária “*Gentile di Cuore*” de *O Guarany*, e a faixa 15, gravação feita entre 1948-1951 de “*In quelle trine morbide*” de *Manon Lescaut*, de Puccini.



(6) Bidú Sayão como Manon

³⁷ CD *Bidú Sayão – Rarities: First Recordings (Brazil, ca. Early 1930s) / Radio Broadcasts (1948-1951)* (NY: VAI Audio, 1998)

Niza de Castro Tank (Limeira – SP, 1/3/1931-.)

Lançou pela Chantecler, em 1953, a primeira gravação mundial da ópera completa *II Guarany*, de Carlos Gomes.³⁸ Do mesmo compositor, gravou em 1988 dois álbuns com canções. Ganhou vários prêmios, entre eles os troféus Roquete Pinto (por cinco vezes), Cacique, Bandeirantes, Carlos Comes, Ordem dos Músicos do Brasil e a medalha da APCT. Participou de inúmeras óperas nas temporadas de 1957 a 1982 do Teatro Municipal de São Paulo e realizou diversas *tournées* internacionais, apresentando-se em Montevideu (Uruguai), Moscou (Rússia), Nápoles e Palermo (Itália), Berlim (Alemanha), Tel Aviv e Jerusalém (Israel), Madri (Espanha) e Caracas (Venezuela).³⁹



(7) Niza de Castro Tank

Ao longo de sua extensa carreira, é nítido o encorpamento de sonoridade do qual se beneficiou a cantora, ao compararmos sua Ceci de 1959 com o corpo adquirido na

³⁸ CD *O Guarany*, de Carlos Gomes. Lançamento em CD do LP gravado em 1959 (Brasil: Selo Chantecler, 1994), com a Orquestra Sinfônica de São Paulo, reg. Armando Belardi (Brasil: Continental 994778-2, 1996).

³⁹ Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica (SP: Art Editora Publifolha, 1998)

região grave de sua voz em atuação no *Colombo* (gravação do final dos anos 70) ou então em *A Noite do Castelo*, ambas do mesmo autor.⁴⁰ Mas o melhor exemplo comparativo se encontra em duas gravações de posse da cantora onde ela interpreta o mesmo trecho da Ária da Loucura de *Lucia di Lammermoor* (“*Spargi d’amaro pianto*”), atestando que não se trata somente de “dosagem” de ressonâncias exigida por diferentes repertórios: a primeira gravação se encontra em disco de 78 rotações e é datada de 11/05/55, com a Orquestra da Rádio Gazeta, sob regência de André Vivante, e a segunda em fita cassete datada de 13/10/85, com a Orquestra Sinfônica Municipal, sob a regência de Túlio Colaccioppo.

Roberta Peters (NY, 1931-.)

Tendo estreado no Metropolitan aos 20 anos de idade e alcançado grande popularidade com suas participações na série “The Met on TV”, Roberta Peters nos sugere ter passado por um leve encorpamento natural pelo que lemos em *Great Singers on Great Singing*. Na entrevista concedida em 1978, a cantora declara:

*Eu ainda estou fazendo muito repertório de coloratura, expandindo lentamente – vocalmente, quero dizer... o que sinto que é uma das razões pela qual ainda estou durando. Eu não mudei meu repertório ou minha concepção total sobre minha voz como o fazem algumas pessoas na curva da carreira e então é isso. Eu há pouco comecei a fazer La Traviata e La Bohème após todos esses anos. Isso é o mais pesado que eu poderia fazer.*⁴¹

⁴⁰ Exemplo gravado pela própria intérprete e CD *A Noite do Castelo*, de Carlos Gomes em gravação ao vivo de 14 de setembro de 1978 em Campinas, reg. Benito Juarez (Brasil: Selo Master Class, 1997)

⁴¹ “I’m still doing a lot of the coloratura repertoire, expanding *slowly* – vocally, that is... which is one of the reasons I feel I have lasted. I have not changed my repertoire or my whole feeling about my voice as some people do in mid-career and then *that’s it*. I have just started to do *La Traviata* and *La Bohème* after all these years. That’s the heaviest I could do.” Hines, J. *Great Singers on Great Singing* (NY: Limelight Ed., 1988), p.232



(8) Roberta Peters

Comparemos um trecho de sua interpretação da ária “*Una voce poco fã*” da ópera *O Barbeiro de Sevilha*, de Rossini⁴² com um trecho de sua Rainha da Noite de *A Flauta Mágica*.⁴³

Podemos citar também cantoras atuantes na cena lírica a partir dos anos 80, cujas gravações disponíveis atestam que dominaram desde cedo o equilíbrio entre uma maior sonoridade e o refinamento virtuosístico: June Anderson e Ruth Ann Swenson (os dois sopranos coloratura mais atuantes no Metropolitan), Dawn Upshaw, Natalie Dessay (responsável por uma das mais recentes e mais belas gravações de *Lakmé*), Luciana Serra (famosa como Olympia em gravação do Covent Garden e Rainha da Noite em gravação do Metropolitan), entre tantas outras.⁴⁴ Das mencionadas, Luciana Serra nos parece um soprano ligeiro autêntico, porém com sonoridade atualizada, bem distante das detentoras da coloratura do início do século XX.

³⁹ LP *O Barbeiro de Sevilha*, gravação de uma representação do Metropolitan Opera House, reg. Erich Leinsdorf (RCA Victor, Selo Vermelho)

⁴³ CD *A Flauta Mágica*, reg. Karl Böhm (Hamburgo: Selo Deutsche Grammophon, 1964)

⁴⁴ Sugestões de gravações em CD e VHS: conferir relação ao final desta dissertação.

Evidências do encorpamento de sonoridade se encontram igualmente em vários sopranos ligeiros que atuaram ou estão atuando na cena lírica brasileira: além de Niza de Castro Tank, Adélia Issa, Martha Herr, Neyde Thomas, entre outras.

Como nos mostrou a análise histórica desenvolvida no Capítulo 1, o encorpamento de sonoridade aqui descrito não se trata de novidade, sendo a ferramenta essencial desenvolvida desde o século XIX que tem proporcionado a todos os registros vocais o equilíbrio com a potente massa sonora orquestral utilizada no delineamento dos textos de maior profundidade dramática. Ao soprano ligeiro, o encorpamento aponta caminhos visando a ampliação do repertório nesse sentido, indo além de suas personagens típicas que primam pela coloratura, preservando sua arte virtuosística e a saúde de seu instrumento e assegurando sua manutenção na cena lírica ao lado de sopranos coloratura mais pesados.

C o n c l u s ã o

A partir da busca por uma maior dramaticidade na ópera iniciada por Bellini e Donizetti no século XIX, vindo a ser caracterizada especialmente pelo peso de voz, o soprano de agilidade perdeu espaço na cena lírica e não seguiu um caminho linear como os outros registros vocais no sentido de otimizar sua técnica. Possuindo como base de seu virtuosismo e do seu domínio dos “superagudos” a leveza prezada pela escola do Bel Canto cujo último expoente foi Rossini, esse registro vocal que hoje denominamos soprano ligeiro acabou por se fechar em suas personagens típicas distanciadas da vida real caracterizadas por essa escrita composicional até as primeiras décadas do século XX, passando posteriormente a trilhar o caminho adotado pelos outros registros vocais visando a amplificação da voz. Para sobreviver hoje na ópera, na interpretação de personagens de maior peso dramático, o soprano ligeiro (assim como as outras vozes) conta com o recurso do encorpamento de sonoridade, o qual pode se verificar naturalmente ou ainda por meio de um trabalho de conscientização técnica. O soprano ligeiro que passa pelo encorpamento natural pode perder extensão exatamente em sua região de maior brilho, ou seja, na extremidade aguda da voz. A partir da conscientização técnica, está conseguindo se manter na cena lírica ao lado dos sopranos coloratura mais pesados não só interpretando suas personagens características das óperas semi-sérias do Bel Canto, mas também papéis na íntegra de mais peso dramático como *Lucia di Lammermoor*, Gilda do *Rigoletto*, Violetta de *La Traviata*, Ceci de *O Guarany* e *Lakmé*. Todos esses papéis apresentam uma ou outra ária de escrita típica belcantista em contraste com a dramaticidade do enredo, e é preciso desenvoltura para cantar os dois tipos de escrita. Ela o faz preconizando o ressoador adequado para a sonoridade de cada ópera em questão, apoiando-se em respiração de maior potência. A modernidade permite que ela possa visualizar os resultados da mescla de ressonâncias por meio de *softers* como o Analyzer ou o PAS (Analyzer Pro), que fornecem gráficos em tempo real dos agrupamentos dos harmônicos emitidos pela fonte sonora em um microfone. Muito além da modernidade, entretanto, a

leveza peculiar de sua voz lhe permitiu desenvolver desde as origens da ópera uma linguagem diferenciada para as personagens que interpreta. Em comparação com o soprano coloratura mais pesado, o soprano ligeiro imprime a essas personagens um quê de delicadeza ou fragilidade dentro da profundidade dramática, dispondo de artifícios naturais para essa caracterização singular. Por exemplo, a leitura da carta no terceiro ato da *Traviata* (“*Teneste la promessa*”), se realizada por um soprano dramático é feita quase que em ressonância torácica; o lírico-ligeiro pode fazê-lo usando a ressonância alta, na voz falada; e o soprano ligeiro autêntico através de sua leveza peculiar pode tomar partido da fragilidade da personagem naquele momento, lendo a carta na altura dos ressoadores faciais, quase como que sussurrando o texto, num fio de voz caracterizando a personagem tuberculosa a poucos passos da morte. Mais do que contar com artifícios técnicos e equipamentos, a inteligência que advém da plena consciência das potencialidades de seu instrumento é a principal ferramenta do cantor para cunhar uma carreira longa e de grande reconhecimento, garantindo-lhe versatilidade em qualquer situação de adaptação e discernimento na escolha dos melhores caminhos.

GLOSSÁRIO

ária

Momento mais lírico da narrativa. Ao contrário do recitativo, onde se desenvolve a ação e a linha melódica segue as inflexões do texto, na ária acontece a exteriorização das emoções; é onde o cantor pode exhibir seus dotes vocais apoiado na caracterização do sentimento específico por meio dos símbolos musicais convencionados.

articulação

Trabalho de soltura do maxilar na realização das consoantes, visando não interromper o fluxo da linha sonora.

bravura

Imaginação na improvisação e na ornamentação. (Celletti, R. A History of Bel Canto, p.68)

canto fiorito

Ornamentação melódica; usado mais especificamente para o estilo altamente ornado da música vocal muito comum na época de Rossini, o que contrastava com as linhas mais planas do *canto spianato*. (Oxford Dic.)

canto legato

Executado sem nenhuma interrupção perceptível entre as notas, geralmente indicado por uma ligadura sobre as notas. (Harvard Concise Dic., cf. ‘Legato’)

canto spianato

Em italiano significa “canto liso”. O estilo plano e legato de cantar frequentemente se contrastando com o *canto fiorito* de Rossini. (Oxford Dic.)

coloratura

Termo derivado do alemão *Koloratur*, referindo-se às divisões de valores de notas praticadas no canto gregoriano, ou seja, na transformação de notas brancas (longas) em componentes pretas (curtas), “colorindo-as” (Celletti, R. A History of Bel Canto, p.14). Significa elaborada ornamentação da melodia; assim, o **soprano coloratura** é especializado nesse tipo de música, anteriormente conhecido por *canto figurato* e que se

distingue por leves, ágeis e rápidas vocalizações e brilhante *fioriture* (que é o termo italiano correto para floreios ou ornamentos). As árias caracterizadas dessa maneira eram conhecidas como *aria di coloratura* ou *aria di bravura*. (Oxford Dic.). A coloratura também pode significar agilidade da voz, independente do registro. O registro categorizado de soprano coloratura compreende os sopranos ágeis de timbre mais encorpado conhecidos como dramático-coloratura ou lírico-coloratura e os mais leves, como o lírico-ligeiro e o ligeiro autêntico.

emissão

Trabalho dos músculos da face na formação das vogais. A escola italiana utiliza uma emissão vertical e frontal, ou seja, trabalha um igualamento das vogais próximo à raiz dos dentes superiores contando com a soltura vertical do queixo.

empostação

Ressonância do ar nas cavidades do corpo, principalmente do tórax e da cabeça.

falsetto

É importante diferenciarmos o *falsetto* que no Bel Canto compreendia tanto uma ou duas notas “de passagem” entre os registros de peito e de cabeça quanto o registro total de cabeça, de uma corrente atual que sustenta a idéia que *falsetto* é o trabalho da falsa corda vocal. O Oxford Dictionary of Opera nos dá uma definição próxima dessa idéia: “método artificial de produção de voz empregado pelos cantores do sexo masculino, usando somente uma vibração parcial das cordas vocais” (Oxf. Dic.).

fioritura

Termo italiano para “floreio”. Figura ornamental, escrita ou improvisada, decorando a linha principal da melodia. (Oxford Dic.)

maneirismos

Do alemão *Manieren*, termo do século XVIII designando ornamentos de curta amplitude melódica. (Harvard Concise Dic.)

melisma

Uma linha vocal expressiva cantada sobre uma única sílaba. (Oxford Dic.)

messa di voce

Em italiano significa “colocação da voz”. É a arte do *crescendo* e *diminuendo* numa única nota, o que adquiriu grande importância no Bel Canto como demonstração de destreza e controle vocais. Foi Caccini (c.1545-1618) quem primeiro mencionou o artifício no prefácio de *Le Nuove Musiche* (1602). Obs.: O termo *filare il tuono* (“filar a nota”) significa somente diminuí-la. (Oxford Dic.)

ópera semi-séria

O termo usado para designar dramas sentimentais com final feliz centrados na família só começou a aparecer na segunda década do século XIX. *La Sonnambula* foi denominada simplesmente “melodrama” no primeiro libretto. O melhor exemplo desse gênero seria *La gazza ladra*, de Rossini (1817). Não podemos deixar aqui de contextualizar tais libretos: considerando ser a ópera semi-séria baseada no melodrama francês do início do século XIX, este era uma necessidade para o povo que lutou na Revolução Francesa: nele, qualquer que fosse a estória contada, a mensagem final era sempre “o crime não compensa, a virtude é recompensada”. Aí se justificam as personagens de maior proximidade do público em enredos leves (porém não-cômicos) e o final feliz, baseados na moral burguesa. (Senici, E. Virgins of the Rocks)

ópera séria.

Termo usado para designar o principal gênero operístico do século XVIII originado das reformas no libretto conduzidas por Zeno e Metastasio (Oxford Dic.). Em The New Grove Masters of Italian Opera (1980), o termo “séria” é usado nas listagens das óperas dos compositores para distinguir os gêneros (séria, semi-séria, buffa, farsa). A ópera séria do século XVIII e a classificada como séria do início do século XIX têm em comum o fato de apresentarem personagens distanciados da platéia, sendo eles geralmente da nobreza.

projeção

Capacidade de se focar a voz visando atingir distâncias maiores. Depende da **emissão**.

puntature

Quando uma ópera era remontada em outro teatro com elenco diferente, era normal se adaptar a música à nova situação – o que poderia ser feito pelo compositor ou por outro músico encarregado pelo teatro de encenar o espetáculo. As adaptações poderiam envolver transposições, substituição de passagens virtuosísticas e até reformulação da melodia. (Kimbell, D. Italian Opera, p.445)

ressoadores

Cavidades do corpo utilizadas para a ressonância da coluna de ar produzida no canto. Os ressoadores amplificam certos harmônicos do mecanismo de produção de som e filtram

outros. Os principais ressoadores da laringe são a faringe e o esôfago; a cavidade da boca também atua como ressoador, assim como todo o espaço interno do nariz e também a cavidade denominada sinus frontal (localizada na testa acima do nariz, ou “no terceiro olho”). A correta produção de voz no estilo italiano clássico pode ser conquistada somente quando todo o corpo é usado como ressoador. (Manén, L. Bel Canto, pp.25 e 34)

soprano ligeiro

Tradução errônea da subdivisão italiana *soprano leggero* (que significa “leve”). Caracteriza o soprano de agilidade e de grande extensão na região aguda. Poderia ainda ser subdividido em ligeiro autêntico e lírico-ligeiro, este último de timbre mais encorpado.

soubrette

Do francês arcaico *soubret*, significando “astuto”. Termo usado em ópera geralmente para designar um soprano leve comediante (Oxford Dic.). Em contraste com as personagens típicas do soprano ligeiro, é um soprano leve sem coloratura. No caso de Sophie em *Werther*, de Massenet, a coloratura passa para o acompanhamento orquestral.

BIBLIOGRAFIA

- Arbitbol, J.** ‘Voice and Hormones’ in “Voice Care Information” (The Voice Foudation: http://www.voicefoundation.org/VFARBIBOL_Voice&Horm.html, 2001)
- Bellini, V.** La Sonnambula – G. Schirmer Opera Score Editions (NY: G. Schirmer, Inc., 1929)
- Bellini, V.** I Puritani – Vocal Score (Miami: Kalmus Ed., Belwin Mills Publishing Corp., sd)
- Cabette, J.** Resumo da ópera *Lakmé* em programa de concerto (SP: Teatro Municipal, 1972)
- Celletti, R.** A History of Bel Canto (NY: Oxford Univ. Press, transl. Frederick Fuller, 1996)
- Crutchfield, W.** ‘Reminiscences of Bidú Sayão’ (Opera News on the Air: http://www.texaco.com/support/opera/docs/onair991_6.html, janeiro de 1999)
- Dart, T.** Interpretação da Música (SP: Livraria Martins Fontes Ed., 1990)
- Dean, W.** 1973-74 ‘Donizetti Serious Operas’, in Rosand, E. 185 Artigos em 14 vols. – Vol. 12: Mozart and After (NY: Rutgers Univ. Garland Publ., 1985)
- Dean, W.** 1973-74 ‘Donizetti and Queen Elizabeth’ (Idem)
- Delibes, L.** Lakmé – Vocal Score (NY: G. Schirmer, Inc., 1883)
- Digaetani, J. L.** Convite à Ópera (RJ: Jorge Zahar Ed., 1988)
- Donizetti, G.** Lucia di Lammermoor – G. Schirmer Opera Score Editions (NY: G. Schirmer, Inc., 1926)
- Donizetti, G.** Linda di Chamounix – Vocal Score (Miami: Kalmus Ed., Belwin Mills Publishing Corp., sd)
- Earl Brown, W.** Vocal Wisdom – Maxims of Giovanni Battista Lamperti (NY: Arno Press, suplemento editado por Lillian Strongin, 1970)
- Garcia, E.** Tratato Completo dell’arte del Canto (Milão: Ed. Ricordi, 1995)

- Gossett, P.** et al: The New Grove Masters of Italian Opera: Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini (NY: WW Norton & Co., 1997)
- Grout, D. J.** A Short History of Opera (NY: Columbia Univ. Press, 1965)
- Harewood, The Earl of.** Kobbé: O Livro Completo da Ópera (RJ: Jorge Zahar Editor, 1991)
- Hines, Jerome** Great Singers on Great Singing (NY: Limelight Ed., 1988)
- Hugues, Spike.** Famous Mozart Operas (NY: Dover Ed.)
- Kennedy, J. and Caro, J.F.** ‘Sex Hormones and Singers: Endocrine Effects on Voice’ in The NATS Journal, vol.51 n°2, novembro/dezembro de 1994, p.31-34
- Kimbell, D.** Italian Opera (Cambridge Univ. Press, 1994)
- Lawrence, R.** Prefácio e notas sobre performance in Verdi: La Traviata – Vocal Score (NY: G. Schirmer, Inc., 1961)
- Manén, L.** Bel Canto: The Teaching of the Classical Italian Song-Schools: Its Decline and Restoration (Oxford Univ Pr. Childrens Books, 1988)
- Marcondes, M.** Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica (SP: Art Editora Publifolha, 1998)
- Miller, R.** English, French, German and Italian Techniques of Singing: A Study in National tonal Preferences and How They Relate to Functional Efficiency (NJ: The Scarecrow Press, Inc., 1977)
- Mozart, W. A.** The Magic Flute – G. Schirmer Opera Score Editions (NY: G. Schirmer, Inc., 1971)
- Newton, G.** Sonority in Singing – An Historical Essay (NY: Vantage, 1984)
- Offenbach, J.** The Tales of Hoffmann – G. Schirmer Opera Score Editions (NY: G. Schirmer, Inc., 1959)
- Palisca, C.** ‘The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations’ (New Haven, CT, 1989)
- Pleasants, H.** The Great Singers: From the dawn of opera to our own time (NY: Simon & Schuster, 1966)
- Parisotti, A.** 30 Arie Antiche Raccolte ed Elaborate (Milão: Ed. Ricordi)

- Randel, D. M.** Harvard Concise Dictionary of Music (Harvard Univ. Press, 1978)
- Ricci, L.** Variazioni – Cadenze – Tradizioni per canto Vol I: Vozes femininas (Milão: Ed. Ricordi, 1937)
- Rimsky-Korsakoff, N.** The Golden Cockerel – Vocal Score (NY: G. Schirmer, Inc., 1917)
- Rosand, E.** 185 Artigos em 14 Vols. – Vol. 12: Mozart and After (NY: Rutgers Univ. Garland Publ., 1985)
- Rosselli, J.** The Life of Bellini (Cambridge Univ. Press, 1996)
- Sadie, S.** The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Londres: Macmillan Publ., 1980) cf. ‘Opera’, ‘Soprano’, ‘Bel canto’
- Sadie, S.** The New Grove Dictionary of Opera (Londres: Macmillan Publ., 1997)
- Sanford, Sally A.** Seventeenth and eighteenth century vocal style and Technique (tese defendida para o grau de D.M.A. – Doutor em Artes Musicais, Universidade de Stanford, 1979)
- Senici, E.** Virgins of the Rocks: Alpine landscape and female purity in early-nineteenth-century Italian Opera (tese defendida para o grau de Ph.D., Cornell Univ., 1998)
- Somerset-Ward, R.** Histoire de l’Opéra (Paris: Éditions de la Martinière, 1998)
- Sundberg, J.** ‘Breathing Behavior During Singing’ in *The NATS Journal*, vol.49 n°3 janeiro/fevereiro de 1993, p.4-9 e 49-51
- Verdi, G.** Rigoletto – Vocal Score (NY: G. Schirmer, Inc., 1957)
- Verdi, G.** La Traviata – Vocal Score (NY: G. Schirmer, Inc., 1961)
- Warrack, J. and West, E.** The Oxford Dictionary of Opera (NY: Oxford Univ. Press, 1997)

DISCOGRAFIA

Lily Pons – Coloratura Assoluta
Série *Masterworks Heritage – Vocal Series*
(Sony Music Entertainment, 1998)

The Great Sopranos – The Italian Tradition
Série *Phonographie – Great Voices*
(Itália: Nuova Era Records, 1995)

Madama Butterfly, de Puccini
Com Toti dal Monte, reg. Oliviero de Fabritis
(agosto de 1939)

Bidú Sayão – Rarities: First Recordings (Brazil, ca. Early 1930s) / Radio Broadcasts (1948-1951)
(NY: VAI Audio, 1998)

Manon, de Jules Massenet. *Recorded 13th February 1937.*
Com Bidú Sayão, Série *Immortal Performances*
(Selo Naxos Historical, HNH International Ltd., 1997)

O Guarany, de Carlos Gomes. Lançamento em CD do LP gravado em 1959 (Brasil: Selo Chantecler, 1994), com Niza de Castro Tank, reg. Armando Belardi (Brasil: Continental 994778-2, 1996).

A Noite do Castelo, de Carlos Gomes. Gravação ao vivo realizada em 14 de setembro de 1978 em Campinas, com Niza de Castro Tank, reg. Benito Juarez (Brasil: Selo Master Class, 1997)

O Barbeiro de Sevilha, gravação de uma representação do Metropolitan Opera House, com Roberta Peters, reg. Erich Leinsdorf (RCA Victor, Selo Vermelho)

A Flauta Mágica, de Mozart
Com Roberta Peters, reg. Karl Böhm
(Hamburgo: Selo Deutsche Grammophon, 1964)

Lakmé, de Leo Delibes
Com Natalie Dessay, reg. Michel Plasson
(EMI, Selo Angel Classics, 1998)

GRAVAÇÕES EM VHS

Mado Robin Live!

Lakmé, Mireille, Rigoletto, Hamlet, Barbiere, Lucia.
(NY: Bel Canto Society)

Joan Sutherland:

Lucia di Lammermoor, de Gaetano Donizetti
The Australian Opera
Reg. Richard Bonyngne
(NJ: Kultur, 1986)

Luciana Serra:

Die Zauberflöte, de Wolfgang Amadeus Mozart
The Metropolitan Opera, 1991
Reg. James Levine
(Hamburgo: Deutsche Grammophon, 1992)

Les Contes d'Hoffmann, de Jacques Offenbach

The Royal Opera
Covent Garden, 1981
Reg. Georges Prêtre
(NJ: Kultur, 1997)

June Anderson:

Semiramide, de Gioacchino Rossini
The Metropolitan Opera, 1990
Reg. James Conlon
(NJ: Kultur, 1991)

Luisa Miller, de Giuseppe Verdi

Opera National de Lyon
Reg. Maurizio Arena
(NJ: Kultur, 1988)

