UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS - UNICAMP

INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM MÚSICA

MUDANÇAS NA PRÁTICA VOCAL DA ESCOLA ITALIANA DE CANTO:

UMA ANÁLISE COMPARATIVA DOS TRATADOS DE CANTO DE PÍER TOSI, GIAMBATTISTA MANCINI E MANUEL P. R. GARCIA

ALBERTO JOSÉ VIEIRA PACHECO

CAMPINAS - 2004

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
DESENVOLVIMENTO DE COLEÇÕES

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP

INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM MÚSICA

MUDANÇAS NA PRÁTICA VOCAL DA ESCOLA ITALIANA DE CANTO:

UMA ANÁLISE COMPARATIVA DOS TRATADOS DE CANTO DE PÍER TOSI, GIAMBATTISTA MANCINI E MANUEL P. R. GARCIA

ALBERTO JOSÉ VIEIRA PACHECO

Este exemplar é a redação final da dissertação defendida pelo Sr. Alberto José Vieira Pacheco e aprovada pela Comissão Julgadora em 05/03/2004.

Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama

Orientadora

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre em Música sob a orientação da Profa. Dra. ADRIANA GIAROLA KAYAMA e Co-orientação do Prof. Dr. PAULO KÜHL.

CAMPINAS – 2004

UNIDADE BC
Nº CHAMADA
T/UNICAMP
P115m
V EX
TOMBO BC/ 60492
PROC. 16-117-04
C D X
PREÇO 11,00
DATA 19-12-04
Nº CPD
BibId 330213

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA

BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Pacheco, Alberto José Vieira.

P115m Mudanças na prática vocal da escola italiana de canto : uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia. -- Campinas, SP : [s.n.], 2004.

Orientadora: Adriana Giarola Kayama.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de

Campinas, Instituto de Artes.

1. Tosi, Pier Francesco, ca.1653-1732. 2. Mancini, Giovanni Battista, 1716-1800. 3. Rodrigues Garcia, Manuel

Assinado

A minha mãe,

Maria Josina Vieira Pacheco

AGRADECIMENTOS

À FAPESP, fundação de Amparo à pesquisa do Estado de São Paulo, pela bolsa de estudos concedida durante o desenvolvimento desta pesquisa de mestrado.

À Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama pela orientação incansável, paciência e parceria, sem as quais essa pesquisa não teria sido possível.

Aos professores e funcionários da UNICAMP, em especial, Prof. Dr Paulo Kühl, Profa. Dra. Niza de Castro Tank, Profa. Dra. Sara Lopez e Prof Dr. Agrício Crespo, pela ajuda e pelo apoio.

A Edílson Costa e Jocelyne Galo por tantos valiosos ensinamentos.

A Andréa Mendes, pelo trabalho gráfico.

Ao Francisco Costa pelo apoio ao piano.

A toda família da Inzo Musambu Hongolo Menha, pelo apoio espiritual.

A meus amigos e colegas pelo carinho e companheirismo.

A minhas irmãs Fernanda Lúcia Pacheco Viana e Daniela Pereira Leal, pelo carinho.

A meus pais, Alberto Caciquinho Pacheco e Maria Josina Vieira Pacheco, pelo apoio incondicional de sempre.

Aos Mikisi.

RESUMO

Nesta dissertação, identificamos algumas mudanças na prática vocal do canto italiano dos séculos XVII a XIX, através da análise comparativa dos tratados de canto de Píer Tosi: *"Opinione de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazione sopra il canto figurato"*, escrito em 1723; de Giambattista Mancini: *"Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato"*, escrito em 1774; e de Manuel P. R. Garcia: *"Traité complet sur l'art du chant"*, escrito em 1847. A partir desta análise comparativa pudemos obter elementos que ajudaram e enriqueceram nossa prática interpretativa do repertório vocal contemporâneo a esses autores, tornando-a mais fundamentada historicamente. Devido à carência em Português de traduções deste tipo, este trabalho conta com traduções nossas de vários trechos dos tratados analisados. Apresentamos, ainda, uma pesquisa biográfica dos três autores citados, traçando relações entre eles. Inserimos no corpo desta dissertação vários exemplos musicais que ilustram as idéias dos três autores analisados. Ao final desta pesquisa, percebemos que o intérprete de música antiga precisa se dispor a compreender a prática musical da época em questão, ou correrá o risco de inserir elementos completamente anacrônicos na peça que deseja executar.

ABSTRACT

In this dissertation we identified some changes in the Italian vocal practice of the XVII to the XIX centuries through the comparative analysis of the vocal treatises of Pier Tosi: "*Opinione de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazione sopra il canto figurato*", written in 1723; of Giambattista Mancini: "*Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*", written in 1774; and of Manuel P.R. Garcia: "*Traité compet sur l'art du chant*", written in 1847. From this comparative analysis we were able to observe elements which helped and enhanced our performance of the vocal repertoire contemporary to these authors, achieving a performance historically more sound. Due to the lack of Portuguese translations of these treaties, we have included in this work our translation of numerous excerpts of these three works. Also included is a biographical study of the three authors, tracing relationships between them. Several musical examples of these authors are presented to better illustrate their intentions. As a result of this study we noticed that the interpreter of early music needs to be willing to comprehend the musical practice of the historical period he is performing, or else he(she) runs the risk of inserting elements totally anachronistic to the music he(she) wishes to perform.

Sumário

Introdução..... p.1

Capítulos:

1- Os autores: seu tempo e suas obras.

1.1- Os *castrati* e o Antigo Regime..... p. 9

1.2- Garcia e o mundo Burguês..... p. 15

1.3 – Os tratados..... p. 21

2- Aspectos didáticos..... p. 29

3- Aspectos de técnica vocal.

3.1 - Elementos relativos à fisiologia vocal..... p. 53

3.2 – A intensidade e o corpo da voz..... p. 56

3.3 – Respiração..... p. 62

3.4 - Golpe de Glote..... p. 72

3. 5 – A fôrma da boca..... p. 74

3.6 - Registração vocal..... p. 79

3.7 – Os Timbres..... p. 93

3.8 - A extensão vocal..... p. 101

3.9 – Os tipos vocais..... p. 103

4- Aspectos interpretativos.

4.1- Ideais estéticos de canto..... p. 115

4.2- As árias, ornamentação e expressão ..... p. 117
4.3 - Apojatura e Grupeto ..... p. 129
4.4 – O tempo e o *rubato* ..... p. 141
4.5 – "Vibrato" e Trêmolo (flutuações de freqüência sonora) ..... p. 148
4.6 – Portamento ..... p. 151
4.7 – Dinâmica ..... p. 158
4.8 – Sons sustentados e *messa di voce*
4.8.1 – Sons sustentados de força igual ..... p. 166
4.8.2 – *Messa di voce, sons filés, spianata di voce* ..... p. 166
4.8.3 – *Sons filés* por inflexões, a eco (flautados) ..... p. 170
4.8.4 – Repetição ou martelar do mesmo som ..... p. 171
4.9 – Agilidade vocal ou vocalização
4.9.1 - O trilo e o mordente ..... p. 173
4.9.2 – Divisões ..... p. 190
4.9.3 - Outros gêneros de agilidade ..... p. 208
4.10 – Cadência ..... p. 214
4.11 - Os estilos de canto
4.11.1 – Diversos estilos ..... p. 228
4.11.2 - O Recitativo ..... p. 233
4.12 – Pronúncia, fraseado e expressão textual ..... p. 245
4.13 - A dramatização ..... p. 263

Conclusão ..... p. 265
Obras de referência ..... p. 271
Leitura complementar ..... p. 274
Glossário ..... p. 277
Anexo I – A solmização segundo Agrícola ..... p. 287
Anexo II – Considerações de Agrícola sobre fisiologia vocal e física do som ..... p. 301

Introdução

Na presente dissertação, nosso objetivo é identificar, através da análise comparativa dos tratados de canto de P. F. Tosi - *"Opinione de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazione sopra il canto figurato*[1]*"*, de G. Mancini - *"Riflessioni pratiche sul canto figurato"*, e de Manuel P. R. Garcia: *"Traité complet sur l'Art du Chant"*, algumas das mudanças que ocorreram na prática da escola italiana de canto no período histórico que abarca a vida desses três autores e que ficaram expressas nos seus tratados.

Sendo inviável, nos limites de um Mestrado, esmiuçar toda a história do canto italiano, estamos nos propondo, aqui, percorrer um dos possíveis caminhos que essa tradição de canto tomou durante sua história e que foi traçado por tratados de canto escritos por alguns dos cantores - e também professores - mais representativos da escola italiana de canto. Buscando autores de referência e bem distribuídos no tempo, escolhemos: do final do século XVII, Pier Francesco Tosi (1647 – 1732); de meados do século XVIII, Giambatista Mancini (1714-1800); do século XIX, Manuel P. R. Garcia (1805-1906). Este três tratadistas foram escolhidos por nós pelo fato de ocuparem posições importantes na história da pedagogia vocal italiana. Berton Cofin (1989) - estudioso do desenvolvimento da pedagogia vocal – cita-os como os mais importantes tratadistas nas suas respectivas épocas. Por meio da análise comparativa dos seus tratados identificamos algumas das mudanças que a prática vocal italiana sofreu no decorrer de seu desenvolvimento. Assim, enriquecemos nossa interpretação musical com elementos extraídos desta análise, sempre guiados pelo ideal da autenticidade histórica.

---

[1] Traduzindo literalmente, "Canto Figurado", ou, "Canto Florido". Esse termo indica um canto rico em ornamentação.

No entanto, a busca de autenticidade histórica na performance musical suscita questões e problemas nem sempre fáceis de resolver. Por exemplo, em nosso caso específico, não temos a possibilidade de um contato pessoal com o compositor ou com os intérpretes do século XVIII e primeira metade do XIX. O registro fonográfico é algo bastante recente e, além de representar apenas uma possível prática, é incapaz de nos dar as regras que, por exemplo, nos possibilitem improvisar a ornamentação. Mesmo se tivéssemos em mãos uma hipotética gravação feita no século XVIII, ao imitarmos este registro não estaríamos sendo historicamente autênticos, pois a música deste período exige uma ornamentação improvisada e não aquela decorada ou pré-determinada. Por sua vez, a partitura não oferece ao intérprete todas as informações necessárias para sua execução. Carece de dados importantes a respeito de ornamentação, fraseado, dinâmica, andamento, articulação e elementos da prática musical/vocal do período histórico. A linha do canto de uma ária barroca, por exemplo, é apenas um esboço escrito pelo compositor que o intérprete embeleza, introduzindo seus ornamentos e invenções pessoais. O compositor daquela época supunha que seus intérpretes possuíssem o conhecimento artístico-musical necessário para ornamentar e executar corretamente a melodia. Este conhecimento faz parte de um senso comum estético a que chamamos de "estilo".

Ao partirmos, então, para a pesquisa musical histórica, não podemos nos basear apenas na partitura. Precisamos analisar documentos da época que tratem das práticas de execução do repertório em questão. Isso é o que fizemos nesta dissertação, baseados nos três tratados de canto já citados, sem, contudo, desprezar outros textos históricos.

Podemos citar aqui outras questões difíceis de resolver. Se conseguimos avanços técnicos com o passar dos anos, seria "autêntico" usar esses novos recursos num repertório anterior ao seu desenvolvimento, mesmo que esse uso facilitasse a execução da peça? Por exemplo, Garcia utiliza uma respiração alta que, sabemos hoje, causa vários problemas na sustentação da "voz *sombrè*"[2] que estava sendo desenvolvida. Devemos, então, cantar o repertório contemporâneo a Garcia usando uma respiração

[2] Ver item 3.7 – Os timbres.

que se provou menos eficiente que a diafragmática/intercostal usada hoje em dia, apenas por "autenticidade"? Podemos ir mais longe. John Koopman diz:

> Na arte gráfica da idade média, cantores são freqüentemente mostrados com expressões tensas, suas testas enrugadas, veias protuberantes e posições de boca exageradas sugerindo possivelmente uma qualidade nasal e penosa[3] (Koopman, 1999).

Em busca de autenticidade, o cantor que for cantar repertório desse período deverá, então, sujeitar-se a toda essa tensão e esforço que hoje sabemos ser desnecessário e até prejudicial à sua saúde vocal?

Existe, também, um outro problema para o intérprete moderno. Em todas as épocas – em particular nos séc. XVIII e XIX - os próprios compositores, ao escreverem as músicas para seus cantores solistas específicos, tentavam ressaltar as qualidades vocais deles, e minimizar os seus defeitos. Se algum desses cantores era substituído, o compositor "adaptava" a música, para que a escrita continuasse servindo às qualidades do novo cantor. Em nosso tempo, entretanto, pela simples falta do compositor da época, o cantor moderno não pode ter essa obra "adaptada" às suas particularidades. Desta forma, precisa se esforçar para desenvolver o maior número de qualidades vocais possíveis, a fim de cantar o repertório que permanece nas salas de concerto. Se quiséssemos ser fieis ao compositor e à prática da época, não deveríamos então adaptar essas músicas para nossos cantores, tentando, ao máximo, manter o estilo original? Neste caso, parece que temos um aparente paradoxo: ser fiel a partitura não é ser fiel ao que queria o compositor, ou à prática musical em questão. Ou seja, os mais modernos elementos que sustentam os historicistas - a pesquisa musicológica, o maestro como autoridade, o purismo, o "direito" autoral - são elementos anacrônicos à música antiga. Em se tratando de século XVIII, essa questão se torna ainda mais pertinente, pois devemos ter em mente que, nessa época, os compositores responsáveis pelos teatros, ao dirigirem uma remontagem de uma ópera já composta por outro compositor, faziam

[3] *In the graphic art of the Middle Ages, singers were often shown with strained expressions, their furrowed brows, protruding veins and exaggerated mouth positions suggesting an effortful, possibly nasal quality* [...]

eles mesmos as modificações necessárias para adaptar a música às necessidades do novo elenco. William Homes descreve esse processo muito bem:

> A prática de revisar libretos já impressos antes, de forma a "adaptá-los" aos cantores de uma futura montagem de uma ópera, era algo universal no final do século XVII e também no XVIII. Uma vez que o empresário de uma casa de ópera adquirisse um libreto, já impresso anteriormente, de uma ópera que ele pretendia produzir, ele primeiramente o levava ao poeta para que esse texto fosse adaptado - "modernizado" era o termo freqüentemente usado por Albizzi[4] - às necessidades de sua companhia, que normalmente contava com seis cantores. Isto feito, uma de duas coisas poderia acontecer: ou o empresário enviava o libreto, como suas revisões, manuscritas para um compositor que era contratado para escrever música inédita para aquele texto; ou um compositor local, geralmente aquele que trabalhava com o empresário, adaptaria uma música já composta anteriormente, incorporando todas as revisões textuais, sempre tendo em mente os pontos fortes e fracos dos cantores que iriam interpretar a ópera na nova montagem[5] (HOLMES, 1993, p. 54).

Isso nos leva a considerar que fazer uma adaptação dessas para uma remontagem em nossos dias não nos deixaria em dissonância com a prática musical original, e facilitaria a execução deste repertório para cantor moderno. Por outro lado, correríamos o risco de inserir adaptações que fogem do estilo original. Dilemas como estes estarão sempre presentes na prática de música antiga.

Podemos ainda lembrar uma outra dificuldade na prática de música antiga em nossos dias. As salas de concerto mudaram muito nos últimos séculos. As salas modernas são muito maiores do que aquelas de séculos anteriores. Um conjunto de câmera barroco certamente encontra dificuldades em se fazer ouvir com a qualidade original nas grandes salas de hoje.

---

[4] [nota de Holmes] Marquês Luca Casimiro degli Albizzi (1664-1745), empresário do Teatro "La Pergola" em Florença, por mais de vinte anos.

[5] *The pratice of revising earlier printed librettos in order to "customize" them for singers in subsequent performances of an opera was a universal one in the late seventeenth and eighteenth centuries. Once the empresario of an opera house acquired an earlier printed libretto of an opera he intended to produce, he first would give it to a poet to have its text adapted – "modernized" was the term often used by Albizzi – to the needs of his company, which normally consisted of six singers. This done, one of two things might happen; either the empresario would send the libretto, with its manuscript revisions, to a composer who had been commissioned to set it; or a local composer, often one in the employ of the empresario, would adapt an earlier musical setting of the score, incorporating all the textual revisions, always keeping in mind the strengths and weaknesses of the singers who were to perform the opera in its new guise.*

Por sua vez, o público também mudou muito nos últimos séculos, criando outro problema: o espectador mudou com os séculos e já não reage como antes à obra musical. Vejamos um exemplo dado por Koopman:

> "Existe, por exemplo, uma ópera do repertório corrente com duas árias de tenor: uma florida, especialmente designada para o cantor que criou o papel, e uma substituta, ária em legato escrita para uma produção subseqüente em que o novo tenor não pode arranjar-se com a ária florida original, pois era especializado num estilo delicado com linhas maravilhosamente sustentadas. Uma platéia moderna espera que seu tenor cante as duas"[6] (KOOPMAN, 1999)

Ou seja, o público já não compreende mais da mesma maneira de antes o repertório antigo. A música barroca pretendia inspirar certas paixões ou sentimentos aos seus ouvintes. Para isso, utilizava figuras musicais que agora podem ser interpretados de outra forma pelo público moderno. Por exemplo, o público, já acostumado ao temperamento igual, pode não estar sensível às diferenças entre as tonalidades que há em um temperamento desigual - diferenças que eram usadas como importante recurso expressivo. É impossível fazer com que o público moderno tenha o mesmo comportamento e raciocínio que o antigo. Cremos que essa é a maior dificuldade em nossa tentativa de restaurar a cadeia do processo de comunicação. Mesmo que utopicamente tivéssemos músicos executando a música antiga exatamente como antes e reconstituíssemos as salas de concerto usadas originalmente, seria impossível reconstituir o público. Para o público de antes aquela música era música contemporânea, para o público moderno é música antiga e isso já muda todo o processo de significação e impossibilita a restauração do processo de expressão e comunicação original.

Ilustrando ainda mais esses dilemas do processo de expressão musical, podemos citar aqui algumas palavras de Umberto Eco:

---

[6] *There is, for example, an opera in the current repertory with two famous tenor arias: a florid one especially designed for the singer who created the role, and a substitute, legato aria written for a subsequent production in which the new tenor couldn't manage the original florid aria, but specialized instead in a delicate style with superbly sustained line. A modern-day audience expects its tenor to sing them both.*

> A compreensão da mensagem estética também se baseia numa dialética entre aceitação e repúdio dos códigos e léxicos do remetente - de um lado - e introdução e repulsa de códigos e léxicos pessoais, de outro. É uma dialética entre fidelidade e liberdade interpretativa, onde, de um lado, o destinatário procura captar os convites da ambigüidade da mensagem e preencher a forma incerta com códigos próprios; e de outro, é reconduzido pelas relações contextuais as ver a mensagem tal como foi construída, num ato de fidelidade ao autor e à época em que essa mensagem foi emitida.
>
> Nessa *dialética entre forma e abertura* (ao nível da mensagem) e entre *fidelidade e iniciativa,* ao nível do destinatário, estabelece-se a atividade interpretativa de qualquer fruidor e, numa proporção mais rigorosa e inventiva, e concomitantemente, mais livre e mais fiel, a atividade de leitura típica do crítico - numa recuperação arqueológica das circunstâncias e dos códigos do remetente, num ensaiar a forma significante para ver até que ponto suporta a inserção de novos sentidos, graças a códigos de enriquecimento, num repúdio de códigos arbitrários que se insiram no curso da interpretação e não saibam fundir-se com os demais (ECO, 1984. p. 71).

Em nosso caso, temos dois remetentes, o compositor e o instrumentista, logo, em nosso trabalho de resgate da mensagem original, temos que buscar ser fiéis a esses dois emissores. Seria isso algo factível, posto que esses dois emissores - mesmo contemporâneos - nem sempre estiveram em acordo? Sempre houve e sempre haverá um choque de interesses entre eles. Difícil, portanto, manter-se num equilíbrio entre esses dois interesses. Esta dissertação, ao analisar tratados de canto, inclina-se naturalmente em direção aos interesses do intérprete. Não pretendemos, contudo, perder de vista o referencial do compositor; para isso sempre estaremos atentos às idéias de compositores dessa época, como Quantz, C. P. E. Bach, J. Agricola, Rossini e tantos outros, dos quais possamos conhecer os ideais musicais através de textos contemporâneos a cada um deles.

Cientes de todas essas dificuldades na prática de música antiga, concluímos estas considerações iniciais lembrando o que disse Hanoncourt:

> Devido ao seu distanciamento do presente, e à separação de sua época, a música do passado tornou-se, no decorrer da história e em seu contexto geral, uma língua estrangeira. Certos aspectos particulares podem até possuir valor universal e intemporal, mas sua mensagem particular é ligada à época e não pode ser reencontrada, a não ser que se tente uma espécie de tradução [7] para os dias atuais (Harnoncourt, 1984).

[7] Grifo do autor

Logo, um intérprete moderno, se está preocupado com autenticidade, deve partir sempre para um processo de tradução baseado em pesquisa histórica que não deve ser um instrumento repressor, ou um fim em si mesmo, mas o gatilho para uma interpretação verdadeira, viva e autêntica. Afinal, cada performance musical é uma nova criação, pois nenhuma interpretação pode ser repetida da mesma forma. Sejamos, então, como um tradutor que não pretendendo ser literal - palavra por palavra - mantendo-se fiel às idéias do texto original, e compõe um texto que é fluente em sua própria língua.

Capítulo I

Os autores:

seu tempo e seus tratados

1.1 - Os *castrati* e o Antigo Regime:

Nos seus dois primeiros séculos de vida, a ópera esteve sempre intimamente relacionada com o fenômeno vocal e musical que foram os *castrati*. Eles se tornaram o modelo vocal tanto como intérpretes quanto como professores. Portanto, não é um acaso o fato de dois dos tratadistas analisados nesta dissertação terem sido *castrati*. É difícil identificar todas as causas que levaram ao uso da castração e foge a nossos objetivos nesta dissertação fazer uma pesquisa detida sobre o assunto. No entanto, faremos agora um breve panorama sobre o momento histórico em que Tosi, Mancini, e Garcia viveram, na tentativa de entendermos melhor os tratados de Tosi e Mancini, ambos *castrati*.

Nos séculos XVII, XVIII, e parte do XIX, a Itália não era uma região industrializada, tampouco era um país, pois o processo de unificação dos estados italianos independentes, que viriam a formar a Itália, só aconteceria na segunda metade do século dezenove. Esses pequenos estados independentes formavam uma região sob a influência muito forte da Igreja.

O advento dos *castrati* está intimamente relacionado com o Antigo Regime[1] que dominava a Europa. Esta relação é tão forte que a Revolução Francesa, ao dar início a

[1] Segundo Leonel I. A. Melo e Luís C. A. Costa (1993), entre 1453 e 1789 o absolutismo, no plano político, e o mercantilismo, no plano econômico, formavam o que se convencionou denominar Antigo Regime, em oposição ao regime imposto após a Revolução Francesa.

queda do Antigo Regime, levou os *castrati* a uma extinção progressiva. Prova maior disso é o fato de que Napoleão, um produto desta mesma revolução, proíbe, em 1806, a castração de jovens nos estados italianos. Podemos entender muito do que é dito por Tosi e Mancini, levando em conta a sociedade extremamente hierarquizada do Antigo Regime. Sua nobreza estabelece várias regras de comportamento dito "civilizado", a fim de se diferenciar dos outros estados menos privilegiados:

> *Civilisé* era, como *cultivé*, *poli*, ou *policé*, um dos muitos termos, não raro usados quase como sinônimos, com os quais os membros da corte gostavam de designar, em sentido amplo ou restrito, a qualidade específica de seu próprio comportamento, e com os quais comparavam o refinamento de suas maneiras sociais, seu "padrão", com as maneiras de indivíduos mais simples e socialmente inferiores (ELIAS, 1994).

Entendemos, então, a razão dos cuidados de Tosi e Mancini com o "bom" comportamento social e moral de seus alunos. Estes, vindos de uma classe social mais baixa, deveriam ser *civilisé*, para tornar possível sua convivência com a classe alta européia, mesmo que apenas como artistas contratados. Esses cuidados são expressos várias vezes nos tratados de Tosi e Mancini, sendo mais freqüentes no primeiro:

> [O estudante] precisará aprender junto à arte de cantar bem, aquela de saber viver, que consiste totalmente no bom decoro da vida civilizada. Esteja esta, unida ao mérito que se fará no canto, e ele poderá, então, esperar o favor dos Monarcas, e a estima universal[2] (TOSI, 1723, p. 91).

Já em Garcia, não encontramos essa preocupação, certamente por seu tratado ter sido escrito após a Revolução Francesa e em plena Revolução Industrial. Neste momento era a burguesia ilustrada o patrão e o público. Como reflexo disso Garcia se atém muito mais às questões técnicas, práticas e, especialmente, científicas da arte de cantar.

---

[2] [...] *vorrà apprendere coll'arte di ben cantare quella di saper viver, che tutta consiste nelle belle convenienze della vita civile. Unita, che questa sia al merito, che si farà nel canto, allora ei potrà sperare la grazia de'morarchi, e la stima universale.*

As décadas entre 1720 e 1750, período em que Bach (1685-1750) e Haendel (1685 1759) escreveram as suas obras mais importantes, foram de grandes contrastes. O público podia ouvir as melodias fluentes, sentimentais, vocais, de fraseado claro e de acompanhamento simples de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), bem como a virtuosística e bem mais complicada de Vivaldi (1678-1741), ou a música de Rameau (1683-1764), com as suas dissonâncias inesperadas, ricas harmonias e ritmos complexos para a época. No fim deste período, o chamado estilo Galante - mais simples e melodioso - aumenta sua influência mesmo em compositores como Haendel e Vivaldi, substituindo a antiga linguagem barroca mais solene e variada, e prenunciando o estilo Clássico.

É em 1723, justamente nesse período de grande variedade estilística, que Tosi escreveu seu tratado. Saudosista, ele critica duramente os exageros da música extremamente virtuosística, que tinha como forte modelo a música instrumental, ressentindo a falta da música de estilo patético[3] e transparente do final do século XVII. Segundo o Grove's Dictionary (2001), seu gosto conservador fica expresso claramente nas cantatas que compôs. A desaprovação do novo gosto por árias *alegro* em tonalidades maiores é refletida nessas composições, que privilegiam o patético e o modo menor. Tosi mostra, no seu tratado, ter um gosto conservador para sua época, mas isso não desmerece a obra, pois pregando um retorno à música mais simples do século XVII, é considerado um dos precursores do novo estilo Galante.

Pier Francesco Tosi era italiano, nascido em Cesena em 1653, falecendo em Faenza em 1732. Escreveu sobre música, foi cantor, professor, compositor e diplomata. Estudou música com seu pai, Giuseppe Felice Tosi que, para preservar a voz aguda do filho, fez dele um *castrato*. Como tal, foi muito requisitado na Itália e, depois, em Dresden e outras cortes. Em 1692, foi para Londres, onde deu concertos semanalmente a partir de 1693, estabelecendo-se como professor de canto. Entre 1705 e 1711, empregou-se como compositor na corte vienense, exercendo, também, diplomacia como emissário para o Conde Johann Wilhelm da Palatina. Suas viagens subseqüentes não são bem

[3] Sobre o estilo patético, ver Capítulo IV.

documentadas. Permaneceu em Londres até 1727, passando seus últimos anos na Itália, onde fez votos sacros.

Foi um *castrati* admirado em seu tempo. É lembrado, principalmente, pelo seu importante tratado *"Opinioni de' cantori antichi e moderni"* (1723) sobre a prática do canto no final do séc. XVII e das primeiras duas décadas do séc. XVIII. Foram feitas duas traduções completas deste importante tratado: em Inglês (1742) e Alemão (1757). A versão inglesa foi feita por John Ernest Galliard (1687-1749), compositor alemão e oboísta que trabalhou em Londres. Galliard acrescenta algumas notas e exemplos muito úteis e esclarecedores. Ele conheceu Tosi em Londres no começo do séc. XVIII. Descreve o estilo de cantar de Tosi como rico em expressividade e paixão, principalmente na música de câmera e diz que os melhores cantores de seu tempo gostavam da oportunidade de ouvi-lo. A edição alemã foi feita em Berlin por Johann Agrícola (1720, 1774), incluindo extensos e importantes comentários do tradutor. Esses comentários nos mostram como as idéias de Tosi eram recebidas na Alemanha da segunda metade do século XVIII. Segundo Sally Sanford (1979), o tratado de Tosi é o mais influente do século XVIII, em parte, devido às essas importantes traduções citadas. Assim, como estas duas traduções são consideradas de boa qualidade, trabalhamos com ambas nesta pesquisa, além da versão original em Italiano.

Giambattista Mancini nasceu em 1714, falecendo em 1800. Presenciou as grandes transformações do século XVIII, que acabou sendo conhecido como o século das Luzes. Este século pregava e anunciava o mundo contemporâneo. Nele, as transformações culturais iniciadas pelo Renascimento foram aprofundadas e ganharam mais consistência. A burguesia acabou por conquistar o poder político na França com a revolução de 1789. Observou-se na Europa um prodigioso desenvolvimento científico e cultural. Como reflexo disso, podemos ver no tratado de Mancini um grau de preocupação com a ciência bem maior do que o encontrado em Tosi. No tratado de Garcia, essa preocupação com o conhecimento científico será ainda maior.

Essa preocupação com o saber científico fica clara na definição de música dada por Mancini:

> [...] é definida: arte de combinar os sons de modo agradável aos ouvidos [...] se vocês desejarem investigar os princípios de tais combinações, e a razão dos afetos, que em nós suscita, e comove, poderá da mesma forma se chamar ciência[4] (MANCINI, 1774, p. 2).

Vemos no trecho acima, uma preocupação com conceito de "ciência", coerente com o ideal iluminista do século XVIII. Sintomas do Iluminismo, ou da Ilustração do autor, também ficam claros no trecho: "mesmo os selvagens, que vivem entre as suas pedras como bestas, têm as suas canções citadas por Rousseau na última tabela de seu dicionário musical"[5] (MANCINI, 1774, p. 4).

É interessante notar o seguinte: Segundo Darnton (1998), a obra de Rousseau "explodiria" as convenções do Antigo Regime, fabricando a sensibilidade romântica e repudiando o modo de vida da alta sociedade francesa. Rousseau, na verdade, dá início à cultura que produzirá Garcia. Portanto, o avanço das ciências, que desenvolveu a crença positivista num progresso contínuo da humanidade em direção a um estágio superior, também influenciou o canto, inaugurando com Garcia a pedagogia vocal embasada cientificamente.

O século XVIII marcou, também, o início da Revolução Industrial. Em 1776 temos a declaração de independência dos Estados Unidos da América, marcando o nascimento do primeiro país soberano do Novo Mundo. O movimento complexo que levou a tantas transformações foi chamado Iluminismo:

> [...] começou como uma revolta do espírito: uma revolta contra a religião sobrenatural e a Igreja, em prol da religião natural e da moral prática; contra a metafísica, em prol do senso comum, da psicologia empírica, da ciência aplicada e da sociologia; contra o formalismo, em prol da naturalidade; contra a autoridade, em prol da liberdade do indivíduo; contra os privilégios, em prol da igualdade de direitos e da instrução universal (GROUT e PALISCA, 1988, p. 475).

---

[4] [...] *é definita: arte di combinare i suoni in modo grato all'orecchio* [...] *se voi volete rintracciare i principi di tal combinazione, e la ragione degli affeti, che in noi suscita, e commove, può altresì chiamarsi scienza.*

[5] [...] *I selvaggi stessi, che vivono fra le loro petrose tane como bestie, hanno le loro canzioni riportate dal Rousseau nell'ultima tavola del dizionario suo musicale.*

Neste contexto, a arte, a educação, a filosofia, a ética, tudo deveria ser reavaliado em função do modo como contribuíam ou não para o bem estar do indivíduo. Esse tipo de pensamento inevitavelmente levaria à proibição das castrações mutiladoras dos jovens. Assim, parece-nos bastante irônico ver que Mancini, ao citar Rousseau, dá crédito a um autor que contribuirá para o fim da realidade social que produziu os *castrati* - realidade na qual eles tiveram completo domínio vocal. O mundo Ilustrado, com seu racionalismo crescente, não admitiria o gosto altamente estilizado, convencional e nada realista da escola desses cantores.

A ascensão da numerosa classe média também provocou grandes mudanças. O século XVIII assistiu aos primeiros passos de um processo de popularização da arte e do ensino. A arte precisava agora se dirigir a um público amplo, e já não apenas a um grupo seleto de peritos e conhecedores nobres, pois o mecenato estava em franco declínio e o público moderno começava a tomar corpo. Concertos públicos destinados a um auditório variado começavam a rivalizar com os antigos concertos e academias particulares.

Foi neste período de grandes transformações em que Mancini viveu. Ele foi um *castrato* e professor de canto, como Tosi. Aos quatorze anos, foi a Nápoles estudar com Leo por dois anos. Em Bolonha, foi aluno de canto de Bernarchi que também foi professor de nomes como Senesino, para quem Handel escreveu várias óperas em Londres; Carestini, que também cantou para Handel; e o tenor Anton Raaff, para quem Mozart escreveu o papel título de *Idomeneo*. Como todos os castrati da época, teve uma sólida formação musical. Foi aluno de composição de Padre Martini e , por um breve período, também de Mozart.

Segundo o Grove's Dictionary (2001), após o tratado de Tosi, o de Manicini é o mais importante da escola italiana de canto. Berton Confin (1989) diz que este é o primeiro tratado a falar extensivamente sobre os registros vocais e que muito do que conhecemos de canto hoje em dia se estabeleceu, primeiramente, neste texto.

Tosi e Mancini, apesar de viverem momentos históricos e musicais diversos, ainda estão ligados firmemente ao Antigo Regime e pertencem a uma mesma escola de canto:

a dos *castrati*. Tradição vocal que nasceu no séc. XVII e já se encontrava firmemente estabelecida no séc. XVIII. Isso explica a grande semelhança que encontramos na técnica e estética vocal desses dois tratados. O tratado de Garcia, ao contrário, apesar das influências, não representa mais a escola dos *castrati* e já está inserido no mundo contemporâneo nascido da Revolução Francesa e da Revolução Industrial. Por isso é consideravelmente diferente dos dois tratados escritos nos setecentos.

1.2 - Garcia e o mundo burguês:

No final do século XVIII, embora a estrutura social da França permanecesse aristocrática, a burguesia dominava as finanças, o comércio e a industria, fornecendo à monarquia os quadros administrativos e os recursos necessários para o funcionamento do estado. Entretanto, o estático espírito aristocrático barrava as mudanças sociais necessárias para o desenvolvimento econômico almejado pela burguesia. No entanto, a Revolução Francesa, em 1789, foi o modelo clássico de revolução burguesa; pôs fim ao absolutismo, mas manteve as transformações implantadas dentro dos limites dos interesses burgueses. A chamada Grande Revolução destruiu os últimos vestígios feudais que freavam a expansão do comércio e da indústria, abrindo caminho para o capitalismo.

Porém, em 1799 a Revolução Francesa continuava ameaçada interna e externamente. As pressões internas de monarquistas e jacobinos, aliadas à ameaça das coligações externas das monarquias anti-revolucionárias de outros países, exigiam um governo sólido. A Era Napoleônica (1799-1815)[6] satisfez esse anseio, colocando a alta burguesia no comando da Revolução, consolidando internamente o novo regime e disseminando por outros países as instituições criadas pela Revolução.

Com a Batalha de Waterloo em 1815 chega o fim da era napoleônica. A partir daí, a história do século XIX dividiu-se em duas fases. A primeira estendeu-se até 1848 e se

[6] As datas referentes à era Napoleônica foram retiradas do livro **História Moderna e Contemporânea**, de Leonel Itaussu Mello.

caracterizou pela tentativa de restauração do Antigo Regime pelo Congresso de Viena. A Segunda, caracterizada pelo triunfo da burguesia, do liberalismo e do nacionalismo, perdurou até a eclosão da Primeira Guerra Mundial em 1914.

A Grande Revolução afetou também o sistema colonial americano. A ascensão de Napoleão Bonaparte, a imposição da supremacia francesa à Europa e o estabelecimento do Bloqueio Continental contra a Inglaterra abalaram profundamente o decadente sistema colonial ibero-americano. A invasão de Portugal pelos franceses rompeu o pacto colonial luso-brasileiro e acelerou a independência do Brasil, ao mesmo tempo em que a ocupação da Espanha por Napoleão e a imposição de José Bonaparte como rei do país desencadearam as lutas de independência nas colônias da América espanhola.

Vemos então que, no século XIX, a França é o centro dos acontecimentos políticos e sociais do mundo ocidental. Não é por acaso, portanto, que Garcia, nascido na Espanha e formado dentro dos moldes da escola italiana de canto, estabelece-se em Paris, escrevendo seu tratado em francês.

Segundo Starobinski:

> A arte está sem dúvida mais apta a exprimir os *estados* de civilização que os momentos de ruptura violenta. Nós o sabemos por exemplos mais recentes: as revoluções não inventam imediatamente a linguagem artística que corresponde à nova ordem política. Por longo tempo ainda usam-se formas herdadas, no momento mesmo em que se deseja proclamar a decadência do mundo antigo (STAROBINSKI, 1988).

Podemos dizer, então, que Garcia e a estética contemporânea a ele são a linguagem artística que representam o mundo nascido da Grande Revolução: o mundo que Stendhal (1995) descreve tão bem. No seu livro "A vida de Rossini", Stendhal pinta um mundo que tem Paris como capital: uma Paris burguesa, mais agitada e frívola com a chegada da modernidade, com o começo da revolução industrial e o desenvolvimento do capitalismo. Afirma que esta cidade sem tempo e frenética já não pode parar para apreciar o canto lânguido e patético dos *castrati*. Stendhal vê nascer os primeiros

grandes cantores românticos: Pasta, Duprez, Pauline Viardot (1821-1910) e Malibran (1808-1836)[7].

Em meio a tantas mudanças, a ópera também precisou adaptar-se à nova realidade. Segundo Koopman, o forte senso de revolução e mudança presente na política infiltrou-se em outras áreas do empenho humano. Os artistas em geral e seus trabalhos eram fortemente afetados. A ópera, sendo uma fusão de artes e sempre um sensível refletor de seu tempo, seguiu esse mesmo movimento de mudanças. Conseqüentemente o canto, também, teve que se adaptar para se ajustar ao tempo. Grande parte dessas transformações pode ser deduzida ao compararmos os tratados de Tosi e Mancini com o de Garcia.

Até as primeiras décadas do século XIX, compositores e cantores tiveram papéis iguais na criação da música que a platéia ouvia, os compositores esquematizando um esboço musical básico que os cantores depois completavam com sua ornamentação. Mas, segundo Koopman, os cantores perturbaram o balanço dessa parceria quando abusaram da ornamentação, descaracterizando completamente a música original. Eles estavam adicionando ornamentos elaborados em todos os lugares, tornando os trabalhos muito longos e exibindo suas habilidades pessoais às custas do drama e da música. Os abuso dos cantores nas suas prerrogativas de ornamentação fez da Ópera pouco mais que um concerto com figurino e um veículo para um sistema que servia às estrelas.

Por outro lado, a Opera *Buffa* italiana despertou toda a Europa para os prazeres do formato da ópera cômica e para a possibilidade de trazer novos valores para o palco lírico. Outras formas nacionais, o Singspiel, Operá Comique e a Zarzuela se desenvolveram. Menos importantes que suas diferenças eram as características que todas esses tipos compartilhavam: o naturalismo, o diálogo falado, o imediatismo da performance na linguagem. Segundo Stendhal (1995), são justamente essas características, que ele considera mais condizentes com o mundo pós- Revolução, que explicam o grande êxito alcançado por esses gêneros no começo do século XIX.

---

[7] Pauline e Malibran foram irmãs e alunas de Garcia, o filho.

Um importante compositor espanhol de Zarzuela, foi o tenor Manuel Del Popolo Vicente Rodrigues (1775- 1832) - pai do Manuel Garcia, cujo tratado analisamos nessa dissertação. Adotou "Garcia" como seu nome artístico e depois como seu sobrenome legal. O papel do conde Almaviva do "Barbeiro de Sevilha" de Rossini foi escrito especialmente para este tenor. Garcia, o pai, viajando pela Europa e pelo Novo Mundo com seus filhos e esposa - todos cantores - divulgou imensamente a música de Rossini. Seus pupilos mais famosos foram Mme Méric-Lalande, Adolphe Nourrit, além dos seus próprios filhos.

Já Manoel Patricio Rodrígues García, o filho, nasceu em 17 de março de 1805 em Madri e faleceu em Londres em 1 de julho de 1906. Manuel Garcia, o pai, foi aluno de Giovanni Ansani que talvez tenha tido suas primeiras lições com Porpora. Manuel Garcia, o filho, também teve algumas aulas com Ansani. Isso levou Sterling Mackinlay (1908), o biógrafo de Garcia, o filho, a conjecturar que, mesmo se Ansani for uma segunda geração de alunos de Porpora, os alunos do Manuel Patrício poderiam dizer - já no século vinte - que tiveram suas lições com alguém cujo professor era contemporâneo de Bach e Haendel. Talvez esse seja o canal mais direto entre a tradição da chamada era de ouro do Bel Canto e o século XX.

Manuel Garcia, o filho, viajou com toda a família e alguns outros músicos para Nova York em 1825. Eles formavam a primeira companhia européia de ópera a viajar para o Novo Mundo. O jovem barítono Garcia teve então sua estréia como o Figaro do *Il Barbiere de Sevilla* de Rossini em Nova York, 1825. Logo após essa temporada, foram para a Cidade do México, onde Garcia substituiu freqüentemente o pai doente nos papéis de tenor. Apesar das passagens agudas terem sido revisadas para baixo, o fato dele ter cantado acima de sua tessitura vocal parece ter causado um desgaste irreparável na jovem voz de Garcia. Com a voz cansada, voltou para Europa para maiores estudos, mas quando finalmente fez sua estréia na Itália, a crítica confirmou que ele não fora feito para o palco. Foi então para Paris com a intenção de se tornar professor. Trabalha aí como professor assistente no conservatório do pai que, nesse momento, já havia voltado do México.

No entanto, incomodado com o estilo dominador do pai, alistou-se no exercito francês durante a invasão da Algéria em 1830. Neste mesmo ano, ao retornar da África, trabalhou em hospitais militares, onde teve a oportunidade de estudar em detalhes a anatomia do aparelho vocal. Esse estudo foi a base de suas teorias sobre fonação e controle da voz.

Sua primeira aluna foi sua irmã Maria Malibran. Apesar dela ter tido suas primeiras instruções com o pai, Garcia também lhe dera aulas quando eles dividiram apartamento em Paris, enquanto os pais ainda estavam no México. Depois da morte do pai em 1832, o irmão foi seu único professor. Considerada um contralto sem rival, tornou-se uma lenda viva no seu tempo.

Pauline Viardot, outra irmã de Garcia, foi também sua aluna. Garcia dizia que apesar dela não ter uma voz tão privilegiada quanto à de Maria, ela cantava com tanta inteligência que os ouvintes ignoravam as deficiências naturais do aparelho. Sua carreira durou vinte e cinco anos, tornando-se depois professora.

Além das irmãs, Garcia teve um grande número de alunos bem sucedidos durante as últimas sete décadas do século XIX e também no começo do século XX. O mais famoso foi Jenny Lind. Entre os outros temos Mathilde Marchesi, que se tornou uma grande professora de canto, Julius Stockhausen, um dos maiores professores e cantores alemães e Sir Charles Santley na Inglaterra. Richard Wagner enviou sua sobrinha para ter aulas com ele e mais tarde o convidou para treinar os cantores para o primeiro Festival de Bayreuth, convite que Garcia não pode aceitar por causa de sua agenda lotada. Vemos que a técnica vocal ensinada por Garcia era vista como padrão de excelência, mesmo para um compositor como Wagner (1813- 1883), cuja música já tanto se distanciava estilisticamente dos padrões musicais do começo do século XIX.

Garcia, o filho, mudou-se para Londres em 1848 e ensinou na Royal Academy of Music até 1895. Depois disso ensinou em sua própria casa ate pouco antes de sua morte aos 101 anos.

O primeiro grande trabalho de Garcia como autor foi sua *Mémoire sur la voix humaine*, enviada para a academia francesa de ciências em 1840[8]. Esse trabalho é uma descrição de suas teorias sobre a formação dos registros e timbres na voz cantada, bem como sobre suas diversas aplicações nos diferentes tipos vocais. Este serviu como base para seu *Traité complet sur l'art du Chant*, parte I de 1841. Nessa primeira parte, o autor mostra os meios para se desenvolver a voz adequada para cantar a música daqueles dias. Na segunda parte de 1847, ele discute interpretação musical e a aplicação das técnicas do primeiro livro.

Depois que inventou o laringoscópio em 1854, Garcia escreveu uma exposição de suas observações com esse instrumento: *Physiological observations of the human voice*. Em 1856, ele publicou seu *Nouveau traité Someire sur l'art du chant*, que é, basicamente, o tratado de 1841, com mais omissões do que alterações. Esta edição foi reimpressa em 1872.

Em 1894, ele publica seu *Hints on Singing*, respondendo várias questões em relação ao método e também se defendendo de alguns ataques como, por exemplo, contra seu uso do *coup de glotte*[9] como um recurso didático.

Podemos dizer, então, que a família Garcia, por mais de um século, produziu um grande impacto na historia da ópera e do canto. Por outro lado, o tempo de vida dos três autores analisados nessa dissertação abrange um período que se estende por praticamente duzentos e cinqüenta anos de história. Assim, visto que estes tratadistas são personagens de grande importância na história do canto de tradição italiana, seus tratados, seus alunos, enfim, suas histórias pessoais podem ser um ótimo ponto de partida para aquele que tenta entender a história do canto italiano nesses duzentos e cinqüenta anos.

---

[8] Significativamente, cinco anos depois da introdução do Dó de peito (ver no corpo desta dissertação o item 3.6 – Registração vocal) por Gilbert Duprez e dois anos depois do suicídio de Adolphe Nourrit, que se matou por ter tentado, sem sucesso, adquirir a *Voix Sombré* (ver item 3.7 – Os timbres) alcançada por Duprez.

[9] Ver o item 3.4 - Golpe de glote

1.3 - Os tratados:

Nesta pesquisa contamos com o tratado original de Tosi, escrito em italiano em 1723, e duas de suas traduções: a tradução inglesa, feita por Galliard em 1743 e a tradução para o inglês - da tradução alemã que foi escrita originalmente por Agricola em 1757 - feita por Baird em 1995. Essas traduções auxiliam bastante o entendimento do texto original, pois os tradutores incluem nelas várias notas explicativas, muitas vezes com exemplos musicais. A versão de Agricola nos ajudou inclusive a entender melhor o tratado de Mancini, posto que também foi originalmente escrita na segunda metade do século XVIII.

A versão original do tratado de Tosi se divide em dez capítulos:

1° - "Observações para quem ensina um soprano"(*Osservazioni per chi insegna ad un soprano*): Neste capítulo o autor dá vários conselhos para o professor de canto. Pelo título deste capítulo, já podemos perceber que Tosi praticamente não considera outros tipos vocais além do soprano.

2° - "Da apojatura" (*Dell'appoggiatura*)

3° - "Do trilo" (*Del trillo*)

4° - "Das divisões" (*Del passagio*): Nestes três capítulos o autor dá as regras para uma boa execução do ornamento que está citado no título.

5° - "Do recitativo" (*Del recitativo*): no qual o autor mostra a grande importância expressiva do recitativo, dando conselhos sobre sua boa execução.

6° - "Observações para quem estuda" (*Osservazioni per chi studia*): aqui o Tosi dá conselhos para o estudante, mostrando a melhor maneira de estudar e de se comportar em sociedade.

7° - "Das árias" (*Dell'arie*): aqui o autor fala sobre a ária *da capo* e sobre como usar os ornamentos nas árias, sem deixar de criticar o excesso de ornamentação que, segundo ele, estava em moda.

8º - "Das cadências" (*Delle cadenze*): mostra as regras para uma boa cadência, criticando as cadências muito longas.

9º - "Observações para um cantor" (*Osservazioni per chi canta*): aqui Tosi direciona seus conselhos para o cantor profissional.

10º - "Dos *passi*" (De'passi): no qual Tosi fala sobre os *passi*, ou seja, trechos melódicos improvisados que são incluídos nas árias.

Mancini publicou duas edições do seu tratado: a primeira em 1774, e a segunda em 1777. Na edição de 1777, Mancini faz algumas inserções no texto sem alterar muito o sentido da edição de 1774. Entre essas inserções estão respostas às criticas que recebeu por parte dos leitores da primeira edição, entre eles Manfredini no livro *Regole Armoniche* de 1775.

Nesta pesquisa, contamos com o original em italiano da edição de 1774 e a tradução inglesa da edição de 1777, feita por Pietro Buzzi em 1912.

Independentemente da edição, o tratado de Mancini se divide em quinze capítulos:

1º - "Excelência e méritos da Música" (*Eccelenze, e pregi della Musica*): aqui o autor apresenta seu tratado. Define a música como a arte de combinar os sons de modo agradável aos ouvidos e fala sobre a origem histórica e sobre os méritos dessa arte. Como Tosi, Mancini dá conselhos éticos e morais.

2º - "Das diversas escolas, e dos Talentosos Homens, e Valorosas Mulheres, que floresceram na arte do Canto no fim do século passado, e que, todavia, florescem no presente" (*Delle diverse scuole, e dei Valenti Uomini, e Valorose Donne, che fiorirono nell'arte del Canto nel fine del passato secolo, e tutta via fioriscono nel presente*): aqui enumera vários cantores e professores de canto que, segundo ele, foram de grande importância na prática e no ensino do canto, descrevendo o estilo de canto de cada um deles.

3º - "Da rigorosa obrigação, quem têm os pais, e das precauções cristãs que devem ter antes de destinar um filho à arte do canto" (*Della stretta obbligazione, che hanno i Genitori, e delle Cristiane precauzioni, che prender debbono prima di destinare um Figlio all'arte*

del Canto): aqui o autor mostra sua preocupação com o futuro dos jovens estudantes de canto. Segundo ele, nem todos têm as condições para se tornar um bom cantor. Assim, dá conselhos aos pais para que estes possam decidir se podem ou não destinar ao canto um determinado filho.

4° - "Da voz de peito e daquela de cabeça, ou falsete" (*Della voce di petto, e di testa, o sia falsetto*): neste capítulo, o autor faz considerações sobre registração vocal, definindo dois registros vocais: o de peito e o de cabeça ou falsete.

5° - "Da entoação" (*Dell'Intonazione*): aqui o autor mostra a grande importância de uma boa entoação para o cantor. Chega a dizer que a desafinação é o defeito mais intolerável no canto e identifica suas causas.

6° - "Da posição da boca, ou da maneira de abrir a boca" (*Della posizione della bocca, o sia della maniera di aprire la bocca*): Mancini trata do que ele considera um dos pontos fundamentais da técnica vocal, a forma correta de abrir a boca durante o canto.

7° - "Da maneira de cavar, modular e sustentar a voz" (*Della maniera di cavare, modulare, e fermare la voce*): o autor trata do corpo sonoro da voz, descrevendo suas qualidades e defeitos, bem como, métodos para desenvolver essas qualidades ou corrigir esses defeitos.

8° - "Da união dos dois registros, do portamento da voz, e da apojatura" (*Dell'unione de' due registri, portamento di voce, e dell'appoggiatura*): aqui o autor deixa clara a importância da união dos registros vocais; define o portamento e mostra sua importância para o canto; finalmente define apojatura e explica seu uso.

9° - "Da *messa di voce*" (*Della messa di voce*) - aqui o autor afirma a grande importância da *messa di voce*, ensinado onde e como executá-la.

10° - "Do trilo e do mordente" (*Dell trillo, e del mordente*): como fica claro pelo título, Mancini trata de dois ornamentos, que ele considera de grande importância: o trilo e o mordente. Neste capítulo, ele cita as idéias de Tosi a respeito destes mesmos ornamentos, o que mostra que Mancini conhecia o tratado de Tosi.

11° – "Das Cadências" (*Dell cadenze):* aqui o autor deixa clara a grande importância da cadência tanto para instrumentista quanto para cantores, dando regras para sua boa execução.

12° - "Da agilidade da voz" (*Dell'agilità della voce*): neste capítulo, o autor trata da execução de passagens musicais em que a agilidade vocal é necessária, como no caso das divisões, dos arpejos, dos saltos e da rearticulação seguida de notas iguais.

13° - "Dos conhecimentos que deve ter quem deseja recitar bem no teatro" (*Delle cognizioni, che deve avere chi vuol recitar bene in teatro*)

14° - Do recitativo e da Ação (*Del recitativo, e dell'azione*): neste dois capítulos, o autor fala sobre a importância do cantor ter também uma boa formação como ator. Além disso, fala da maneira correta de executar os recitativos.

15° - "Da boa ordem, regulamento e graduações que deve observar um jovem estudioso no aprendizado da arte do canto" (*Del buon ordine, regolamento, e graduazioni, che deve osservare un giovane studioso nell'apprendere l'arte del canto*): aqui o autor dá conselhos para que o estudante faça um bom estudo.

O tratado de Garcia se divide em duas partes. Como já foi dito, a primeira parte foi publicada em 1841 e a segunda foi publicada em 1847. O conjunto dessas duas partes recebeu o título de *Traité complet sur l'art du chant.* Nesta pesquisa contamos com uma reimpressão da edição completa de 1847, publicada por Minkoff em 1985. Contamos também com uma versão em italiano da primeira parte deste tratado, impressa em 1990 pela Ricordi italiana. Além disso, tivemos acesso a uma versão inglesa da segunda parte das edições de 1847 e 1872 reunidas e traduzidas por Donald V. Pasche em 1972.

No prefácio da edição de 1847 de seu tratado, Garcia mostra seu interesse em saber como teria sido a arte do canto do século XVII e XVIII e cita as obras de Tosi e Mancini como documentos que tratam dessa tradição antiga. Entretanto, considera que os documentos desses séculos passados são vagos ou incompletos, dando apenas uma idéia aproximada do canto. Portanto, em seu próprio tratado, Garcia pretende mostrar de maneira clara as lições de método de canto de seu pai; "tentando somente restaurá-

las numa forma mais teórica, e reatar os resultados às causas"[10] (GARCIA, 1985, p. 1). Segue dizendo que , como o canto é um produto dos órgãos vocais, ele pode ser submetido a estudos fisiológicos. Afirma, por exemplo, que foram estes estudos que o permitiram ser preciso em questões como a registração vocal, os mecanismos dos timbres e do trilo, etc. "Para aplicar de maneira racional uma teoria assim concebida, deve-se, segundo nossa opinião, isolar as dificuldades e fazer de cada uma delas objeto de um trabalho especial"[11] (GARCIA, 1985, p. 1). Assim, vemos a grande preocupação de Garcia em ser preciso e científico, tentando escrever um método de canto que fosse sistemático e analítico. Ao contrário dos tratados de Tosi e Mancini, o de Garcia traz muitos exemplos musicais, ou, como ele mesmo chama, vocalizes. "Os vocalizes são melodias sem palavras, apresentando ao aluno a reunião de todas as dificuldades do canto"[12](GARCIA, 1985, p. 2).

A edição de 1847 do tratado se compõe dos seguintes capítulos:

Na primeira parte:

1° - "Descrição abreviada do aparelho vocal" (*Description abrégée de l'appareil vocal*): aqui Garcia fornece uma descrição anatômica e fisiológica do aparelho vocal.

2° - "Estudos fisiológicos sobre a voz humana" (*Études physiologiques sur la voix humaine*): neste capítulo o autor dá uma explicação fisiológica para fenômenos como os registros da voz, a muda vocal, os timbres, as variações de intensidade e volume da voz, etc.

3° - "Observações preliminares" (*Observations preliminaires*): aqui o autor fala sobre as qualidades que um aluno de canto deve possuir, sobre os abusos vocais no canto e faz algumas considerações sobre a maneira correta de estudar.

4° - "Classificação das vozes cultivadas" (*Classification des voix cultivées*): aqui Garcia descreve os diversos tipos vocais.

---

[10] [...] *en essayant seulement de la ramener à une forme plus théorique et de rattacher les résultats aux causes.*

[11] *Pour appliquer d'une manière rationnelle la théorie ainsi conçue, on doit, selon nous, isoler les difficultés et faire de chacune d'elles l'objet d'un travail spécial.*

[12] *Les vocalises sont des mélodies sans paroles, offrant à l'élève la réunion de toutes les difficultès du chant.*

5º - "Timbres" (*Timbres*): neste capítulo Garcia fala sobre como desenvolver os dois timbres principais da voz: o claro e o escuro.

6º - "Respiração" (*Respiration*): aqui é descrita a técnica de respiração do autor.

7º - "Emissão e qualidade da voz" (*Émission et qualité de la voix*): aqui o autor trata de várias questões técnicas que possibilitam um boa emissão vocal, como o fôrma da boca, o ataque do som e a registração da voz.

8º - "União dos registros" (*Union des registres*): o autor descreve aqui a maneira de unir os registros da voz.

9º - "Da vocalização (agilidade)" (*De la vocalisation (agilità)*): trata aqui de todos os tipos de vocalização.

Na segunda parte:

1º - "Da articulação no canto" (*De l'articulation dans le chant*): aqui Garcia trata sobre todas as questões de uma boa pronúncia textual no canto.

2º - "Arte de frasear" (*Art de phraser*): neste capítulo o autor mostra a teoria sobre a frase musical e, baseado nela, demonstra como respirar no local correto, como fazer variações de andamento e de ritmo, e como usar as variações de dinâmica.

3º - "Das alterações" (*Des changements*): aqui Garcia trata das alterações e ornamentações da linha do canto, explicando o uso correto das apojaturas e do trilo, além de uma boa execução das cadências.

4º - "Da expressão" (*D'expression*): o autor mostra aqui como o cantor deve alcançar um canto expressivo. Para isso, utiliza vários recursos teatrais e retóricos como mudanças na fisionomia, na respiração, nos timbres e na intensidade da voz, na rapidez da enunciação do discurso, entre outros.

5º - "Dos diversos estilos" (*Des divers styles*): finalizando o autor descreve os vários estilos de canto, dentre eles, o recitativo, o canto florido e o canto declamado, entre outros.

Finalizando este capítulo, julgamos necessário tratar de uma questão de grande importância para a compreensão de todos os exemplos musicais encontrados nos tratados: saber qual a freqüência do diapasão usado pelos tratadistas. Sem esse dado, não podemos saber, por exemplo, em que freqüência exatamente nossos autores recomendam a mudança dos registros. Como não havia uma padronização do diapasão na Europa até o séc. XIX, é necessário descobrirmos especificamente qual era o usado por cada um dos tratadistas.

Tosi aconselha o aluno a estudar usando o diapasão da Lombardia, por ele ser mais agudo:

> Exercite o estudante sempre no tom da Lombardia, e não naquele de Roma, não apenas para que ele conquiste e conserve os agudos, mas para que nunca se incomode caso os instrumentos estejam afinados muito alto, pois a dificuldade de cantar no tom mais agudo é penosa tanto para quem canta, quanto para quem ouve[13] (TOSI, 1723, p. 16).

Entendemos, então, que o seu tratado considera esse diapasão como referência. Qual seria ele? Mancini, por sua vez, escreve seu tratado em Viena. Supõe-se que teria usado o diapasão deste local como referência. Qual seria ele? E qual seria a afinação usada por Garcia?

Podemos responder a essas questões baseados no que é dito por Haynes (1995) que pesquisou 1.194 instrumentos de época, resultando num histórico plausível dos diapasões europeus. Na tentativa de sermos mais claros, utilizaremos, até o fim deste item a seguinte convenção: o Lá^3 = 440 Hz [14] será indicado por A+0, um semitom abaixo será indicado por A-1, uma segunda maior acima será indicada por A+2, e assim por diante.

Haynes (1995) afirma que na Itália do século XVIII, o diapasão A+1, antes chamado de *mezzo punto*, passou a ser chamado de *corista di Lombardia*, e era a afinação comum

---

[13] *Eseciti lo scolaro studiando sempre sul tuono di Lombardia, e non su quello di Roma non solo per fargli acquistare, e conservargli acuti, ma perchè non sia incomodato mai dagli strumenti alti, essendo lo stento di chi non può ascendere egualmente penoso, e a chi canta, e a chi sente.*

[14] Neste trabalho, consideraremos o Dó central do piano como o Dó^3.

dos órgãos das igrejas de Veneza até 1740, quando foi substituído por um órgão em A+0 (anteriormente chamado de *tutto punto*) e passou a ser chamado de *corista Veneto*. Apesar de uma afinação A-1 ter sido usada na ópera veneziana no começo do séc. XVIII, o A+0 foi a afinação principal em Veneza durante esse século. Esse padrão foi depois adotado em Viena e, aproximadamente a partir do final do século XVIII, em toda Europa. Assim, segundo Haynes, o moderno A+0 se origina no *corista Veneto*.

Assim podemos dizer que o lá que Tosi tem como referência, muito provavelmente era o A+1 do *corista di Lombardia*. Mancini escreve seu tratado em Viena em 1774, e a afinação aí, no final do século, era 440 Hz.

Tosi também se refere ao diapasão romano, afirmando que ela é muito baixa. Segundo os estudos de Haynes, a afinação em Roma no tempo de Palestrina era geralmente A-1. Mas em torno de 1600 os órgãos foram abaixados mais um semitom, resultando num A-2. Assim, entre a afinação da Lombardia - recomendada por Tosi - e a afinação romana, havia a diferença de uma terça menor.

Por sua vez, na época de Garcia, o padrão de afinação na Europa era por volta de Lá = 446, segundo Haynes. Nesta época o lá teórico padrão promulgado em 1858 na França era o 435 Hz. Mas, como já foi dito, esse era um padrão artificial e não representava a realidade, tanto quanto o Lá = 440 Hz, estabelecido em 1939, não representa a atual realidade.

Capítulo II

Aspectos Didáticos

A didática do canto mudou no decorrer de sua história. Podemos observar algumas dessas mudanças lendo os tratados de Tosi, Mancini e Garcia. Nos tratados dos dois primeiros, vemos que esses professores se baseiam num conhecimento técnico vindo da sua experiência prática como cantores. Isso está em concordância com o que afirma Sanford:

> A arte de cantar durante os séculos XVII e XVIII era aprendida principalmente através de imitação. O mestre de canto não tinha vastos conhecimentos sobre fisiologia do mecanismo vocal; suas convicções eram baseadas primeiramente em observações empíricas.[1] (SANFORD, 1979).

Os *castrati* desempenharam papel fundamental no desenvolvimento desta técnica: "Na Itália, [...] os *castrati* dominaram o cenário vocal. Como professores e intérpretes, eles foram largamente responsáveis pelo desenvolvimento dos métodos vocais italianos dos séculos dezessete e dezoito.[2]" (Sally Allis Sanford, 1979).

No século XIX, entretanto, o cenário vocal muda completamente, os últimos *castrati* dão adeus à cena lírica e já não são mais os principais professores, nem são os responsáveis pelas inovações técnicas que marcaram o começo desse século. Começa a se desenvolver uma didática vocal baseada em princípios da fisiologia

---

[1] *The art of singing during the seventeenth and eighteenth centuries was learned principally through imitation. The singing master did not have extensive knowledge about the physiology of vocal mechanism; his approach was based primarily upon empirical observation.*

[2] *In Italy, however, castrati dominated the vocal scene. As teachers and performers, they were largely responsible for developing the Italian vocal methods of the seventeenth and eighteenth centuries.*

vocal[3]. Isso pode ser notado claramente logo no início do tratado de Garcia (1985), já que esse autor dedica os dois primeiros capítulos a uma descrição detalhada do aparelho vocal e uma tentativa de explicar fisiologicamente os mecanismos de alguns elementos como o timbre e os registros da voz. A didática vocal ficou desde então completamente vinculada à fisiologia do aparelho vocal, sendo quase inimaginável que um professor moderno não tenha algum conhecimento sobre esse assunto.

Outro aspecto de grande importância na didática vocal e que sofreu mudanças foi o método usado no aprendizado da leitura musical à primeira vista, ou o solfejo. Tosi usa a solmização como método de ensino de leitura musical. Segundo D. J. Grout (1997), esse sistema, desenvolvido pelo monge Guido de Arezzo no século XI, usava seis nomes de notas Ut, Re, Mi, Fa, Sol e La, na tentativa de ajudar os alunos a memorizarem a seqüência de tons e meios-tons das escalas que começavam em Sol ou Do. Nesta seqüência de notas, a terceira e a quarta são separadas por um semitom, enquanto todas as outras notas são separadas por um tom inteiro. Esses nomes silábicos para as notas musicais são usados até hoje, com algumas modificações, na maioria dos países. Na língua portuguesa, seguindo o exemplo da nomenclatura italiana, o Ut foi substituído por Dó, em busca de uma sílaba de pronúncia mais fácil. Entretanto, até a inserção do nome de nota "Si", eram usadas apenas seis nomes de notas, dando origem a um sistema de hexacordes. O hexacorde podia começar a partir de diversas notas, empregando um complicado sistemas de mutações[4]. A mutação consistia na transposição do hexacorde quando a escala ou a melodia excedia a extensão das seis notas.[5]

---

[3] Ver item 3.1. - Elementos relativos à fisiologia vocal.

[4] Na versão em português do livro de Grout (1997), a tradutora Ana Luísa Faria usa o neologismo "mutança". Preferimos usar o termo "mutação", por considerarmos desnecessária a criação de uma nova palavra visto que "mutação" está presente no dicionário de língua portuguesa de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1999) com a seguinte definição: "*Mús.* Na teoria musical medieval e renascentista, mudança do nome das notas, quando estas passavam de um hexacorde a outro".

[5] Para uma explicação detalhada da solmização, ver Anexo I.

Tosi recomenda a solmização, não apenas como um método de leitura musical, mas também como um meio de melhorar a entoação, de aprimorar a emissão vocal e a pronúncia das cinco vogais, além de aumentar a extensão vocal do estudante:

> No mesmo solfejo[6], procure o meio de fazer com que os alunos pouco a pouco ganhem os agudos, a fim de que, mediante o exercício, conquiste todo o aumento de extensão que for possível[7] (Tosi, 1723, p. 11).

Assim, vemos que o professor utilizava este sistema de leitura musical, não apenas no aprendizado musical propriamente dito, mas também na iniciação da técnica vocal do aluno. Desta forma, dada a importância da solmização para o desenvolvimento da voz do cantor, consideramos oportuno anexar a esse trabalho o texto de Agrícola, no qual ele expõe de maneira detalhada este sistema de leitura musical. O original deste texto se encontra no tratado de Tosi, especificamente na tradução alemã feita por Agrícola, e demonstra que na época a solmização estava sendo criticada devido à grande dificuldade encontrada pelos alunos em aprender suas complicadas regras de mutação. Em concordância com essas críticas, Mancini afirma que esse "tipo de leitura musical tão extravagante e complicada levava o pobre aluno a estudar muitos anos a fim de dominar o sistema[8]"(MANCINI, 1912, p. 71), e aconselha outros métodos de leitura que ele considera mais simples.

Garcia também critica a solmização, fazendo um apanhado das mudanças que o método de ensino musical sofreu até o século XIX:

> Nos séculos XVI, XVII e XVIII, estudava-se música sempre com a ajuda da voz. Os alunos destinados especialmente ao canto eram dirigidos neste estudo pelos mesmos mestres que lhes haviam ensinado o solfejo. Algumas vezes, para escapar das dificuldades que o sistema de mutações

---

[6] Tosi usa solfejo e solmização como sinônimos.

[7] *Nell'istesso solfeggio cerchi il modo di fargli guadagnare a poco a poco gli acuti, acciò mediante l'esercizio acquisti tutta quella dilatazione di corde, che sia possibile;*

[8] [...]*kind of musical lecture so extravagant and complicated that it compelled the poor student to study many years in order to master the system.*

> apresentava na nomenclatura das notas, substituía-se o nome das notas por uma vogal. [...] Deste procedimento empregado por acaso, nasceu o hábito, tão comum hoje em dia, de ensinar indistintamente através dos vocalizes tanto a música quanto o canto em particular. O sistema atual parece, à primeira vista, ser apenas uma continuação do sistema antigo e, no entanto, sua aplicação é essencialmente diferente. Antigamente, no ensino do solfejo (solmização), o mestre, por meio de precauções cuidadosas, prevenia de antemão todas os hábitos viciosos que poderiam prejudicar os estudos futuros do cantor. Ele o vigiava quanto a emissão da voz, quanto a articulação do nome das notas, quanto a maneira de respirar; habituava-o a um sentimento correto e puro sobre a música, etc. Mais tarde, abordava-se, por meio de exercícios especiais e vocalizes, o desenvolvimento completo dos recursos da voz. Recorria-se à *messa di voce*, ao portamento, ao trilo, ao grupeto, as divisões, etc. Hoje em dia, o estudo da música e aquele do canto não são mais confiados ao mesmo mestre, e o primeiro destes estudos é, freqüentemente, apenas uma preparação incompleta e viciosa para o segundo. Por outro lado, as dificuldades da nomenclatura antiga desapareceram completamente, nada mais obriga a suprimir o nome de cada nota e a se privar assim do meio mais eficaz de se instruir na leitura musical.[9] (GARCIA, 1985, 1a parte, p. 2).

Ou seja, Garcia já não recomenda mais a solmização como método de ensino. Mostra também que em seu tempo o ensino da leitura musical já não está mais vinculado ao ensino da técnica vocal, estando essas lições sob a responsabilidade de professores diferentes.

Por outro lado, independentemente do método de leitura empregado pelo cantor, era de senso comum que ele deveria possuir uma ótima entoação[10].

---

[9] [...] *Aux XVI, XVII et XVIII siècles, on n'étudiait la musique qu'a l'aide de la voix. Les élèves destinés spécialement au chant étaient dirigés dans cette étude par le même maître qui leur avait enseigné le solfége. Quelquefois, et pour échapper aux difficultés que présentait, dans la nomenclature des notes, le système des MUANCES, alors en vigueur, on remplaçait le nom des notes par une voyelle.* [...] *De ce procédé employé accidentelment est né l'usage, aujourd'hui si commum, d'enseigner indistinctement par la vocalise et la musique et le chant spécial. Le système actuel semble, au premier abord, n' être que la continuation du système ancien, et pourtant l'application en est essentiellement différente. Autrefois, dans l'enseiggnement du solfége (la solmisation), le maître, par des précautions attentives, prévenait d'avance toutes les habitudes vicieuses qui auraient pu nuire aux études futures du chanteur. Il le surveillait dans l'émmission de la voix, dans l'articulation du nom des notes, dans la manière de respirer ; il l'habituait à un sentiment correct et pur de la musique, etc. Plus tard, on abordait, au moyen des exercices spéciaux et vocalisés, le développement complet des ressources de la voix. On avait recours à la* ***messa di voce***, *au* ***portamento***, *au* ***trillo***, *au* ***groppolo***, *aux* ***diminutioni***, *etc. Aujourd'hui l'étude de la musique et celle du chant ne sont plus confiés au même maître, et la première de ces études n'est souvent que la préparation incomplète ou vicieuse de la deuxième. D'ailleurs, les difficultès de la nomenclature ancienne ayant complétement disparu rien n'oblige désormais à supprimer le nom de chaque note, et à se priver ainsi du moyen le plus efficace de s'intruire dans la lecture musicale.*

[10] Ver Glossário.

Segundo Tosi, Mancini e Garcia, é importantíssimo buscar uma entoação precisa durante o aprendizado do aluno.

> O professor deve trabalhar para que, no solfejar das escalas, as notas sejam perfeitamente entoadas pelo estudante. Quem não tem ouvido sensível não deveria se empenhar nem em ensinar nem em cantar, não sendo de forma nenhuma tolerável o defeito de uma voz que desafina para cima ou para baixo como o fluxo e o refluxo do mar. O instrutor deve refletir sobre isso com toda a atenção, pois todo cantor que desafina perde imediatamente todos os mais belos privilégios que possa ter[11] (TOSI, 1723, p 11).

> Não há coisa mais intolerável e imperdoável em um músico que a desafinação, e se tolera certamente um canto na garganta e no nariz bem mais que um desafinado.[12] (MANCINI, 1774, p. 47).

> Como o estudante deve fixar sua atenção, antes de tudo, em adquirir uma justeza irrepreensível de entoação, isto é, em atingir a relação exata entre os sons que formam um intervalo qualquer, é necessário que o piano com o qual ele vai se exercitar não deixe nada a desejar quanto à perfeição de sua afinação; [...] [13] (GARCIA, 1985, 1a parte, p. 18).

Tosi e Mancini chegam a considerar a afinação precisa como o elemento mais importante no canto, e enfatizam que deve ser feita a distinção entre semitons maiores e menores[14] na prática vocal.

> Deve fazê-lo [o aluno] entoar os meios tons segundo as regras legítimas. Nem todos sabem o que é o semitom maior e o menor, porque a

---

[11] *Procuri il maestro, che nel solfeggiar la scaletta le note sieno dallo scolaro perfettamente intonate. Chi non ha delicatezza d'orecchio non dovrebbe impegnarsi, nè d'insegnar, nè di cantare, non essendo assolutamente tollerabile il difetto d'una voce, che cresce, e cala como il flusso, e il riflusso del mare. Vi rifleta con tutta l'attenzione l'instruttore, perchè ogni cantante, che stuona perde inmediatamente tutte le più belle prerogative, che avesse.*

[12] *Non vi è cosa in um musico più insoffribile, e più inescusabile della distonazione, e se gli tollera certamente um cantare di gola, e di naso piuttosto che distonato.*

[13] *Comme l'élève doit s'attacher, avant tout, à acquérir une justesse irréprochable d'intonation, c'est-à-dire à atteindre le rapport exact entre les sons qui forment un intervalle quelconque, il importe que le piano sur lequel il s'exercera ne laisse rien à désirer du côté de la perfection de l'accord ;* [...]

[14] Um tom é composto por nove comas ou dois semitons. Desta forma, num instrumento de temperamento desigual, o semitom maior é composto de cinco comas e o semitom menor é composto de quatro comas.

> diferença não pode ser percebida através do órgão, nem tampouco através do cravo, quando este não tem as teclas[15] repartidas.[16] (TOSI, 1723, p.12).

Mancini, por sua vez, afirma que o cantor tem que diferenciar um Ré sustenido de um Mi bemol e aconselha todo estudante a ler a explicação dada por Tosi sobre semitom maior e menor, pois "somente através deste estudo essencial que a entoação pode se tornar perfeita[17]" (MANCINI, 1912, p. 71). Podemos ver, então, que tanto Mancini quanto Tosi empregam a entoação justa/mesotônica[18].

Essa diferença entre os dois tipos de semitons tem uma grande importância para o uso correto da apojatura, nas regras dadas por Tosi[19].

Segundo Sally Sanford (1979), essa busca por uma afinação tão precisa nos tratados do século XVI e XVII, parece implicar que qualquer flutuação de freqüência, ou "vibrato", na nota deveria ser mínima.[20] Podemos, por conta própria, estender esse raciocínio dizendo que essa afinação tão precisa parece também implicar num portamento entre as notas bastante discreto[21].

Garcia não faz referência a uma diferenciação entre semitons maiores ou menores, provavelmente, devido ao fato do temperamento igual ter se tornado o padrão no século XIX. Segundo o Grove (2001, v. 12, p. 504): "Os defeitos de entoação do temperamento de doze tons iguais podem também ser ocultados por mudanças de timbre, ajustes de níveis de dinâmica ou pelo uso do vibrato." Podemos concluir então que as mudanças de timbre, o uso do vibrato e uma

---

[15] Agricola (1757) dá uma explicação para as "teclas repartidas" a que Tosi se refere: "Em algum dos órgãos e teclados antigos, as teclas da região aguda do teclado eram divididas, de forma que uma parte da tecla fazia os tubos ou cordas soarem mais grave e a outra parte soarem mais agudo. Elas eram chamadas de teclas repartidas. Geralmente, havia duas delas em cada oitava: a tecla entre G e A e aquela entre D e E. A primeira diferenciava entre G# e Ab. Hoje em dia, as teclas partidas têm sido abolidas devido às dificuldades que elas causam nos instrumentos de teclados, e um melhor ajuste tem sido procurado através do temperamento ou afinação temperada".

[16] *Deve fargli intonare le mezze voci secondo le vere regole. Non tutti sanno, che vi sia il semituono maggiore, e il minore, perchè il divario non si può conoscere dall'organo, nè tampoco dal gravecemballo, quando questo non abbia i tasti spezzati.*

[17] *It is only through this very essential study that intonation can be made perfect.*

[18] Ver Glossário, item "Entoação".

[19] Como será visto no item 4.3 – Apojatura e grupeto.

[20] Ver o item 4.5 – "Vibrato" e trêmolo.

[21] Ver item 4.6 - Portamento.

grande exploração dos níveis de dinâmica, que são justamente características marcantes do canto do século XIX, convenientemente, auxiliam em muito para que o temperamento igual soe menos defeituoso.

Mancini descreve duas causas para a desafinação: uma "natural" e outra "acidental".

> A desafinação provém de causa natural ou acidental. A primeira tem sua origem na própria natureza, que não deu ao jovem estudante um ouvido perfeito. Um tal jovem não poderá ter sucesso no canto; pois não conseguirá nunca modificar seu ouvido mal formado, da mesma forma que isto pode ser feito em um órgão cujos tubos podem ser dilatados ou diminuídos até que soe justa a nota procurada.
>
> A desafinação vinda de causas acidentais é corrigível, e não dura mais que a própria causa que só é, na maioria das vezes, uma indisposição temporária do corpo. É dever e encargo do professor saber qual dessas duas causas produzem a desafinação do aluno[22] (MANCINI, 1774, p 47).

Seguindo esse raciocínio, Mancini afirma que alguém que possua uma desafinação de causa natural não deve ser cantor, pois esse defeito é facilmente percebido mesmo pelo público mais leigo, além de ser o único impossível de ser corrigido ou mascarado pelo estudo.

Mancini recomenda que o professor deve ensinar o aluno a ler e ter boa entoação usando, inicialmente, um acompanhamento instrumental. O canto sem ajuda do instrumento deverá ser permitido apenas depois que o estudante possuir uma afinação precisa.

Segundo Tosi, durante o aprendizado da solmização, o aluno deve ser instruído em como sustentar bem as notas longas e, a partir daí, como fazer a *messa*

---

[22] *La distonazione proviene da causa naturale, ed accidentale. Quella trae la sua origine dalla natureza stessa, qualora non ha questa accordata al giovane studioso un perfetto orecchio. Un tal giovane è impossibile che riesca nel canto; poichè non riuscirà mai ad alcuno il cangiargli la malfatta organizzazione, como appunto si suol fare in un organo, le di cui canne possono essere dilatate, o ristrette, finchè danno giusta la voce ricercata.*

La distonazione prodotta da causa accidentale è correggibile, e non dura più che la causa stessa, che suole il più delle volte essere una indisposizione temporanea del corpo. È dovere, e carico del professore il conoscere qual di queste due cause produca nel suo scolare la distonazione.

de voce[23]. Somente depois da solmização estar bem assimilada pelo aluno, o professor deverá ensinar a vocalização nas três vogais abertas - **a, é, ó** - particularmente a primeira. Deve exercitar para que as vogais fiquem bem definidas e não se confundam. Daí em diante, um instrutor pode começar a ensinar os outros ornamentos. O aluno só pode cantar as palavras quando tiver dominado a solmização e a vocalização.

No ensino do canto, Mancini segue etapas semelhantes às de Tosi:

> Quando o professor vir que o estudante está com entoação segura no ataque da primeira nota e for capaz também de ler claramente o solfejo, ele precisa introduzir imediatamente o aluno na vocalização. De outra forma, o hábito de falar o nome das notas constantemente pode por em perigo a posição correta da boca. Enquanto a vocalização o torna seguro na entoação, ela também faz a voz ágil e flexível e a acostuma pronunciar as palavras com clareza[24]. (MANCINI, 1912, p. 72).

Entretanto, podemos perceber uma ênfase maior na vocalização, ao criticar o uso excessivo dos nomes das notas. Além disso, não recomenda a solmização como método de aprendizado da leitura musical: "Em outros tempos, na Itália, usava-se um tipo de leitura musical tão extravagante e complicada que levava o pobre estudante a estudar muitos anos a fim de dominar o sistema"[25]. (MANCINI, 1912, p.71). Aconselha o professor a buscar métodos de leitura musical mais simples. Cita como exemplo a ser seguido, Gaetano Grecco, professor em um dos conservatórios de Nápoles que, segundo ele, foi o primeiro a pensar numa simplificação do antigo método de leitura. Apresenta outros métodos que usam

---

[23] Ver item 4.8 – Sons sustentados e *Messa di Voce*.

[24] *When the teacher sees that the student is sure of intonation, in the striking of the first note, and is able also to clearly read solfeggio, he must immediately start him in vocalization. Otherwise the habit of continually callingthe tones may endanger the correct position of the mouth. While vocalization makes him sure in intonation, it also makes the voice agile and flexible and accustoms it to call and render the words distinctly.*

[25] *In other times in Italy, they used a kind of musical lecture so extravagant and complicated that it compelled the poor student to study many years in order to master the system.*

mais que seis nomes de notas, facilitando a leitura musical. Ou seja, Mancini está em sintonia com as idéias de Agricola[26] a respeito de solmização.

Ao descrever o método de ensino dos professores que ele chama "antigos", Mancini mostra alguns aspectos interessantes do que ele acredita ser o melhor caminho para o aprendizado do canto:

> De fato aqueles professores (cuja reputação era revestida de dúvida, devido ao nome de "antigos") [...] nunca permitiam que seus pupilos se extraviassem nos seus primeiros anos de estudo, nem se perdessem no caminho de diversos ornamentos e embelezamentos da arte. Em vez disso, aqueles estudantes passavam anos pacientemente aperfeiçoando a entoação, exercitando, assegurando e sustentando a voz com firmeza, clareando-a, graduando-a e dando-lhe força.
>
> Entretanto, o trilo, que é um ornamento de nossa arte do canto, era dado pelos velhos mestres desde o começo da instrução vocal. Mesmo se os pupilos fossem completamente desprovidos de qualquer disposição natural a ele, aqueles professores os compeliam a estudar o trilo no início de sua juventude. [...] Hoje, esse sistema essencial está completamente invertido. Os modernos professores estão ansiosos demais em colher gloria e dinheiro e, conseqüentemente, expõe seus pupilos prematuramente, e fazem com que eles cantem aquelas árias e canções difíceis de Caffarelli, Egiziello e Ferdinando Mazzanti, [...][27] (MANCINI, 1912, p. 124).

Podemos ver nesta passagem uma prática de ensino de canto bem diferente dos métodos modernos: Mancini recomenda o estudo do trilo logo no início do estudo do canto, o que confirma ainda mais a importância que tinha esse ornamento para a prática vocal do século XVIII.

---

[26] Ver Anexo I.

[27] *In fact, those teachers (whose reputation is clothed in doubt, because of the name of "ancient")* [...] *never permitted their pupils to wander in their first years of study nor to lose themselves in the path of the diverse ornaments and embellishments of art. Instead, those students passed years patiently, in perfecting the intonation, in the exercise of insuring and sustaining the voice with firmness, in clarifying, strengthening and graduating it.*
However, the trill, which is an ornament of our art of singing, was given by the old masters at the very beginning of vocal instruction. Even though the pupil was completely deprived of any natural disposition to it, those teachers compelled them to study it, in their first youth. [...] *To-day, this essential system is completely reversed. The modern teacher is too anxious to harvest glory and money, and in consequence, exposes his pupils immaturely, and makes them sing those difficult arias and songs of Caffarelli, Egiziello and Ferdinando Mazzanti* [...]

Mancini ainda discute um importante conceito vocal, que se refere tanto à didática quanto à interpretação: as "escolas de canto".

> Vários foram, e ainda são, os métodos que direcionaram as escolas desta bela arte [o canto], além do mais, vários foram, e ainda são, os métodos que uma mesma escola tem tido, e também tem todo esclarecido Mestre, aprimorando sabiamente as qualidades, as habilidades e o talento de seus estudantes;[28] (MANCINI, 1774, p. 10).

> Declaro que a princípio pretendo falar somente do Canto *figurato* nacional italiano, já que é, segundo todas as nações, o mais apto a comover o coração humano.
>
> As mais célebres e famosas escolas muito renomadas, que há cerca de cinqüenta anos por aqui fizeram nome e fama, foram aquela de Brivio em Milão, aquela de Francesco Peli em Módena, aquela de Francesco Redi em Florença, aquela de Amadori em Roma, e aquela de Niccolò Porpora, Leonardo Leo, e Francesco Feo em Nápoles[29]. (MANCINI, 1774, p. 11).

Vemos então que o conceito de "escola de canto" de Mancini, além do caráter nacional, está também ligado pessoalmente ao professor com suas próprias variantes do método geral. Descreve então as particularidades da escola de vários cantores que, segundo ele, destacaram-se e usa nessa descrição um capítulo inteiro do seu tratado.

Um ponto é importante ressaltar na didática de nossos três autores: o trabalho do professor era desenvolver no aluno um estilo de canto que evidenciasse suas melhores qualidades. Ou seja, o método de canto variava de aluno para aluno. No século, com o evento da ópera de repertório, o enfoque dos professores mudou e o estudo passou a buscar uma voz que se adequasse ao repertório pré-existente.

Para Tosi e Garcia, um bom auxiliar no ensino de canto é o espelho:

---

[28] *Vari sono stati, e sono i sistemi, che hanno diretto le scuole di questa bell'arte, anzi vari tuttavia sono stati, e sono i sistemi, che in una scuola medesima ha tenuto, e tiene ogni dotto Maestro, secondando saviamente le qualità, abilità, e ingegno de'suoi scolari;*

[29] *Mi protesto quì sul principio, che non intendo parlare se non del solo Canto figurato nazionale italiano, siccome quello, que, a parere d'ogni Nazione, è il più atto a moverei il cuore umano.*

Le più celebri, e famose scuole rinomatissime, che da circa cinquant'anni a questa parte ebbero nome, e fama, furono quella di Brivio in Milano, quela de Francesco Peli in Modena, quella di Francesco Redi in Firenze, quella de Amadori in Roma, e quelle di Niccolò Porpora, Leonardo Leo, e Francesco Feo in Napoli.

> Estudando em casa as suas lições, cante de quando em quando diante de um espelho, não para se encantar e se envaidecer com sua própria beleza, mas para se libertar dos movimentos convulsivos do corpo, ou do rosto (com que chamo todos aqueles vícios deformantes de um cantor afetado) que quando se estabelecem não se vão nunca mais.[30] (TOSI, 1723, p. 56).

> Sendo importante que o cantor conserve na sua fisionomia toda liberdade de movimento que o permita exprimir as diversas nuances da emoção, nenhuma contorção, nenhum hábito deplorável contraído nos estudos deve estorvar esta sua faculdade; nós o convidamos então a se colocar diante de um espelho a fim de evitar os movimentos do corpo, das sobrancelhas, das pálpebras, da fronte, da cabeça, da boca, e em geral todo gesto e toda careta involuntária que macularíam seu talento.[31] (GARCIA, 1985, 1a parte, p. 18).

De acordo com os três, uma importante prática para o desenvolvimento técnico e interpretativo do aluno é a observação de bons modelos. Segundo Tosi o aluno deveria observar a maneira de cantar dos melhores cantores, chegando a dizer que o estudante deveria levar para o concerto a partitura das árias que serão cantadas, de maneira que possa observar melhor e aprender como a ornamentação é improvisada e como ela obedece rigorosamente o tempo[32]. Deixa bem claro, entretanto, que isso não pode levar um cantor formado a se tornar uma cópia de outro: "Diz-se que um cantor [maduro] não deve mais copiar. Agora reitero isso com a razão ao lado: copiar é para o estudante, e inventar é para o mestre"[33]. (TOSI, 1723, p. 97).

Mancini tem uma opinião parecida:

---

[30] *Studiano a casa le sue lezioni canti di tempo in tempo avanti d'uno specchio, non per incantarsi alla compiacenza delle proprie bellezze, ma per liverarsi da i moti convulsivi del corpo, o del volto (che con tal nome chiamo tutti que'vizj smorfiosi d'un cantore affettato) che quando han preso piede, non se ne vanno mai più.*

[31] *Comme il importe que le chanteur conserve à sa physionomie toute la liberté de mouvement qui lui permet d'exprimer les nuances diverses de la passion, aucune contorsion, aucune habitude fâcheuse contractée dans les études ne doit gêner chez lui cette faculté ; nous l'engageons donc à se placer devant une glace afin d'eviter les mouvements du corps, des sourcils, des paupières, du front, de la tête, de la bouche, et en général tout geste et toute grimace invonlontaire qui entacherait son talent.*

[32] Ver item 4.2 – As árias, ornamentação e expressão.

[33] *Se dissi che un cantante non deve più copiare, ora replico colla ragione appresso: il copiare è da scolaro, e l'inventar è da maestro.*

> Cantores devem sempre prestar atenção em não imitar de maneira muito parecida o que eles vêem e ouvem; pois em vez de aprimorar seus dons naturais, eles freqüentemente os perderiam. Contudo, eu não quero dizer que se deve excluir a imitação, pois imitando o perfeito em música, usando um julgamento saudável e modificações convenientes para cada particular talento, pode-se aperfeiçoar a si mesmo[34] (MANCINI, 1912, p. 34).

Ou seja, a imitação de bons modelos pode ser usada apenas como um recurso didático; no entanto, a ela não pode ser usada sem critério, chegando a tornar-se no mau hábito da cópia.

Garcia, por sua vez, fornece vários exemplos de ornamentação feita por cantores de reconhecido mérito e que acabaram se tornando um modelo.

Tosi oferece ao professor de canto vários conselhos práticos e gerais. Podemos citar alguns:

> Nunca permita que [o aluno] cante segurando a partitura na frente do rosto, para que o som de sua voz não seja obstruído, [e para que ele não] se torne tímido.
>
> Acostume o estudante a cantar freqüentemente em presença de pessoas importantes, por nascimento ou por inteligência na profissão, a fim de que ele, perdendo pouco a pouco todo temor, torne-se corajoso mas não arrogante. A coragem é a primogênita da felicidade e, em um cantor, torna-se mérito. Pelo contrário, aquele que teme é muito infeliz: oprimida pela dificuldade de respirar, a voz sempre lhe treme; necessita em toda nota de perder o tempo para engolir; sofre por não poder levar sua habilidade para fora de casa; desagrada quem o ouve; e destrói completamente as composições que não podem ser reconhecidas pelo que são.[35] (TOSI, 1723, p. 37).

---

[34] *Singers must always pay attention not to acquire that common fault or imitating too closely what they see and hear; for instead of improving their natural gifts, they will often lose them. However, I do not mean to exclude imitation, because by imitating the perfect in music, using sane judgement and modifications suitable to one's own particular talent, one perfects himself.*

[35] *Non gli permetta mai cantando di tener la carta di musica sul volto, acciò non impedisca il suono alla sua voce, nè lo renda timido.*
Assuefaccia lo scolaro a cantar sovente in presenza di persone riguardevoli, e per nascità, e per intelligenza di professione, affinchè perdendo a poco a poco ogni timore diventi ardito, ma non arrogante. L'ardire è il primogenito della fortuna, e in un cantore diventa merito. All'incontro chi teme è infelicissimo: opressa dalla difficoltà del respiro gli trema sempre la voce: è necessitato ad ogni nota di perder il tempo per inghiottire; pena per non poter condur seco la sua abilità fuor di casa; disgusta chi lo sente; e rovina talmente le composizioni, che non si conoscono più per quelle che sono.

> [O professor] deverá imediatamente introduzir [o aluno] no estudo de árias sacras nas quais ele deverá deixar de lado todo hábito do teatral e feminino e cantar como homem; para tal o proverá de vários motetos[36] fáceis, nobremente belos, mistos com o vívido e o patético, adaptados à habilidade descoberta no aluno, e prosseguir com lições freqüentes até que ele os execute com facilidade e espírito. No mesmo tempo cuidará para que as palavras sejam bem pronunciadas e entendidas ainda melhor; que os recitativos sejam cantados com força e sustentados sem afetação; que as árias não falhem nem com o tempo nem com qualquer desejável princípio artístico; e, sobretudo, que no final dos motetos sejam executadas divisões desligadas, afinadas e velozes. Sucessivamente, lhe ensinará aquele método pedido pelo estilo das cantatas, a fim de que, com o exercício, ele descubra a diferença que há entre um estilo e outro.[37] Por mais contente que o mestre esteja com o progresso do estudante, não pense nunca em fazê-lo cantar em público antes dele ter ouvido a opinião sábia daqueles homens que sabem cantar mais do que adular, pois, não só escolherão aquelas composições mais apropriadas a lhe dar honras, mas também o corrigirão daqueles defeitos e, talvez, daqueles erros que não foram corrigidos ou percebidos devido à omissão ou à ignorância do professor.[38] (TOSI, 1723, p. 48).

Na verdade Tosi (1723, p.50 a 57) dedica inteiramente o sexto capítulo de seu tratado a dar conselhos para o estudante. Vamos citá-los sucintamente logo abaixo:

- Deverá se preocupar em ser possuidor das virtudes morais.
- Deve preservar sua voz e se abster de todo o comportamento desordeiro e de todas as diversões violentas.

---

[36] Segundo Agricola (1757, p. 181), o moteto seria uma cantata religiosa em Latim para voz solo e instrumentos, introduzida entre o *Credo* e o *Sanctus*.

[37] Ou seja, a diferença entre o moteto e a cantata secular, ou, melhor dizendo, entre cantata sacra e a de câmera.

[38] [...] *dovrà immediatamente introdurlo allo studio dell'arie ecclesiastiche, in cui bisogna lasciar da parte ogni vezzo teatrale, e femminile, e cantar da Uomo; perciò lo provvederà di varj motetti naturali, nobilmente vaghi, misti d'allegro, e di patetico, adattati all'abilità scoperta in lui, e proseguire con frequenti lezioni a farglieli imparar sì, che con franchezza, e spirito li possega. Nel medesimo tempo proccurerà, che le parole sieno ben pornunziante, e meglio intese; che i recitative sieno espressi con forza, e sostenuti senza affettazione; che le arie non manchino nè di tempo, nè di qualche principio de gustoso artificio; e soprattutto, che i finali de'motetti sieno eseguiti da'passaggi distaccati, intonati, e veloci. Successivamente gl'insegnerà quel mètodo, che al gusto delle cantate richiedesi, affincheè coll'esercizio ei scopra la differenza, che verte fra l'uno, e l'altro stile. Contento que sia il maestro del profitto dello scolaro non s'immaginasse mai di farlo sentire in pubblico se prima non ode il savio di quegli uomini, che sanno più cantare, che adulare, poichè non solo sceglieranno quelle composizioni più proprie a fargli onore, ma lo correggeranno anche di que'difetti, e forse de quegli errori, che dall'ommissione, o dall'ignoranza dell'istruttore non erano stati emendati, o conosciuti.*

- Deve se alfabetizar.
- Deve corrigir os erros de pronúncia.
- Deve corrigir todas as faltas que seu professor deixar passar.
- Deve estudar Latim para entender o que se está cantando na igreja.
- Deve continuamente fazer exercícios de agilidade, sem se abster de fazer exercícios com nota sustentada.
- Deve estudar em casa a lição dada pelo professor.
- Quando não puder estudar com a voz, estudar com a mente.
- Deve ouvir muitos cantores celebrados e os melhores instrumentistas. Deve tentar imitá-los para desenvolver bom gosto.
- Deve sempre cantar as melhores composições dos melhores autores.
- Deve aprender a acompanhar a si mesmo.
- Deve ter algum conhecimento de contraponto. Se ele souber compor, terá mais chance de cantar sem erro de tempo ou harmonia.
- A perfeição da voz é um presente da natureza; a perfeição na arte é uma dura aquisição. Logo, esta tem mais mérito de que aquela.
- Deve cantar o *cantabile* e o *allegro* para chegar à perfeição, mas deve se afirmar no gosto do primeiro.

- Os ornamentos devem ser de sua própria autoria, ou estará para sempre dependente de que outros os escrevam por ele, como algumas cantoras mulheres.

- Se o estudante possuir algum defeito de nariz, língua ou ouvido, nunca deverá cantar longe do professor ou de alguém que entenda do assunto, de outra forma ele adquirirá maus hábitos sem conserto.

- A melhor hora de estudar é ao nascer do dia.

Quanto ao tempo de estudo diário, nossos autores falam o seguinte:

> Uma hora de aplicação por dia não basta nem mesmo para quem possui todos as potências do espírito; portanto, considere o mestre quanto tempo deveria empregar com aquele que não tem o mesmo talento, e o quanto é sua obrigação adaptar-se à capacidade daquele que estuda.[39] (TOSI, 1723, p. 39).

Como Tosi, Mancini não dá indicações muito precisas quanto ao tempo de estudo. No entanto, ambos deixam bem claro que o estudo excessivo pode prejudicar a saúde vocal do aluno. Garcia fala de maneira mais detalhada a respeito deste assunto. Afirma que o cantor não pode estudar muitas horas por dia, como fazem os instrumentistas, pois a voz é muito delicada, devendo, portanto, exercitar-se com moderação:

> Nos primeiros dias de estudo, os alunos não devem se entregar a seus exercícios por mais do que cinco minutos consecutivos; somente os estudos desta duração poderão ser renovados cada dia com umas quatro

[39] *Un'ora di applicazione al giorno non basta nè meno a chi ha pronte tutte le potenze dell'anima; consideri dunque il maestro quanto tempo debba impiegare per chi d'eguale prontezza non le possiede, e quanto ne chiegga l'obbligo di adattarsi alla capacità di chi studia.*

> ou cinco reprises, separadas por grandes intervalos. Depois, o tempo dedicado ao trabalho poderá, aumentando-o cinco minutos por vez, ser levado à meia hora, limite que não deverá ser ultrapassado. Ao fim de cinco a seis meses, esses períodos de meia hora de estudo poderão ser repetidos quatro vezes ao dia; mas cuidado deverá ser tomado para não ir além. Esteja bem entendido ainda que eles serão espaçados por longos e grandes repousos[40] (GARCIA, 1ª parte, 1985, p. 18).

Garcia descreve várias qualidades, tanto intelectuais quanto físicas, que seriam necessárias ao aluno de canto. De acordo com ele, o aluno de canto deveria possuir as seguintes condições intelectuais: "uma verdadeira paixão pela música, a aptidão de compreender claramente e de decorar as melodias e combinações harmônicas, uma alma expansiva unida a um espírito vivo e observador. [41]" (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 17).

Por sua vez, as características físicas, deveriam ser: "em primeiro lugar a voz, que deve ser franca, simpática, extensa e forte; em segundo lugar o vigor da constituição [física], que geralmente está aliado às qualidades do órgão [vocal] que nós indicaremos. [42]" (GARCIA, 1985, 1a parte, p. 17).

No entanto, considera que esses dons naturais não são suficientes para quem quer ser um artista. Deveria haver também o estudo aplicado e racional, e um conhecimento profundo de música. O cantor deveria estudar solfejo, um instrumento musical e harmonia. O estudo desta ultima seria necessário para que o cantor, sem a ajuda do maestro, possa adaptar as diferentes tessituras para sua voz e ornamentar a música, de tal forma que, numa indisposição, possa se esquivar de algumas passagens mais difíceis. Ou seja, para Garcia, da mesma maneira que para Tosi e Mancini, o cantor deve possuir pleno conhecimento musical que

---

[40] *Dans le premiers jours, les élèves ne devront pas se livrer à leurs exercices pendant plus de cinq minutes consécutives ; seulement les études ainsi mesurées pourront se renouveler chaque jour à quatre ou cinq reprises, séparées par de grands intervalles. Puis, le temps consacré au travail pourra, en s'augmentant par cinq minutes à la fois, être porté à une demi-heure, limite qu'on ne devra pas dépasser, Ou bout de cinq à six mois, on pourra porter jusqu'à quatre le nombre des demi-heures d'exercice; mais on se gardera d'aller au delà, encore est-il bien entendu qu'elles seront espacées par de grands repos.*

[41] [...] *une passion vraie pour la musique, l'aptitude à saisir nettement et à se graver dans la mémoire les mélodies et les combinaisons harmoniques, une âme expansive jointe à un esprit vif et observatuer.*

possibilite a ele ornamentar a música e adaptá-la às características particulares de sua voz.

Segundo Garcia, uma voz no estado natural é quase sempre grosseira, desigual, insegura, trêmula, pesada e pouco extensa. Somente o estudo poderia eliminar essas imperfeições, retirando a aspereza, igualando os registros e aumentando a extensão. O estudo deveria também desenvolver a agilidade, qualidade em geral negligenciada. Os exercícios não deveriam servir apenas para domar os órgãos vocais rebeldes, mas também para aqueles que, devido a uma facilidade excessiva e danosa, não conseguem controlar seu movimento. "Esta flexibilidade vocal aparente vem unida de uma falta de clareza, de sustentação, de equilíbrio e de amplitude, isto é, de todos os elementos de acento e de estilo [43]". (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 17).

Garcia afirma que os únicos defeitos que podem tolher as esperanças do professor são:

- Inteligência limitada
- Desafinação - Afirma, no entanto, que o professor só deveria considerar esse defeito como incorrigível depois de alguns meses de tentativas frustradas. Explica que está se referindo a uma desafinação causada por uma inteligência musical débil, e não pela incapacidade incorrigível de perceber os intervalos ou pela impotência de produzi-los.
- Voz em parte ou inteiramente rouca ou trêmula - O estudante que tem este defeito - seja constantemente, seja depois de um breve exercício - deixa pouquíssima esperança.

Diz ainda que aquele que, depois da muda vocal, permanece com uma voz desigual e débil, não deve ser cantor; tampouco aquele que vive com a garganta inflamada. Para uma boa voz é necessário um aparelho totalmente saudável e não

---

[42] [...] *en première ligne la voix, que doit être franche, sympathique, étendue et forte ; en deuxième ligne la vigueur de la constitution, d'ordinaire alliée aux qualités de l'organe que nous venons d'indiquer.*

[43] *Cette souplesse apparente s'allie au défaut de netteté, de tenue, d'aplomb et de largeur, c'est-a-dire à l'absence de tous les éléments de l'accent et du style.*

apenas um peito robusto. Ou seja, uma pessoa fraca e de saúde débil não poderia resistir às exigências desta profissão.

Afirma ainda que a voz humana é frágil e delicada, portanto o cantor deveria evitar os seguintes excessos:

- O uso freqüente demais dos sons agudos dos registros de peito ou de cabeça[44]
- O emprego excessivo de força na voz
- O exagero dos timbres vocais [45], principalmente num canto executado a plena voz e em sons elevados. "Dentre os dois timbres, aquele cujo exagero é mais deplorável é o escuro, em razão do esforço que impõe aos músculos da faringe" [46]. (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 18).
- A gargalhada, o discurso longo e muito animado, os gritos, o clamor, a vociferação

Segundo Garcia, todos esses excessos deixam a voz momentaneamente rouca, e sua repetição acaba por estragar a voz definitivamente. Os resultados são piores quando os excessos são praticados em área aberta, sobretudo, sobre a influência da atmosfera úmida e fria da noite.

Garcia considera que o frescor e a espontaneidade da voz são as qualidades mais desejáveis, mas são também as mais fáceis de se perder, e uma vez perdidas não retornam mais. Deste modo, o estudo do canto deve ser cuidadoso.

Garcia diz que alguns cantores renomados estudam num piano afinado mais baixo que o padrão da orquestra para evitar o cansaço excessivo de repetir muitas vezes passagens difíceis. O aluno que não tiver um piano afinado assim deveria estudar transpondo a música para um tom inferior. Diz ainda que são nocivos à

---

[44] Ver item 3.6 - Registração vocal.

[45] Ver item 3.7 - Os timbres.

[46] *Des deux timbres, celui don't l'exagération entraîne les effets les plus fâcheux, c'est le timbre sombre, en raison des efforts qu'il impose aux muscles du pharynx.*

voz tanto o estudo excessivo de um instrumento, quanto os exercícios físicos violentos demais. O cantor deveria evitar a mudança brusca de temperatura e, sobretudo, a umidade.

Afirma que exercitar o canto em hora muito próxima ao almoço faz mal a digestão e à saúde. "As comidas irritantes, os óleos de algumas frutas secas e as bebidas que esquentam são contrários ao aparelho. As comidas do cantor devem ser simples e saudáveis. [47]" (GARCIA, 1985, 1a parte, p. 18).

Além disso, não recomenda que o aluno cante num cômodo surdo, ou seja, de frente a um obstáculo, como um piano de armário, uma tapeçaria, uma parede, etc., pois isso leva a um enorme esforço da garganta e do pulmão. O esforço a que Garcia se refere é provavelmente causado pela falta de retorno de som para o aluno, o que o levaria a cantar com muita força na tentativa de se ouvir, dentro deste cômodo surdo.

Diz ainda que, estando a garganta doente, não se deve fazer nenhum exercício.

Uma das grandes diferenças didáticas entre o tratado de Garcia e os de Mancini e Tosi é o fato de que Garcia explicita um número muito grande de vocalizes que podem ser usados no estudo do canto. Isso não quer dizer que os dois últimos não utilizassem vocalizes como método de estudo; fica claro nos tratados de ambos que eles também utilizavam a vocalização, como já foi dito. Na verdade, eles apenas não os documentaram de maneira sistematizada como fez Garcia, deixando a cargo do professor a composição de vocalizes que servissem às necessidades de cada aluno.

Bastante cuidadoso, Garcia dá várias instruções para o uso correto dos vocalizes no estudo. Antes de tudo, lembra que as vozes não chegam todas ao mesmo grau de agilidade:

---

[47] *Les mets irrtants, les huiles contenues dans certains fruits secs, les boissons échauffantes, sont contraires à l'organe. La nourrtiure du chanteur doit être saine et simple.*

> Quanto mais claras, brancas, delgadas e penetrantes, mais podem se tornar ágeis, e vice-versa.
>
> Os *sopranos* devem atingir a semínima = 132 do metrônomo Maëlzel.[48] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 19).

Da mesma forma que Tosi e Mancini, diz que só depois que a voz de peito estiver desenvolvida e que o aluno fizer a passagem para o falsete de maneira bem distinta é que se poderá começar os exercícios.

Lembra que os exercícios do tratado estão escritos na tonalidade de Dó, mas que devem ser transpostos pelo professor. O professor poderá mudar a harmonia do exercício para que a entoação do aluno se torne bem segura. O professor não deverá tocar forte a parte do aluno no piano e nem tocar forte a harmonia para que ele possa ouvir com clareza todas as possíveis imperfeições no canto. Se o exercício for muito longo, poderá ser dividido em pedaços até que se consiga fazer tudo sem respirar. Entretanto, não se deve prolongar o fôlego além dos limites naturais.

A inspiração deverá ser desenvolvida para que seja elástica e rápida.

Garcia diz ter escolhido exercícios numa disposição que lhe pareceu mais lógica e produtiva. O professor pode mudar a ordem ou saltar exercícios segundo as necessidades do aluno.

Em todos os exercícios são requeridas as seguintes qualidades:

- "Os sons deverão ser atacados de maneira pura, e através de um golpe de glote[49] proporcional à intensidade do som. [50]" (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 20).
- A entoação deve ser perfeita, sempre.
- Todas as notas devem ter a mesma força e valor.
- A vogal adotada deverá ser mantida pura e sem alteração, apesar de poder sofrer mudanças de timbre.

---

[48] [...] *Plus les voix sont claires, blanches, minces, délies, plus elles peuvent devenir agiles, et vice versa. Les* ***soprani*** *devront atteindre le degré = 132 du métronome de Maëzel.*

[49] Ver item 3.4.

- O timbre dependerá da vogal escolhida. "O som deverá ser cheio e timbrado; as vogais abertas e levemente arredondadas deverão geralmente ser adotadas de preferência. [51]" (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 20).
- Para os sons do registro de cabeça será adotado o timbre escuro.
- "A agilidade será ao mesmo tempo ligada e distinta; isto é a natureza própria da vocalização; os outros modos [de execução] são apenas meios de coloridos. [52]" (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 20).
- Superadas as primeiras dificuldades, o aluno deve começar a exercitar sobre todas as sete vogais: **a, é, ê, i, ó, ô, u**. Adverte, entretanto, que se deve preferir as outras cinco ao **i** e ao **u**.
- "Geralmente, a vocalização deve ser ligada nas mulheres e nos tenores; os baixos, as vozes escuras e cobertas, terão o cuidado de marcá-las [53]".(GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 20).
- O metrônomo deve ser usado no estudo para regularizar a duração das notas. O estudo deve começar lento e só se deve acelerar quando o passagem estiver correta.
- Não se deve evitar a passagem marcada entre os registros de peito e o de falsete e vice-versa. "É abordando francamente esta dificuldade toda vez que ela se apresentar, que se chegará a fazê-la familiar e vencê-la com desembaraço. Aqui aconselho a escolher de preferência a cor clara, evitando, entretanto, de deixá-la gutural [...] [54]" (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 20).

---

[50] *On attaquera les sons purement et par un coup de glotte proportionné à l'intensité du son.*

[51] *Le son devant être plein et timbré, les voyelles ouvertes et légèrement arrondies doivent être en général adoptées de préférence.*

[52] *L'agilité sera en même temps liée et distincte ; c'est la nature propre de la vocalisation ; les autres modes ne sont que des moyens de coloris.*

[53] *En général les ténors et les femmes lieront la vocalisation; les basses-taillhes, les voix sombres et couvertes auront soin de la marquer.*

[54] *C'est en abordant franchement cette difficulté toutes les fois qu'elle se présentera, qu'on parviendra à se la rendre familière, et à la vaincre avec aisance. Je conseillerai ici de choisir de préférence le timbre clair, en évitant cependant de le rendre guttural* [...]

Algo comum na pedagogia dos três autores é a idéia de que o método de ensino deve se adaptar as exigências de cada aluno:

> O mestre deve não apenas retirar todos os defeitos naturais ou contraídos, e, ao combater esses defeitos, prevenir os hábitos viciosos que poderiam ficar em seu lugar, mas também discernir e desenvolver, entre todas as qualidades sonoras que se encontram na voz do aluno, aquela que reúne, no mais alto grau, todas as condições desejáveis.
>
> Para corrigir os defeitos da voz ou para aperfeiçoar sua qualidade, é necessário partir deste fato capital: que toda modificação produzida no timbre de um som tem sua origem numa variação análoga na disposição interior do tubo que a voz percorre. [...] As diferenças de som correspondem a diferenças desta posição, já que um tubo flexível pode assumir um número infinito de modificações, concluímos daí que as diferenças de som se multiplicam ao infinito. É dentre todas essas nuanças que o aluno escolherá aquela que convém melhor à sua voz.[55] (GARCIA, 1985, 1a parte, p.25)

Comparando a didática dos três autores percebemos que as maiores diferenças entre os três autores se referem:

- Aos métodos de leitura musical: ao contrário de Tosi, Mancini e Garcia não utilizam a solmização. Além disso, vemos na época de Garcia o ensino musical já não está sob a responsabilidade do professor de canto.
- À escolha das vogais na vocalização: Ao contrário de Tosi e Mancini, Garcia utiliza a vocalização em vogais fechadas (**ê** e **ô**), provavelmente devido ao desenvolvimento da "voz escura".
- À questão da saúde vocal: como Garcia possui um conhecimento maior de fisiologia, trata deste assunto com mais detalhes.

---

[55] [...] *Le maître doit non-seulement faire disparaître tous les défauts natureles ou contractés, et, en combattant ces défauts, prévenir les habitudes vicieuses qui pourraient les remplacer, mais aussi discerner et développer, parmi toutes les qualités de son qui se rencontrent dans la voix de l'élève, celle qui réunit au plus haut degré toutes les conditions désirables.*
Pour corriger les défauts de la voix aussi bien que pour en perfectioner la qualité, il faut partir de ce fait capital: que toute modification produite dans le timbre d'un son a son origine dans une variété analogue de la disposition intérieure du tube que parcourt la voix. Chaque nuance du son qui sort représente donc à l'oreille la position où on a maintenu le tube. Les différences de son répondant aux différences de cette position, puisqu'un tuyau flexible peut subir graduellement un nombre infini de modifications, il suit de là que les différences de son se multiplient à l'infini. C'est entre toute ces nuances que l'élève choisira celle qui convient de tout point à sa voix.

- À questão do temperamento: ao contrário de Tosi e Mancini, Garcia utiliza o temperamento igual, logo não faz menção à diferença entre semitons maiores e menores.

Capítulo III

Aspectos de técnica vocal

3. 1 - Elementos relativos à fisiologia vocal:

Tosi não diz praticamente nada que seja específico da fisiologia vocal propriamente dita. O mais próximo que faz disso é recomendar que o professor tenha cuidado em não forçar vocalmente o aluno, a fim de que este não tenha a voz e a saúde prejudicadas.

Mancini, por sua vez, fala sobre elementos simples de fisiologia vocal:

> [...] O vulgo acredita que quem tem um peito elevado, e pode gritar alto, tenha as qualidades necessárias para tornar-se um bom cantor. A força da voz depende, é verdade, da quantidade de ar que vem expresso pelos pulmões, assim como quanto mais amplos e largos são a traquéia e a laringe, tanto maior é o som da voz, que nasce da compressão do ar para fora da cavidade do tórax. É verdade também, no dizer dos fisiologistas, que os dois pulmões são instrumentos que contribuem no falar e cantar de maneira maior ou menor, na medida que sejam mais ou menos amplos e capazes de receber e expelir o ar introduzido; mas, também no dizer desses mesmos fisiologistas, é também certo que os pulmões não são os verdadeiros órgãos que formam a loqüela e a voz. Estas se formam na garganta e na boca pelo fluxo e refluxo do ar ao passar por elas no momento da respiração e expiração. [...] Não sãos os pulmões que cantam; estes apenas fornecem a matéria, isto é, o ar; da mesma forma, não é o ar que faz agradável o som da flauta, mas sim os dedos que lhe dão as várias modulações. Assim, os verdadeiros órgãos da voz são a *laringe*, a *glote*, a *úvula*, o *palato*, a *língua*, os *dentes* e os *lábios*, que são aquelas partes que dão as diversas modulações à voz cantada.
>
> Quanto melhor organizadas forem essas partes, tanto mais bela, mais forte, e mais clara será a voz. Ela se desdobra com o canto por vários graus, agudos e graves; ela se suspende e tremula através de diversas modulações, isto é, pelas várias maneiras com as quais o ar vem expulso através da laringe. Na fala estes órgãos são tranqüilos e naturais, mas na ação do canto são mantidos

num trabalho contínuo, e a maior fadiga é a dos músculos da laringe: eles direcionam a voz, estreitam-na para emitir os agudos e a dilatam nos graves. Uma prova do que estou dizendo pode ser vista nos pássaros. Aqueles pássaros que tem a epiglote mais estreita e mais compacta, são aqueles que cantam melhor; não cantam ou apenas fazem ruído aqueles que a têm grande e desproporcional ao seu corpo.

Concluo então, que somente o peito elevado e a potência de gritar alto, não são qualidades suficientes para alcançar sucesso no canto. É preciso que sejam perfeitos os órgãos da voz, e se estes são imperfeitos por natureza ou por qualquer doença, não sendo esta corrigível, o canto será sempre ruim; [...]

Portanto, examinará o mestre se a epiglote está livre, e não sufocada e endurecida pela glândula tireóide, chamada comumente de *papo*; se a ação dos pequenos músculos da laringe não é impedida pela glândula sub-mandibular, pelas amídalas endurecidas. Observará atentamente a úvula, o *véu palatino*; ou se há qualquer tumor no palato, ou abertura fora do comum; se a língua é solta e ágil; se os lábios se fecham igualmente; ou se o queixo é tão alongado para fora que deforme a boa simetria da boca; a boa conformação dos dentes. Observará a boa forma dos dentes, se não é muito chata nem muito longa.[1] (MANCINI, 1774, p.37).

---

[1] [...] *Il volgo crede, che chi ha un petto elevato, e può gridare altamente, abbia le qualità necessarie per riuscire un buon cantante. La forza della voce dipende, è vero, dalla quantità dell'aria, che viene espressa dai polmoni, ficchè quanto più questi sono ampj, ed è larga s'aspra arteria, e la laringe, tanto maggiore è il tuono della voce, che nasce dallo spremersi l'aria fuoni della cavità del torace. É vero altresì, al dire dei fisiologici, che i duo polmoni sono instrumenti, che constribuiscono al parlare, e cantare con maggior, e minor forza e misura, che eglino, ed il petto sono più, o meno ampj, e capaci a recevere, ed espellere l'aria introdottavi; ma poi, al dire de'medesimi, è anche certo, che i polmoni non sono i veri organi, che formano la loquela, e la voce. Queste si formano nella gola, e nella bocca del flusso, e riflusso, che fa l'aria nel passare da queste parti nel tempo della inspirazione, e respirazione.*[...] *Non sono i polmoni che cantano; questi non fanno, che somministrare la materia, cioè l'aria; così pure non è questa, che rende grato il suono del flauto, ma sono le dita, che gli danno le diverse modulazioni. Così pure gl'organi della voce sono, la* ***laringe***, *il* ***glote***, *l'****uvola***, *il* ***velo palatino***, *il* ***palato***, *la* ***lingua***, *i* ***denti***, *e le* ***labra***, *sono quelle parti, che danno le diverse modulazioni alla voce del canto.*

Quanto meglio saranno queste parti organizzate, tanto più bella, più forte, e più chiara sarà la voce. Essa si spiega col canto per varj gradi acuti, e gravi; ella si sospende, e tremola per diverse modulazioni,cioè per le varie maniere, con le quli viene l'aria per la laringe espressa. Nella loquela questi organi sono quieti, e naturali, ma nell azione del canto sono tenuti in un continuo travaglio, e la maggior fatica ella è de'muscoli della laringe: questi dirigono la voce, la stringono nell'esprimere gli acuti, e la dilatano ne'gravi. Una prova de quanto vado io quì dicendo, la vediamo chiarissima nei volatili. Quegli uccelli, che hanno l'epiglotide più stretto, e più raccolto, sono quelli, che cantano meglio; non hanno canto, o semplicemente stridono quelli, che l'hanno grande, e sproporzionato al loro corpo.

Conchiudo dunque, che il sono petto elevato, e la potenza di graidare altamente, non sono qualità sufficienti per riuscir bene nel canto. Bisongna che siano perfetti gl'organi della voce, e se questi saranno imperfetti di natura, o per qualche malattia, non essendo questa correggibile, il canto sarà sempre cattivo;.[...]

Esaminerà perciò il maestro, se l'epiglotide è libero, e non oppresso dalle glandule tiroidi indurite, dette comunemente il gozzo; se l'azione de'piccoli muscoli della laringe non è impedita dalle ***glandule summassillari***, *o dalle* ***amigdole*** *indurite. Osserverà attentamente* ***l'uvola***, *i* ***veli palatini***; *e se v'è qualche tumore nel palato, o apertura straordinaria; se la lingua à sciolta, e agile; se le labbra si chiudano ugualmente; o se il mento sia tanto allungato i fuori, che deformi la buona simetrìa della bocca; l aradezza, l'uguaglianza de'denti. Noterà la buona forma del naso, se sia schiacciato, se troppo estesso.*

Essas considerações, um tanto primárias, já revelam que os cantores da segunda metade do século XVIII, contaminados pelo cientificismo iluminista, aumentavam cada vez mais seu interesse pela a fisiologia. Isso pode ser observado nos comentários que Agrícola faz na sua tradução do tratado de Tosi, tentando explicar alguns fenômenos vocais citados no texto original, mas que nem chegaram a ser discutidos. Esses comentários, por darem uma visão clara e panorâmica de como estavam os estudos científicos pertinentes ao canto, foram traduzidos por nós e podem ser encontrados no Anexo II. Algumas descobertas científicas descritas por Agricola parecem ter empolgado Mancini (1912, p. 116), que chega a dizer numa nota de rodapé: "Não há dúvidas que a música, especialmente a vocal, deverá alcançar perfeição e grandeza na medida que a acústica possa ser desenvolvida e novas descobertas se façam claras ao ser humano, exatamente como a óptica e a perspectiva ajudaram tanto em pintura[2]".

O desenvolvimento científico do século XVIII cria a base para a futura pedagogia vocal baseada em estudos fisiológicos da voz, e que são muito importantes na escola de Garcia. Ele fala extensivamente sobre o aparelho vocal propriamente dito, fazendo uma descrição abrangente de suas partes: os pulmões, o diafragma, a traquéia, a laringe, as "cordas vocais"[3], a glote, a faringe, o palato e a boca, nesta ordem. Essa descrição anatômica do órgão vocal não apresenta novidade em relação à descrição moderna e, logo, não vamos nos ater a ela.

Garcia também trata dos mecanismos vocais que seriam, segundo ele, responsáveis pelos vários tipos de sonoridade da voz humana. Esses mecanismos explicariam ou definiriam fenômenos como os registros[4], os timbres[5] e a intensidade da voz[6], as diferenças entre os tipos vocais[7] e as várias maneiras de articulação do som[8]. Esses

---

[2]*There is no doubt that music, especially the vocal, should reach perfection and grandeur in a measure as the accoustic can be improved and new discoveries made plain in the human being, exactly as the optics and perspectives have helped so much in paniting.*

[3] Garcia utiliza esta denominação para, o que hoje os fisiologistas chamam de "pregas vocais".

[4] Ver item 3.6 - Registração vocal.

[5] Ver item 3.7 - Os timbres.

[6] Ver item 3.2 - A intensidade e o corpo da voz.

[7] Ver item 3.10 - Os tipos vocais.

[8] Ver itens 4.9 - Agilidade vocal, 4.6 - Portamento, etc.

mecanismos fisiológicos identificados por Garcia não serão citados aqui, pois, como estão intimamente relacionados com a técnica vocal deste professor, julgamos que seria mais claro descrevê-los nos itens a seguir que tratam, especificamente, de cada um desses fenômenos.

3.2 - A intensidade e o corpo da voz.

Tosi fala muito pouco sobre a intensidade sonora vocal. No entanto, percebemos que ele se ressente do som cada vez mais intenso da parte instrumental da música, intensificação que foi causada pelo número cada vez maior de instrumentos na orquestra e pela própria evolução da técnica de confecção e de execução dos instrumentos:

> [...] para o prazer de quem canta e de quem entende [...] as árias não serão todas sufocadas pela indiscrição dos instrumentos que encobrem a artificiosa pequenez do [cantar em] piano, as vozes delicadas, e ainda aquelas de quem não quer gritar [...][9] (TOSI, 1723, p. 72).

Não deixa de criticar, no entanto, aquele cantor que não sabe regular sua voz de acordo com o lugar, "sendo uma grandíssima asneira de quem não distingue um vasto teatro de uma sala apertada"[10]. (TOSI, 1723, p. 95). Diz ainda que, ao cantar com outras vozes, o cantor não deve cobrir a voz dos companheiros.

O aumento do som da orquestra e do tamanho das salas de concerto acabam criando a necessidade de uma sonoridade vocal também maior. Mancini, por exemplo, deixa claro que o cantor precisa de uma amplitude sonora suficiente para que seja ouvido nas salas de concerto amplas. Descreve então os métodos mais usados para o desenvolvimento do que ele chama de *robustezza della voce* (lit. vigor da voz), demonstrando que, com o estudo, uma voz "pequena" pode desenvolver uma emissão

---

[9] [...] *per gusto de chi canta, e di chi intende* [...] *le arie non saranno tutte soffocate dalla indeiscrezione degli strumenti, che coprono l'artificiosa miniatura del piano, le voci delicate, e quelle ancora di chi non vuol urlare* [...]

[10] [...] *essendo grandissima balordagine di chi non distingue un vasto teatro da un gabinetto angusto.*

sonora mais potente. Por outro lado uma voz potente, mas pouco flexível e com timbre desagradável, também é considerada por ele uma voz defeituosa:

> Muitas são as qualidades defeituosas das vozes, das quais elejo três aqui, que são as mais populares e comuns, para delas sugerir o corretivo. Um, por natureza, tem uma voz vigorosa, dura e estridente; outro uma voz limitada, débil e confusa. Um terceiro finalmente a tem rica de extensão, mas débil e sutil em toda sua proporção. [...]
>
> Uma voz robusta, dura e estridente necessita somente ser adocicada e purificada. Se a um jovem que tem uma tal voz se dissesse... *dê toda a voz;* seguramente não se lhe corrige o erro; ao contrário o faria pior, por que assim a qualidade ruim não é corrigida, mas acima de tudo aumenta a flexibilidade irregular e tosca. Neste caso, portanto, deve-se reter a voz do estudante num grau que seja proporcional à sua força e idade, e com assídua atenção se deve então procurar adocicar a voz estridente que compõe seus agudos; até que o registro inteiro seja perfeito em igualdade na sua totalidade. Este progresso não pode ser adquirido senão com assídua diligência, regulada por um solfejo feito de notas de valor, as quais devem circular do grave e passarem pela voz do meio e finalmente misturar-se e unir-se à voz aguda. A união destas vozes deve formar um misto tão perfeito que não estrague a união do registro inteiro.
>
> [...] aquela que é *limitada de registro e portanto débil.* Esta qualidade de voz é certamente desvantajosa por que só está apta a agir com qualquer bom êxito nos lugares pequenos. Desvantagem muito notável, pois a necessidade leva a cantar às vezes em um lugar amplo e outra hora em um lugar pequeno. Não se deve absolutamente abandonar uma voz assim, pois estamos seguros, que com o estudo se lhe pode aplicar certas ajudas, que bastam para torná-la mais rica e forte. A maior parte dos mestres crêem poder corrigir o defeito de uma voz assim fazendo o estudante cantar sua lição diária em plenos pulmões, esperando que forçando o estudante a gritar e ficar estridente ele poderá conquistar fôlego maior e reforçar o registro enfraquecido. Mas esta regra me parece um pouco escabrosa, pois um estudante de doze, treze e quatorze anos, não pode ter um peito suficientemente robusto para suportar uma tal fadiga, antes, somos de opinião que isto lhe tolhe completamente, ou ao menos lhe cansa e enfraquece aquela pouca força que ele pode ter em tal idade. Acima de tudo não considero bom um tal método de fazer cantar a toda voz senão àquele estudante que já tenha formado o vigor total do peito.
>
> [...] uma voz limitada e débil, seja de soprano, seja de contralto, terá um bom benefício, se no estudo diário cultivar um solfejo composto de notas longas; e o êxito será mais seguro se o mesmo solfejo não sair daquela extensão que a natureza dele lhe permite naquele momento. Deve-se, portanto, aconselhar o estudante a crescer pouco a pouco o corpo de sua voz, regulando com ajuda da arte e contínuo exercício, que a fará robusta e sonora. Vencido este primeiro obstáculo, deve-se mudar o solfejo, o qual deve ser estendido com mais agudos, e dado que esta segunda porção da voz pertence ao registro de cabeça, como antes já provei, direi no capítulo seguinte a maneira de uni-los. Este estudo não produzirá nunca bom efeito, se a voz não se encontrar igualada e unida em toda sua extensão. Com este continuado e bem regulado exercício, [...] ele obterá

certamente aquela quantidade de voz, que lhe será suficiente para se fazer ouvir em qualquer lugar, o mais vasto que seja[11] (MANCINI, 1774, p 77).

Resta-me agora falar ainda das pequenas vozes, delicadas e débeis em todo seu registro, que eu considero de pouca valia, pois qualquer voz deve possuir um bom corpo. Observam-se geralmente estas vozes muito débeis nas notas de peito, e a maior parte privada da voz grave, mas ricas em agudos, ou seja, de voz de cabeça. [...] Para obter tudo isso não há a meu ver um meio mais seguro, que o de fazer uma tal voz pequena cantar por algum tempo somente na voz de peito. O exercício deverá ser feito com um solfejo pousado; e para que a voz ganhe maior corpo e extensão, deve-se o quanto for possível mesclar com a voz grave, fazendo o estudante entender, ao mesmo tempo, que todos esses tons devem ser, não somente sonoros e sem nenhum defeito, mas também proferidos e vocalizados com pronúncia redonda e majestosa a fim de acabar com sua emissão pueril que só é natural às mencionadas vozes pequenas. Vencida esta dificuldade tão importante deve-se unir este registro ao resto da voz, e uma vez

---

[11] *Molte sono le qualità difettose delle voci, dalle quali tre ne eleggo, che sono le più volgari, e comuni per suggerirne il correttivo. Taluno dalla natura ebbe una voce* ***gagliarda, cruda,*** *e* ***stridente****; quello una voce* ***limitada, debole,*** *e* ***confusa.*** *Un terzo finalmente l'ha bensì ricca di distesa, ma poi* ***debole,*** *e* ***sottile*** *in ogni sua proporzione.*
Una voce ***robusta, cruda,*** *e* ***stridente*** *altro bisogno non ha, che di essere addolcita, e purificata. Se ad un giovane, che ha una tal voce si dicesse...* ***date tutta la voce****; sicuramente non se gli correggerebbe l'errore; anzi se glielo sarebbe maggiore, perchè così non ne vien punto corretta la qualità cattiva, ma piuttosto accresciuta l'irregolare, e cruda flessibilità. In questo caso dunque si deve ritenere allo scolare la voce a quel grado, che sia proporzionato alle di lui forze, ed età: E con assidua attenzione si debe poi procurare di addolcirgli la voce stridente, che ne compone gli acute; acciò l'intero registro sia perfetto nella sua totale uguaglianza. Questi vantaggi non si potranno acquistare se non con assidua diligenza, regolata da un solfeggio tessuto com note di valore, il quale deve circolare dal grave, e passare nelle voci di mezzo, e finalmente framischiarvi, ed unirvi le voci acute. L'unione di queste voci devono formare un misto sì perfetto, che non guasti l'unione dell'intero registro.*
[...] *quella, che é* ***limitata di registro,*** *e* ***alquanto debole.*** *Questa qualità di voce è al certo svantaggiosa, perchè solo atta ad agire con qualche buon esito nei siti ristretti: svantaggio molto notabile, perchè la necessita ci costringe di cantare ora in un luogo ampio, ed ora in un ristretto. Non si deve per questo assolutamente abbandonare una símile voce, perchè siamo sicuri, che con lo studio le si possono somministrare quegli ajuti, che bastino per renderla più ricca, e forte. La maggior parte de'Maestri credono poter corregere il difetto d'uma simil voce col far cantar lo scolare nella lezione giornale a piena gola, sperando che a forza di far gridare e stridere lo scolare, questi possa acquistare lena maggiore, e rinvigorire l'indebolito registro. Ma questa regola mi sembra alquanto scabrosa, poichè uno studente di dodici, tredici, e quattordici anni, non può avere un petto sì robusto per sopportare un sì irregolar fática: anzi sono pesuaso che questa gli tolga affato, o almeno gli fiachi, e indebolisca anche quella poca forza, che egli può avere in una tale età. Piuttosto non avrei riguardo di accordare per buono in símile método facendo cantare a tutta voce quello scolare, che avesse già formata la totale robustezza del petto.*
[...] *una voce* ***limitata,*** *e* ***debole,*** *sia de soprano, sia di contralto, ne proverà giovamento non mediocre, se nello studio giornale verrà coltivata con un solfegio composto con note di valore; e più sicura la riuscita sará, se lo stesso solfeggio non uscirà da quella distesa, che al sua medesima natura gli permette in quel tempo. Si deve purê consigliare lo scolare ad accrescere a poco a poco il corpo di queste voci, regolandole coll'ajuto dell'arte, e continuo esercizio; acciò arrivi a farle robuste, e sonore. Vinto questo primo ostacolo, si deve mutare il solfeggio, il quale deve essere aumentato con voci più acute; e siccome questa seconda prozione di voce appartiene al registro di testa, come altrove ho provato, dirò nell'articolo seguente la maniera di unirle: nè questo studio produrrà mai buon effetto, se la voce non si troverà uguagliata, e unita nella sua totale distesa. Con questo continuato, e ben regolato exercizio, [...] egli otterrà certamente quella quantità di voce, che gli fará sufficiente per farsi sentire in qualunque luogo il più vasto.*

que essa outra porção é favorecida a união será fácil e feliz[12] (MANCINI, 1774, p. 84).

> O cantar moderado em si mesmo é o único meio para firmar a voz, exercitada com notas brancas. O mestre não deve permitir nunca para isso que o aluno cante com toda voz, se não depois que ele, com a idade, tenha obtido a robusteza de peito suficiente e assim terá com o estudo e longo exercício todos os defeitos corrigidos[13] (MANCINI, 1774, p. 85).

Podemos observar que os defeitos no corpo sonoro da voz podem ser corrigidos através de solfejos constituídos de notas longas, executados de forma a cultivar uma sonoridade rica, agradável e homogênea em toda a extensão da voz. Mais uma vez, vemos o solfejo sendo usado também como método de desenvolvimento técnico do aluno e não apenas no aprendizado da leitura musical.

Por outro lado, Mancini deixa claro que a intensidade vocal deve ser regulada de acordo com o ambiente:

> Quando se dá a ocasião de precisar cantar em uma igreja ou teatro vastos e cheios, acontece muito freqüentemente que se engane este músico acerca da extensão de sua própria voz. Isto por que quando cantou uma outra vez nesse mesmo lugar que estava quase vazio, ouviu melhor a sua voz e lhe parecera mais ressonante. Crê então que a suposta fraqueza provenha de qualquer outra razão, menos de ter o ar ficado mais denso pela respiração do público, e de faltar o silêncio por causa do murmúrio da gente; e então para sentir a pura repercussão de sua voz em seu ouvido se esforça e canta com toda a força. Este é um erro muito prejudicial à beleza da voz e a força do peito.
>
> [...] É verdade que a mesma quantidade de voz não é suficiente para qualquer lugar; e para isso o bom professor, à força desse precedente exame, reflexão e prática, deve saber fazer sua voz proporcional a cada lugar. Mas é

---

[12] *Mi resta ora parlare ancora delle vocette sottili, e deboli nell'intero loro registro, che, secondo me poco vagliono, perchè qualunque voce deve avere un buon corpo. Si osservano ordinariamente queste voci debolissime nelle corde di petto, e la maggior parte prive delle voci gravi, ma ricche di acuti, o siano voci di testa.* [...] *Per ottenere tutto questo non v'è, a mio credere, il più sicuro mezzo, che di far cantare per qualche tempo una tale vocetta nelle sole corde di petto. L'esercizio dovrà farsi con un solfeggio posato; ed acciocchè la voce guadagni maggior corpo, e distesa, vi si dovrà, per quanto sia possibile, frammischiare delle voci gravi, facendo nel medesimo tempo capire allo scolare, che tutte queste voci devono essere non solo sonore, e purgate da ogni difetto, ma anche proferite, e vocalizzate con pronunzia rotonda, e maestosa, affine di togliere loro quella pronunzia puerile, che suole essere connaturale alle menzionate vocette. Vinta una difficoltà sì importante, vi si deve unire il resto della voce, che ne compone il registro; e siccome questa porzione di voce è alla qualità di essa favorevole, così l'unione riuscirà certo facile, e felice.*

[13] *L'istesso cantar moderato è l'unico mezzo per fermare la voce, esercitata però con note bianche. Non dovrebbe perciò mai il maestro permettere allo scolare il cantare a tutta voce, se non dopo che avrà questi coll'età ottenuta sufficiente robustezza di petto, e si farà collo studio, e lungo exercizio da tutti i difetti.*

> também verdade quando o professor não considera sua voz suficiente para uma dada vastidão, não deve mesmo assim forçá-la para não exaurir a voz e o peito. Fica então marcado que forçar a voz é sempre um dos maiores erros que um cantor pode cometer[14] (MANCINI, 1774, p. 86).

Ao tratar da intensidade da voz, Garcia é extremamente cuidadoso, diferenciando *intensidade vocal* de *volume vocal*. Afirma que, apesar de volume e intensidade estarem geralmente reunidos, eles não podem ser confundidos: um som pode ser intenso sem ser volumoso, e ser fraco e ao mesmo tempo cheio. Explica que a intensidade sonora está relacionada com a amplitude da vibração das pregas vocais causada por uma pressão do ar maior ou menor. Já o volume do som está relacionado com a capacidade do tubo vocal de amplificar o som produzido pela prega vocal.

> O volume do som requer sempre, qualquer que seja o grau de intensidade, uma grande capacidade da faringe e a posição abaixada da laringe, isto é, as condições do timbre escuro.
>
> Assim, intensidade e volume diferem no fato que a primeira depende da emissão maior ou menor do ar, e da amplitude das vibrações que ela pode comunicar às cordas vocais; o segundo, da capacidade [de ressonância] do corpo sonoro [ou tubo vocal][15] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 16).

Garcia relaciona intimamente o volume da voz com o timbre usado. Segundo ele, na cor escura, cada registro pode mostrar todo o volume a que é susceptível a voz de um indivíduo; sobretudo nos sons fá^3# ao si^3 que adquirem um brilho admirável, tanto no

---

[14] *Quando si dà l'occasione di dover cantare in una qualche vasta popolata chiesa, o teatro, accade bene spesso, che s'inganna quel musico circa l'estensione della propria voce. Questi, perchè quando cantò un altra volta nel medesimo luogo, ch'era quasi vuoto, ha sentita meglio la sua voce, e gli parve più risonante, crede che la supposta fiacchezza provenga da tutt'altra cagione, che dall'essersi densata l'aria dalla quantità dei fiati, e dal mancarvi la quiete per il mormorìo della gente; e perciò al puro sentire una forte repercussione della propria voce nel proprio orecchio, si sforza, e canta di tutta gola. Questo è un errore molto pregiudicevole alla bellezza della voce, e alle forze del petto.*
[...] *Egli è vero, che la medisima quantità di voce non è sufficiente per ogni sito; e per questo il bravo professore a forza di precendente esame, riflessione, e pratica deve saper proporzionare la sua voce ad ogni luogo: ma è pure altresì vero, che quando il professore non ritrova la sua voce sufficiente per una data vastità, non deve contanttociò sforzala, per non rovinare la voce, e il petto. Resti dunque per deciso, che lo sforzare la voce è sempre uno dei maggiori errori, che possa commettere un cantante.*

[15] *Le volume du son requiert toujours, quel que soit le degré d'intensité, une grande capacité du pharynx et la position abaissée du larynx, c'est-à-dire les conditions du timbre sombre.*
Ainsi donc, l'intensité et le volume diffèrent en ce que la première dépend de l'émission d'air plus ou moins grande et de l'amplitude des vibrations qu'elle peut communiquer aux cordes vocales; le second, de la capacité du corps sonore.

homem quanto na mulher. A partir daí, conclui que estas notas deveriam ser emitidas no timbre escuro nas passagens de grande energia, pois esses mesmos sons em falsete e no timbre claro seriam débeis e sem cor. No entanto diz:

> [...]Poucos tenores ou contraltos podem tentar impunemente os sons que ultrapassam o lá natural [na voz de peito]
>
> A distinção dos registros e das cores não tendo sido até agora bem estabelecido nem bem analisado, foi mal avaliado o vigor másculo e escuro que adquirem os sons elevados de peito neste timbre a que nos referimos. Esse vigor deu lugar a mil discussões e a denominações bizarras que enganaram os mestres e os alunos.
>
> Chamaram a quarta notada acima [fá^3# - si^3] de *voz mista*, isto é [como se fosse] de *peito* e de *falsete* ao mesmo tempo; chamaram-na *voz média*, emprestando esse nome de sua posição na extensão [da voz]. Bastaria chama-la *voz de peito na cor escura*, e teriam compreendido que eram imprudentes em se esforçar para obtê-la a qualquer preço[16] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 23).

Essa afirmação mostra a grande polêmica que houve em torno do uso do timbre escuro como forma de se emitir a região aguda do tenor no registro de peito. Vemos que Garcia se mostra bastante cauteloso em estender a voz de peito acima do lá natural. Esse fato deixa claro que a técnica que permitiu a Duprez emitir o primeiro "dó de peito" não era bem conhecida ou dominada na época em que Garcia escreveu seu tratado.

Comparando o que é dito pelos três autores a respeito da intensidade sonora da voz, vemos o quanto os cantores trabalharam em busca de uma sonoridade mais potente. Na verdade, no pouco que Tosi fala sobre assunto, ele prevê e critica algumas tendências no gosto musical que seriam cada vez mais exploradas no Classicismo e no Romantismo. Isso pode ser confirmado no tratado de Mancini, no qual pode ser vista uma preocupação maior com a intensidade sonora da voz, que poderia ser insuficiente para as salas de concerto cada vez maiores e com a orquestração cada vez mais pesada;

---

[16] *Peu de ténors ou de contralti peuvent tenter impunément les sons qui dépassent le* ***la naturel.***
La distinction des registres et des timbres n'ayant jamais été bien établie ni bien analysée, on a mal apprécié la vigueur mâle e sombre qu'acquièrent les sons élevés de poitine dans le timbre qui nous occupe. Elle a donné lieu à mille discussions et à des dénominations bizarres qui ont égaré les maîtres e les élèves.
On a nommé la quarte notée ci-dessus ***voix mixte****, c'est-à-dire* ***medium****, emprutant ce nom à sa position dans l'étendue. Il fallait la nommer* ***voix de poitrine en timbre sombre****, et l'on aurait compris qu'il était imprudent de s'effocer de l'obtenir à tout prix.*

ou no tratado de Garcia, no qual vemos que essa ampliação sonora chegou a provocar uma mudança no timbre e na registração vocal[17].

3.3 - Respiração:

Tosi não trata detalhadamente das questões propriamente fisiológicas da respiração, dando mais importância às regras práticas de administração do fôlego. Ele proíbe tomar fôlego no meio de uma palavra, pois dividi-la ao meio é contra a natureza da fala. No entanto, diz que "Em um movimento com interrupções, ou em divisões longas, não há tanto rigor, quando não se possa cantar um ou outro num só fôlego"[18] (TOSI, 1723, p. 36). Para evitar essa falta o aluno deve aprender a gerenciar sua respiração, estando sempre com mais ar do que o necessário.

> Em todas as composições faça-o conhecer o lugar correto de respirar, e de respirar sem fadiga, pois existem cantores que, com sofrimento para quem [os] ouve, sofrem como asmáticos, retomando o fôlego a todo o momento com dificuldade, ou chegando à ultima nota morrendo sem fôlego[19] (TOSI, 1723, p. 37).

Agricola descreve de maneira clara e prática os melhores lugares para respirar, complementando o que foi dito por Tosi:

> Logo no início, deve-se esforçar em tomar tanto ar quanto possível sem se machucar. Depois, deve-se esforçar em continuar cantando em um fôlego o maior tempo possível sem forçar ou variar o volume da voz do piano para o

[17] Ver os itens 3.6 - Registração vocal e 3.7 - Timbre.

[18] *In un movimento interrotto, o in un passaggio lungo non v'é questo rigore, allorchè non si possa cantare, o l'uno, o l'altro in un sol fiato.*

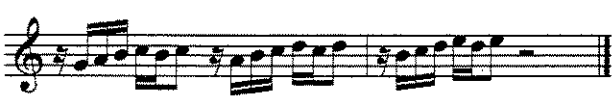
[19] *In ogni composizione gli faccia poi conoscere il sito di respirare, e di respirar senza fatica, poichè ci sono de'cantanti, che con affanno di chi sente penano como gli asmatici ripigliando stentamente fiato ad ogni momento, o arriavando all'ultime note sfiatati morti.*

moderado e para o forte. Entretanto, fazendo isso, não se deve expirar forçosamente e freqüentemente, especialmente nas divisões articuladas, mas somente naquela quantidade requerida pela intensidade para que se tenha um som claro, segurando o resto de ar tanto quanto for possível, sem prejudicar o som. Os pulmões, por esse meio, tornam-se capazes de cantar mais em um fôlego[20] (AGRICOLA, 1995, p. 164).

Não é necessário dizer que é mais confortável respirar numa pausa ou depois de uma nota longa. Onde não há nenhuma pausa ou notas longas, entretanto, deve-se respirar sempre **depois do tempo forte**, e **nunca depois de notas ou tempos fracos**. Conseqüentemente, não se pode respirar depois da última nota de um compasso nem depois da principal parte da marcação, a não ser se o valor desta nota é maior que o das notas precedentes e seguintes; assim, deve-se sempre incluir o tempo forte do compasso seguinte e não respirar antes dele. Entretanto, tercinas muito rápidas em grau conjunto ascendente ou descendente são uma exceção disto. Depois da última nota da tercina, pode-se respirar se necessário. Se as tercinas são constituídas de saltos, uma inspiração pode ser feita entre os saltos, sendo, em geral, mais conveniente entre grandes saltos, quando for impossível respirar em outro lugar.

Se uma nota curta está ligada a uma nota longa, uma respiração é possível antes ou mesmo durante a nota mais curta, sem rearticulação da nota curta ligada.

Se existem pequenas pausas freqüentes como, por exemplo, na frase seguinte:



é obvio que não se pode respirar em toda pausa.

É um grande erro respirar entre uma apojatura à sua nota principal, entre um trilo longo e sua terminação, ou entre a terminação e a nota que a segue, já que isso nega a ligadura da melodia, que é o propósito destes ornamentos.

Se, no meio de uma melodia, uma nota longa precisa ser sustentada um ou mais compassos e nenhuma pausa a precede, uma inspiração pode ser feita antes de tal nota. Se, entretanto, a nota longa ocorre na última sílaba da palavra e não depois de uma divisão, é sempre melhor respirar antes da primeira sílaba desta palavra – conseqüentemente, encurtando pouquíssimo sua duração.

Antes de uma cadência final, o compositor geralmente fornece tempo suficiente para a inspiração necessária. Se, entretanto, o sentido das palavras não permite isso, o cantor deve respirar antes da última palavra, mas não no meio dela; ou, se a cadência ocorre sobre a primeira silaba da palavra, ele deve respirar na primeira nota do compasso, onde os instrumentos geralmente acentuam bastante a nota, depois do que eles descansam. Alguns dos cantores

---

[20] *Right from the beginning, one must stive to take in as much breath as possible without harming himself. Further, one must strive to continue singing in one breath as long as possible without ever forcing and to vary [the volume of] the voice from soft to moderate to loud. However, in doing so, one must not exhale forcefully and frequently, especially in the detached divisions but only in the amount required by the loudness or softness for a clear tone, holding back the rest [of the air] as much as possible without impairing the sound. The lungs hereby become capable of taking in and holding more air than previously, and it becomes possible to sing more on one breath.*

italianos mais modernos, em alguns destes casos, omitem algumas das sílabas no penúltimo compasso, deixando para que a imaginação do ouvinte o complete. Eles limpam suas gargantas neste ponto algumas vezes, usando toda sua força física, inspiram como um fole, e conseqüentemente dão o sinal que uma maravilha está para começar. Alguns ainda fazem pior. Por exemplo, numa ária que termina com as palavras *il lido guarda e il mar* precedidas por uma pausa de um compasso inteiro no qual eles teriam tempo suficiente para fazer uma pose, contudo eles esperam até que os instrumentos silenciem; então eles zurram as sílabas *il lido guar-* (que eram para ser cantadas em semínimas enquanto os instrumentos estivessem ainda tocando) depois da pausa com tanta velocidade e veemência como se eles tivessem despertado de seu sono. Nunca até então, durante um silencia geral, seguia-se a grande inspiração e depois... uma longa cadência. Foi dito que esta moda não tinha sido introduzida mesmo no **tempo de Tosi**.

Deve-se tomar cuidadosa atenção para guardar o fôlego imediatamente depois da inspiração. Na primeira nota depois da inspiração, particularmente se ela não é uma das rápidas, geralmente ar demais é gasto de uma vez - o que resulta num ataque áspero e duro[21] (AGRICOLA, 1995, p. 165).

---

[21] *Needless to say, it is most comfortable to take a breath at a rest or after a long note. Where there are no rests or long notes, however, one must do this always* ***after the strong beat****, and* ***not after notes on weak beats****. Consequently, one cannot breathe after the last note of the measure nor after a principal part of the beat, unless its [note value] is longer than that of the preceding and following notes; but one must always include the strong beat of the following measure and not take a breath until then. However, very fast stepwise ascending or descending triplets are an exception to this. After the last note of the triplet, one may breathe if necessary. If the triplets consist of leaps, a breath may be taken between the leaps, as is most suitable between great leaps in general, when it is impossible to take a breath elswhere.*

If a shorter note is tied to a long note, a breath is possible after or even during the shorter note without rearticulating the short tied note.

If there are frequent short rests, as for example, in the following phrase:

---

it is obvious that one should not breath at every rest.

It is a great error to breath between an appoggiatura and its main note, between a long trill and its termination and the note that follows it, since this negates the binding together of the melody that it is the purpose of these ornaments to achieve.

If in the middle of a melody, a long note is to be held for one or more measures and no rest precedes it, a breath may be taken before such a note. If, however, the long note accurs on the last syllable of a word and does not follow a division, it is always better to breath before the first syllable of that word - thereby shortening its duration very little. Before an improvised final cadenza, the composer generally provides time for the necessary breath. If, however, the sense of the words does not allow this, either the singer must breathe before the last word, but not in the middle of it; or, if the cadenza occurs upon the first syllable of the word, he must breathe on the first note of the measure where the instruments generally accent the note strongly, after which they rest. Some of the most modern of the Italian singers, in some of these cases, omit some of the syllables in the penultimate measure, leaving it to the imagination of the listener to fill them in. They clear their throats at this point a few times, with all of their physical strength inhale their breath like a bellows, and thereby give the signal that a wonder is about to commence. Some do even worse. For example, in an aria that ends with the words ***il lido guarda e il mar*** *preceded by a rest of an entire measure wherein they would have enough time to strike a pose, nevertheless they wait until the instruments have come to rest; then they bray out the syllables* ***il lido guar-*** *(which were to be sung in quarter notes while the instruments were still playing) after the rest with as much speed and vehemence as if they had started up out of their sleep. Not until then, during a general silence, follows the big breath and then... a long cadenza. This fashion is said not to have been introduced as yet in* ***Tosi's*** *time.*

Mancini também relaciona um bom controle da respiração a uma boa emissão e dá regras de como administrar a inspiração e a expiração:

> [...] Mas o solfejo proposto deve ser escrito com notas brancas, distribuídas com movimento justo, em movimento descendente, em saltos regulares ao arbítrio de quem o escreve. Na execução deste solfejo o estudante deve se abster de respirar nas notas que sobem ou por grau conjunto ou por salto, e respirar somente em movimentos descendentes.
>
> E para que esta regra tão necessária de não tomar fôlego não seja muito árdua e penosa para o estudante, se ele tiver o peito fraco, deve-se lhe escrever o solfejo com duas notas por compasso, sendo duas mínimas, devendo-se dar ao tempo um movimento lento, para que a voz tenha campo livre para expandir-se, e o estudante não deve tomar fôlego da primeira à segunda nota, mas somente no começo do próximo compasso.
>
> [...]
>
> Direi aos estudiosos a razão pela qual proibir o estudante de tomar fôlego quando a voz sobe de grau, e se permitir quando desce, é essa: é para ganho da voz que se faz isso e para dominar aquela porção da voz que se observa por natureza ser a mais preguiçosa e mais difícil de executar. Sabem os mestres desta bela arte que qualquer voz sobe de grau com dificuldade e é mais livre e franca descendendo.
>
> Portanto, esta regra serve para vencer a dificuldade [da voz] falhar; e a prática demonstrará claramente que, devendo o estudante, por um preceito da arte, atacar a primeira nota levemente e pouco a pouco, e devendo, por um outro preceito, passar à segunda nota sem tomar fôlego e com a mesma graduação, ele mesmo, para obter um efeito feliz, conservará o fôlego com tanta boa economia, que com progresso, acostumando assim os **mantenedores da voz** *a* **regê-la, graduá-la,** *e* **diminuí-la,** ele se tornará senhor em atacar e abandonar as notas, e tomar fôlego somente segundo a necessidade e com imperceptível fadiga e dificuldade[22] (MANCINI, 1774, p. 92).

One must pay careful attention to saving the breath immediately after inhalation. On the first note after the breath, particularly if it is not one of the fastest, generally too much breath is expended all at once – which results in a rough and harsh attack.

[22]*Ma il proposto solfegio dev'essere scritto con note bianche, ricompartite con moto retto, retrogrado, e salti regolari ad arbitrio di chi lo scrive. Nell'esecuzione di questo solfeggio deve lo scolare astenersi di prender fiato alle note, che faliscono di grado oppur di salto; ma unicamente lo potrà fare a quelle, che discendono.*

Ed acciochè questa regola tanto necessaria di non pigliar fiato, non riesca allo scolare troppo ardua, e penosa; se egli fosse di petto debole, gli si deve screvere il solfeggio di due sole note per battuta, e saranno due minime, covendosi dare al tempo un moto lento, acciò la voce abbia libero campo di spandersi; e lo scolare non deve pigliar fiato dalla prima alla seconda nota, ma soltanto nell'incominciamento della seconda battuta.

[...]

Dirò agli studiosi la ragione, per cui si proibisce allo scolare di non prender fiato, quando la voce fale di grado, e se permete quando discende, eccola: ella è per guadagnare così, e soggettare quella porzione di voce, che si osserva di sua natura la più pigra, e mal atta all'esecuzione. Sanno i maestri di questa bell'arte, che qualunque voce con difficoltà fale di grado: e più libera e franca discende.

Tanto quanto Tosi e Mancini, Garcia deixa clara a importância da respiração para o canto: "Não saberá ser cantor hábil quem não possui a arte de dominar sua respiração"[23] (GARCIA, 1ª parte, 1985, p. 24). No entanto, fala da respiração de maneira mais detalhada do que os outros dois autores citados acima, devido principalmente a sua preocupação com a fisiologia vocal. Segundo ele, o fenômeno da respiração consiste numa dupla ação: a primeira é a inspiração, a segunda é a expiração.

1 – A inspiração:

> Para inspirar facilmente, tenha a cabeça ereta, as espáduas esplanadas sem tensão, e o peito livre. Erga o peito com movimento lento e regular, e retraia a boca do estômago. Desde o momento em que vocês começaram estes dois movimentos, os pulmões irão se dilatar até que estejam cheios de ar.
>
> Os pulmões que são enchidos gradualmente e sem solavancos, guardam o ar sem fatiga e por longo tempo. Essa inspiração lenta e completa é o que os italianos chamam de *respiro*[respiro], em oposição a uma inspiração leve, instantânea, que dá aos pulmões somente um pequeno suplemento de ar para as necessidades do momento. Esta inspiração é chamada por eles de *mezzo-respiro* [meio respiro][24] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 24).

Lembra, no entanto, que em ambos os casos, a passagem do ar pela garganta não deve causar nem mesmo o mais leve sussurro, que prejudicaria o resultado do canto e causaria secura e rigidez à garganta.

Dunque questa regola serve per vincere la difficoltà di falire, e l'atto pratico dimostrerà chiaramente, che dovendo lo scolare per un precetto dell'arte pigliare colla sua voce leggermente a poco a poco la prima nota, e dovendo, per un altro preceto, passare senza pigliar fiato a prendere la seconda coll'istessa graduazione, egli stesso per ottenerne un felice effetto, conserverà il fiato con tanta buona economìa, che in progresso, accostumando così i ***mantici della voce a reggerla, graduarla,*** *e* ***ritirarla****, egli si renderà padrone di pigliare, ripigliare, e lasciare la voce, non che di prendere fiato secondo il bisogno con insensibile pena, e fatica.*

[23] *On ne saurrait être habile chanteur si l'on ne possède l'art de maîtriser sa respiration.*

[24] *Pour inspirer facilment, ayez la tête droite, les épaules effacées sans roideur, et la poitrine libre. Soulevez la poitrine par un mouvement lent et régulier, et rentrez le creux de l'estomac. Dès l'instant où vous commencerez à exécuter des deux mouvements, les poumons iront se dilatant jusqu'à ce qu'ils soient remplis d'air.*

Les poumons qui se sont remplis graduellement et sans secousse gardent l'air sans fatigue et longtemps. Cette inspiration lente et complète est ce que les Italines appellent ***respiro****, par opposition à une inspiration légère,*

2 - A expiração:

> O mecanismo da expiração é inverso àquele da inspiração. Consiste em produzir por meio do tórax e do diafragma, uma lenta e gradual pressão sobre os pulmões carregados de ar. Os espasmos, os golpes de peito, a queda repentina das costelas e o relaxamento instantâneo do diafragma fariam o ar escapar instantaneamente.
>
> De fato, os pulmões, massa esponjosa e inerte, são envolvidos em uma espécie de cone (o tórax), cuja base (o diafragma) é convexa contra o peito. Uma pequena abertura de poucas linhas de largura (a glote), situada no ápice do cone, serve de passagem para o ar.
>
> Para que o ar possa entrar nos pulmões, é necessário que as costelas se afastem e que o diafragma se abaixe; o ar enche, então, os pulmões. Se, em tal estado de coisas, deixa-se cair as costelas e subir o diafragma, os pulmões, compressos por todos os lados como uma esponja na mão, abandonam imediatamente o ar que haviam inspirado.
>
> Portanto, é necessário que não se deixe cair as costelas, nem se relaxe o diafragma a não ser o necessário para alimentar o som[25] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 24).

Algo digno de nota é o fato que Garcia aconselha uma respiração completa, ou seja, além do abaixamento do diafragma e do afastamento das costelas, indica uma elevação do peito. Isso não costuma ser indicado pelos professores de canto modernos. Doscher, por exemplo, diz:

> Dos três principais métodos de respirar - peitoral, intercostal e diafragmática - é geralmente aceito que o melhor método para o canto é a combinação das duas últimas.
>
> A respiração peitoral, ou clavicular, é um dos poucos temas sobre o qual há uma concordância universal entre os professores de voz. [...] O ar é tomado muito rapidamente somente na porção superior dos pulmões. O cantor tem pouco ou nenhum controle sobre a emissão do ar, e a tensão resultante na parte

---

instantanée, qui ne donne aux poumons qu'un petit supplément d'air pour le besoin du moment. Cette inspiration , ils l'appellent ***mezzo-respiro.***

[25] *Le mécanisme de l'expiration est l'inverse de celui de l'inspiration. Il consiste à opérer par le thorax et le diaphragme une pression lente et graduelle sur les poumons chargés d'air. Les secousses, les coups de poitrine, la chute précipitée des côtes et le relâchement brusque du diaphragme feraient échapper l'air à l'instant même.*

En effet, les poumons, masses spongieuses et inertes, sont enveloppés dans une espèce de cône (le thorax) dont la base (le diaphragme) est convexe du côté de la poitrine. Une seule fissure de quelque lignes de longueur (la glotte), placée au sommet du cône, sert de passage à l'air.

Pour que l'air puisse pénétrer dans les poummons, il faut que les côtes s'écartent et que le diaphragme s'abaisse ; l'air remplit alors les poumons. Si, dans cet état de choses, on laisse retomber les côtes et se soulever le diaphragme, les poumons, pressés de tous côtés comme une éponge sous la main, abandonnent à l'instant l'air qu'ils avaient inspiré.

Il faut donc ne laisser retomber les côtes et ne relâcher le diaphragme qu'autant qu'il est nécessaire pour alimenter les sons.

> superior do peito e no pescoço produzem uma fonação e uma ressonância pobres. Algumas vezes, ocorre mesmo um dano permanente para as pregas vocais[26] (Doscher, 1994, p. 18).

Ou seja, a elevação do peito, presente na respiração completa de Garcia não é mais usada modernamente pelas razões descritas acima por Doscher.

Garcia descreve ainda um exercício que, de acordo com ele, aumentaria a capacidade e a elasticidade dos pulmões. Esse exercício seria composto de quatro operações diferentes e praticadas sucessivamente:

> 1. Logo se inspira lentamente e por um espaço de vários segundos tanto ar quanto o peito possa conter.
> 2. Expira-se este ar com a mesma lentidão que foi usada para o absorver.
> 3. Conserva-se os pulmões cheios tanto tempo quanto for possível.
> 4. Pelo contrário, mantenha-os vazios também pelo tempo que as forças permitirem[27] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 24).

Aconselha que estes exercícios, muito fatigantes no início, devem ser praticados isoladamente e com longos intervalos de tempo entre eles; os dois primeiros devem ser praticados com mais freqüência mantendo a boca quase fechada, deixando apenas uma pequena abertura para a saída e entrada do ar.

Da mesma forma que Tosi e Mancini, Garcia relaciona uma boa respiração à capacidade de sustentação sonora: "É o meio físico de obter a sustentação da voz"[28] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 24).

Garcia dá algumas regras sobre onde respirar corretamente. Segundo ele, deve-se respirar durante as pausas, mas somente durante as pausas que ocorrem nas palavras e

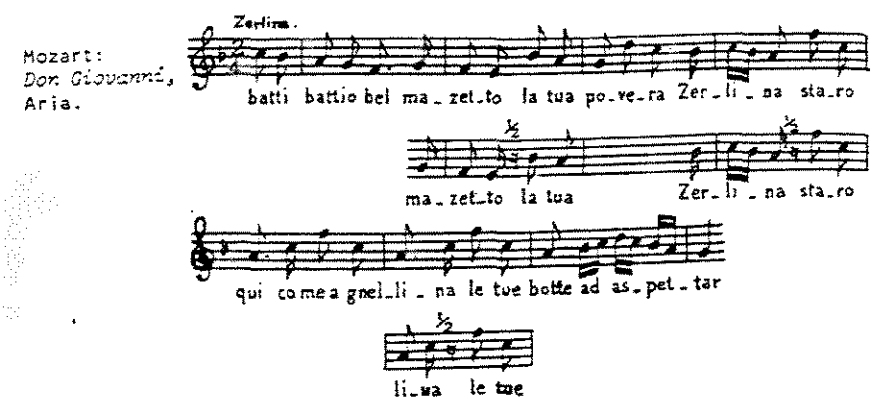
---

[26] *Of the three main methods of breathing, upper chest, rib and diaphragmatic, it is generally conceded that the best method for singing is a combination or the latter two.*
Upper chest or clavicular breathing is one of few subjects on which there is universal agreement among voice teachers.[...] *Air is taken very quickly into only the upper portion of the lungs. The singer has little or no control over air emission, and the resultant tension in the upper chest and neck produces poor phonation and resonation. Somentimes even permanent damage on the vocal folds occurs.*

[27] *1 – Tantôt on aspire lentement et pendant l'espace de plusieurs secondes autant d'air que la poitrine en peut contenir.*
2 – On expire cet air avec la même lenteur qu'on a mise à l'absorber.
3 – On conserve les poumons pleins autant de temps que cela est possible.
4 – On les maintient vides, au contraire, aussi longtemps que les forces le permettent.

na melodia ao mesmo tempo. Estas pausas devem ser introduzidas mesmo quando o compositor não as tenha escrito; elas servem, ou para melhor enfatizar a distribuição das idéias, ou para facilitar a performance. A respiração deve cair somente nos tempos fracos, ou nas partes fracas dos tempos fortes, ou, melhor ainda, no fim da nota que termina o motivo, o que permite atacar a nota seguinte no começo de seu valor, e conservar intacto o acento do compasso.

Diz ainda que as pequenas pausas que separam os motivos permitem que o cantor faça uma inspiração muito rápida chamada meia-inspiração (*mezzo respiro*). Elas são raramente escritas e cabe ao cantor colocá-las apropriadamente.

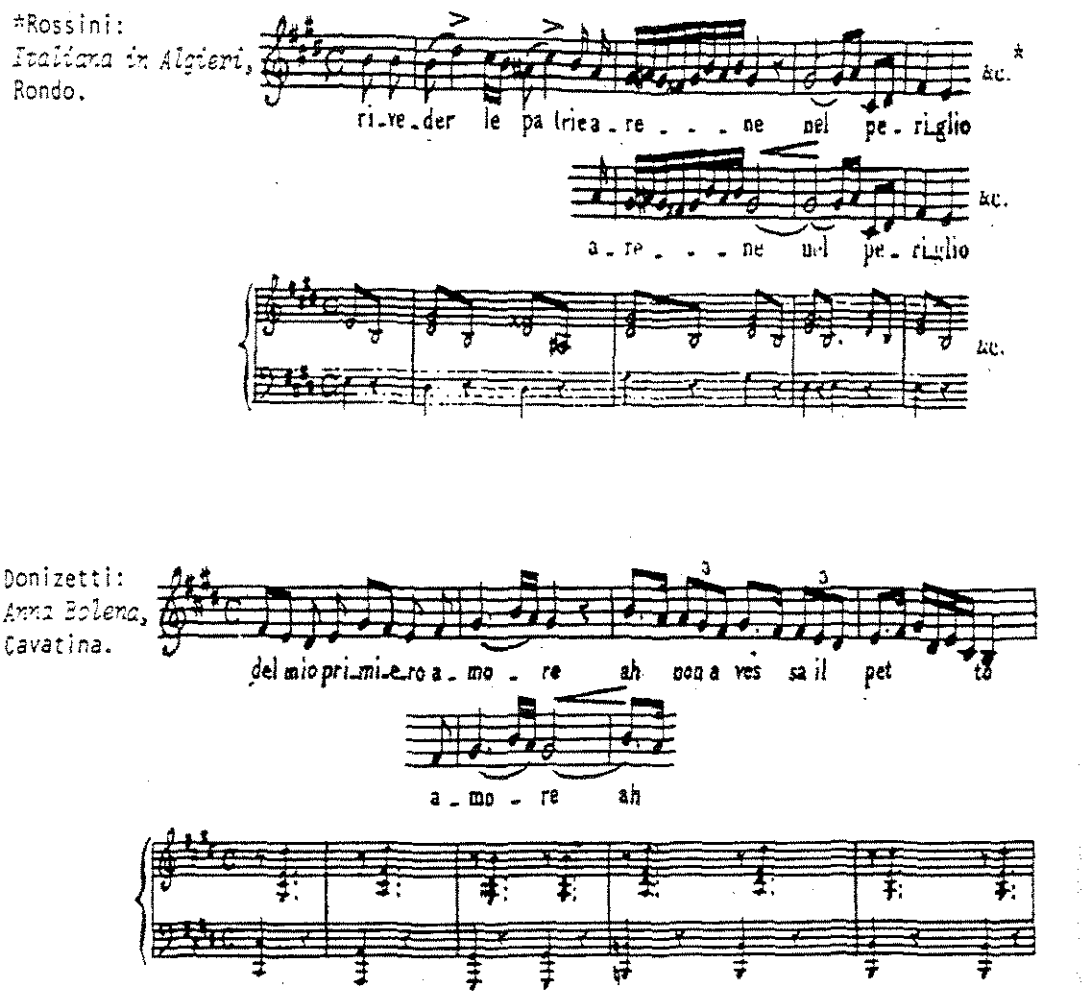


(GARCIA, 1972, p. 64)

Por outro lado, às vezes, pode-se omitir essas pausas ligando alguns de seus membros a fim de aumentar o efeito da frase.

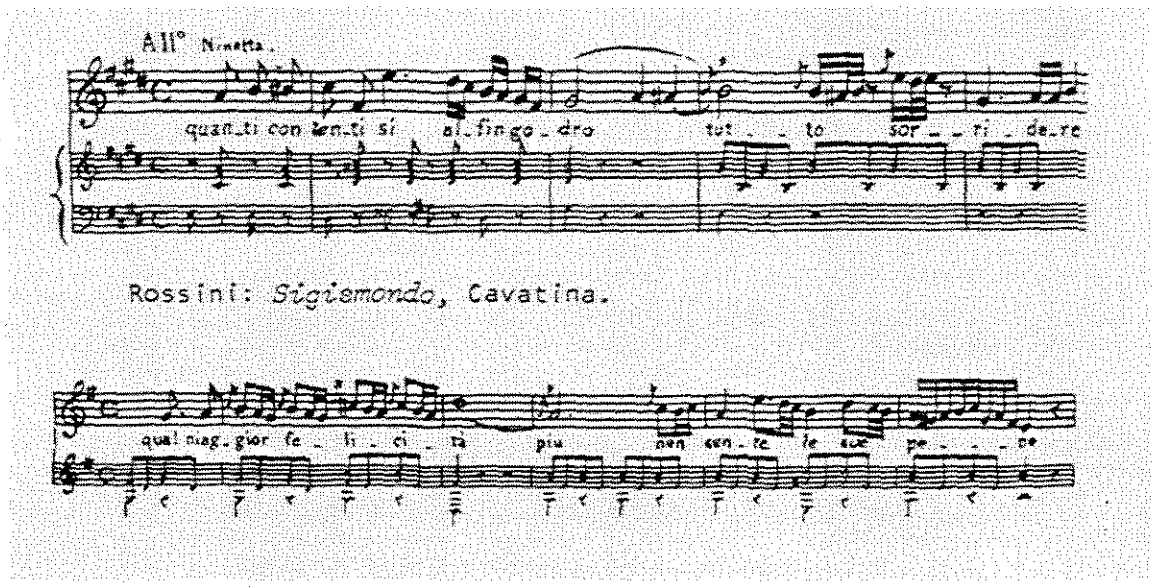
---

[28] *C'est le moyen physique d'obtenir la tenue de la voix* [...]



(GARCIA, 1972, p. 65)

Quando dois membros de frase são ligados por um portamento entre duas notas e se faz necessário respirar, então a respiração deve ser feita depois que se fez o portamento até a segunda nota, ou seja, faz o portamento até a segunda nota, respira, ataca a segunda nota e segue a linha normalmente:



(GARCIA, 1972, p. 66).

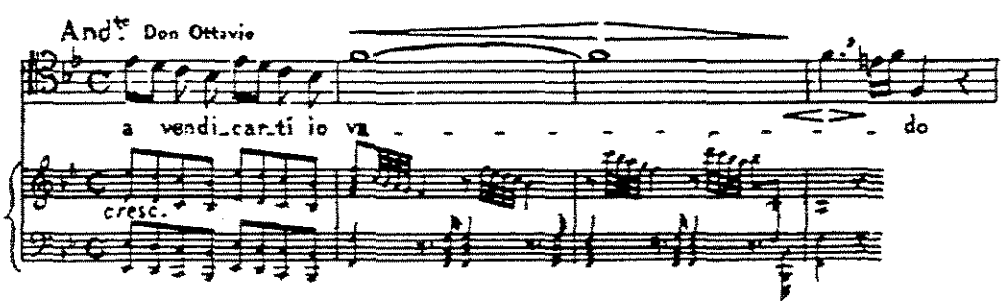
Às vezes, uma linha mal construída obriga o cantor a cortar palavras para respirar. Neste caso esta respiração deve passar despercebida pelo público: não deve haver barulho ou movimento de corpo.

Depois de uma nota longa sustentada, pode-se aproveitar o barulho do acompanhamento para respirar:

Mozart:

Don Giovanni

Ária do tenor:



(GARCIA, 1972, p. 69).

Vemos que a contribuição maior de Garcia ao tratar da respiração é o grande número de exemplos musicais sobre assunto e a descrição fisiológica que dá deste fenômeno.

3.4 - Golpe de Glote:

O ataque de glote é um assunto que não foi abordado nem por Tosi nem por Mancini. Por outro lado, este foi um dos elementos mais polêmicos da técnica de Garcia, na qual o ataque glótico das vogais é recomendado no canto. Ele justifica o ataque glótico dizendo que na inspiração profunda a laringe toma sua posição mais relaxada e aberta; se nessas mesmas condições expira-se com força todo o ar, este escapa sem produzir som. Portanto, "Este fato prova que este desenvolvimento da laringe é totalmente desfavorável à fonação"[29] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 11). Conclui, a partir daí, que, ao iniciar um som, a laringe sofre uma leve constrição tanto interna quanto externa, que impõe uma certa resistência à saída do ar e permite a produção sonora. Ou seja:

> Para retardar a saída do ar e obter ao mesmo tempo vibração, é necessário que a parte mais estreita de todo o instrumento e também a mais vibrátil, isto é a glote, coloca-se como uma cobertura sobre a traquéia, opondo uma resistência ao ar, e entrando em vibração pela ação deste último. [...]
>
> Um som qualquer do registro de peito pode sempre ser atacado através de um golpe nítido de glote que, de antemão, estava fechada; o ar se acumula, e de ela se abre de uma só vez para produzir as vibrações. Este ataque de glote pode ser silencioso[30] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 11).

---

[29] *Ce fait prouve que ce développement du larynx n'est nullement favorable à la phonation.*

[30] *Pour ralentir l'issue de l'air et obtenir em mème temps des vibrations, il a fallu que la partie la plus resserrée de tout l'instrument, et la plus vibratile tout à la fois, c'est-à-dire la glotte, se plaçât en guise de recouvrement sur la trachée-artère, opposât une résistanc à l'air, et entrânt en vibration par l'action de ce dernier.* [...]
Un son quelconque du registre de poitrine peut toujours être attaqué par un coup net de la glotte qui, d'avance, s'est fermée ; l'air s'y accumule, e tout à coup elle s'ouvre pour produire des vibrations. Ce coup de glotte peut être aphonique.

Garcia descreve com detalhes como deveria ser feito esse golpe de glote:

> Tenha o corpo ereto; tranqüilo, bem equilibrado sobre as duas pernas, longe de qualquer ponto de apoio[31]; abra a boca, não na forma oval do **o**, mas afastando o maxilar inferior do superior, do qual ele deve se separar caindo pelo seu próprio peso, afastando um pouco as extremidades da boca, sem chegar ao sorriso. Este movimento, que comprime fracamente os lábios contra os dentes, abre a boca na proporção justa e lhe dá uma forma agradável. Tenha a língua relaxada e imóvel (sem a elevar nem na raiz nem na ponta); afaste por fim a base dos pilares amigdalianos, e libere toda a garganta. Nesta disposição, inspire lentamente e por longo tempo. Depois de estar assim preparado, e quando os pulmões estiverem cheios de ar, sem retesar o órgão fonador nem qualquer parte do corpo, mas com calma e desembaraço, ataque os sons com toda a limpeza mediante um pequeno golpe seco de glote, e sobre a vogal **a** bem clara. Este **a** será formada no fundo da garganta, para que nenhum obstáculo se oponha à saída do som.
>
> É necessário preparar o golpe de glote, fechando-a de forma que detenha e acumule momentaneamente o ar nesta passagem; depois, como se operasse uma ruptura por meio de um gatilho, ela é aberta mediante um golpe seco e vigoroso, semelhante à ação dos lábios pronunciando energicamente a consoante **p**. Este golpe de garganta se assemelha também à ação da arcada palatina executando os movimentos necessários para articular a letra **k**[32] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 25).

Por outro lado, não deixa de advertir:

> É necessário tomar cuidado para não confundir golpe de glote com o golpe de peito que se assemelha à tosse, ou ao esforço que se faz para expulsar da garganta qualquer coisa que a incomoda. O golpe de peito leva à perda de

---

[31] Eu posiciono os braços para traz, a fim de não prender o movimento do peito [N. de Garcia]. Original: *Je fais porter les bras en arrière, afin de ne pas géner le jeu de la poitrine.*

[32] *Ayez le corps droit, tranquile, d'aplomb sur les deux jambes, éloigné de tout poit d'appui; ouvrez la bouche, non dans la forme ovale O, mais en écartant la mâchoire inférieure de la supérieure, dont elle doit se séparer en retombant par son propre poids, les coins de la bouche se retirant à peine, sans arriver au sourire. Ce mouvement, qui tient les lèvres mollement pressées contre les dents, ouvre la bouche dans de justes proportions et lui donne une forme agréable. Tenez la langue relâchée et immobile (sans le relever ni par as racine ni par as pointe); écartez enfin la base des piliers, et assouplissez tout le goisier. Dans cette disposiotion, aspirez* ***lentement et longtemps****. Aprés vous être ainsi préparé, et quand les poumons seront pleins d'air, sans roidir ni le phonateur ni aucune partie du corps, mais avec calme et aisance, attaquez les sons très nettement par un petit coup sec de la glotte, et sur la voyelle A très claire. Cet A sera pris bien au fond du gosier, pour qu'aucun obstacle ne s'oppose à la sortie du son.*
Il faut préparer ce coup de la glotte en la fermant, ce qui arrête et accumule momentanément l'air à ce passage; puis, comme s'il s'opérait une rupture au moyen d'une détente, on l'ouvre par un coup sec et vigoureux, semblable à l'action des lèvres prononçant énergiquement le ***p****. Ce coup de gosier ressemble aussi à l'action de l'arcade palatine exécutant le mouvement nécessaire pour articuler la lettre* ***k****.*

> uma parte muito grande da respiração; ele faz a voz sair aspirada, sufocada, incerta na entoação [33](GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 26).

O uso do golpe de glote foi um dos elementos mais discutidos da escola de Garcia. Segundo Paschke, tradutor de Garcia (1972), foi justamente se defendo de ataques a seu método, especialmente no que se refere ao golpe de glote, que Garcia publicou o seu *Hints on singing*. Mesmo em 1994, ao criticar o ataque glótico agressivo, considerando-o um possível causador de calos na pregas vocais, Doscher não deixa de mencionar o uso polêmico que Garcia faz do golpe de glote: "Ainda há controvérsia sobre o que Manuel Garcia queria dizer quando defendia o uso do *coup de glotte*. Uma delicada questão semântica, este termo significava ataque glótico ou articulação glótica?"[34] (DOSCHER, 1994, p. 62). Podemos concluir, então, que a polêmica em torno deste assunto continua até nossos dias.

3.5 - A Fôrma da boca:

A fôrma da boca no canto é um dos elementos fundamentais na técnica vocal dos três autores. Mancini chega a dedicar a esse assunto, todo o sexto capítulo de seu tratado: "Eu vou me ocupar nesse capítulo explicando as regras para a posição da boca. Numa primeira reflexão, isto pode não parecer uma coisa importante, mas isso é um dos pontos mais essenciais para o futuro sucesso do aluno"[35] (MANCINI, 1912, pg 87). Garcia concorda com isso, dizendo: "O tubo de emissão do som termina somente nos

---

[33] *Il faut bien se garder de confondre le coup de la glotte avec le coup de poitrine qui ressemble à la toux, ou à l'effort que l'on fait pour expulser du gosier quelque chose qui le gêne. Le coup de poitrine fait perdre une très grande partie de la espiration; il fait sortir la voix aspirée, suffoquée, incertaine d'intonation.*

[34] *There is still controversy about what Manuel Garcia meant when he advocated the use of the* **coup de glotte**. *Does the phrase mean stroke of glottis or articulation of the glottis, a fine semantic point?*

[35] *I shall now occupy myself in this chapter explaining the rules for the position of the mouth. At first thought, this may not seem an important thing, yet it is one of the most essential points for the future success of the pupil.*

lábios, a disposição mais feliz deste tubo perderia todo seu efeito se o aluno dispusesse mal a boca"[36] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 25).

Todos os três autores indicam de maneira bem clara uma mesma fôrma de boca para o cantor. O cantor deveria compor sua boca como em um sorriso.

> Corrija-o rigorosamente se ele faz trejeitos com a cabeça, com a cintura e, principalmente, com a boca, que deve se compor de tal maneira que (se o sentido das palavras permite) incline-se mais à doçura de um sorriso, que à severidade[37] (TOSI, 1723, p. 16).

> Tenha em mente a minha regra, [...] Regra experimentada por mim, e por meus alunos, adotada por todas as boas escolas dos antigos e modernos bons professores. *Todo cantor deve posicionar a sua boca como usa posicioná-la quando sorri com naturalidade, isto é, de modo que os dentes de cima sejam perpendicularmente e medianamente afastados daqueles de baixo,* [...][38] (MANCINI, 1774, pg 68).

> A melhor disposição da boca é aquela aconselhada por Tosi e Mancini. Segundo eles: "Todo cantor deve posicionar a sua boca como costuma fazer quando sorri naturalmente, isto é, de modo que os dentes de cima sejam perpendicularmente e medianamente afastados daqueles de baixo"[39] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 25).

Por outro lado, Tosi menciona os perigos de uma abertura de boca excessiva e uma insuficiente. Esses dois erros opostos são igualmente graves, pois dificultam a articulação do texto e a emissão vocal.

> Faça o estudante proferir as vogais distintamente, para que sejam ouvidas como realmente são. Certos cantores crêem produzir o som da primeira[40], mas

---

[36] *Le tuyau d'émission du son ne se terminant qu'aux lèvres, la disposition la plus heurese de ce tuyau perdrait tout son effet si l'élève disposait mal sa bouche.*

[37] *Lo corregga rigorosamente se fa smorfie di testa, di vita, e principalmente di bocca, la quale deve comporsi in guisa (se il senso delle parole lo permette) che inclini più alla dolcezza d'un sorriso, che ad una gravita severa.*

[38] *Tenete ora in mente questa mia regola,*[...] *Regola sperimentata da me, e sopra de'miei scolari, adottata da tutte le buone scuole dell' antichità, e de' moderni Professori valenti. Eccola: questa si è,* ***che ogni Cantante deve situar la sua bocca come suol situarla quando naturalmente sorride, cioè in modo, che i denti di sopra siano perpendicolarmente, e mediocremente distaccati da quelli di sotto;*** [...]

[39] *La meilleure disposition de la bouche est celle que conseillent Tosi et Mancini. Selon eux, «tout chanteur doit placer sa bouche comme a coutume de le faire lorsqu'il sourit naturellement, c'est-a-dire de manière que les dents superieures soient séparées perpendiculairement et médiocrement de celles d'en bas»*

[40] Vogal "a" (n.t. nossa).

> fazem ouvir o da segunda[41]. Se a culpa não é do mestre, o erro é daqueles cantores que, assim que saem de suas lições, desenvolvem um canto afetado, por se envergonharem de abrir um pouco mais a boca; alguns outros, talvez por abri-la demasiadamente, fazem com que essas duas vogais sejam confundidas com a quarta[42] e, então, não é mais possível entender se disseram *Balla* ou *Bella*, *Sesso* ou *Sasso*, *Mare* ou *More*[43] (TOSI, 1723, p. 15).

Podemos ver então que uma boa fôrma de boca estava relacionada ao cuidado com uma boa enunciação das vogais, que deveriam ser puras.

Mancini, por sua vez, descreve os defeitos mais comuns na maneira como os cantores abrem a boca:

> O primeiro defeito é o de *abrir mal a boca*, parece à primeira vista o mais fácil de corrigir, mas este defeito, ainda que o mais comum, não é o mais fácil de ser corrigido. A primeira coisa, que um maestro, a todo momento, diz e rediz a um estudante é *abra a boca*, e crê assim ter cumprido o seu dever. Não a meu ver. Convém explicar com graça ao pobre jovem inexperiente a verdadeira posição da boca, e torne a explicá-lo, pois aqui está o ponto[44] (MANCINI, 1774. p 63).

> São vistos muitos os jovens que ao ouvir dizerem repetidamente *abra a boca*, abrem-na como se a boca fosse um pequeno forno, e assim se assemelham a máscaras de fontes de água, nem mais nem menos. Mas se estes por má sorte encontram um mestre imperito, que não saiba corrigi-los, nunca poderão, devido ao juízo imaturo, por si só perceberem que a abertura exagerada da boca lhe reduz a voz, e a deixa na garganta. Também se pode ver que com a garganta tão tensa a voz perderá aquela clareza natural tão necessária para que a voz saia fácil. Desta forma, se no estudante permanece sem correção esta má posição de boca, o pobrezinho cantará, mas com voz abafada, crua e pesada.

---

[41] Vogal "e" (n.t. nossa).

[42] Vogal "o" (n.t. nossa).

[43] *Faccia profferir distintamente allo scolaro le vocali, acciò sieno intese per quelle, che sono. Certi cantori credono di formare il suono della prima, e fano sentir quello della seconda; se la colpa non è del maestro, l'errore è di que'vocalisti, che appena usciti dalle lezioni studiano di cantare affettato per vergognarsi de aprire un poco più la bocca; alcuni poi, forse per ispalancarla troppo, confondono quelle due vocali con la quarta, e allora non è possibile di capire, se abbiano detto Balla, o Bella; Sesso, o Sasso; Mare, o More.*

[44] *Il primo difeto si è di* ***aprir male la bocca****, pare a prima vista il più facile a correggersi, ma questo difetto, quantunque il più comune, non è il più facile ad esser corretto. La prima cosa, che um maestro dice allo scolare, e che la canta, e ricanta, e a voce bassa, e a voce alta:* ***aprite la bocca:*** *e crede cosi di aver soddisfatto al suo dovere; nò a mio giudizio; conviene spiegare con grazia al povero giovane inesperto, e rozzo qual sai precisamente la vera posizione della bocca; e torni a rispiegarglielo, perchè quì sta il punto.*

> Observa-se outros que, ao contrário, acreditando de bem posicionarem a boca, abrem-na, mas a abrem com dificuldade... deixando-a em forma redonda... e por cúmulo do erro... igualam a língua com os lábios. Esta posição monstruosa produz três monstruosos efeitos: primeiro, ao invés de colocar a voz para fora, leva-a para a garganta, segundo, faz com que o aluno cante viciosamente com o nariz; e em terceiro lugar, não consegue pronunciar bem as palavras. A razão que dá a experiência é que, no primeiro caso, não estando a localização da língua no seu lugar natural, não pode a saída da voz ser sonora, porque bate no palato [mole] e fica estrangulada na garganta. No segundo caso vale a mesma razão, pois estando a voz impedida de sair pela grossura da língua, além do defeito da garganta adquire o vício do nariz. No terceiro caso finalmente, é muito natural que pronunciando com a língua engrossada, deve-se nascer necessariamente a inconveniente deformidade de não pronunciar bem as palavras.
>
> Muitos também são aqueles que cantam com os dentes fechados e apertados. O cantar desta maneira, entre os dentes, é o pior dos defeitos; defeito que trai totalmente a voz, por que não a deixa ouvir sua extensão, e não a deixa articular as palavras nem com limpeza nem com clareza[45] (MANCINI, 1774, p 66).

Mancini deixa claro, no entanto, que para que o som tenha boa qualidade, além dessa fôrma de boca, a garganta do aluno deve estar livre e agindo com naturalidade:

> [...] com esta posição de boca é necessário que a garganta aja também de acordo. E para me explicar com maior clareza, direi que a garganta, com movimento leve, deve liberar a voz, e também clarear toda vogal, não somente ao proferi-la, mas também no estabilizá-la para execução de qualquer passagem.

---

[45] *Si sono osservati molti giovani, che al sentirsi dire replicatamente* ***aprite la bocca****, l'aprono essi, che voi vedreste como aprirsi un piccol forno in bocca, ed in quell'atto vi sembrano como Mascheroni di Fontana nè più, nè meno; mas se questi tali per mala sorte s'incontrano in um Maestro imperito, che non sappia correggerli, non potranno mai eglino da se soli per l'immaturo giudizio accorgersi, che lo sregolato aprimento di bocca gli reduce, e ritorna la voce in gola, e tanto meno potranno poi avvedersi, che le fauci restando cosi tese, verrà in conseguenza tolta alla voce quella natural chiarezza tanto necesssaria, perchè dall'organo facile ne esca la voce. Quindi se resta la mala ideata situazion di bocca nello scolare inemendata, canterà il poverino, ma com voce affogata, cruda, e pesante.*
Se ne sono osservati degli altri al contrario, i quali credendo di ben situare la bocca, l'aprono, ma l'aprono appena... gli danno rotonda la forma... e per colmo di errore... agguagliano la língua al pari delle labra. Questa posizion mostruosa produce tre mostruosissimi effetti: primo, invece di metter la voce in ária, la porta in gola: secondo, fà che il giovane canti viziosamente col naso; e per terzo, il fà proferire da bleso, e scilinguato. La ragione, che dà l'esperienza, si è, che nel primo caso non essendo la giacitura della língua nel suo luogo naturale, non può l'uscita della voce esser sonora, perchè urta nel palato, e resta strozzata in gola. Nel secondo caso vale la ragione stessa, perchè restando per la grossezza della língua impedita l'uscita della voce, oltre il difetto della gola, acquista il vizio del naso. Nel terzo caso finalmente è troppo naturale, che pronunziando com l'ingrossata língua, ne deve necessariamente nascere l'incoveniente deformità di proferire da scilinguato, e da bleso.
Moltissimi poi sono quelli, che cantano a denti chiusi, e ferrati. Il cantar a questo modo fra'denti è il massimo fra i difetti; difetto, che totalmente tradisce la voce, poichè non lascia udire la sua estensione, e non lascia nè com nettezza, nè com chiarezza articolar le parole.

> Aquilo que se chama de defeito de garganta, ou seja, defeito de voz dura e afogada acontece sempre por que o cantor não cava nem sustenta o som com a força natural do seu peito, mas crer em obter esse efeito somente apertando a garganta. Ele se engana e deve ter por certo que este meio tanto não é suficiente para melhorar a voz que, ao contrário, é absolutamente nocivo pela razão que a garganta, como é demonstrado no capítulo III, é parte do órgão da voz. Esta não pode sair natural, e bela enquanto a garganta se encontre numa postura forçada e impedida de agir naturalmente. Tenha todo estudante, então, o esforço de acostumar seu peito a dar voz com naturalidade e de servir-se apenas da leveza da garganta [46] (MANCINI, 1774, p. 70).

Por outro lado, reconhece que não existe uma regra absoluta e universal para a fôrma da boca:

> É sabido que as regras para o abrir da boca não podem ser gerais, nem elas podem ser universalmente as mesmas para todos os indivíduos. Pois todos sabem que cada indivíduo abre sua boca de uma maneira diferente do outro. Alguns têm grandes aberturas; alguns, estreitas e outros, médias. Ajunte a isso a irregularidade dos dentes. Alguns têm dentes longos, outros largos e outros têm dentes pequenos. Todas essas e outras diferenças concernentes aos órgãos da voz levam o professor a observar diligentemente em que grau de abertura da boca a voz torna-se mais clara, pura e cheia. [...] A experiência ensina que uma boca muito aberta ou muito fechada, além de ficar mal do ponto de vista estético, deixa a voz áspera e desagradável[47] (MANCINI, 1912, p 90).

Garcia também identifica defeitos na abertura e na fôrma da boca, relacionando-os com problemas de emissão vocal e de pronúncia do texto:

---

[46] *[...] com questa posizion di bocca necessário è, che la gola agisca anche'essa d'accordo. E per spiegarmi con maggior chiarezza dirò, che la gola con moto leggero deve sciogliere la voce, e deve anche chiarire ogni vocale non solo nel proferirla, ma altresì nel piantarla per l'esecuzione di qualunque passaggio. Quel che chiamasi difetto di gola, o sai difetto di voce cruda, ed affogata profiene sempre, perchè il cantante non cava, nè sostiene com la forza naturale del suo petto la voce, ma crede ottenerne il buon effetto col solo stringere le fauci. Egli però s'inganna, e deve tener per certo, che questo mezzo non solo è sufficiente per correggere la voce, ma che anzi è assolutamente nocivo, per la ragione, che se le fauci, come si è dimostrato nell'articolo terzo, sono parte dell'organo della voce, questa non può più uscire naturale, e bella qualor ritrovi le fauci in una posizione forzata, ed impedite ad agire naturalmente. Si dia dunque ogni scolare la fática d'avvezzare il suo petto a dare com naturalezza la voce, e di servirsi semplicemente della leggerezza delle fauci.*

[47] *Be it known, that the rules for the opening of the mouth cannot be general, nor can they be made universally the same for every individual. For everyone knows that each individual does not open his mouth in the same way. Some have wide openings, some narrow and others medium: Add to this the irregularity of teeth. Some have long teeth, others have broad ones, and others have small teeth. All these and other differences concerning the organs of the voice, compel the teacher to observe diligently in what size of the opening of the mouth the voice comes out clearest, purest and fullest. [...] Experience teaches that a mouth too widely open, or too closed, besides looking badly from the aesthetic point, renders the voice rough and unpleasant.*

> Uma abertura excessiva da mandíbula tem como efeito fechar a faringe e conseqüentemente apagar as vibrações da voz, retirando do órgão sua abóbada ressonante. Esta abertura exagerada da boca não é o único defeito do qual o cantor precisa se proteger. 1° se os dentes são aproximados outro tanto, a voz contrairá um caráter gutural; 2° se alguém avançar os lábios em forma de funil, obterá somente notas pesadas e latidas. 3 - se alguém abrir a boca ovalmente (como os peixes), esta disposição tem o inconveniente de deixar a voz surda, de deixar iguais uma às outras todas as vogais, de impedir a articulação, enfim de dar ao rosto uma expressão dura e desagradável[48] (GARCIA, 1ª parte, 1985, p. 25).

Podemos ver que Tosi, Mancini e Garcia estão em acordo à respeito da fôrma que a boca deve assumir durante o canto, relacionando um bom posicionamento da boca com uma boa emissão vocal e com uma boa pronúncia.

3.6 - Registração vocal:

Até os nossos dias muito ainda se discute em torno dos registros vocais. Quantos são? Quais suas características? Qual a sua extensão? Essa extensão varia segundo o tipo vocal? A registração vocal é algo discutido desde a época dos teóricos medievais, e mesmo com os estudos científicos mais recentes, o assunto está longe de chegar a um consenso entre os profissionais do canto lírico. Segundo Sally Sanford, somente a partir do século XVIII pode-se encontrar documentos que discutam registração vocal detalhadamente; e, durante este mesmo século, grande parte dessas discussões -

---

[48] *Un trop grand écartement des mâchoires a pour effet de resserrer le pharynx et par suite d'éteindre les vibrations de la voix en ôtant à l'organe as voûte retantissante. Cette ouverture exagérée de la bouche n'est pas le seul défaut dont le chanteur ait à se garantir. 1° si les dents sont rapprochées outre mesure, la voix contractera un caractère guttural ; 2° si on avance les lèvres en forme d'entonnoir, on n'obtiendra que des notes lourdes et aboyantes; 3° si on ouvre la bouche en ovale (comme les poissons), cette disposition a l'inconvénient d'assourdir la voix, d'assimilier l'une à l'autre toutes les voyelles, d'empêcher l'articulation, enfin de donner au visage une expression dure et disgracieuse.*

encontradas dentro de tratados italianos, alemães e ingleses - pode ser relacionada com o tratado de Tosi.

No entanto, apesar dos registros vocais serem citados diversas vezes por Tosi e Mancini, esses dois autores não dão uma definição para o termo. Garcia, baseado nos seus estudos de fisiologia vocal define:

> Pela palavra registro, nós entendemos uma série de sons consecutivos e homogêneos indo do grave ao agudo, produzidos pelo desenvolvimento de um mesmo princípio mecânico, e dos quais a natureza difere essencialmente de uma outra série de sons igualmente consecutivos e homogêneos, produzidos por um outro princípio mecânico. Todos os sons pertencentes ao mesmo registro são, por conseqüência, da mesma natureza; quaisquer que sejam, aliás, o timbre ou a força a que são sujeitos[49] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 6).

Tosi e Mancini pouco falam da voz feminina propriamente dita, e muito menos ainda, da voz masculina – tenor e baixo - pois a voz do *castrato* era o modelo e o ideal vocal da época. De acordo com Sally Sanford, os *castrati* dominaram o cenário vocal, tanto como professores quanto como intérpretes, tendo sido largamente responsáveis pelo desenvolvimento dos métodos vocais italianos dos séculos dezessete e dezoito. Podemos supor, então, que as considerações feitas por Tosi e Mancini sobre registros vocais têm como modelo preferencial o aparelho vocal do *castrato*. Portanto, nesse período de domínio técnico dos *castrati*, as poucas cantoras de sucesso devem ter utilizado as técnicas de uma escola vocal que não foi criada pensando nas necessidades e características de suas vozes.

Por sua vez, Manuel Garcia não era um *castrato*, bem como nenhum de seus alunos de maior renome. Foi professor de cantores (não *castrati*), e cantoras que vieram a se tornar grandes divas românticas. Assim, supõe-se que sua escola esteja adaptada ou se adaptando ao aparelho vocal feminino e ao masculino (não *castrato*).

---

[49] *Par le mot registre, nous entendons une série de sons consécutifs et homogènes allant du grave à l'aigu, produits par le développement du même principe mécanique, et dont la nature diffère essentiaellement d'une autre série de sons également consécutifs et homogènes, produits par un autre principe mécanique. Tous les sons appartenant au même registre sont, par conséquent, de la même nature, quelles que soient d'ailleurs les modifications de timbre ou de force qu'on leur fasse subir.*

Através da nossa leitura dos tratados de Tosi e Mancini, vimos que a registração dos *castrati* parece ter sido bem diferente daquela proposta por Garcia. No século XVI, já havia discussão sobre os registros vocais. Segundo Sally Sanford (1979, p. 33): "Os autores do final do século dezesseis e começo do dezessete geralmente preferiam o uso da voz de peito ou 'natural' ao uso do falsete, ou voz de cabeça"[50]. Ela cita Caccini como exemplo, pois ele deixa claro em sua *Le Nuove Musiche*, que não gostaria do uso do falsete em seu novo estilo monódico. Ele aconselha o cantor a transpor o tom da canção de forma tal que essa possa ser executada totalmente no registro de peito. Segundo Sally Sanford, como as canções de Caccini têm em geral uma a extensão limitada a uma oitava ou nona, o uso apenas do registro de peito na execução da sua música é uma coisa possível.

Com o desenvolvimento da ópera e da arte do canto, o repertório vocal exigiu que os cantores tivessem uma extensão vocal cada vez maior. Tanto Tosi quanto Mancini indicam o uso do falsete, ou voz de cabeça, para o aumento da extensão do cantor. A escola dos *castrati* usava o registro de cabeça e o de peito, igualados de tal forma que a passagem de um para o outro fosse imperceptível para o ouvinte. Esse ideal de igualdade de registros é mantido até os dias de hoje.

Segundo Mancini:

> Todo estudante, seja soprano, contralto, tenor ou baixo, pode chegar a conhecer com toda a facilidade a diferença destes dois registros distintos. Basta que comece a cantar a escala, se for soprano por exemplo, do sol posto na terceira linha [sol^3], seguindo até o dó do quarto espaço [do^4], observará que estas quatro notas serão sonoras, e as emitirá com força, clareza, e sem dificuldade, pois provêm do peito; pode-se ir ao ré, mas se o órgão não é susceptível, soará com dificuldade e fadiga nesse registro[51] (MANCINI,1774, p. 44).

---

[50]*Late sixteenth and seventeenth century writers generally preferred the use of the 'natural' or chest voice to the use of* falsetto *or head voice.*

[51]*Ogni scolare, sia egli Soprano, sia Contralto, sia Tenore, sia Basso, può da per se con tutta facilità conoscerne la differenza di questi due separati registri. Basta, che cominci a cantare la scala, per esempio se è Soprano, dal sol posto nel terzo rigo, e seguitando fino al C-sol-fa-ut del quarto spazio, osserverà che queste quattro voci saranno sonore, e le dirà con forza, chiarezza, e senza pena, perchè proveniente dal petto; se poi vorrà passare al D-la-sol-re, se l'organo non è valido, ed è difettoso, lo dirà con pena, e fatica.*

É bom lembrar aqui que, geralmente, no Barroco os termos **falsete** e **voz de cabeça** são usados como sinônimos. No caso específico de nossos autores, Tosi e Mancini consideram falsete e voz de cabeça como sinônimos. Como veremos mais adiante, para Garcia, o termo tem outra conotação.

Notamos que para Mancini a passagem do registro para soprano - tanto masculino quanto feminino - se dá por volta do Do^4. Tosi, por sua vez, indica a mesma nota como ponto de passagem. Infelizmente, estes autores não falam especificamente da registração de outros tipos vocais como os contraltos, tenores e baixos, nem descrevem diferenças entre o soprano ou contralto femininos e os *castrati*. Por outro lado, fica claro que tanto o baixo quanto o tenor devem ser capazes de usar igualmente a voz de peito e o falsete.

Garcia, por sua vez, designa o registro mais agudo pelo nome de "falsete-cabeça" e discute um outro conceito sobre o assunto que não é tratado extensivamente nem por Tosi, nem por Mancini: o registro médio.

> A extensão designada pelo nome de falsete-cabeça, como sendo pertencentes a um só registro, é considerado pelos músicos como sendo formado por dois registros contíguos, cujo mais grave toma o nome de *falsete* ou de *médio*, e o mais elevado o nome de *cabeça*. Para serem mais facilmente compreendidos, nós nos serviremos provisoriamente desta divisão, reservando-nos [o dever] de demonstrar mais tarde sua inconsistência [52] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 6).

Ou seja, segundo ele, alguns consideram a existência de um registro médio, chamado também de falsete. Entretanto, Garcia deixa bem claro que não acredita nesta divisão, unindo o médio e o agudo da voz sob o nome de registro de falsete-cabeça. Apesar de chamar, independentemente do tipo vocal, a região entre Mi^3 e Ré^4 de "registro de falsete", diferenciado do "registro de cabeça" que começa por volta do Ré^4, afirma que usa essa divisão em todo seu tratado apenas em busca de clareza didática. Tenta explicar a razão pela qual alguns dividem o registro agudo em dois.

---

[52] *L'etendue désignée sous le nom de fausset- tête, comme appartenant à un seul registre, est considérée par les musiciens comme formée par deux registres contigus, dont le plus grave prend le nom de* ***fausset*** *ou de* ***medium****, e le plus élevé le nom de tête. Pour être plus facilment compris, nous nous servirons provisoirement de cette division, nous réservant d'en démonstrer plus tard l'inconsistance.*

> Quando se eleva a voz gradualmente do registro de falsete para o de cabeça, emprega-se, devido a uma propensão instintiva que é geral, o timbre claro para o primeiro registro e o timbre escuro para o segundo. Aquele que escuta reconhece, a partir de sons Ré#$_4$ e Mi$_4$, mais redondeza e pureza na voz, e aquele que canta experimenta uma ressonância bastante pronunciada na apófise basilar. Estes efeitos fizeram crer que as notas Ré#$_4$ e Mi$_4$ fossem a separação de dois registros, o inferior, de falsete, e o superior, de cabeça. Nós devemos combater essa crença, pois a separação não é o resultado de um mecanismo diferente da laringe, mas um efeito de timbre que nós indicamos mais acima.
>
> A diferença de efeito e a precisão dos limites, que, no caso já citado, separam essas duas frações da voz humana, desaparecem desde que se passe de uma para a outra com o mesmo timbre[53] (GARCIA, 1ª parte, 1985, p. 11).

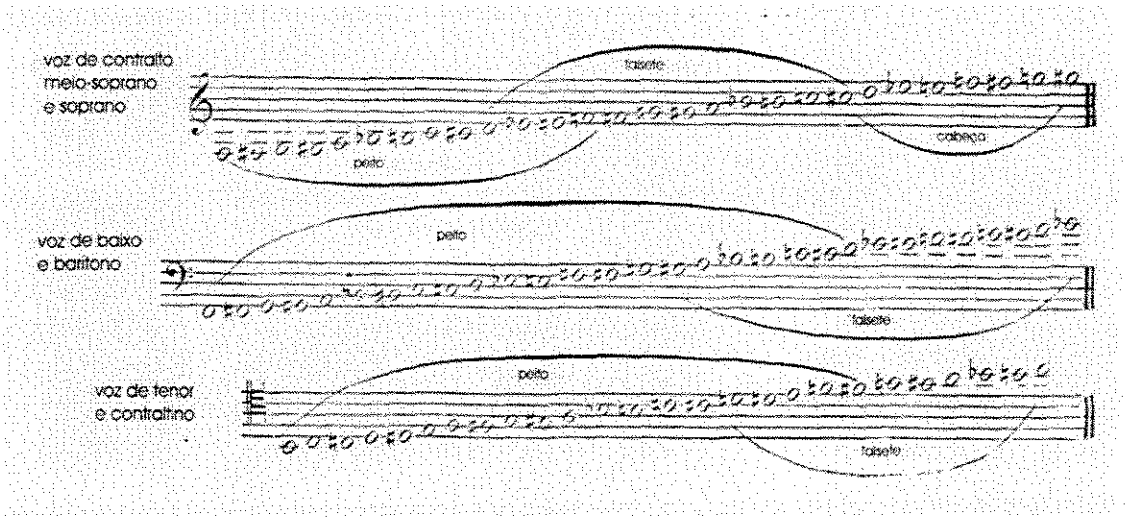
Fica bem claro, então, que da mesma forma que Tosi e Mancini, Garcia acredita na existência de apenas dois registros vocais: o de peito e o de "falsete-cabeça".

Se comparado com os tratados de Tosi e Mancini, o de Garcia introduz outra novidade ao descrever com detalhes a registração de cada tipo vocal. Apresentamos a seguir um resumo desta descrição feita por ele:

---

[53] *Lorqu'on élève graduellement la voix du registre de fausset au registre de tète, on emploie, par une propension instictive qui est générale, pour le premier registre, le timbre clair, et pour le seconde, le timbre sombre. Celui qui écoute reconnaît, à partir des sons Ré#$_4$ e Mi$_4$, plus de rondeur et de pureté dans la voix, et celui qui chante éprouve un retentissement assez prononcé vers l'apophyse basilaire. Ces effets on fait croire que les notes Ré#$_4$ e Mi$_4$ étaient la séparation de deux registres, l'un inférieur, fausset, l'autre supérieur, tête. Nous devons combattre cette croyance, puisque le sépariation n'est pas le résultat d'un mécanisme différent du larynx, mais un effet de timbre que nous avons indiqué plus haut.*

Extensão dos Registros segundo Garcia:



(GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 27).

No tratado de Garcia podemos ver que os registros da voz masculina natural serão explorados no século XIX, em particular com o desenvolvimento das potencialidades da voz de tenor.

Um dos maiores diferenciais entre o que é dito por Garcia sobre os registros vocais e o que é dito por Tosi e Mancini, é a tentativa do Garcia de explicar esse fenômeno vocal através da fisiologia. Desta forma, guiado por essa preocupação científica, Garcia descreve as ações da laringe e do tracto vocal superior durante a produção dos registros vocais. Segundo ele, quando a voz percorre toda sua extensão, passando pelos seus vários registros, os movimentos da laringe serão diferentes dependendo do timbre que estaria sendo usado, isto é, se o timbre usado é o claro ou o escuro:

- **Movimentação da Laringe ao percorrer os registros no timbre claro**: Estando no registro de peito, indo do grave para o agudo, a laringe ocupa, num primeiro momento, uma posição mais baixa do que aquela de repouso;

La différence d'effet et la précision des limites, qui, dans le cas précité, séparent ces deux fractions de la voix humaine, disparaissent dès que l'on passe de l'une à l'autre dans le même timbre.

depois, elevando-se a freqüência do som, ela também eleva sua posição. No extremo desta elevação, os sons se tornam "magros"[54] e estrangulados, e a cabeça pende um pouco para trás para facilitar a elevação da laringe. "Quando ela chega à posição da deglutição, a voz cessa"[55] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 9). Esse mesmo movimento ocorreria nos registro de falsete e de cabeça. Neste caso, a laringe também começa numa posição baixa, como no início do registro de peito, e se eleva à medida que as notas se tornam mais agudas. Ao chegar à voz de cabeça, a laringe se eleva tanto quanto na posição de deglutição. "Neste último estágio as notas são magras e gritadas. O modo de ação da laringe não varia, qualquer que seja a intensidade dos sons"[56] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 9).

- **Movimentação do tracto vocal superior ao percorrer os registros no timbre claro:** Às posições da laringe descritas acima, correspondem algumas operações do tubo vocal superior. No início do registro de peito a faringe fica um pouco mais dilatada que na sua posição de repouso. À medida que se eleva a freqüência, a luz da hipofaringe [57] tende a diminuir. O véu palatino desce e a parte posterior da língua sobe. Em geral, a mesma disposição dos órgãos se repete nos registros de falsete e de cabeça, estando a abertura superior da garganta um pouco menor.

---

[54] Termo usado pelo Garcia.

[55] *Quand il arrive à la position de la déglutition, la voix cesse.*

[56] *Dans cette dernière période, les notes sont maigres et criardes. Le mode d'action du larynx ne varie pas, quelle que soit l'intensité des sons.*

[57] Termo usado por Garcia (*isthime du gosier*). De acordo com o Prof. Dr. Agrício Crespo, Otorrinolaringologista da Faculdade de Ciências Médicas da UNICAMP, Garcia está provavelmente se referindo ao calibre da abertura da porção inferior da faringe, ou, usando os temos de anatomia, à "luz da hipofaringe".

- **Movimentação da Laringe ao percorrer os registros no timbre escuro:**

> Mas se a voz, percorrendo o registro de peito, conserva o timbre escuro para todas as notas, a laringe permanece fixada um pouco abaixo da posição de repouso. Um leve abaixamento, acompanhado de um inchaço dos músculos infrahióideos na direção de suas extremidades, é o único movimento que se percebe exteriormente. O abaixamento da laringe, da mesma forma que o inchaço dos músculos infrahióideos, vem manifesto, sobretudo, quando o indivíduo procura, num último esforço, exagerar o timbre e dar a sua voz todo o volume ao qual ele é susceptível; nesta última hipótese, a laringe permanece inabalável e fixa na posição mais baixa por toda a extensão do registro. Para facilitar essa posição, a cabeça é obrigada a pender um pouco para frente. A distinção entre os timbre começa a ser percebida somente a partir do $Ré_2$:
>
>
>
> Quando a laringe produz o registro de falsete no timbre escuro, ela toma ainda essa mesma posição baixa, e a mantém invariavelmente, sobretudo, caso se tente aumentar o volume da voz.
>
> Quanto aos sons de cabeça, a laringe os produz quase sempre subindo com rapidez. Na tentativa de engrossar a voz, não se poderia impedir esse movimento se não através de esforços perigosos e freqüentemente inúteis[58] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 10).

- **Movimentação do tracto vocal superior ao percorrer os registros no timbre escuro:** A partir do $Ré^2$, onde a diferença dos timbres começa a se tornar sensível, o véu palatino deve se elevar para que se forme o timbre escuro. Essa elevação acaba por fechar a abertura posterior das fossas nasais e a úvula se contrai; "os [músculos] constritores são gradualmente apertados, mas menos perceptivelmente do que para o timbre claro; finalmente, a língua, cuja base é arrastada pelo abaixamento da laringe, toma a forma de

---

[58] *Mais si la voix, en parcourant le registre de poitrine, conserve le timbre sombre pour toutes les notes, le larynx demeure fixé un peu au-dessous de la position du repos. Une légère dépression, accompagnée de gonflement des muscles sushyoïdiens vers les sons extrêmes, est le seul mouvement que l'on remarque extérieurement. L'abaissement et la dépression du larynx, ainsi que le gonflement des muscles sushyoïdiens, deviennent, surtout manifestes lorsque le sujet cherche, par un dernier effort, à exagérer le timbre et à donner à sa voix tout le volume dont elle est susceptible ; dans cette dernière hypothèse, le larynx reste inébranlablement fixé dans la position la plus basse pour toute l'étendue du resgistre.* [...] *On est obligé, pour facilité cette position, de pencher la tête un peu en avant. La distinction des timbres ne commence à devenir sensible que vers le ré :*

Lorsque la larynx produit le registre de fausset en timbre sombre, il prend encore la même position basse que ci-dessus, et la garde invariablement, si l'on essaie surtout d'augmenter le volume de la voix.

um canal."[59] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 10). No registro de cabeça e no de falsete, a faringe segue, no timbre escuro, a mesma movimentação descrita no timbre claro; "aqui, percebe-se somente uma diferença na tensão pronunciada na parte anterior do pescoço."[60] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 10).

Garcia conclui a partir destes padrões de movimento que não é o comprimento do tracto vocal que determina a freqüência da vibração das pregas vocais, ao contrário do que, segundo ele, comumente se acreditava; "os diferentes comprimentos do tubo vocal são determinados pela característica clara ou escura do timbre que a voz toma, e não pelo número de vibrações necessárias para produzir um som"[61] (GARCIA, 1ª parte, 1985, p. 10). Outras considerações sobre os timbres vocais podem ser encontradas no item 3.7 - Os Timbres.

Garcia também faz várias outras especulações fisiológicas sobre os mecanismos responsáveis pela produção do registro de "falsete-cabeça" e acaba por deixar claro que nenhum fisiologista chegou a resultados completamente satisfatórios nas suas pesquisas sobre esse assunto. Mostra que se tentou associar diferentes registros a diferentes padrões de vibração das pregas vocais, mas, segundo ele, sem nenhum resultado incontestável.

Ao compararmos os tipos de coordenação de registros feitos por Tosi e Mancini com aquele feito por Garcia, o mais interessante é o fato que os dois primeiros indicam o Dó^4 como nota de passagem da voz de peito para voz de cabeça, enquanto que Garcia toma o Mi^3 como nota de passagem para vozes femininas. Por que a escola de canto dos *castrati* teria determinado o Dó^4 como nota de passagem? E por que a de Garcia indica

---

Quant aux sons de tête, le larynx les produit presque toujours en remontant avec rapidité. On ne pourrait empêcher ces mouvements qu'en faisant, pour grossir la voix, des efforts dangereux et souvent inutiles.

[59] [...] *les constricteurs se sont graduellement resserrés, mais moins sensiblement que pour le timbre clair ; enfin, la langue, dont la base est entraînée par l'abaissement du larynx, s'est profondément cannelée.*

[60] [...] *ici seulement une différence se reconnaît dans la tension prononcée de la partie antérieure du cou*

[61] [...] *les différentes longueurs du tube vocal sont surtout déterminées par le caractère clair ou sombre que prend la voix, et non par le nombre de vibrations necessaires pour produire un son.*

uma extensão menor da voz de peito para suas alunas, abaixando a passagem para Mi[3]? Uma hipótese seria o fato que a voz de peito dos *castrati* talvez fosse mais vigorosa que a das mulheres, sendo muito difícil para eles trazerem a voz de cabeça até o mi[3]. Essa hipótese não pode ser facilmente confirmada pois não temos mais *castrati* em atividade. Todavia, sabemos que o aparelho fonador feminino é diferente daquele do *castrato* em vários sentidos e, logicamente, a técnica desenvolvida por eles privilegiava seu próprio aparelho. Essas diferenças podem ser vistas no seguinte texto de Charles Brosses (1739) citado por George Newton.

> Deve-se acostumar-se com as vozes dos castrati para poder apreciá-las. Seu timbre é claro e penetrante, como garotos de coro, e muito mais poderoso; eles parecem cantar uma oitava acima da voz feminina natural. Suas vozes têm sempre algo de seco e duro, bastante diferente da maciez juvenil das mulheres; mas elas são brilhantes, leves, cheias de cintilações, muito sonoras e com uma extensão muito grande.[62](Charles Brosses segundo NEWTON, 1984, p. 35).

Outra hipótese para essa mudança da região de passagem pode ser estética. Explico: com o tipo de registração feita por Tosi e Mancini a voz resultante soa muito brilhante e sonora na região média, com tendência a ficar estridente no registro de cabeça:

> [...] à medida que a voz vai se formando, deve-se procurar a homogeneidade de força nas cordas médias e graves para formarem um registro igualado. As cordas do meio são por natureza homogêneas e gratas; assim também as cordas mais profundas, pois são provenientes do peito. A voz aguda é mais difícil de adaptar por que é estridente. O aluno não deve, portanto, negligenciar de tratar esta porção da voz com a devida doçura para construir o registro inteiro[63] (MANCINI, 1774, p.53).

---

[62] *One must become accustomed to the voices of castrati in order to enjoy them. Their timbre is as clear and piercing as choirboys and much more powerful; they appear to sing an octave above the natural voice of women. Their voices have always something dry and harsh, quite different from the youthful softness of women; but they are brilliant, light, full of sparkle, very loud, and with a very wide range.*

[63] [...] *a proporzione che la voce si va formando, deve procurare, che prenda la sua equivalente forza nelle corde di mezzo, e gravi, acciò se ne formi un eguale convenevole registro. Le corde di mezzo sonno per lor natura omogenee, e grate; cosi pure le corde più profonde perchè provenienti dal petto. La voce acuta è piu difficile a ridursi, perchè in quella situazione è stridente. Non deve dunque trascurato lo scolare a trattare questa porzione di voce con la dovuta dolcezza per formare l'intero registro.*

Isso era o que na verdade estava de acordo com suas necessidades vocais já que cantavam numa tessitura média, acompanhados de instrumentos de timbre claro e brilhante como o cravo. Já Garcia diz que a região média, que segundo ele deve ser cantada no falsete, soa pueril e seria a mais difícil de tornar consistente, o que só seria resolvido usando o timbre escuro - timbre este não desenvolvido ainda na época de Tosi e Mancini. Isso significa que, na escola de Garcia, o registro médio feminino soaria redondo e cheio apesar de menos penetrante. Como poderá ser visto no item 3.7 - Os Timbres, essa postura possibilita arredondar o timbre da voz. Isso era o que necessitavam as cantoras contemporâneas a Garcia, pois agora cantavam ao lado de instrumentos cada vez mais encorpados e sonoros, no momento em que o piano, os instrumentos e toda a orquestra ganhavam aos poucos uma sonoridade mais pesada e redonda, além da escrita vocal que ampliava a extensão vocal, explorando cada vez mais para a região aguda da voz.[64] O tipo de passagem de registro da escola dos *castrati* requer do aparelho vocal uma posição mais elevada e, conseqüentemente, um som mais brilhante enquanto a de Garcia deixa o aparelho numa posição mais baixa, com um som mais arredondado na região aguda, apesar de dificultar a emissão de um som consistente na região média.

Fica claro, então, que no séc. XIX a escola dos *castrati* teve que se adaptar às características e necessidades vocais femininas, que tinham uma voz de peito menos robusta e uma voz de cabeça mais extensa e vigorosa. Como dissemos anteriormente, os *castrati* eram os professores dos séculos XVII e XVIII e, portanto, essa adaptação só foi possível com o fim da "era dos *castrati*". Garcia situa-se exatamente no fim desta era e, por este motivo, nunca trata da voz do *castrato*.

Mancini denuncia uma tendência da escrita do repertório vocal de seu tempo: uma elevação da tessitura das vozes, assim como, a busca de uma emissão vocal mais poderosa que desse conta de salas de concerto e orquestras maiores. O uso de superagudos como os da Rainha da Noite da ópera "A Flauta Mágica" de Mozart talvez esteja relacionado ao desenvolvimento dessas potencialidades, que não eram

[64] Digo cantoras por que Garcia já não ensinava a *castrati*, mas sim a mulheres.

compartilhadas pelos *castrati* que, na sua maioria, eram contraltos ou mezzo-sopranos no sentindo moderno desses termos.

Podemos considerar ainda que, se por um lado a mulher aumentou a tessitura de sua voz de cabeça, por outro, o homem aumentou a tessitura de sua voz de peito através da voz *sombré* de Garcia[65], com a chegada do século XIX. Isso foi o começo de uma diferenciação cada vez maior entre os diversos tipos vocais que, hoje, pode ser facilmente constatada, verificando-se as numerosas sub-classificações dos tipos vocais que são descritos em alguma bibliografia moderna que trata de classificação vocal.[66]

Podemos concluir então, que a maneira como os cantores usaram seus registros vocais não teve uma regra única na história. A partir do século XVI, quando os autores geralmente aconselhavam o uso exclusivo do registro de peito, a tendência foi o uso cada vez maior do registro de cabeça. No séc. XVIII, um soprano - masculino ou feminino - somente usava a voz de cabeça em seu registro agudo, deixando o médio no registro de peito. Do século XIX até nossos dias, as mulheres passaram também a cantar seu registro médio com a voz de cabeça. Já os cantores masculinos - tenores, barítonos e baixos - seguiram um caminho oposto. No decorrer do séc. XIX, eles praticamente deixaram de usar o falsete, cantando com voz de peito toda sua extensão. Por sua vez, nossos cantores modernos acabam usando esse tipo de registração, nascida no séc XIX, ao cantarem um repertório anterior a esse século. Ao fazerem isso acreditamos que se distanciam da sonoridade concebida pelo compositor, pois a maneira como um cantor coordena seus registros muda sensivelmente toda sua produção vocal e, conseqüentemente, sua sonoridade. O repertório de cada uma dessas épocas foi escrito esperando um tipo específico de registração, levando em conta, então, passagens de registro, dificuldades e qualidades também específicas do cantor dessas épocas. Ao cantar uma peça com um sistema de coordenação de registros anacrônico a esse repertório, o cantor moderno pode obter uma sonoridade bastante diferente daquela esperada pelo compositor. Pode, também, tornar a execução da peça muito mais sofrida,

---

[65] Ver item 3.7 – Os Timbres.

[66] Boldrey, Richard. Guide to Operatic Roles and Arias. Dallas: PST Inc, 1994.

devido ao fato que algumas regiões da voz ficam mais fáceis ou difíceis de serem emitidas, dependendo do tipo de registração feita pelo cantor. O compositor do séc XVIII e XIX sempre compõe levando em conta as facilidades do cantor e evitando ao máximo suas dificuldades. Portanto, não usando o padrão de registros familiar ao compositor, o resultado prático pode ser uma sonoridade indesejada que acabe ressaltando as dificuldades do cantor que usa uma registração anacrônica. Por outro lado, ao tentar mudar sua registração para cada tipo de repertório, o cantor moderno pode acabar desequilibrando completamente sua sonoridade vocal. Qualquer um que queira cantar o repertório antigo terá que achar suas próprias soluções para esse impasse.

Apesar de Garcia indicar um registro de cabeça feminino mais extenso do que aquele defendido pelos *castrati*, em detrimento da extensão da voz de peito, deixa claro a importância do uso deste registro na voz feminina:

> O registro de PEITO (*di petto*) é a base essencial da voz feminina, bem como da voz dos homens e das crianças. Este registro, negligenciado e talvez desconhecido por alguns mestres, sobretudo na França, permanece ignorado por muitos alunos. É assim que se privam de um dos mais preciosos recursos da voz[67] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 20).

Essa afirmação reforça o que já dissemos: a tendência desde o século XVII foi um alargamento da extensão da voz de cabeça, chegando, em alguns casos, a deixar sem uso a voz de peito.

Garcia também descreve outros dois tipos de registros da voz que, segundo ele, não seriam aplicáveis à arte do cantor: a voz de contra-baixo[68] e a voz inspiratória. A voz de contra-baixo seria um conjunto de sons graves e roucos usados por alguns cantores russos ao acompanhar outras vozes. Segundo ele, esta voz tem dois inconvenientes para sua aplicação no canto. O primeiro é o fato de que existe uma lacuna entre o registro de

---

[67] *Le registre de POITRINE (**di petto**) est la base essentielle de la voix de la femme, comme celle de l'homme et de l'enfant. Ce registre, négligé ou peut-être méconnu par quelques maîtres, surtout en France, demeure ignoré de beaucoup d'élèves. C'est ainsi que l'on se prive d'une des ressources le plus précieuses de la voix.*

[68] Do francês: "Contre-basse".

peito e a voz de contra-baixo. Essa lacuna só pode ser fechada por alguns baixos profundos. O segundo, e mais danoso, é que o uso prolongado e freqüente dela leva ao deterioramento dos outros registros vocais. "Os baixos russos justificam por eles mesmos esta observação; depois de um certo lapso de tempo, resta a eles somente a voz de contra-baixo e uma pequena extensão da voz de peito"[69] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 14).

Por sua vez, a voz inspiratória seria, segundo ele, aquela que se produz inspirando o ar para os pulmões. Ela seria rouca e desigual, não sendo aplicável ao canto, estando reservada à declamação, na qual poderia ser usada para exprimir momentos extremos de emoção.

Finalizando, enfatizamos a necessidade prática da união dos registros na boa execução das apojaturas[70] e das ligaduras em geral[71], bem como nas das divisões[72]. Ao contrário de Tosi e Mancini, Garcia descreve um exercício para unir o registro de peito e do de falsete. Neste exercício o aluno alterna os registos passando de um nota para a outra sem recorrer à aspiração:

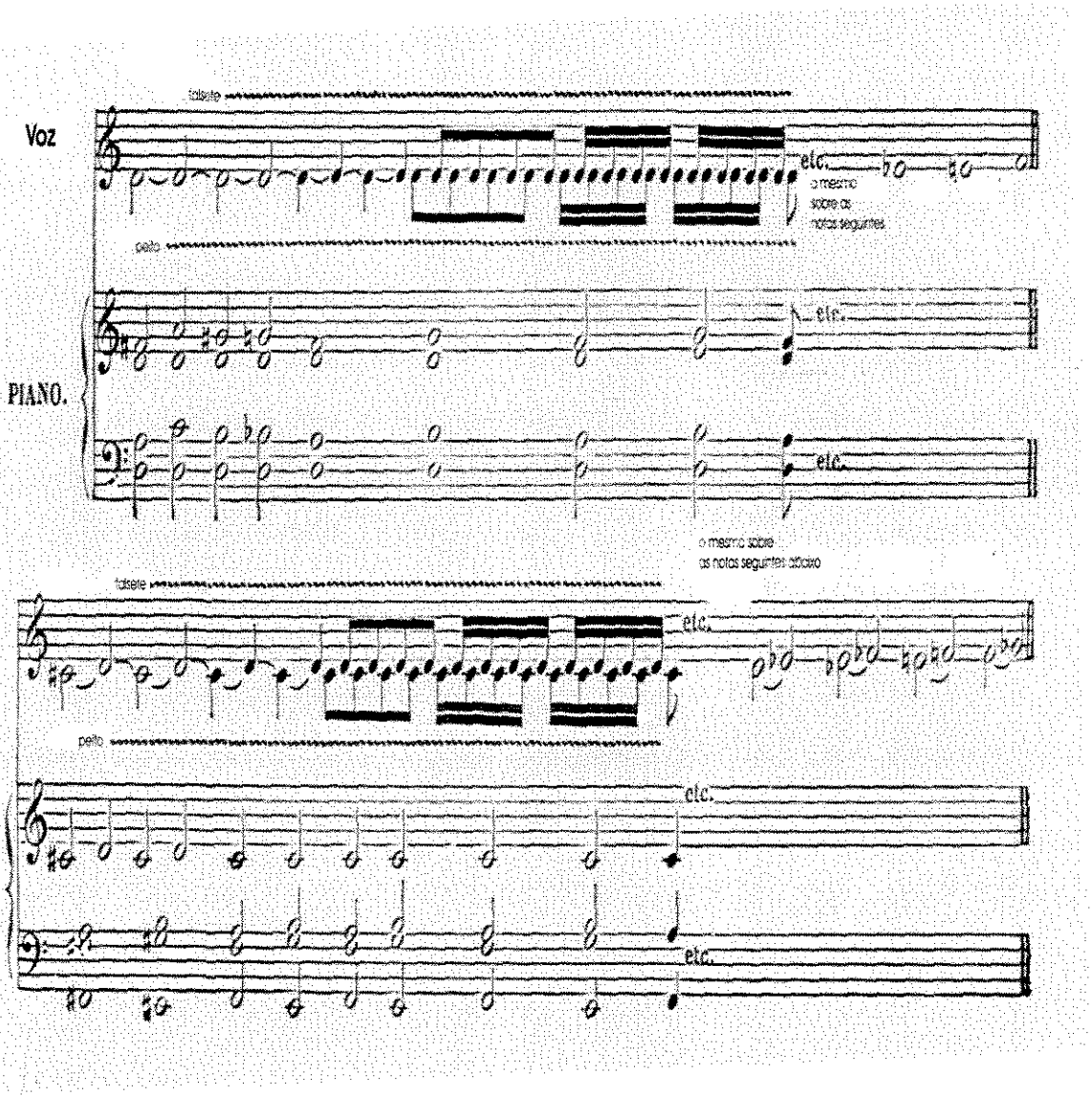
---

[69] *Les basses russes justifient elles-mêmes cette observation ; aprés un certain laps de temps, il ne leur reste que la voix de contre-basse et une faible étendue de la voix de poitrine.*

[70] Ver item 4.3 - Apojatura e grupeto.

[71] Ver item 4.6 - Portamento.

[72] Ver item 4.9.2 - Divisões.



(GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 28).

3.7 - Os Timbres:

Tosi e Mancini citam o timbre da voz como um dos elementos estéticos do canto, mas, ao contrário de Garcia, não chegam a descrever de que maneira as manipulações do timbre vocal podem ser usadas como recurso expressivo.

O interesse maior de Garcia pelos timbres pode ser explicado pelo fato que, no século XIX, os cantores exploravam novas sonoridades tentando se adequar às

exigências da orquestração romântica que foi se tornando mais densa. Aos poucos estabeleceu-se, então, uma nova sonoridade vocal mais escura, os chamados *sons sombrés*[73], diferentes dos *sons claires*[74] da escola de canto do século anterior. Nesse novo tipo de sonoridade baseia-se a técnica vocal que possibilitou ao tenor Gilbert Duprez cantar pela primeira vez um "Dó de peito". Este fato acirrou ainda mais, na primeira metade do século XIX, uma grande controvérsia entre as *voix claires* e as *voix sombrées*[75].

Em meio a essas discussões, Garcia não poderia deixar de tratar extensivamente dos timbres vocais. Ao fazer isso, entretanto, não toma partido de um tipo específico de timbre, explicando e aconselhando o uso de ambos. Acaba, desta forma, deixando tecnicamente clara a diferença entre o som desenvolvido pela escola dos *castrati* - em nosso caso específico, o som de Tosi e Mancini - e aquele usado pelos cantores do romantismo e pela maioria dos cantores de ópera de nossos dias.

Garcia (1985, 1ª parte, p. 8) define timbre como "as características próprias e infinitamente variáveis que podem tomar cada registro [vocal] e cada som, sem considerar a intensidade"[76]. Segundo ele, a variedade dos timbres é produto dos diferentes sistemas de vibração da laringe, e das modificações que a faringe imprime a esses sons anteriormente produzidos na laringe. Diz ainda que as condições que definem o timbre podem ser de dois tipos: fixas e pessoais de cada indivíduo, ou seja, dependentes da forma, do volume, da consistência, do estado de saúde do aparelho vocal de cada um; ou podem ser móveis, dependendo de vários fatores: da direção que o som toma dentro do tubo vocal durante a fonação (ou seja, se ele passa pela pelo nariz ou pela boca), da conformação e da capacidade deste tubo, do grau de tensão de suas paredes, da ação dos músculos constritores e a do véu palatino, da separação do maxilar e dos dentes, e da conformação dos lábios e da língua. A partir dessas considerações, trata apenas das condições móveis do indivíduo, e conclui que "As modificações são todas produzidas por dois meios opostos, que podem, numa última análise, ser

---

[73] Lit: "sons escuros".
[74] Lit: "sons claros".
[75] Lit: "vozes claras" e "vozes escuras".

reduzidos a dois princípios: o timbre *claro* e o timbre *escuro*"[77] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p.9).

Garcia descreve os efeitos desses timbres nos registros vocais.

- No registro de peito:

> O timbre claro comunica ao registro de peito muito metal e brilho. [...] Este timbre, levado ao exagero, torna a voz gritada e esganiçada. [...]
>
> O timbre escuro, ao contrário, dá a esse registro o mordente e a redondeza do som. É somente com a ajuda desse timbre que o cantor pode comunicar à sua voz todo o volume ao qual ela é susceptível (notem que eu falo de volume[78], e não da força e do metal). Este timbre, levado ao exagero, encobre os sons, sufoca-os, torna-os surdos e roucos[79] (GARCIA, 1985, p. 9).

- No registro de falsete:

> Neste registro, o efeito dos timbres, ainda que verdadeiro, é, todavia, menos marcante que no registro precedente[80] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 9).

- No registro de cabeça:

> O timbre escuro o modifica de maneira mais marcante [...]
>
> O timbre escuro tem sobre algumas vozes de cabeça um efeito dos mais marcantes; ele torna esse registro puro e límpido como os sons de uma harmônica[81] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 9).

---

[76] [...] *le caractère propre et variable à l'infini que peut prendre chaque registre, chaque son, abstraction faite de l'intensité.*

[77] *Les modifications de timbre se produisant toutes par deux moyens opposés, peuvent, en dernière analyse, se réduire à deux principales : le timbre* ***clair*** *et le timbre* ***sombre.***

[78] Garcia não usa *volume da voz* e *intensidade da voz* como sinônimos. Neste caso, um *grande volume da voz* quer dizer um *grande corpo sonoro da voz*, ou seja, um som rico em formantes, ou ainda, na linguagem coloquial dos professores de canto, um *som gordo*. Desta forma, o que Garcia afirma é que ao se buscar todo o encorpamento possível da voz, perde-se em brilho, apagando o som. Veja item "Intensidade sonora e corpo sonoro da voz".

[79] *Le timbre clair communique au registre de poitrine beaucoup d'éclat et de brillant.* [...] *Ce timbre, porté à l'exagération, rend la voix criarde et glapissante.* [...]
Le timbre sombre, au contraire, donne dans ce registre du mordant et de la rondeur au son. C'est à l'aide de ce timbre seulement que le chanteur peut communiquer à sa voix tout le volume dont elle est susceptible (remarquons que je parle du volume, et non pas de la force et de l'eclat). Ce timbre, porté à l'exagération, couvre les sons, les étouffe, les rend sourds et rauques.

[80] *Dans ce registre, l'effet des timbres, quoique aussi absolu, est cependant moins frappant que dans le registre précédent.*

[81] *Le timbre sombre les modifie d'une manière plus frappante* [...]

Garcia não se limita a de descrever e definir os timbres da voz, também identifica os mecanismos fisiológicos que, segundo ele, seriam responsáveis por cada tipo de timbre:

> Observemos que a modificação mais sutil no timbre traz *necessariamente* uma mudança na posição da laringe. Alguém pode se convencer disto experimentando passar sobre todos os sons alternadamente, desde o timbre mais aberto até o mais o mais escuro, e verá a laringe tomar posições progressivamente mais altas ou mais baixas, em razão da clareza ou da escuridão do timbre.
>
> Observemos ainda que, nestes dois timbres que nos ocupam, os diferentes graus de intensidade adicionados aos sons não trazem nenhuma modificação sensível nos movimentos dos órgãos da faringe. O efeito contrário se manifesta desde que o cantor experimente alterar, o pouco que seja, a nuance do timbre; no mesmo instante o véu palatino se abaixa para o timbre claro, ao passo que o timbre escuro produz a elevação do véu palatino e a ampliação da faringe. Esta ampliação se torna *sensível, sobretudo* quando o cantor dá a sua voz todo o *volume* que ela pode comportar, se bem que, por outro lado, os sons saiam desta forma muito fracos; o que merece ser constatado. Este ato de exagerar do volume só pode ter lugar nas condições do timbre escuro e com esforços violentos[82] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 10).

Garcia também descreve de maneira didática como se pode empregar os diversos movimentos da laringe e da faringe de forma a se obter os diversos timbres:

- **No timbre claro:**

Le timbre sombre a sur quelque voix de tète un effet des plus remarquables ; il rend ce registre pur et limpide comme les sons d'un harmonica.

[82]*Observons que la plus légère modification dans le timbre amène* ***nècessairement*** *un changement dans la position du larynx. On peut s'en convaicre en essayant de passer sur tous les tons alternativement, depuis le timbre le plus ouvert jusqu'ou plus sombre, et l'on verra le larynx prendre des positions progressivement plus hautes ou plus basses, en raison de la clarté ou de l'obscurité du timbre.*

Observons aussi que, dans les deux timbres qui nous occupent, les différents degrés de force ajouté aux sons n'amènent aucune modification sensible dans le mouvements des organes du pharynx. L'effet contraire se manifeste dè que le chanteur essaie d'altérer tant soit peu la nuance du timbre ; à l'instant même le voile du palais s'abaisse pour le timbre clair, tandis que le timbre sombre produit l'élevation du voile du palais et l'agrandissement du pharynx. Cet agrandissement devient ***surtout sensible*** *lorsque le canteur donne à sa voix tout le* ***volume*** *qu'elle peut comporter, bien que les sons soient d'ailleurs très faibles ; ce qui mérite d'être constaté. Cette exagération de volume ne peut avoir lieu que dans les conditions du timbre sombre et avec des efforts violents.*

> Quando se desejar produzir o timbre claro, é preciso primeiramente que a laringe suba proporcionalmente à elevação dos sons; e também que o véu palatino seja abaixado e, enfim, que o istmo da garganta se diminua. Assim, ainda que a abertura posterior das fossas nasais se apresente livre[83], a coluna sonora, devido à direção inclinada que ele recebe da laringe, encontra-se encaminhada em direção à parte óssea e anterior do palato, e a voz, sem tocar as fossas nasais, sai brilhante e pura. É necessário, neste momento, deixar a boca numa forma um pouco horizontal.
>
> As vogais **a**, **e**, **o**, abertas à italiana, são modificações do timbre claro que traz esta conformação do órgão [vocal]. O timbre claro é facilitado pela inclinação da cabeça para traz, inclinação que deixa a coluna de ar se direcionar para a saída mais diretamente[84] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 13).

- **No timbre escuro:**

> O timbre se torna escuro se o cantor fixa a laringe numa posição baixa e levanta horizontalmente o véu do palato. Neste caso, a faringe representa uma abóbada alongada, e a coluna de ar que se eleva verticalmente bate contra a arcada palatina sem entrar na abertura basilar, que se permanece fechada. O som torna-se mordente, pleno e coberto. É o que se chama de *voz mista, escura.* [...] A vogal **u** dá essa disposição ao órgão. Notem que para produzir os timbres escuros, abaixa-se a base da língua[85] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 13).

Podemos fazer algumas especulações, baseados na relação que Garcia estabelece entre as vogais e o timbre. Tanto Mancini quanto Tosi enfatizam que, nas divisões ou passagens de agilidade vocal, devem ser usadas as vogais abertas **a**, **e**, **o** apenas. Logo, podemos dizer que o timbre claro seria o mais recomendado na execução das divisões.

---

[83] Com a abertura das fossas nasais abertas, imagina-se que houvesse uma certa nasalização sonora no timbre claro. No entanto, não podemos identificar qual o grau aceitável de nasalização deste timbre. Por outro lado, Garcia diz, ao descrever o timbre nasal (mais abaixo), que o exagero da ressonância nasal é indesejado.

[84] *L'orsqu'on veut produire le timbre clair, il faut d'abord que le larynx remonte proportionnellement à l'élévation des sons; de plus, que le voile du palais soit abaissé, et enfin que l'isthme du gosier se rapetisse. Alors, bien que l'ouverture repostérieure des fosses nasales se présente libre, la colonne sonore, par la direction inclinée qu'elle a reçue du larynx, se trouve acheminée vers la partie osseuse et antérieure du palais, et la voix, sans aller frapper dans les fosses nasales, sort éclatante et pure. Il faut, dans ce moment, fendre un peu la bouche.*
Les voyelles A, E, O, ouvertes à l'italienne, sont des modifications du timbre clair que amènent cette conformation de l'organe. Le timbre clair est facilité par le renversement de la tête en arrière, renversement qui laisse prendre à la colonne sonore un mouvement plus direct vers l'issue.

[85] *Le timbre deviendra sombre si le chanteur fixe le larynx à la position basse et s'il relève horizontalment le voile du palais. Dans ce cas, le pharynx représente une voûte allongée, et la colonne d'air qui s'élève verticalement frappe contre l'arcade palatine sans entrer dans l'ouverture basilaire, qui reste fermée. Le son se fait entendre mordant, plein et couvert. C'est ce qu'on appelle* ***voix mixte, sombrée.*** *[...] La voyelle* ***u****, prononcée* ***ou****, donne ces dispositions à l'organe. Remarquons que, pour produire les timbres sombres, on creuse la base de la langue.*

Além disso, como esses dois autores recomendam a vocalização principalmente nas mesmas vogais abertas, podemos dizer ainda que o timbre claro fosse o mais utilizado na escola dos *castrati*. Na verdade, tudo isso está em acordo com o fato de que a grande contribuição dos cantores do começo do romantismo para técnica vocal foi justamente o desenvolvimento do *timbre escuro* descrito por Garcia. Antes da revolução técnica trazida pela *voz escura* o timbre vocal predominante parece ter sido o *claro* que acabou perdendo espaço para o novo timbre mais em concordância com orquestração do romantismo. Garcia está num momento histórico em que o timbre escuro está se desenvolvendo tecnicamente e no qual estes dois tipos de timbre eram usados pelos cantores. Conseqüentemente, o seu tratado é um documento em que podemos encontrar a descrição comparativa destes dois tipos de timbre. Desta forma, a descrição feita por Garcia do timbre claro serve para entendermos melhor o que deveria ter sido o *timbre claro* usado por Tosi e Mancini; timbre que não chega a ser descrito de maneira tão detalhada fisiologicamente por nenhum dos dois. Esse fato só contribui para a importância do tratado de Garcia, mesmo para aqueles que pretendem pesquisar o canto do século XVIII.

Ao tratar dos timbres vocais Garcia também faz considerações sobre o caráter brilhante ou surdo da voz. Segundo ele, além do timbre claro ou escuro que se pode dar a voz, também se pode atribuir a quase todos os sons dos dois registros vocais um caráter brilhante e metálico; ou, pelo contrário, torná-los completamente surdos:

> No primeiro caso, experimenta-se um fechamento vigoroso da glote, e o ar escapa com uma certa lentidão; no segundo caso, um grande relaxamento é sentido na mesma abertura, e apesar da debilidade do resultado que acompanha esse relaxamento, o ar escapa com uma rapidez quatro ou cinco vezes superior. Estes efeitos demonstram claramente que a produção dos sons brilhantes resulta de uma abertura da glote menor do que na emissão de notas surdas. Acrescentamos que quando pinçamos fortemente a glote, podemos determinar um certo estreitamento, uma espécie de condensação dos tecidos da faringe, disposições as mais favoráveis ao vigor e ao brilho da voz. Ao contrário, o afastamento dos músculos aritenóideos determina naqueles tecidos uma flacidez

> que retira das ondas sonoras, absorvendo ou refletindo mal, a maior parte de seu brilho[86] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 13).

Ou seja, Garcia relaciona o brilho da voz com o grau de fechamento das pregas vocais. Na verdade, o relaxamento excessivo das pregas vocais pode provocar uma fenda por onde o ar pode escapar sem ser sonorizado, como Garcia descreve acima.

Prosseguindo, Garcia diz que o timbre *claro* e o *escuro* devem ser considerados como os dois principais, mas que além deles existem muitos outros que emprestam do timbre claro ou do escuro o que há de essencial no seu mecanismo. Na verdade, afirma que a voz pode tomar características as mais variadas; seja para produzir as vogais e suas modificações, seja para produzir os sons sob o efeito das paixões. Descreve, então, aqueles timbres que precisam ser conhecidos pelos cantores, ou pelo fato de que deveriam ser estudados, ou porque deveriam ser evitados:

- **Timbre gutural**:

> Quando a língua infla sua base, ela coloca a epiglote contra a coluna de ar, e a voz sai como que espalhada. Pode-se verificar essa disposição da língua, apoiando os dedos exteriormente sobre o osso hióide. Esta última circunstância faz com que o som tome um timbre gutural que não se apresentaria, mesmo sob a pressão dos dedos, se a língua não estivesse inflada na sua base.[87] (GARCIA, 1985, p. 15).

Segundo Garcia, para corrigir esse timbre defeituoso, é necessário aprofundar a base posterior da língua, mantendo essa disposição, em diferentes graus, para todas as

---

[86] *Dans le premier cas,on éprouve un resserrement vigoureux de la glotte, et l'air s'échappe avec une certaine lenteur ; dans le deuxième, un grand relachement se fait sentir à la même ouverture, et malgrè la faiblesse du résultat qui accompagne ce relâchement, l'air s'échappe avec une rapideté quatre ou cinq fois supérieure. Ces effets démontrent clairement que la production des sons éclatants résulte d'une ouverture de la glotte moindre que dans l'émission des notes sourdes. Ajoutons que lorsque nous pinçons fortement la glotte, nous pouvons à la fois déterminer un certain resserrement, une espèce de condensation des tissus du pharynx, disposition des plus favorables au nerf et à l'eclat de la voix. Au contraire l'écartement des muscles arithénoïdes détermine chez ces mêmes tissus une flaccideté qui enlève aux ondes sonores, ou absorbées ou mal réfléchies, la plus grande parte de leur éclat.*

[87] *Lorsque la langue se gonfle par la base, elle refoule l'epiglote sur la colonne d'air, et la voix sort comme écrasée. On peut verifier cette disposition de la langue en appuyant extérieurement sur l'os hyoïde avec les doigts. Cette derniére*

vogais italianas. Assim, para a formação das vogais, a língua deveria se mover, sobretudo, em suas bordas laterais, pouco no meio e nada na sua base posterior. Diz ainda, que a abertura da mandíbula deveria ser quase a mesma para todas as vogais.

- **Timbre nasal:**

Como já foi dito, na produção do timbre claro o palato deixa aberta a passagem das fossas nasais. Portanto, neste caso, se o fluxo do ar for direcionado paras fossas nasais o timbre se torna nasalado. Para constatar se o ar está sendo direcionado para as fossas nasais, pode-se pinçar o nariz. Se o ar estiver direcionado para a boca o som resultante será claro e puro, se estiver direcionado paro nariz, o som ficará completamente nasal.

- **Timbre redondo:**

Esse timbre seria obtido deixando a laringe um pouco mais baixa do que no timbre claro e subindo o palato medianamente. Neste caso, a coluna do ar vai bater no meio do palato.

- **Timbre rouco:**

Garcia descreve vários mecanismos que levam ao timbre rouco:

- O aumento do afastamento dos pilares amigdalianos, quando se sobe o véu do palato.
- A hipertrofia das amídalas, os lábios muito fechados, a ponta da língua alta, podem todos levar a uma perda do brilho da voz.
- Expiração excessiva do ar.

---

circonstance fait prendre au son un timbre gutural qui ne se présenterait pas, même sous la pression des doigts, si la langue n'était pas gonflée par sa base.

Quanto aos defeitos de timbre, diz: "Os timbres se temperam ou se corrigem um ao outro, fazendo com que a faringe tome mecanicamente conformações médias entre os dois extremos que dão aos sons todas as qualidades que eles devem reunir"[88] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 24).

Por outro lado, Garcia confessa que não era conhecido até aquele momento algo que explicasse como os movimentos acima descritos imprimiam suas respectivas modificações no som. Afirma que deveria ser um resultado de várias causas simultâneas:

1. A resistência maior ou menor das paredes do tubo vocal.
2. Os diferentes tipos de configurações do tubo, levando a reflexões diferentes do som.
3. Os diferentes tipos de configurações do tubo, produzindo diferentes formas de ondas sonoras.

Com essas últimas considerações podemos ver o quanto a ciência da voz havia se desenvolvido desde os comentários de Agrícola (1995) sobre fisiologia vocal e física do som, que podem ser lidos em nosso Anexo III.

3.8 - A extensão vocal:

Tosi, Mancini e Garcia não exigem uma extensão vocal maior do que duas oitavas. Segundo Sally Sanford:

> Numa carta para sua irmã, Mozart conta que a soprano Lucrezia Agujari (1743-1783), freqüentemente chamada Bastardella, tinha uma voz extremamente

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
DESENVOLVIMENTO DE COLEÇÕES

[88] *Les timbres se tempèrent et se corrigent l'un par l'autre, en faisant prendre mécaniquement au pharynx, celle des conformations moyennes, entre les deux extrêmes qui donnent aux sons toutes les qualités qu'ils doivent réunir.*

> aguda, indo do Dó[3] ao Dó[6].[89] De acordo com Burney, o *castrato* Matteo Berselli, que estava ativo na década de 1720, podia ir do Dó[3] ao Fá[5] "com a maior facilidade"[90]. Quantz[91] descreveu a extensão do grande *castrato* Farinelli (1702-1782) como do Lá[2] ao Ré[5] em 1726, adicionando algumas notas abaixo poucos anos depois[92] (Sanford, 1979, pg. 23).

Entretanto, Sanford explica que essas são extensões excepcionais e que, na verdade, nos séculos XVII e XVIII, a norma seria a extensão de duas oitavas. Mancini diz, por exemplo: "Conduzidos pela observação, os Gregos estabeleceram que a voz humana naturalmente se estende por duas oitavas ou por quinze tons diatônicos"[93] (MANCINI, 1912, pg 67). Por sua vez, Mancini dá maior importância à qualidade sonora da voz como um todo, do que à sua extensão propriamente dita:

> Em nossos dias, os professores desejam aumentar a extensão, forçando a natureza da voz e exigem que voz do cantor se estenda a um número maior de notas [maior que duas oitavas]. Tanto que o cantor é considerado melhor quanto mais extensa for sua voz. Entretanto, em minha opinião, sempre será melhor aquele que tiver uma voz igualada em toda sua extensão e perfeitamente entoada[94] (MANCINI, 1912, pg 68).

Esse comentário de Mancini deixa claro que no fim do século XVIII, havia uma grande busca por um aumento da extensão vocal. O aumento gradativo da extensão vocal pode ser percebido no repertório desde o século XVII e atinge seu apogeu no fim

---

[89][Nota de Sanford] W. A. Mozart, **Briefe und Aufzeichnungen**, ed. Wilhelm A. Bauer e Otto Erich Deutsch (Kassel: Barenreiter, 1926), pgs. 323-324.

[90][Nota de Sanford] Burney, **The present State of Music...**, p. 188

[91][Nota de Sanford] **Historish-Kritishe Beytrage zur Aufnahme der Musik.** Vol I Berlin, 1754. Isto também é notado em Pleasantes, pg. 73 e por Franz Habock, **Die Kastraten um ihre Gesangskunt** (Berlin: Deutsche Verlags – Anstalt Stuttgart, 1927), pg. xviii. Johann Agrícola também descreve a mesma extensão para Farinelli no seu **Anleitung zur Singkunst** (Belin, 1757), pg 28.

[92]*In a letter to his sister, Mozart recounts that the soprano Lucrezia Agujari (1743-1783), often called La Bastardella, had an extremely high voice, extending from middle c (c') to c''''. According to Burney, the castrato Matteo Berselli, who was active in the 1720's, could go from c' to f''' "with the greatest of ease." Quantz described the range of the great castrato Farinelli (1702-1782) as from a to d''' in 1726 and adding several notes at the bottom a few years later.*

[93]*Experience and observation have taught the Grecians that the human voice naturally extends through a range of two octaves or fifteen diatonic tones .*

[94]*In our time, teachers wish to enlarge the range, and by forcing nature, they bring out from the human throat even a larger number of tones. Thus today, the tendency is to judge a singer's merits by the range of his voice. In my opinion, however, the worth of a voice will always depend upon its evenness of quality throughout the whole register and perfect intonation.*

do século XVIII e começo do XIX. A partir daí, a busca por um aumento na extensão foi substituída por uma busca de aumento no corpo sonoro da voz.

Segundo Garcia, a extensão clássica da voz na escola italiana era uma 12ª, para todos os tipos vocais. "O restante da extensão possível, abaixo ou acima, era deixado ao arbítrio do cantor"[95] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 23). Não chega a dizer, entretanto, o que ele considera como uma extensão ideal.

3.9 - Os tipos vocais:

Tosi se dirige preferencialmente àquele que ensina um *castrato*. Desta forma, praticamente não fala sobre a voz feminina. Não considera a mulheres como boas cantoras, pois, segundo ele, elas freqüentemente não dominam a arte de improvisar, tendo uma formação musical insuficiente. É bom lembrar, no entanto, que a distinção feita por Tosi entre as cantoras e os *castrati* é apenas de ordem musical e não vocal, ou seja, ele não cita diferenças entre a voz feminina e a do *castrato*. Raguenet, ao falar dos tipos vocais, também não faz distinção entre a voz das mulheres e dos castrati:

> [...] a interação dos baixos com as vozes mais agudas forma um agradável contraste, e nos faz perceber as belezas de um tipo vocal através de uma relação de oposição com o outro; um prazer a que os italianos são perfeitos estrangeiros: as vozes de seus cantores, que são, na maior parte *castrati*, são perfeitamente iguais àquelas de suas mulheres[96] (François Raguenet[97], 1709, segundo Sanford, 1979, p. 31).

Essa falta de cuidado de Tosi com os outros tipos vocais diferentes do *castrato* pode ser explicado pelo fato que, como mostra as palavras de Raguenet, o castrato era, no começo do século XVIII, a voz mais utilizada e valorizada. Os outros tipos vocais masculinos eram praticamente desconsiderados e as vozes femininas eram tratadas

---

[95] *Le reste de l'étendue possible, au-dessous et au-dessus, était abandonné au chanteur.*

[96] *The interfering of the Basses with the upper Parts forms an agreeable Contrast, and makes us perceive the Beauties of the one by the Opposition they meet with from the other; a Pleasure to which the Italians are perfect Strangers; the Voices of their Singers, who are, for the most part Castrati, being perfectly like those of their Women.*

[97] François Raguenet, **A comparison between the French and Italian Music**, trad. Inglesa atribuída a J. E. Galliard (London 1709), Fasc. Ed. (Farnborough, Inglaterra: Gregg International, 1968), pgs. 5-7.

como se fossem iguais àquela dos *castrati*. Na verdade, ao que parece, as pregas vocais de um *castrato* se assemelhavam àquelas de uma mulher, apesar da estrutura óssea, da musculatura e, conseqüentemente, da proporção das outras partes do aparelho fonador do *castrato* serem diferentes. Newton cita uma descrição feita por Brodnitz em 1909 sobre uma dissecação do aparelho vocal de um *castrato* de vinte e oito anos: "A saliência da tireóide era pouco visível e a laringe como um todo era impressionantemente pequena. O comprimento das cordas vocais era de somente 14 mm., que corresponde às cordas vocais de um soprano coloratura"[98] (Brodnitz, 1909, segundo NEWTON, 1984, p. 35). Newton conclui daí, que a voz do castrato teria a mesma tessitura das mulheres, mas com uma intensidade maior, causada pela musculatura mais forte do *castrato*. Podemos, assim, fazer uma idéia do fenômeno vocal que foram os *castrati*: eram vozes muito semelhantes às das mulheres, mas com maior brilho e intensidade.

Newton conclui também que isto mostra que o som dos castrati nada tinha em comum com o som dos falsetistas. Isso fica claro nas palavras de Petri:

> Um certo soprano, muito habilidoso e excelente em cantar em falsete (que não era um *castrato*), certa vez, cantou um ária que se estendia até o Mi''' e o F''' com tremenda facilidade vocal, como a mais completa pureza de cada nota nos grupetos e trilos rápidos. Seus ornamentos, seus trilos, suas cadências, em resumo, tudo era magnífico. Somente na segunda parte da ária, ele cantou abaixo do A, na pequena oitava. Seu falsete não alcançou essa nota, e ele caiu na sua robusta e perfurante voz de tenor. Eu fiquei chocado, e meu prazer em ouvir sua agradável voz de soprano foi completamente destruído, e mesmo na repetição da primeira parte antes tão bela, eu me lembrei novamente do odioso e grosseiro A[99] (J. S. Petri[100], 1782, segundo SANFORD, 1979, p. 43).

---

[98] *The thyroid notch was barely visible and the whole larynx was strikingly small. The length of the vocal cords amouted to only 14 mm.. which corresponds to the vocal cords of a coloratura soprano.*

[99] *Ein gewisser im Falsett sehr geübter und vortreflich singender Sopranist (der aber nicht kastrate war) sang einsmals ein bis e'''und f'''steigende Arie mit sehr grosser Leichtigkeit der Stimme, mit der vollkommensten Reinigkeit aller Töne in dem allerschnellsten Läufern und Groppen; seine Manieren, seine Triller, seine Kadenzen, kurz, alles war prächtig. Allein im zweeten (sic) Theile der Arie was ein Fall bis a den kleine Oktave. Hier reichte sein Falsett nicht, sondern es fiel auf einmal seine scharfe und starke Tenorstimme ein. Ich erschrack, und mein ganzes Vergnügen über seine schöne Diskantstimme war vernichtet, und selbst bei Wiederholung der vorher so schönen ersten Theils fiel mir immer wieder das garstige rauhe a ein.*

[100] PETRI, Johann Samuel. **Anleitung zur praktischen musik** - 2a. edição - Leipzig: fasc. Ed. Prien am Chiemsee: Musikverlag Emil Katzbichler, 1969. (escrito em 1782).

Podemos pensar também que, caso as vozes dos falsetistas fossem semelhantes à dos castrati, nada justificaria um ato tão extremo quanto à castração de jovens.

Diferentemente, no tratado de Mancini podemos ver um cuidado maior com os outros tipos vocais. Por exemplo, ao citar os cantores de mérito no seu tratado, Tosi não menciona explicitamente um tenor. O fato de Mancini ter citado esses tenores como Gregório Babbi de Cesena, e Angelo Amorevoli de Veneza e Antônio Raff[101] talvez seja um indício da crescente importância que a voz de tenor veio adquirindo com o fim do barroco e o declínio da era dos *castrati*.

Mancini continua enumerando muitas outras cantoras e cantores de sucesso sem fazer nenhuma distinção de mérito entre os sexos. Como Raguenet, não faz nenhuma distinção entre a voz feminina e a voz do *castrato*. Apesar disso, vemos ainda que o número de cantoras na sua lista é menor que o de cantores.

Mancini não discute de maneira demorada as especificidades de cada tipo vocal, faz apenas um breve comentário no capítulo IV.

> Terminarei este capítulo com um paradoxo que causará admiração; digo que podem se dar defeitos da natureza que são mais belos e desejados na voz, quando não são corrigidos pela arte. Dá-me uma voz velada, a qual seja de corpo suficiente para se fazer ouvir em qualquer lugar mesmo vasto; ela seduz, agrada, e prende suavemente o coração humano por sua extraordinária massa, nunca dura, nunca estridente.
>
> Porém, quando digo deste defeito natural, cheio de virtude da voz *appannata* [lit.: empanada], entenda-se que ela [a voz] seja de tal forma somente em um soprano, ou contralto, e nunca em um tenor ou baixo, pois estas duas últimas vozes naturais, como sustentam o baixo da harmonia, devem ser sonoras, robustas e viris, e a voz velada não pode ser assim,[102] [...] (MANCINI, 1774, p. 46).

Deixa clara, no entanto a importância de uma classificação vocal correta:

---

[101] Tenor para quem Mozart compôs muita música.

[102] *Terminerò questo articolo con un vago paradosso, che vi farà maraviglia; e dico, che possono darsi defetti di natura, che son più belli, e più vaghi nella voce, quando non son correti dall'arte. Datemi una voce 'velata', la quale sai de tanto corpo da farsi sentire in qualunque Luogo anche vasto; ella alletta, piace, e afferra soavemente il cuore umano per il suo mirabile impasto; mai cruda, mais tridente.*

> E a ajuda da arte pode ser inútil se, antes de tudo, uma qualidade de voz não vier, desde o princípio, destinada a sua clave correta. Demasiadas vezes, no entanto, acontecem tristes casos em que uma bela voz de soprano é estragada e atormentada ao ser levada a cantar como contralto, e ao contrário, uma perfeita voz de contralto forçada a cantar como soprano[103]. (MANCINI, 1774, p. 88).

Ao contrário de Mancini e Tosi, Garcia não trata da voz do *castrato*, se referindo às vozes femininas propriamente ditas e às vozes masculinas naturais. Isso deixa claro que em meados do século XIX esse tipo vocal já não era relevante. Por outro lado, ele fala extensivamente sobre diversos tipos vocais:

Vozes femininas:

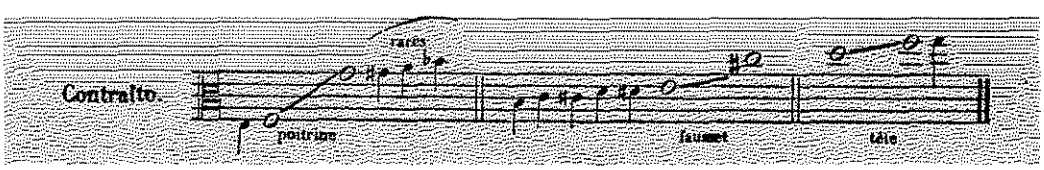
Garcia considera que a voz da mulher é mais bela e flexível do que a do homem, sendo por excelência a intérprete da melodia.

Divide a voz feminina em três classes:

1 - Contralto:

Voz mais grave. Caracteristicamente, tem uma qualidade enérgica e masculina no registro de peito, que nelas é potente e redondo.

A extensão dos registros é:



(GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 22).

Quanto però dico di questo difeto di natura virtuoso della voce 'appannata', intendasi solo, essere ella tale in un Soprano, o Contralto, e non mai in um Tenore, o Basso; poichè queste due ultime voci naturali, come sostegno, e base dell'armonìa, devono essere sonore, robuste, e virili;

[103] *E l'arte poi, e gli ajuti riuscirebberro inutilli, se prima d'ogn'altro a qualunque qualità di voce non venisse sul bel principio destinata la propria chiave. Pur troppo però talvolta accaduti sono funesti casi, che una buona voce di soprano è stata tradita, e male a proposito tormentata col farla cantare il contralto, ed al rovescio una perfetta voce di Contralto sforzata a cantare il soprano.*

Aqui, e nos exemplos musicais seguintes deste item, as notas pequenas indicam sons raros, que segundo Garcia, são de emissão difícil e mesmo perigosa de se tentar. Afirma que poucos indivíduos têm um órgão vocal que os emita sem esforço, e portanto não deveriam ser usados sem propósito; assim, nada mais imprudente do que conquistá-los contra a natureza.

Considera que, no registro de falsete, a porção de si^2 a fá^3 é débil e não pode ser sustentada com aquela força que poderia ser sustentada na voz de peito. Logo nesta região é preferida a voz de peito à de falsete.

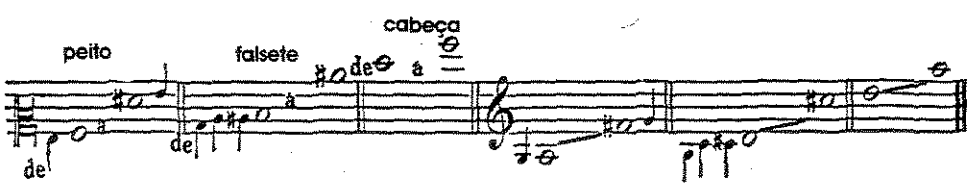
Por outro lado, os sons entre Fa#^{3} e Lá^3 têm intensidade e caráter no registro de falsete, "caso forem exercitados logo de início, antes que o estudo forçado desses mesmos sons no registro de peito, não os tenha sufocado no falsete"[104] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 21).

Afirma que o registro de cabeça é muito fatigante para o contralto e deve ser utilizado apenas rapidamente: todo o canto que busque alguma sustentação nesse registro se torna inexeqüível.

2 - Meio-soprano:

Uma terça mais aguda que o contralto.

A extensão dos registros é:



(GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 21).

[104] [...] *si on les exerce tout d'abord, avant que l'étude forcée des mêmes sons dans le registre de poitrine ne les ait étouffés dans ce registre.*

Afirma que esta extensão pode ser maior um pouco mais para cima ou para baixo como, por exemplo, a extensão de Malibran[105], que teria sido do Fá^2 ao Dó^5.

Considera o meio-soprano rico em recursos de timbres e coloridos vocais:

> [...] pois se não possui toda a potência do contralto, nem a espontaneidade nos agudos como o soprano, é muito mais cheio que o último nos sons médios e graves, e muito mais fácil nos agudos que o primeiro. As vozes de meio-soprano são ou podem se tornar iguais e cheias em toda sua extensão, com o emprego dos três registros[106] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 21).

É interessante notar a preferência de Garcia pela voz de meio-soprano. Talvez isso se explique pelo fato de que suas duas irmãs estiveram entre seus alunos mais bem sucedidos e eram, ambas, meio-sopranos. Além disso, é bom notar que este tipo de voz feminina estava muito em voga na época, especialmente na música de Rossini[107], como se nota nas personagens protagonistas de suas óperas como *La Cenerentola*, *Il Barbiere di Siviglia* e *L'Italiana in Algeri*.

3 - Soprano:

A voz mais aguda, estando uma terça acima do meio-soprano.

A voz de soprano distingue-se principalmente pela facilidade e espontaneidade do último registro. "Essas vozes são brilhantes, delgadas e metálicas; sua potência está nos sons agudos; elas são fracas nos graves"[108] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 21).

Sua extensão é:

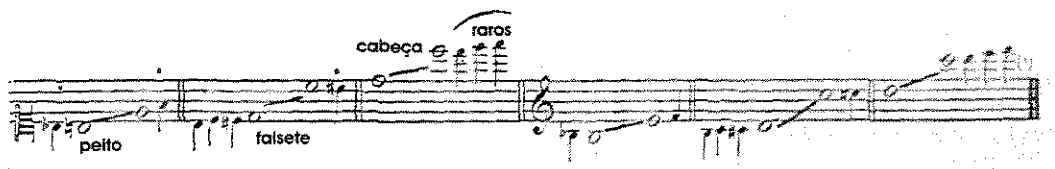
---

[105] Irmã de Garcia e também uma de suas alunas mais bem sucedidas.

[106] [...] *car si elle n'a pas toute la puissance du contralto, ni autant de spontanéité dans l'aigu que le soprano, elle a plus de plénitude que ce dernier dans le milieu et le grave, et bien plus de facilité dans l'aigu que le premier. Les voix de mezzo-soprano sont ou peuvent devenir égales et pleines dans toute leur étendue par l'emploi des trois registres.*

[107] Rossini foi um dos mais influentes compositores do começo do século XIX.

[108] *Ces voix sont brillantes, déliées, éclatantes; leur puisance est dans les sons élevés; elles sont faibles dans le bas.*



(GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 21).

Garcia considera que os sons entre si[2] a fá[3], quando emitidos no falsete, são ternos e de uma debilidade extrema. Seria, portanto, preciso substitui-los pelos sons de peito, os quais, apesar de pouco potentes, não faltam com o mordente. Considera ainda que os sons mais elevados do registro de falsete são débeis, mas puros.

Afirma que as notas ré[5], mi[5], fa[5] são raras no soprano. Isso mostra a pouca familiaridade de Garcia com o registro super agudo do soprano ligeiro.

Garcia conclui suas considerações sobre os tipos vocais femininos chamando atenção para o fato de que toda voz feminina tem o registro de falsete idêntico em dimensão, mas diferente em intensidade e beleza.

Vozes masculinas:

1 - <u>Baixo</u>:

A voz mais grave.

Segundo ele, os baixos podem limitar-se ao registro de peito. Uma voz de baixo sonora e encorpada[109] teria a seguinte extensão:

(GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 23).

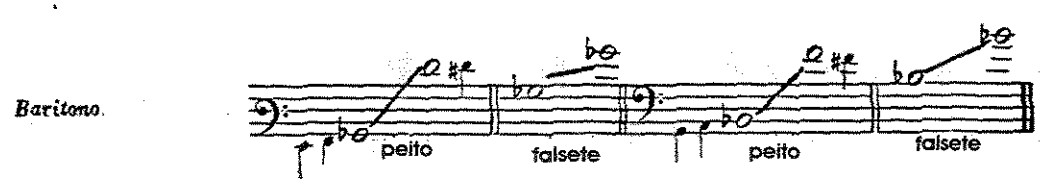
Afirma que os baixos profundos têm fadiga de atingir o falsete; faltam completamente com os sons de cabeça. "A moda, que regula tudo, por um capricho deplorável, hoje em dia quase os excluiu dos teatros. Foram substituídos pelos barítonos"[110] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 22).

Essa última afirmação de Garcia mostra que a escolha dos tipos vocais por parte do compositor também era regida pela moda ou estética da época. Podemos citar outros fatores que poderiam influenciar nesta escolha: os cantores que estariam disponíveis no momento da montagem, gosto pessoal do compositor, ou exigências do próprio drama a ser musicado.

2 - <u>Barítono</u>:

Barítono: uma terça mais agudo que o baixo.

Segundo ele, essa voz, menos encorpada que a precedente, é plena e timbrada[111]. Estende-se:



(GARCIA, 1985,1ª parte, p. 23).

"Todos os barítonos, tanto quanto os tenores e contraltinos, têm a faculdade de formar os sons de falsete, que possuem neles a mesma extensão que nas mulheres. Todavia, poucos barítonos se servem dele com sucesso"[112] (GARCIA, 1985, p. 22).

---

[109] Do original "*volumineuse*". É bom lembrar que Garcia diferencia volume sonoro (*volume*) de intensidade sonora (*intensitè*); o volume sonoro seria o corpo sonoro ou harmônico da voz. Ver item "itensidade e volume"

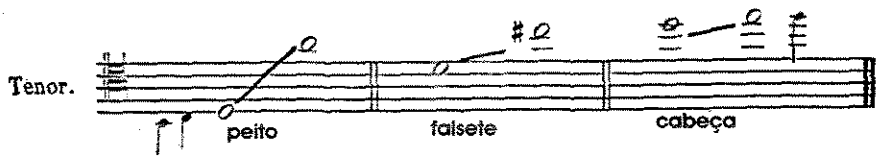
[110] *La mode, qui règle tout, les a aujourd'hui, par un déplorable caprice, à peu près exclues des théâtre. On les remplace par le baryton.*

[111] Ao afirmar que uma voz é *timbrée* Garcia provavelmente quer dizer que esta voz é susceptível às manipulações do timbre claro ou escuro. Ver item 3.7 - Os timbres

3 - Tenores:

Esta voz é uma terça mais aguda que a do barítono. As vozes de tenor, "menos encorpadas que as precedentes, têm mais redondeza, e sons mais timbrados, mais fáceis nos agudos"[113] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 22).

Segundo ele, raras vezes sua extensão abarca duas oitavas. Os sons no intervalo de si[1] a mi[2] são débeis, enquanto que os sons correspondentes (oitava acima) no contralto e no meio-soprano são metálicos e cheios. Extensão:



(GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 23).

Afirma ainda: "O falsete unido ao registro de peito é para os tenores, mais do que para os barítonos, um recurso feliz e natural. O diapasão alto demais da música composta hoje em dia para os tenores não os permite se eximir do emprego do falsete"[114] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 22) Lembra, entretanto, que o timbre desses dois registros deve ser igualado, pois ainda que a passagem de um registro para outro seja boa, sem a igualdade de timbre teremos a impressão de ouvir duas vozes cantando, alternadamente, uma mesma frase. Afirma que a voz de cabeça, mostrando um contraste ainda mais marcado com a voz de peito, deverá ser empregada com mais reserva.

---

[112] *Tous les barytons, ainsi que les ténors et les haute-contre, ont la faculté de former les sons du fausset. Il a chez eux la même étendue que chez la femme. Pourtant, peu de barytons s'en serviront avec succès*

[113] [...] *moins volumineuses que les précedentes, ont plus de rondeur, et sont plus timbrées, plus faciles dans la partie haute.*

[114] *Le fausset uni au registre de poitrine est pour les ténors, plus que pour les barytons, une ressource heureuse et naturelle. Le diapason beaucoup trop élevé de la musique composée aujourd'hui pour les ténors ne leur permet pas de se passer du registre de fausset.*

4 - Contraltino:

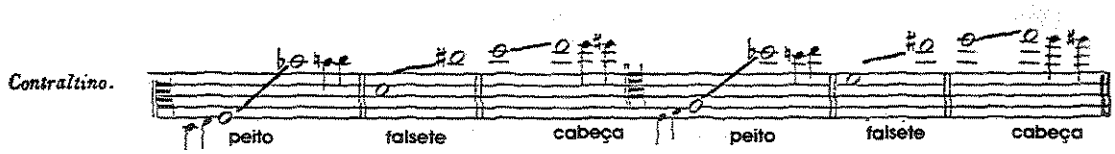
Uma terça mais agudo do que o tenor.

Segundo ele, o contraltino é a voz de homem mais aguda. Este gênero de voz, clara e ágil, teria a mesma extensão do contralto. Dá como exemplo deste tipo de voz o cantor Rubini. Stendhal faz uma ótima descrição da voz deste cantor:

> Sua voz não é nada forte, e tem brilho apenas nas notas agudas; ela carece de timbre, o que significa que se assemelha muito à voz falada. Não é ouvida de modo algum nos trechos de conjunto; e muitas vezes, nos duetos, foi completamente eclipsada pela orquestra do Louvois, que se gaba de tocar sempre muito forte (Stendhal, 1995, p. 406).

Nesta citação podemos encontrar uma razão pela qual esse tipo vocal caiu em desuso no repertório romântico: era incapaz de ser ouvida sendo acompanha por uma orquestração pesada.

Sua extensão seria:



(GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 23).

Quanto à união dos registros neste tipo vocal, Garcia afirma:

> Nesta voz, uni-se bastante bem o registro de peito com a voz de falsete; mas, ainda que mais delicado e feminino do que o de todas as outras vozes masculinas, ele forma uma desigualdade com o registro da voz de cabeça, [que seria] reservado exclusivamente às mulheres[115] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 22).

O contraltino descrito por Garcia tem as mesmas características do contratenor descrito por Newton (1984). Segundo este último autor, o contratenor e o falsetista são diferentes: o primeiro é uma voz masculina naturalmente leve e aguda que passa facilmente da voz de peito para o falsete, usando os dois registros, mas cantando principalmente na região aguda; o segundo é geralmente um barítono que cultivou um falsete separado e distinto da voz de peito, canta aproximadamente na mesma tessitura do contratenor, mas nunca usa a voz de peito. Ou seja, ao contrário do falsetista, o contratenor consegue unir os dois registros de sua voz. Isso está em acordo com o que é dito por Garcia em relação aos contraltinos.

O cuidado de Garcia em classificar os tipos vocais pode ser explicado ao lembrarmos que com o fim dos *castrati*, a distribuição dos papéis torna-se baseada no tipo vocal e não na habilidade vocal, como antes. Esse hábito se estabeleceu e se mantém essencialmente inalterado até os dias de hoje. Com isso, o trabalho do cantor está em se adequar o melhor possível dentro dos tipos vocais pré- estabelecidos pela tradição da Ópera de Repertório.

---

[115] *Dans ces voix, le registre de poitrine se marie fort bien avec la voix de fausset ; mais, quoique plus mince et plus efféminé que dans toutes les autres voix masculines, il forme une disparate avec le registre de la voix de tête esclusivement réservé à la femme.*

Capítulo IV

Aspectos Interpretativos

4.1 - Ideais estéticos da sonoridade vocal:

Comparado o que é dito nos tratados de Tosi, Mancini e Garcia, podemos notar uma grande mudança nos ideais estéticos da sonoridade vocal. Para Tosi, mais importante do que uma bela voz é o conhecimento musical que torna o cantor apto a improvisar e embelezar as peças musicais:

> Tenha um cantor inteligência musical fundamental capaz de superar com desenvoltura qualquer composição mais difícil. Possua ainda uma ótima voz e saiba conduzi-la com arte, mas não merecerá apenas por isso o título de profissional singular, caso lhe faltar uma variação fluente, dificuldade que não se encontra em outras artes[1] (TOSI, 1723, p. 2).

> [...] se, no entanto, se reflete que a perfeição na voz é um dom gratuito, e [esta mesma perfeição] na arte é uma conquista penosa, conclui-se que esta prevaleça sobre aquela tanto no mérito quanto no louvor[2] (TOSI, 1723, p. 55).

Ou seja, Tosi dá grande ênfase nas qualidades musicais do cantor, deixando as qualidades vocais em segundo plano. Já no tratado de Mancini essas qualidades do cantor são consideradas de maneira mais equilibrada.

De qualquer forma, tanto para Tosi quanto para Mancini, os atributos mais relevantes numa voz são: flexibilidade, entoação perfeita, suavidade, redondeza,

---

[1] *Abbia un cantante intelligenza fondamentale capace di superar con franchezza ogni più scabrosa composizione. Possegga di più un'ottima voce, e se ne vaglia con artificio, non per questo meriterà nome di singolar professore, quand'ei manchi d'una pronta variazione, difficoltà, che nelle altr'arti non s'incontra.*

igualdade, claridade, precisão métrica, ornamentação executada com perfeição e bom gosto, expressão e criatividade na improvisação e variação.

Vemos em Mancini uma busca pelo aumento do tamanho da voz; algo pouco relevante no tratado de Tosi.

> Uma voz que falta robusteza chama-se *voz débil*, e traz o grave distúrbio ao cantor de não poder fazer-se ouvir sem esforço e cansaço em um lugar vasto.
>
> Um corpo sonoro, ou seja, a robusteza da voz, é geralmente um dom da natureza, mas pode também ser conquistado através de estudo e de arte[3] (MANCINI, 1774, p. 76).

Esta preocupação de Mancini com a intensidade da voz está intimamente relacionada com a necessidade do cantor de se fazer ouvir em ambientes vastos. Um dos grandes desafios dos cantores de finais do século XVIII e de todo o século XIX era o de ser ouvido nas casas de ópera cada vez maiores. O aumento do tamanho dos auditórios criou a necessidade de orquestras e vozes mais potentes. Os instrumentos sofreram mudanças para conseguir maior sonoridade e a voz teve que seguir o mesmo caminho. Por exemplo, Garcia afirma que o tamanho e a natureza da sala de concerto obrigam o artista a mudar sua maneira habitual de cantar. Exemplifica: numa sala muito grande notas sustentadas, mudanças de timbre e variações de articulação são mais eficazes do que desenhos finos e delicados. Esse tipo de ajuste da linha vocal a uma sala grande foi justamente o que caracterizou o começo da sonoridade vocal romântica.

Além desses razões de espaço físico, havia razões estéticas para o crescimento do som das vozes:

> Os primeiros compositores românticos de ópera consideraram os antigos intensificadores musicais - movimento rítmico e floreado - como muito limitados, e começaram a explorar um recurso expressivo anteriormente sub-utilizado: intensidade sonora. Eles logo perceberam que a natureza do

---

[2] [...] *se si riflette però, che la perfezione nella voce è un dono gratuito, e nell'arte un acquisto penoso si decide, che questa prevalga a quella sì nel merito, che nella lode.*

[3] *Una voce, a cui manchi la robustezza chiamasi* ***voce debole****, e porta il grave disturbo al cantore, che non può farsi sentire senza sua pena, e fatica, in campo vasto.*
Un corpo sonoro, o sia la robustezza di voce, è d'ordirario dono della natura, ma può altresì assere acquisto di studio, e d'arte.

> instrumento vocal requeria que a maioria dos cantores escolhesse entre amplitude e flexibilidade. As duas qualidades eram raramente encontradas, no grau desejado, no mesmo cantor. Como os compositores expandiram seu vocabulário expressivo, empregando agilidade ou amplitude de acordo com seus propósitos, os cantores tiveram uma escolha prática a fazer: eles deveriam tornar-se especialistas e se prepararem como tipos líricos ou dramáticos[4] (KOOPMAN, 1999).

Não podemos entender com isso que a música anterior ao romantismo não se servisse da dinâmica como recurso expressivo[5]. Certamente se servia, mas nunca na mesma escala da música romântica. Pela primeira vez, alguns cantores, que acabaram sendo conhecidos como *dramáticos*, abandonaram a agilidade e a suavidade da voz cultivadas no *Bel Canto* em troca de um som mais pesado, vigoroso e escuro, que melhor satisfizesse as necessidades do repertório dramático do século XIX.

Essas mudanças acabaram por transformar completamente o ideal de sonoridade vocal, o que fica muito claro na seguinte afirmação de Garcia: "A qualidade da voz, nunca seria demais afirmar, é o elemento mais precioso do canto. Meu pai[6] dizia freqüentemente que a beleza da voz constitui noventa e nove por cento do poder de um cantor"[7] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 24). Ou seja, temos agora uma grande ênfase no som da voz do cantor; uma inversão completa dos ideais sonoros de Tosi. Temos o culto da voz em si mesma, diminuindo, assim, o valor da capacidade musical do cantor de improvisar e ornamentar.

4.2 - As árias: ornamentação, improviso e expressão:

---

[4] *Early Romantic operatic composers viewed the old musical intensifiers, rhythmic motion and floridity, as too limiting and began to explore a previously underused expressive resource – amplitude. They soon found that the nature of the vocal instrument requires most singers to choose between amplitude and flexibility. Both qualities are rarely found, to the degree desired, in the same singer. As composers expanded their expressive vocabulary, employing either agility or amplitude as suited their purpose, singers had a practical choice to make: they would have to become specialists and prepare themselves as either lyric or dramatic types.*

[5] Ver item 4.7 – Dinâmica.

[6] Manuel Del Popolo Vicente Rodrígues (*Sevilia 1775; + Paris, 1832).

[7] *La qualité de la voix, nous ne saurions trop l'afirmer, est l'élément le plus précieux du chant. Mon père disait souvent que la beauté de la voix constituait les quatre-vingt-dix-neuf centièmes de la puissance d'un chanteur.*

Tosi deixa claro no sexto capítulo de seu tratado que, cantar afinado - com expressão, *messa di voce*, apojaturas, trilos e divisões perfeitos - e saber acompanhar a si mesmo, são as qualificações principais de um cantor; mas não são suficientes para se cantar uma ária com perfeição. Para isso, a inventividade do improviso é indispensável.

Seguindo o mesmo raciocínio, Mancini mostra a importância da ornamentação, lembrando que ela não pode ser aprendida através da partitura:

> [...] um valoroso cantor não pode deixar para a posteridade uma memória daquela inspiração, daquele método, daquela graça, e daquela conduta, com os quais ele habitualmente embelezava seu canto. Encontra-se, é verdade, música vocal escrita por grandes mestres, mas em uma tal obra encontra-se concebida somente uma simples cantilena, uma simples passagem, justamente para deixar ao bom cantor a plena liberdade de embelezar a composição a seu talento e, portanto, se um estudante a quiser pegar como modelo, verá somente um esqueleto, nem poderá perceber por ela com que método, com que vivacidade, e com que conduta deva ser executada[8] (MANCINI, 1774, p 31).

A ornamentação improvisada não deveria mostrar apenas as qualidades da técnica vocal do cantor, mas também seu bom gosto e criatividade musical. Ela é fundamental para a execução daquilo que Tosi chama de *passi*[9]. Ele dedica o último capítulo de seu tratado à boa execução desse tipo de ornamento, pois, segundo ele, os *passi* são os principais ornamentos no canto, devendo, portanto, ser aprendidos. Ele esclarece que são cinco as principais qualidades que, unidas, levam os *passi* à perfeição: "inteligência, invenção, tempo, arte e bom gosto"[10] (TOSI, 1723, p. 111).

Há também cinco embelezamentos subordinados aos *passi*: a apojatura[11], o trilo[12], o portamento da voz[13], o *scivolo*[14] (um tipo de divisão ligada) e o *strascino*[15].

---

[8] [...] *un bravo cantante non può lasciare ai posteri una memoria di quell'estro, di quel metodo, di quella grazia, e di quella condotta, co'quali era egli solito abbellire il suo canto. Si trova, è vero, della musica vocale scrita da bravissimi maestri, e perfettamente eseguita da qualche celebre cantante; ma in un tal monumento non ritrovasi che concepita una semplice cantilena, che accennato un semplice passaggio, giust'appunto per lasciare al bravo cantante la piena libertà d'abbellire la composizione a sua talento, e però, se uno scolare vuol prendere questa per modello, non la vede che in ossatura, nè può da quella rilevare con qual metodo, com qual brio, e con qual condotta sia stata, e debba essere eseguita.*

[9] Literalmente: "trecho", "passagem". Esse termo é de difícil tradução, considerando que Tosi não dá uma definição precisa dele. Agricola (1995, p. 232) o traduz como uma variação melódica improvisada.

[10] [...] *intelligenza, invenzione, tempo, artificio, e gusto.*

[11] Ver item 4.3 – Apojatura e Grupeto.

As qualidades principias ensinam:

Que o *passo* deve ser produzido somente por uma INTELIGÊNCIA profunda.

Que nasce da rara e singular INVENÇÃO [proveniente] da beleza do pensamento, quando se afasta daquilo que é familiar e comum.

Que, governado pelos rigorosos, mas dignos, preceitos do TEMPO, não pode sair nunca de sua regulada medida sem a perda de sua estima.

Que, guiado pela ARTE mais refinada, tenha o baixo (e não outro lugar) como centro [de referência]; ali, brinca com prazer e, inesperado, fascina.

Que é concedido apenas ao refinamento próprio do BOM GOSTO mais apurado, o prazer imenso de acompanhá-lo sempre com aquele suave portamento da voz, que encanta.

Das qualidades acessórias se aprende:

Que o *passo* pareça fácil, a fim de que seduza a todos.

Que seja difícil em essência, para que se admire o entendimento do inventor.

Que seja executado com igual cuidado tanto com a expressão das palavras, quanto com a arte.

Que seja escorregadio ou muito ligado no patético, pois faz melhor efeito do que articulado.

Que não pareça ser estudado, caso pretenda não ser desprezado.

Que seja suavizado com o piano no patético, e será mais agradável.

Que no alegro possa ser acompanhado algumas vezes pelo forte, e pelo piano, de forma que venha a formar uma espécie de claro-escuro.

Que seja restrito a poucas notas agrupadas, já que agrada mais do que quando é muito errante.

Que no lugar com grande espaço de tempo, seja propagado em muitas [notas] (se for permitido pelo baixo), tendo, o cantor, a obrigação de manter a intenção do motivo original, a fim de que a sua capacidade seja revelada.

Que seja bem situado, pois desagrada fora de seu lugar apropriado.

Que seja distante dos outros *passi* ao invés de próximo, caso deseje ser nítido.

Que seja produto mais do coração do que da voz, para que se insinue mais facilmente no interior [dos ouvintes].

Que não seja executado sobre a segunda e quarta vogais, quando pronunciadas fechadas, e muito menos sobre a terça e a quinta.

Que não seja copiado, se não quiser ser sem forma.

Que use o tempo *rubato*, para que agrade a alma.

Que nunca seja repetido nos mesmos lugares, principalmente nas árias patéticas, pois são as mais observadas pelos observadores.

E, acima de tudo, que a mudança [introduzida pelo *passo*] seja para melhorar e não para piorar[16] (TOSI, 1723, p. 113).

---

[12] Ver item 4.9.1 – O trilo e o mordente.

[13] Ver item 4.6 – Portamento.

[14] Do verbo *scivolare* (escorregar). Ver item 4.9 – Agilidade.

[15] Do verbo *strascicare* (arrastar).

[16] ***Le qualità principali insegnano.***

Tosi diz ainda que alguns professores são da opinião que nos *passi* não há lugar para as divisões articuladas[17] a não ser se na companhia de alguns dos embelezamentos citados acima, ou interrompidas pela síncope ou por outros tipos de acidentes.

Tosi descreve o s*trascino* que, segundo ele, é importante para o patético:

> Quando sob o movimento regular de um baixo contínuo, que caminhe lentamente de colcheia em colcheia, um vocalista inicia uma *messa di voce* nos agudos, arrastando-a docemente para o grave com o forte e com o piano, quase sempre em graus, com desigualdade de movimento, ou seja, parando um pouco

---

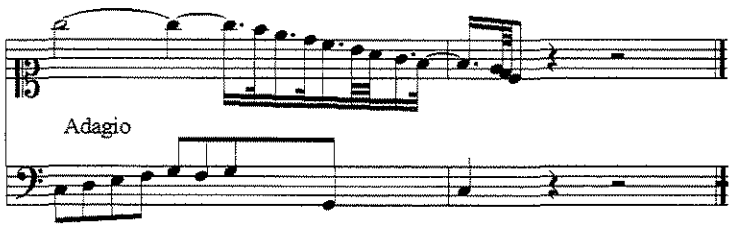
Che il passo non può concepirsi, che da una profonda INTELLIGENZA.
Che nasce dalla rara, e singolar INVENZIONE della bellezza del pensiero, allorchè si allontana da ciò, che è famigliare, e comune.
Che ammaestrato da rigorosi, ma degni preceti del TEMPO non pùo uscir mai dalle sue regolare misure senza perdere la propria estimazione.
Che guidado dal più finito ARTIFICIO sul basso ivi (e non altrove) ei trova il suo centro; ivi scherza con diletto, e innaspettato innamora.
Che non è concesso, che alla esquisitezza del GUSTO più fino il piacere immenso d'acccompagnarlo sempre con quel soave portamento di voce, che incanta.

Dalla qualità accesseorie s'impara.

Che il paso sia facile in apparenza, acciò universalmente alleti.
Che sia difficile in sostanza, affinchè si ammiri l'intendimento dell'inventore.
Che sia egualmente eseguito dall'espressiva delle parole, che dall'arte.
Che sia scivolato, o strascinato nel patetico, perchè faccia miglior effeto, che battuto.
Che non sia conosciuto per istudiato se pretende di non ser negletto.
Che sia raddolcito col piano nel patetico, e sarà piu gustoso.
Che nell'allegro sia accompagnato talvolta dal forte, e dal piano così, che venga a formare una specie de chiaroscuro.
Che sia restretto in poche note aggruppate, acciocchè piaccia più che vagante.
Che in sito spazioso di tempo sia propagato in molti (se lo consente il basso) con obbligo al cantore di sostener l'impegno del primo motivo, affinchè la sua capacità sia palese.
Che sia ben figurato, altramente fuor del suo nicchio disgusta.
Che sia piuttosto lontano dagli altri passi che vicino, se vuol esser distinto.
Che sia prodotto più dal cuore, che dalla voce per insinuarsi più facilmente nell'interno.
Che non sia eseguito su la seconda, e quarta vocale quando vanno pronunziate strete, e molto meno su la terza, e quinta.
Que non sia copiato se non vuol esser disforme.
Che sia rubato sul tempo acciò diletti l'anima.
Che non sia replicato mai nel medesimo luogo, particolarmente nell'arie patetiche, poichè sono le più osservate dagl'intendenti.
E soprattuto, che sia migliorato, e non deteriorato nel cambio

[17] Ver item 4.9.2 – Divisões.

mais em algumas notas no meio, do que naquelas que começam ou terminam o *strascino*[18] (TOSI, 1723, p. 114).



(Exemplo de Galliard em TOSI, 1743, p.179).

Tosi diz que não há invenção que emocione mais do que esta. Deve ser usada com inteligência, com o portamento da voz, de acordo com o tempo do baixo, e com economia. Segundo ele, as vozes mais extensas levam vantagem neste ornamento, pois quanto maior for a extensão da descida feita, mais belo é o *strascino*.

Esses *passi* deveriam ser introduzidos nas árias, nas quais a improvisação de ornamentos era um elemento fundamental da execução. Tosi chega a cogitar o fato de que as árias *da capo*[19] talvez tivessem sido inventadas justamente para mostrar o poder de improvisação do cantor:

> Se quem primeiro introduziu o costume de reiniciar as árias *da capo* teve por motivo a exibição da habilidade de quem canta variando a repetição, quem ama a música não pode desaprovar esta invenção, entretanto, retira grande [parte da] força das palavras[20] (TOSI, 1723, p. 58).

Podemos ver, no entanto, que ele menciona, ao final, um problema apontado por críticos da ária *da capo*: uma certa perda do sentido dramático do texto. Galliard comenta esse fato:

---

[18] *Quando sul movimento eguale d'un baso, che lento cammini di croma in croma un vocalista mette la prima voce sugli acuti strascinandola dolcemente al grave col forte, e col piano quasi sempre di grado con disuguaglianza di moto, cioè fermandosi più su qualque corda di mezzo, che su quelle che principiano, o finiscono lo strascino* [...]

[19] A *aria da capo* consiste de uma canção que deve ser repetida desde o início, seja em parte ou integralmente.

> Suponha que a primeira parte [da ária] tenha expressado raiva, e a segunda, mais lenta, tenha expressado piedade e compaixão, [o cantor] tem que estar com raiva novamente na *Da Capo*. Isso geralmente acontece, e é muito ridículo se não for feito segundo propósito real, e se o assunto e a poesia não requeiram isso[21] (Galliard em TOSI, 1743, p. 91).

Por sua vez, outro tradutor de Tosi, diz que a perda de sentido na ária *da capo* é uma questão a ser solucionada pelo poeta:

> É principalmente uma questão de um poeta hábil e com inclinação musical arranjar as árias de forma que elas possam ser repetidas do início sem prejudicar o sentido e o poder das palavras. Durante a repetição a partir do início, uma nova ênfase é talvez alcançada. Arranjando os poemas para serem musicados, se o poeta tiver em mente que ele deseja expressar pensamentos e sentimentos, não somente através [dos próprios poemas], mas na sua estreita unidade e ligação com musica, ele não irá considerar difícil sacrificar, se necessário, uns poucos embelezamentos poéticos nas árias e nos coros, que, afinal de contas, consistem de somente algumas poucas linhas[22] (AGRICOLA, 1995, p. 188).

Esses dois comentários acima são um indício do quão vivos eram os debates em torno deste assunto no século XVIII. Apesar de seus problemas poéticos e dramáticos, a ária *da capo* "teria mantido uma posição de importância central na música sacra, de câmara, e teatral durante o século XVIII[23]" (SANFORD, 1979, p. 130).

Segundo Tosi, os cantores deveriam se esforçar para estudar bem as árias, pois devem a elas suas reputações. Para adquirir arte de cantá-las, o estudante deveria aprender a introduzir nelas ornamentos improvisados. Para isso deveria observar a maneira com que os melhores cantores se regulam com o baixo e o compasso e, à

---

[20] *Se chi primo introdusse l'uso di ripigliar le arie da capo ebbe per motivo il far comprendere l'abilità di chi canta variando le repliche nell'intercalare non può biasimarsi l'invenzione da chi ama la musica, però tolse una gran forza alle parole.*

[21] *Suppose the first part expressed anger, and the second relented, and was to express pity or compassion, he must be angry again in the* ***Da Capo****. This often happens, and is very ridiculous if not done to a real purpose, and that the subject and poetry require it.*

[22] *This is chiefly a matter of an able and musically inclined poet so arranging the arias that they can be repeated from the beginning without prejudicing the sense and the power of the words. Through the repetition from the beginning a new emphasis is perhaps achieved. In crafting the poems to be set to music, if the poet bears in mind that he wants to express thoughts and feelings, not for themselves alone, but in close unity and liaison with the music, he will not find it difficult to sacrifice, if necessary, a few poetic embellishments in the arias and choruses, which, after all, consist of only a few lines.*

medida que sua habilidade for aumentando, desenvolveria essa arte de improvisar. Diz ainda que, se for difícil para o estudante copiar a ornamentação destes bons cantores, ele deveria levar para o concerto a partitura das árias que serão cantadas, de maneira que pudesse observar melhor e aprender como a ornamentação é improvisada e como ela obedece rigorosamente o tempo. Afirma que a primeira coisa que o estudante deveria levar em consideração é a maneira com que as árias divididas em três partes (árias *da capo*) devem ser cantadas:

> Na primeira [parte, as árias] não requerem mais que os mais simples ornamentos, de bom gosto e poucos, para que a composição permaneça intacta. Na segunda, comandam que se acrescente a essa pureza alguns ornamentos originais, para que se possa ouvir que a habilidade de cantor é maior. Em seguida, na parte *da capo,* aquele que não varia melhorando tudo o que cantou, não é um grande intérprete[24] (TOSI, 1723, p. 59).

Agricola (1995, p. 189) considera que, na primeira parte das árias, o trilo e a apojatura são quase suficientes.

Tosi aconselha o estudante a se acostumar a repetir árias sempre diferentemente, pois, segundo ele, os melhores entre os cantores antigos variavam suas árias na ópera toda noite, tanto as patéticas quanto as alegres. No entanto, lembra que somente um aluno bem graduado pode cumprir esta tarefa. Lembra ainda que é através de suas variações que se pode discernir entre dois cantores qual é o melhor. Por outro lado, adverte que a fluência excessiva das invenções não deve prejudicar a composição e confundir o ouvido.

Tosi deixa bem claro que nas árias a solo, ou seja, acompanhadas apenas pelo contínuo, a inserção dos ornamentos é sujeita apenas ao tempo e ao baixo; mas, naquelas que são acompanhadas por mais instrumentos, a ornamentação deve estar condizente com o movimento melódico deles.

---

[23] [...] *would hold a position of central importance in the music of the church, chamber, and theatre throughout the eighteenth century.*

[24] *Nella prima non chieggono, che ornamenti semplici, gustosi, e pochi, affinchè la composizione resti intatta: Nella seconda comandano, che a quella purità ingegnosa un artificio singolare si aggiuga, acciò chi se n'intende senta, che*

Tosi pede para que a ornamentação abusiva seja evitada. Por exemplo, critica a presunção de certos cantores em esperar que "uma orquestra inteira pare no meio do fluxo mais belo do movimento bem regulado das árias, a fim de esperar por seus caprichos mal fundamentados, decorados para serem levados de um teatro ao outro"[25] (TOSI, 1723, p. 65). Diz que alguns defendem essa prática como sendo a moda mais atual. Refuta essa defesa, afirmando que parar em todas as cadências, seja na dominante da tônica ou na dominante da dominante, era um mau hábito dos mestres "antigos", desaprovado cinqüenta anos atrás por Rivani (Ciecolino), que mostrou os lugares corretos para introdução de embelezamentos sem pedir pausas. Tosi ainda cita várias pessoas reconhecidas na época e que eram desta mesma opinião e conclui que se a autoridade desses nomes não são argumento convincente, deveria ser considerado que o cantor não tem o direito de alterar o tempo criando pausas, pois a voz permaneceria sem acompanhamento e desprovida de harmonia, tornando-se tediosa a interpretação. Poderia ser dito em contrário que nem toda platéia tem esse discernimento, mas, neste caso, segundo ele, o cantor deveria ter consideração pelo músico que ficaria esperando nas pausas.

Além disso, Tosi diz que ainda há outras razões para o estudante não imitar os cantores modernos:

> [...] todo o esforço deles é direcionado em despedaçar e mutilar [as árias] de tal maneira que não é mais possível poder ouvir nem as palavras, nem os pensamentos, nem as modulações, nem discernir uma ária da outra; e por causa de tal semelhança [entre as árias], ouvindo-se uma, ouviu-se mil. E a moda triunfa? Acreditava-se, não faz muitos anos, que, em toda ópera, bastasse para aplacar o profissional mais gorjeador [somente] uma ária quebrada [pelo grande número de divisões], mas os cantores de hoje em dia não pensam assim; pelo contrário, como se não fossem completamente contentes de transformá-las todas com horrendas metamorfoses em tantas divisões, correm com rédea solta a atacar com reforçada violência os finais para reparação do tempo que eles imaginam ter perdido no decorrer das árias[26] (TOSI, 1723, p. 67).

---

l'abilità di chi canta è maggiore; nel dir poi le arie da capo, chi non varia migliorando tutto quello, che cantò, non è grand'Uomo.

[25] [...] *un'orchestra intera si fermi nel più bel corso del regolato movimento dell'arie per aspettare i loro mal fondati capricci imparati a mente per portali da un teatro all'altro*

[26] [...] *tutta la loro applicazione è diretta a romperle, e a sminuzzarle in guisa, che non è possibile di poter più sentire, nè parole, nè pensieri, nè modulazioni, nè discernere un'aria dall'altra a cagione di tal somiglianza, che una che se ne*

Ou seja, se opõe ao aumento excessivo do uso das divisões pelos cantores do começo do século XVIII.

Tosi ainda tece várias criticas a respeito do estilo de composição de seus contemporâneos, que, segundo ele, baniram as árias patéticas[27], apesar de todos os músicos serem da opinião que o patético "é a delícia mais preciosa ao ouvido, a emoção mais doce da alma, e a base mais forte da harmonia[28]" (TOSI, 1723, p.68). Lamenta, portanto, que os músicos se renderam ao modismo em detrimento do patético.

Tosi admite que os "modernos" refinaram o gosto anterior em alguns particulares, mas se eles valorizassem um pouco mais o expressivo e menos as divisões, eles poderiam alcançar o mais alto grau de perfeição. Termina o capítulo dedicado às árias, falando sobre a composição musical de sua época. Critica a nova moda e defende o uso mais freqüente de todos os modos litúrgicos e do contraponto, recursos formais cada vez menos usados no fim do Barroco. Critica a imprudência em se colocar letras sacras em árias de ópera. Segundo ele, a pomposa fábrica dos teatros é a causa da ruína da harmonia; a origem dos abusos, dos erros, do estilo "moderno".

Tosi (1723, p. 97) também fala brevemente sobre a ornamentação de músicas a várias vozes: "Todas as composições para mais de uma voz devem ser cantadas como estão, nem requerem outra arte além da simplicidade e da nobreza[29]". Deixa claro que nenhum dueto pode tornar-se uma competição vocal absurda entre dois cantores. A esse respeito Agricola (1995, p. 220) diz: "Cuidadosamente escolhidas e em prévio comum acordo, alterações não são, todavia, proibidas num dueto. Devem ser seguidas as regras

---

senta serve per mille; e la Moda trionfa?Si credeva (non sono molt'anni) che in ogni opera bastasse al più gorgheggiante professore un'Aria rotta per isfogarsi, ma i cantanti d'oggidì non sono di quel parere, anzi come non fossero contenti appieno di trasformarle tutte con orrida metamorfosi in tanti passaggi corrono a briglia sciolta ad attaccare con rinforzate violenze i loro finali per riparazione di quel tempo, che sognansi d'aver perduto nel corso dell'arie.

[27] Agricola (1995, p. 196) explica que na Itália são ditas "patéticas" as árias lentas que geralmente expressam ternura, tristeza ou emoções nobres e serias. Para uma descrição breve de outros tipos de árias, ver nosso Glossário.

[28] [...] *è la delizia più cara dell'udito, la passione più dolce dell'animo, e la base più forte dell'armonia;* [...]

[29] *Tutte le composizioni a più voci devono cantarsi come stanno, nè voglion altr'arte, che semplice, e nobile.*

para cadências duplas[30]." Essas regras podem ser encontradas em nosso item 4.10 - Cadências. Garcia, por sua vez afirma: "Nos duetos, as duas partes podem combinar seus floreios; mas nas peças de conjunto escritas para partes concertantes, deve ser proibida mesmo a mais leve alteração"[31] (GARCIA, 1985, 2ª parte, p. 37).

Garcia também fala extensivamente sobre alterações que podem ser introduzidas numa peça musical, ou por necessidade ou para aumentar seu efeito expressivo. Apresentamos, a seguir, suas considerações a respeito do assunto.

Alterações por necessidade:

Quando a tessitura for muito alta ou baixa para um dado cantor, passagens musicais podem ser elevadas ou abaixadas. O artista também deve fazer algumas modificações quando o estilo da composição for impróprio para suas habilidades naturais, como, por exemplo, um estilo florido para um cantor de estilo declamado. Assim, "ele irá baixar ou elevar certas passagens, irá simplificá-las ou mudá-las para ajustá-las as suas aptidões ou características de seu talento. Se for questão de apenas uma ária ou dueto separado, seria melhor transpô-los completamente do que retirar seus efeitos essenciais"[32] (GARCIA, 1985, 2ª parte, p. 36). Vemos que para Garcia, a transposição de uma ária não representa um problema, já que no século XIX é usado o temperamento igual, no qual todas as tonalidades possuem a mesma relação intervalar entre os graus diatônicos. Entretanto, ele admite que essas alterações dificilmente agradam o público, ou compositor, logo, seria mais sensato que o cantor se limitasse a peças que não fossem além de suas possibilidades, ao invés de forçar seus recursos vocais, ferir a tradição e desfigurar as obras.

Essa última afirmação de Garcia mostra uma grande mudança no gosto do público e dos compositores. Nos séculos XVII e XVIII, a prática comum era que se

---

[30] *Carefully chosen and previously agreed-to changes are, however, not forbidden in a duet. One should observe the rules for double cadences.*

[31] *Dans les duos, les deux parties peuvent combiner leurs fioritures; mais dans les morceaux d'ensemble érits en parties concertantes, on doit s'interdire même le plus léger changement.*

[32] [...] *il abaissera ou élèvera certains passages, il les simplifiera ou les chargera pour les ajuster à ses moyens ou au caractère, il faudrait les transposer en entier plutôt que d'en déplacer les effets essentiels.*

rearranjasse a composição a cada montagem, adaptando-a às necessidades dos cantores, dos instrumentistas e do teatro. Por sua vez, no século XIX, a partitura foi vista, cada vez mais, como uma obra acabada e não como um rascunho no qual o cantor poderia introduzir suas modificações e ornamentações. As considerações de Garcia sobre este assunto mostram que ele se encontra no momento de transição entre essas duas práticas, ao tentar conciliar a tradição da ornamentação dos *castrati* com o respeito à partitura. De qualquer forma, vários exemplos musicais dados por Garcia - como aqueles que poderão ser vistos logo abaixo - mostram que a introdução de ornamentos era uma prática muito comum de cantores da primeira metade do século XIX.

Alterações para introduzir novos efeitos:

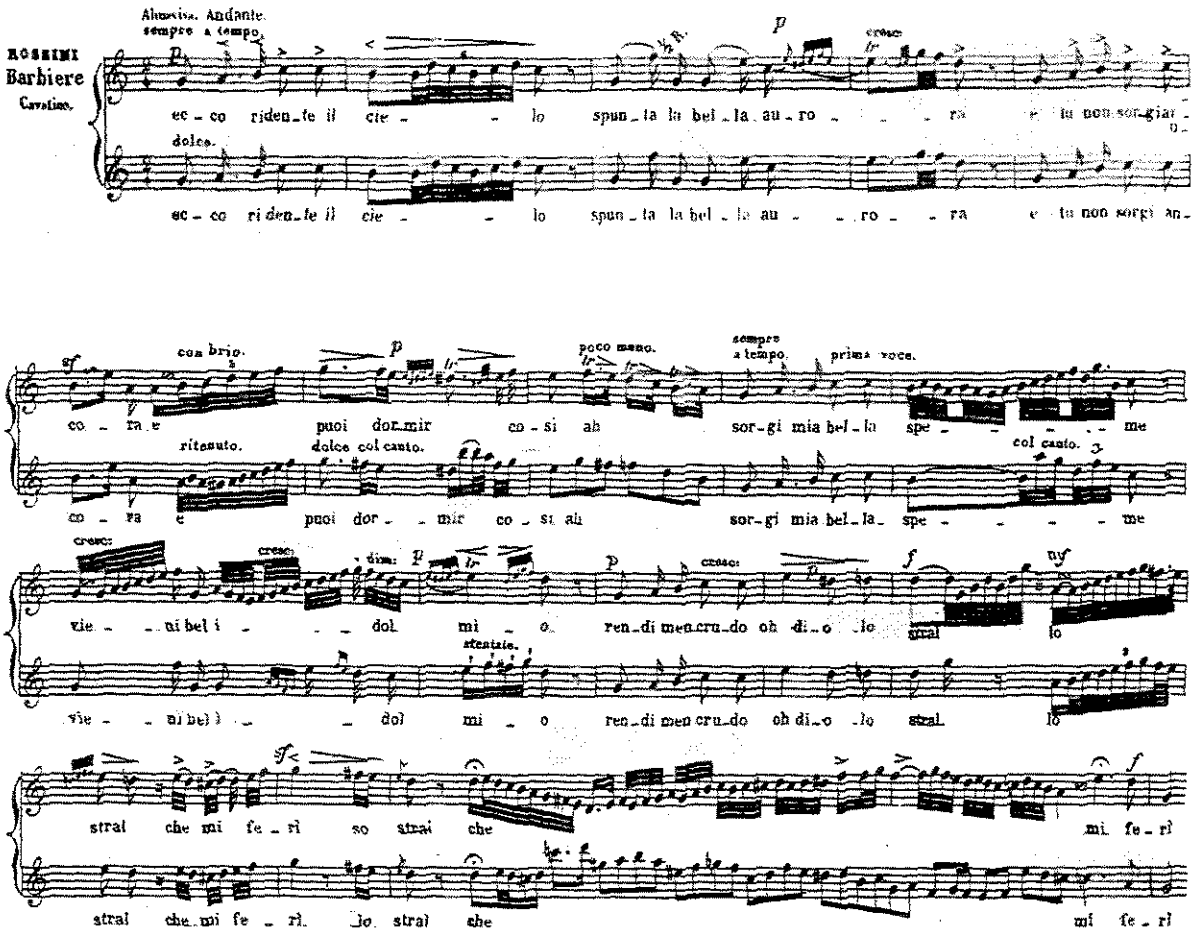
Garcia lembra que quase toda musica italiana, composta antes do século dezenove, foi escrita esperando-se que o cantor acrescentasse com sua arte alterações que embelezassem a peça. Essas alterações são acrescentadas para ressaltar os sentimentos. No século XIX, a introdução destes ornamentos ficou cada vez mais nas mãos do compositor. Stendhal (1995) afirma que Rossini foi o primeiro compositor italiano a escrever toda a ornamentação que, anteriormente, ficaria a cargo do intérprete. Como veremos aqui, isso não impediu que os cantores rearranjassem ou re-ornamentassem as músicas deste compositor.

E interessante nos atermos a uma questão que ajuda a explicar porque a ornamentação foi aos poucos caindo em desuso. Garcia afirma que para que a ornamentação seja possível, a melodia precisa estar livre, ou seja, ela não pode estar "sujeita a uma harmonia muito fechada, nem acompanhada ou dobrada por nenhum instrumento *obligato*"[33] (GARCIA, 1985, 2ª parte, p. 37). Stendhal, por sua vez, critica a harmonia muito elaborada da ópera de Mozart justamente por ela ser extremamente complicada, dificultando demais a inclusão da ornamentação improvisada. Critica também a orquestração de Mozart, que ele considera pesada a ponto impossibilitar o

[33] [...] *assujettie à une harmonie trop serrée, ni accompagnée ou doublée par aucun instrument* ***obligé***.

canto delicado e florido dos *castrati*. Ou seja, a orquestração cada vez mais pesada e a harmonia cada vez mais elaborada foram impossibilitando cada vez mais a inserção de ornamentos por parte do intérprete.

Garcia deixa claro que ao introduzir um ornamento é preciso consultar a intenção das palavras e da música. Um desacordo entre o caráter da peça e a ornamentação introduzida seria um equívoco:



(GARCIA, 1985, 2ª parte, p. 36).

Segundo Garcia, pode-se notar que a segunda versão é muito lânguida para o caráter do personagem.

Garcia fornece o que seria uma regra geral para a ornamentação: "Deve-se variar um pensamento cada vez que ele se repete, seja totalmente, seja em parte; isto é

indispensável tanto para dar-lhe um novo charme, quanto para manter a atenção do ouvinte"[34] (GARCIA, 1985, 2ª parte, p. 37).Diz que essas alterações devem ser progressivas, na medida em que as repetições forem ocorrendo. Ou seja, essa regra geral está totalmente em acordo com o que é dito por Tosi e Mancini.

Garcia afirma que outro motivo para ornamentar é ressaltar um sentimento ou pensamento por imitação. Por exemplo, inserir passagens rápidas sobre a palavra *"rapido"*, *"veloce"*, ou *"vento"*.

Tosi, Mancini e Garcia fornecem várias regras para o uso correto dos ornamentos. Elas podem ser encontradas nos item que tratam especificamente de cada um deles.

4.3 - Apojatura[35] e Grupeto[36]:

Tosi não faz uma definição de apojatura, mas na tradução do tratado de Tosi feita por Galliard, este tradutor explica, numa nota, o que ele entende por apojatura:

> [...] é uma nota adicionada pelo cantor, a fim de chegar à nota subseqüente com mais elegância, tanto subindo quanto descendo [...] A palavra *appoggiatura* é derivada de *appoggiare*, apoiar. Neste sentido, voce se apóia na primeira [nota] para chegar à nota desejada, subindo ou descendo; e permanece mais tempo naquela de preparação do que na nota para a qual foi feita a preparação, e de acordo com o valor da nota [principal]. O mesmo se aplica à preparação de um *shake* [trilo], ou *beat* [grupeto] inferior. Nenhuma apojatura pode ser feita no começo de uma peça [...][37](nota de Galliard em TOSI, 1743, p. 31).

Tosi dedica um capítulo inteiro de seu tratado à apojatura (1723, p. 19-23) e afirma que ela é o ornamento mais fácil de ensinar e também de aprender, podendo ser ouvida

---

[34] *On doit varier une pensée chaque fois qu'elle se répete, soit en totalité, soit en partie; cela est indispensable et pour donner un nouveau charme à la pensée et pour soutenir l'attention d l'auditeur.*

[35] Do italiano: *appoggiatura.*

[36] Do italiano: *gruppetto.*

[37] [...] *it is a note added by the singer, for the arriving more gracefully to the following note, either in rising or falling,* [...] *The word* ***appoggiatura*** *is derived from* ***appoggiare****, to lean on. In this sense, you lean on the first to arrive at the note intended, rising or falling; and you dwell longer on the preparation, than the note for which the preparation is made, and according to the value of the note. The same in a preparation to a shake, or a beat from the note below. No* ***appoggiatura*** *can be made at the beginning of a piece* [...]

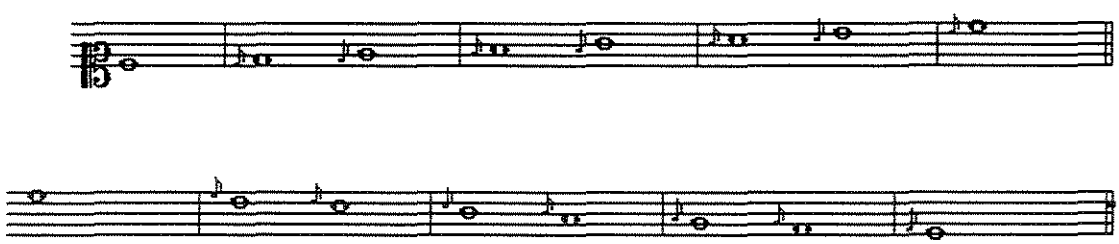
sempre sem cansaço, desde que dentro dos limites do bom gosto. Diz que a apojatura não pode ser posta em qualquer lugar. Segundo ele, a razão disto era ainda um segredo para todos os cantores que consultou; dispõe-se, então, a tentar resolver a questão a partir de suas próprias observações:

> Da prática, compreendo que, usando notas naturais de um Dó a outro[38], um cantor pode subir ou descer de grau com a apojatura, passando sem real obstáculo por todos aqueles cinco tons e dois semitons que compõem a oitava[39].
>
> Que de todo sustenido acidental que se possa encontrar na escala, pode-se subir de meio tom à nota vizinha com uma apojatura e retornar da mesma maneira[40].
>
> Que de toda nota com o bequadro, pode-se ascender a todas aquelas com bemol através da apojatura por semitons[41].
>
> Ouço, ao contrário, que do Fá, Sol, Lá, Dó e Ré não se pode subir de grau com a apojatura por semitom, quando qualquer uma destas cinco notas [principais] esteja com o sustenido[42].

---

[38] (Nota nossa) uma escala diatônica.

[39] [Nota de Galliard] Estes são todos tons maiores e menores, e semitons maiores.
Ex.:



[40][Nota de Galliard] Por que eles são semitons maiores.
Ex.:

[41] [Nota de Galliard] Por que eles são semitons maiores.
Ex.:

[42][Nota de Galliard] Por que elas todas são semitons menores que, como pode ser visto na regra mencionada acima, não mudam o nome, a linha, nem o espaço:

Que não se pode, com a apojatura, passar de terças menores com o baixo para as maiores, nem destas para aquelas[43].

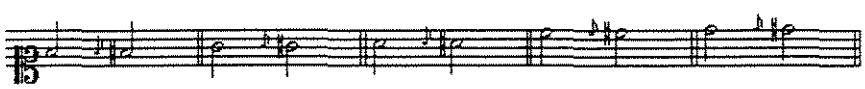
Que duas apojaturas consecutivas não podem, por meio de semitons, percorrer um tom inteiro[44].

Que, a partir de qualquer nota com bemol, não se pode subir por semitom com uma apojatura[45].

E que, finalmente, onde a apojatura não pode subir, também não pode descer[46] (TOSI, 1723, p. 20).

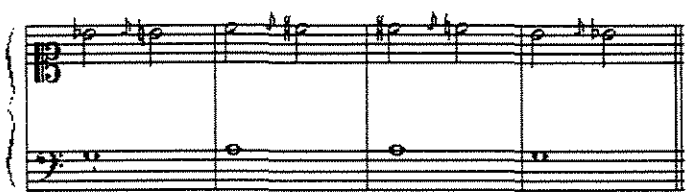
Dadas estas regras, Tosi procura justificá-las; lembrando a existência de semitons maiores e menores, conclui que podemos ir do Si para o Dó e não, do Dó para o Dó# por meio de uma apojatura, por que no último caso teríamos um semitom menor. Ou seja, a

---

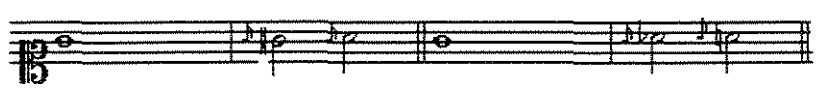


Regra que deixa manifesto que um semitom menor não pode suportar uma apojatura.

[43] [Nota de Galliard] Pela mesma razão, eles são semitons menores.



[44] [N. de Galliard] Por que um semitom é maior e o outro é menor.



[45][N. de Galliard] Por que eles são semitons menores.

[46] *Dalla pratica comprendo, che da un C sol fa ut all'altro per B quadro un vocalista può ascendere, e discender di grado coll'appoggiatura passando senza verun'ostacolo per tuttui que'cinque tuoni, e due semituoni, che compongono l'ottava.*

Che da ogni diesis accidentale, che possa trovarsi in essa si può falir di grado di mezza voce alle note vicine coll'appoggiatura, e ritornarvi colla medisima.

Che da ogni nota, che abbia il B quadro si può ascendere per semituoni a tutte quelle, che hanno il B molle coll'appoggiatura.

Sento vice versa, che dal F fa ut, del G sol re ut, dall'A la mi re, dal C sol fa ut, e dal D la sol re non si può falir di grado coll'Appoggiatura per mezze voci, allorchè qualcheduno di que'cinque tuoni avesse il diesis alla sua nota.

Che non si può passare coll'appoggiatura di grado dalle terze minori del basso alle maggiori, nè da queste a quelle.

Che due appoggiature consecutive non possono andar di grado per semituoni da un tuono all'altro.

Che da tutte le note col B molle non si può ascendere per mezze voci coll'appoggiatura.

E che finalmente dove l'appoggiatura non può falire, nè men può scendere.

lei que resume todas as regras anteriores é que **não é permitido ter uma apojatura através do intervalo de um semitom menor, sendo apenas permitido aquela através de um semitom maior**.

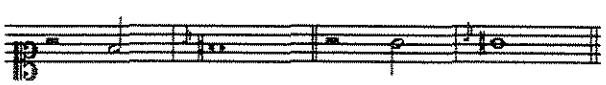
Dos exemplos musicais de semitons menores e menores dados por Tosi e por Galliard, pode-se ver que esses autores têm como referência de entoação um temperamento[47] mesotônico regular ou irregular, no qual, segundo o Grove's Dictionary (2001), sempre temos semitons cromáticos curtos e semitons diatônicos largos.

Logicamente, os exemplos práticos, descritos acima por Tosi e Galliard, de semitons menores a serem evitados, só fazem sentido quando o cantor está sendo acompanhado por um instrumento de afinação móvel, como o violino, pois somente neste caso o instrumentista seria capaz de diferenciar na prática um semitom cromático de um diatônico. No caso de instrumentos de afinação fixa como o cravo, temos apenas uma tecla e, conseqüentemente, uma mesma freqüência para um Mib e o Re#. Neste caso devemos levar em conta o temperamento em que o cravo foi afinado, identificando onde estão os semitons menores a serem evitados. Por exemplo, segundo o Grove's Dictionary (2001, v. 25, p.256), no temperamento mais usado pelos teclados durante o século XVIII, os semitons mais estreitos seriam o Dó - Réb e o Fá - solb, e os mais largos seriam o Mi-Fá e o Si-Dó. De qualquer forma, no caso de um instrumento afinado no temperamento igual, a regra dada por Tosi não faz muito sentido prático, pois, neste caso, todos os semitons são iguais.

> Já que não é possível, como se disse, que um cantor suba um semitom menor através da apojatura, o bom gosto o ensinou a subir um tom inteiro para depois descer com a apojatura[48]; ou lhe sugere a passar de uma nota para a outra

[47] Segundo o Grove's Dictionary (SADIE, 2001, v. 25, p 248-268), temperamento é um padrão de afinação da escala em que todos as consonâncias são feitas levemente impuras de forma que poucas ou nenhuma delas fique desagradável demais ao ouvido. "O temperamento igual, em que a oitava é dividida em 12 semitons uniformes, é o temperamento ocidental padrão hoje em dia, exceto dentre especialistas em música antiga."(SADIE, 2001, v. 25, p. 248).

[48] [Exemplo de Galliard 1743]

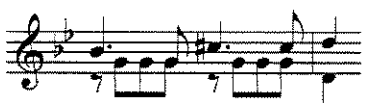


> sem utilizar a apojatura e, sim, usando uma *messa di voce*[49] crescente[50] (TOSI, 1723, p 22).

Por outro lado, Tosi afirma que podem ser feitas apojaturas de intervalos grandes, desde que, neste caso, o cantor entoe corretamente o intervalo, não fazendo um salto "de engano"[51]. Agrícola explica o que seriam esses saltos "enganosos":

> Tais **saltos enganosos** ocorrem principalmente em notas que são distantes das notas regulares da escala, for exemplo, in G menor, de G para C#.[52] (AGRICOLA, 1995, p.90).

[Exemplo:]



Agrícola provavelmente se refere ao fato de que no temperamento irregular comumente usado no século XVIII, as tonalidades distantes com muitos sustenidos ou bemóis possuem intervalos muito temperados, ou seja, muito mais largos ou mais estreitos do que sua afinação justa e por isso mesmo seriam difíceis de entoar[53]. Segundo o Grove's Dictonary (2001, v. 25, p. 255), as terças Sib-Dó# e Fá#-Lá# são muito temperadas no temperamento irregular citado logo acima. Podemos supor então que esse fato teria levado Tosi a aconselhar que intervalos muito temperados fossem evitados por aqueles que não consigam entoá-los corretamente.

Agrícola ainda faz outra observação:

> Compositores algumas vezes usam tais notas estrangeiras [distantes da tonalidade] para estimular o ouvido. Entretanto, a intensa expressividade

---

[49] Ver item 4.8 – Sons sustentados e *messa di voce*.

[50] *Giacchè non è possibile (come si disse) che un cantante falga di grado coll'appoggiatura dal semituono maggiore ad un minore, il buon gusto gl'insegna di ascendere un tuono per discendervi poscia coll'appoggiatura, ovvero gli fuggerisce di passarvi senza la medesima con una messa di voce crescente.*

[51] Do italiano, *d'inganno*.

[52] *Such* ***deceptive leaps*** *occur mainly on notes that are distant form the regular notes of the scale, for exemple, in G* ***minor*** *from G to C#.*

[53] Ver Glossário item "Temperamento".

> produzida por tal cromatismo seria totalmente enfraquecida se uma apojatura fosse introduzida antes dele[54] (AGRICOLA, 1995, p. 90).

Podemos explicar essa afirmação de Agricola, lembrando que a apojatura geralmente introduz uma dissonância, enriquecendo a harmonia, logo, ornamentar uma nota dissonante com uma apojatura consonante leva a um empobrecimento da harmonia original e vai contra o princípio da ornamentação, que é trazer novidade à musica. Não podemos nos esquecer, entretanto, que a apojatura pode ter uma função apenas melódica e ser consonante com a harmonia, neste caso a apojatura deve ser de execução curta, e não longa[55].

É bom enfatizar que tanto Galliard quanto Agricola (tradutores de Tosi) concordam com a regra de evitar as apojaturas em semitons menores.

Ao descrever a apojatura, Mancini a relaciona fortemente ao portamento[56]:

> Terminado o estudo do portamento de voz, o estudante deve aplicar-se à apojatura, porque não há coisa mais interligada ao portamento que a apojatura.
>
> A apojatura é somente uma ou mais notas ligadas. Divide-se em simples, dupla, ou seja, grupeto. A simples é quando vem ligada a uma nota só. Se esta nota vem ligada a uma mais grave, chama-se apojatura superior e deve se compor sempre de um tom inteiro; se vem ligada a uma nota mais aguda, chama-se apojatura inferior e deve se compor de meio tom. A apojatura dupla, ou grupeto, é quando vêm ligadas mais notas, e mesmo esta pode ser tanto descendente quanto ascendente e, portanto, pode ser executada de duas formas como aparecem notadas neste exemplo:
>
>
>
> Tanto uma quanto a outra devem sempre terminar na nota principal[57] (MANCINI, 1774, p 96).

---

[54] *Composers sometimes use such foreign [chromatic] notes to stimulate the ear. But the heightened expression produced by such chromaticism would be totally weakened were an appoggiatura inserted in front of it.*

[55] Ver Glossário, item "Apojatura".

[56] Ver item 4.6 - Portamento.

[57] *Terminato lo studio del portamento di voce, deve lo scolare applicarsi all'appoggiatura, perchè non v'è altra cosa, che gli vada più unita di questa.*

L'appoggiatura non è, che una, o più note trattenute. Dividesi in semplice, e doppia, o sia gruppetto. La semplice è quando vien trattenuta una nota sola. Se questa nota viene trattenuta nel discendere, chiamasi appoggiatura di sopra, e deve esser concepita sempre d'un tuono intero; se vien trattenuta nel falire, dicesi appoggiatura di sotto, e deve essere concepita d'un solo mezzo tuono. L'appoggiatura doppia, o sia gruppetto è quando vengono trattenute più note; ed anche questa ha luogo sì nel discendere, che nel falire; e perciò viene eseguita in due modi, come apparisce dal quì notato esempio:

Vemos que Mancini admite apenas apojaturas inferiores de meio tom, e superiores de um tom. Tosi, por usa vez, admite os mais variados tipos de apojaturas, inclusive apojaturas que não são em graus conjuntos. Apesar de não definir claramente o que é uma apojatura, Mancini defini o grupeto como uma apojatura dupla. Entretanto, ao contrário de Tosi, Mancini fala muito pouco sobre a apojatura em si, e nada diz a respeito do problema nas apojaturas em semitons menores, identificado por Tosi. Talvez isso se explique pelo fato que no fim do século XVIII, o uso cada vez mais freqüente do temperamento igual tenha já diminuído a importância da diferenciação entre o semitom maior e o menor. Apesar disso, não podemos esquecer que Mancini, como já foi visto, aconselha o cantor a ler as considerações feitas por Tosi a respeito dos semitons maiores e menores.

Mancini dá algumas regras de duração para a apojatura:

> O valor da apojatura simples deve corresponder sempre à metade da nota principal; se, por outro lado, a nota for de valor composto, neste caso a apojatura vale dois terços. (...) A apojatura, o trilo, e o mordente são na verdade apenas embelezamentos do canto; mas tão necessários que, sem eles, o canto seria insípido, e imperfeito, pois somente através deles se atinge o maior realce[58] [MANCINI, 1723, p. 97].

Mancini indica a apojatura em palavras e músicas que não sejam de grande paixão e raiva, mas sim naquelas que expressam sentimentos líricos e suaves:

> Com tudo isso, o estudante dever tomar cuidado de servi-se da apojatura somente nas cantilenas e nas expressões convenientes, já que este embelezamento também não pode ser posto em todo lugar (...) Para provar que eu digo a verdade, basta ir a um teatro para ouvir que um cantor ou cantora, por exemplo, em uma ária de invectiva, cantando no maior fervor da ação, acompanha com a sua sensível apojatura todas as palavras de *tiranno, crudele,*

.....

Tanto l'una, che l'altra però devono sempre finire nella nota vera.

[58] *Il valore dell'appoggiatura semplice deve corrispondere alla metà della nota, che la concepisce; se poi la nota sarà di valore ineguale, in questo caso l'appoggiatura vale due terzi. (...) L'appoggiatura, il trillo, ed il mordente non sono in realtà che abbellimenti del canto; ma però sì necessari, che senza questi egli sarebbe insipido, e imperfetto, poichè da questi soli ne acquista esso il suo maggior risalto.*

> *Spietato*, e símiles, e atrapalha assim o bom andar da exclamação; como demonstrarei alhures.
>
> A regra que dei, de não exagerar na apojatura, não é geral, mas se restringe somente ao canto sério. Se quem canta o bufo a exagera, não comete erro e conquista aplausos;[59] [MANCINI, 1723, p. 98].

Fica bem claro que, para Mancini, o uso da apojatura depende do estilo da música a ser ornamentada, do sentido das palavras do libreto, e das necessidades do drama em que essa música se insere.

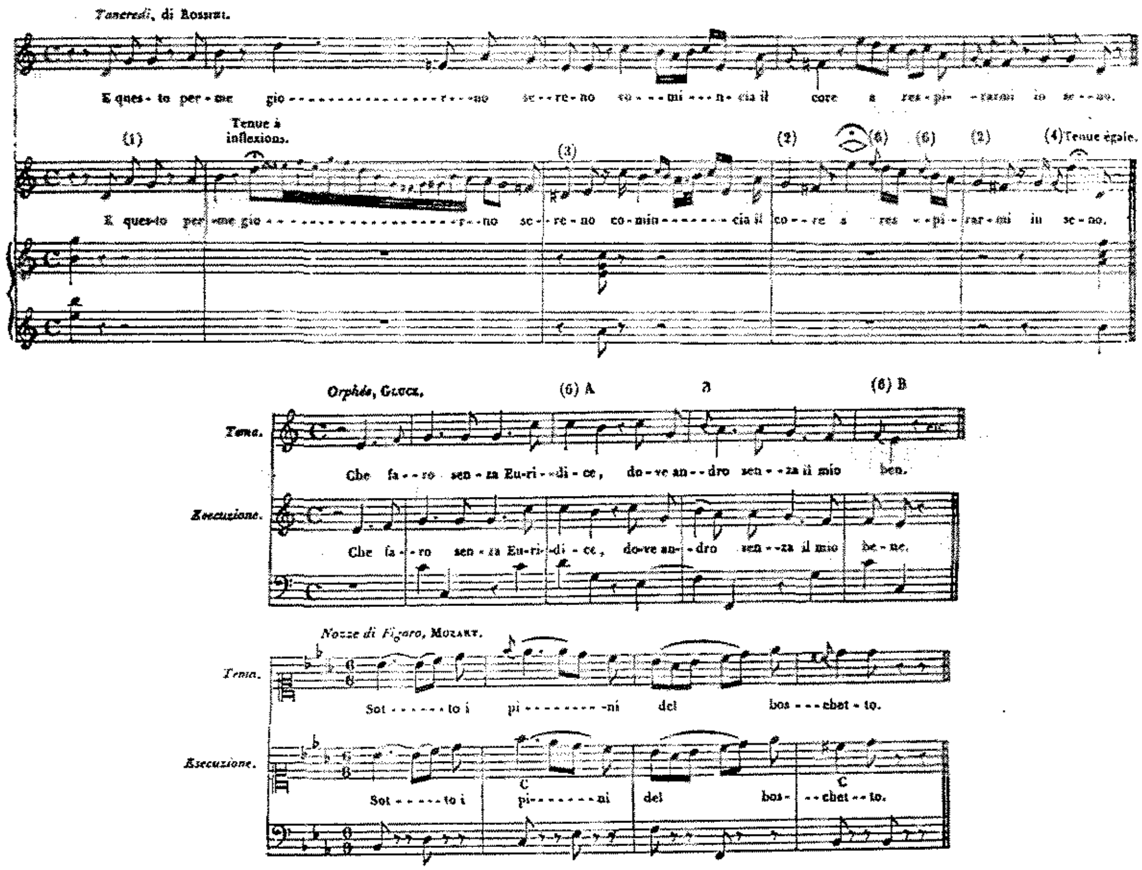
Da mesma forma que Tosi, Garcia considera a apojatura, dentre todos os ornamentos do canto, o mais fácil de executar e, além disso, o mais freqüente e o mais necessário, podendo ser usado com qualquer intervalo. Ele descreve este ornamento da seguinte forma:

> A apojatura, como o nome italiano o exprime, é uma nota sobre a qual a voz se apoia. Esta nota é geralmente estranha à harmonia; ela precede e serve para atacar uma das notas reais do acorde. Ela pode ser superior ou inferior; se for superior, é tomada da maneira que é pedida pela escala, seja a um tom (1), seja a um semitom de distância (2); se for inferior, é feita quase sempre de um semitom.(3)
>
> Algumas vezes é uma nota da harmonia que faz o trabalho de uma apojatura, e então ela pode ser separada da nota a que pertence por um dos intervalos com os quais se forma o acorde (4) (5).
>
> A apojatura pode ser dada ainda apenas pelo simples retardo de uma nota real da harmonia (6). Este é o único caso no qual a apojatura é preparada, o que não acontecia nas hipóteses precedentes. Embora indicada geralmente por uma nota pequena, a apojatura é sempre mais apoiada do que a nota à qual ela pertence.
>
> A passagem da apojatura à nota seguinte acontece com limpidez, e ligando a voz sem arrastá-la.
>
> Eis alguns exemplos que reúnem todas as diferentes apojaturas sobre as quais acabamos de falar[60]:

---

[59] *Con tuttociò avverta bene lo sclare di non sevirsene che nelle cantilene, e nelle espressioni convenevoli, giacchè anche questi abbellimenti non hanno luogo da per tutto: [...] Che io dica il vero, basta andare in teatro per sentire, che un cantante, una cantatrice, per ragion d'esempio, in un aria d'invectiva, cantando nel maggior fervore dell'azione, accompagna con la sua sensibile appoggiatura tutte le parole di* ***tiranno***, ***Crudele***, ***Spietato***, *e simili, e guasta così il buon ordine della esclamazione; como lo dimostrerò altrove.*
La regola, che ho data, di non doversi caricare l'appoggiatura, non è generale, ma si ristringe solo al canto serio. Se la carica chi canta nel busso, non solamente non commette errore, ma ne ricava appaluso; [...]

[60] *L'appogiature, ainsi que le nom italien l'exprime, est une note sur laquelle appuie la voix. Cette note est généralement étrangère à l'harmonie; elle précède et sert à attaquer une des notes réalles de l'accord. Elle peut être supérieure ou inférieure; si elle est supérieure, on la prend telle que la donne la gamme, soit à un ton (1), soit à un demi-ton de distance (2) ; si elle est inférieure, on la fait presque toujours d'un demi- ton (3).*

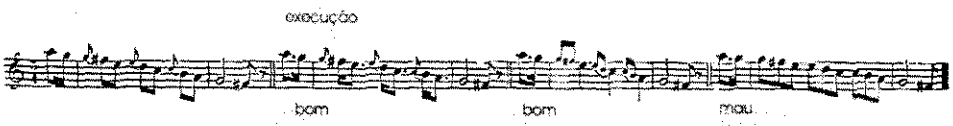


(GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 66).

Garcia afirma que a duração da apojatura varia muito: se a nota real for de subdivisão par, a apojatura se apropria da metade do valor da nota ornamentada (ver exemplo A acima). No caso da nota principal ser pontuada, ou de sua subdivisão ser ímpar, a apojatura subtrai da nota principal dois terços do seu valor (ver exemplo B acima). Esta pode assumir o valor completo da nota principal quando a duração desta é prolongada por uma ligadura (ver exemplo C acima). Ela pode ainda ser extremamente

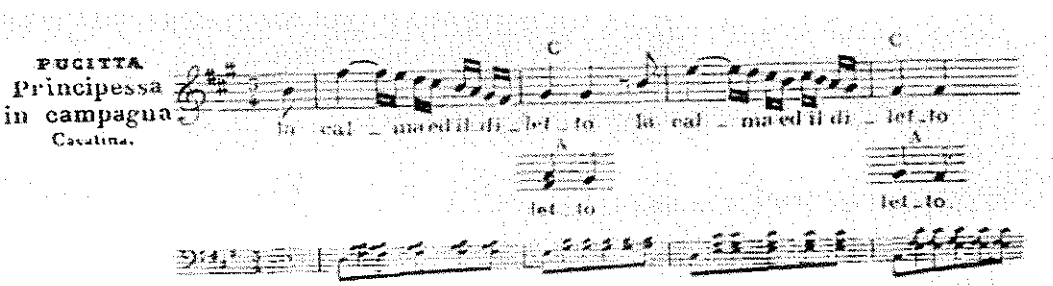
Quelquefois c'est une note de l'harmonie qui fait l'office d'appogiature, et alors celle-ci peut-être séparée de la note à laquelle elle appartient par un des intervalles quelconques dont se forme l'accord (4). (5).
L'appogiature peut être donnée encore par le simple retard d'une note réelle de l'harmonie (6). C'est le seul cas où l'appogiature soit préparée; elle ne l'était pas dans les hypothèses précédents. Quoique indiquée généralement par une note d'un petit caractère, l'appogiature s'appuie toujours plus que la note à laquelle elle appartient.
Le passage de l'appogiature à la note suivante s'opère avec limpidité, en liant la voix sans la trainer.
Voici quelques exemples qui réunissent les différentes appogiatures dont nous venons de parler:

rápida (ver exemplo 4 acima). Segundo ele, a necessidade e a natureza da melodia determinam a escolha destas diferentes durações com mais segurança do que as normas.

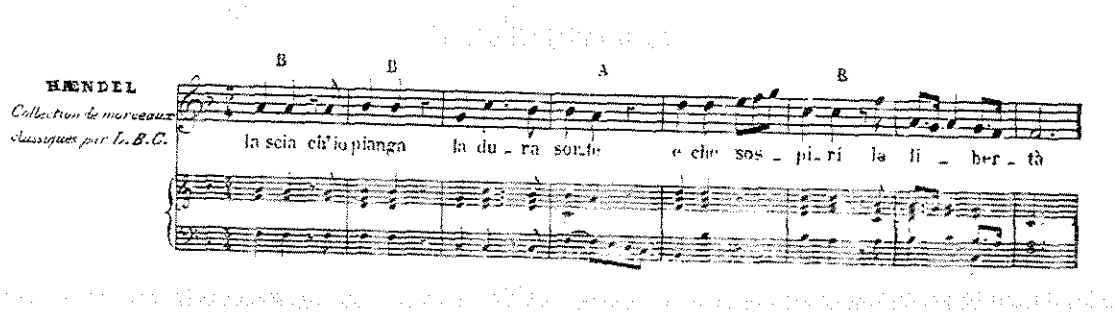
> Dentre as apojaturas, é necessário distinguir a *acciaccatura*. Esta é uma pequena nota viva que precede, à distância de um tom ou de um semitom, uma segunda nota tão curta quanto ela. A voz precita e faz de forma brusca esta duas notas, parando somente sobre a terceira[61]:
>
> 
>
>
> (GARCIA 1985, 1ª parte, p. 67).

Vemos quem, ao contrário de Tosi, Garcia não faz nenhuma restrição ao uso da apojatura em semitons menores. Algo previsível se lembrarmos que no século XIX o temperamento igual já havia se tornado o padrão.

Garcia faz uma afirmação de grande importância prática. Diz que quando as duas primeiras notas de um compasso terminam um membro de frase melódica, a primeira sempre tem o acento da prosódia, logo deve ser introduzida nesta nota uma apojatura (A); o efeito de duas notas iguais (C) não seria suportável. Excetua-se o caso em que as duas notas iguais fazem parte do motivo principal (B). Ver exemplos abaixo:

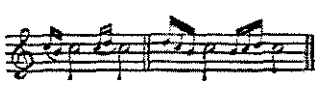
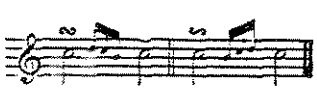


[61] *Parmi les appogiatures, il faut distinguer l'acciacccatura. Celle-ci une petite note vive qui précède, à la distance d'un ton ou d'un demi-ton, une seconde note aussi courte qu'elle. La voix précipite et brusque, pour ainsi dire, ces deux notes, et ne s'errête que sur la troisième.*



(GARCIA, 1985, 2ª parte, p 42).

Garcia diz que as apojaturas também podem ser compostas, falando extensivamente do grupeto (*grupetto ou mordant*):

> Entre as diversas combinações oferecidas pelas apojaturas compostas, distinguem-se aquelas formadas por duas ou três notas consecutivas, descendentes e ascendentes.
>
> 
>
> Alguns autores chamam de *mezzi gruppetti* os dois primeiros exemplos; os outros dois levam sempre o nome de *grupetto* e são indicados pelo sinal P.
>
> Fr. Domenico Varellas[62] de San-José e Johan Samuel Petris[63] designam os dois mordentes contrários pela inversão do mesmo sinal. Exemplo[64]:
>
> 
>
> (GARCIA, 1985, p. 67).

[62] [Nota de Garcia] Compendio de musica teorica e pratica. Porto, em 4° , 1806.

[63][Nota de Garcia] *Anleitung zur practischen musik.* (Introdução à música prática). Lauban, 1767.

[64] *Parmi les diverses combinaisons que présentent les doubles appogiatures, il faut distinguer celles formées de deux ou de trois notes consécutives descendantes et ascendantes.*
Quelque auteurs nomment les deux premiers exemples ***mezzi grupetti****; les deux autres portent toujours le nom de* **grupetto** et s'indiquent par le signe P.
Fr. Domingo Varellas de San-José e Johan Samuel Petris désignent les deux mordantes contraires par le renversement du même signe. Exemple:

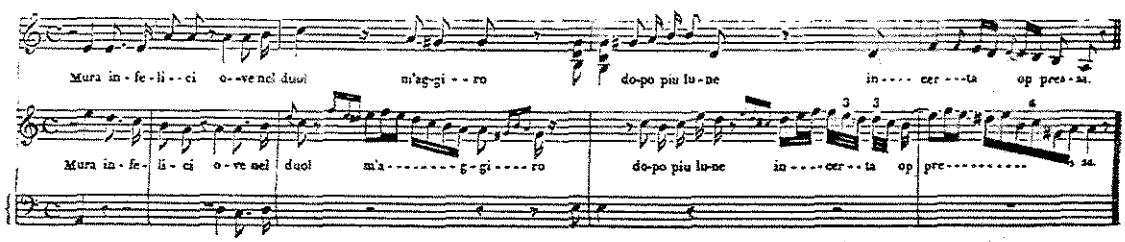
Segundo Garcia, depois da apojatura, o grupeto é o ornamento mais adotado, e, conseqüentemente, muito necessário no canto. Lembra que o grupeto não deve ser mais extenso que uma terça menor:

> Como ele se compõe unicamente da reunião das apojaturas inferior e a superior com a nota principal, deve ser aplicada a ele a regra estabelecida para as apojaturas e que prescreve colocar sempre um semitom de distância entre a pequena nota inferior e a nota grande; de lá resulta, assim como observa o Método de canto do Conservatório, que o grupeto não pode exceder uma terça menor sem perder parte de sua graça e de sua leveza[65] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 67).

É bom notar que essa regra não é dada nem por Tosi nem por Mancini.

Garcia afirma que o grupeto deve ser feito com um *sforzando* sobre a primeira das três notas que o compõem. Para conseguir uma boa entoação aconselha, a princípio, estudá-lo lentamente, aumentando a velocidade somente mais tarde. Diz também que o grupeto pode ocupar três diferentes posições em relação à nota que ele ornamenta:

1° Pode ser colocado no começo da nota principal, ou seja, no início do valor da nota. Exemplo:

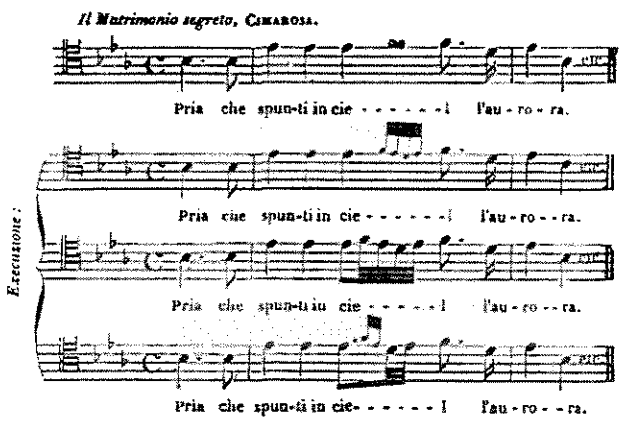


(GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 67).

[65] *Comme il se compose uniquement de la réunion des appogiatures inférieure et supérieure à la note principale, on doit lui appliquer la règle établie pour les appogiatures, et qui precrit de mettre toujours un demi-ton de distance*

2° Pode ser colocado no meio da duração da nota principal, ou seja, a nota principal será atacada e no meio da sua duração se executará o mordente.

3° Pode terminar a nota principal. Exemplo:



(GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 68).

Garcia afirma que o grupeto deve ser executado rapidamente.

Devido à sua importância prática, incluímos em nosso Glossário outras informações sobre a apojatura e grupeto que julgamos relevantes e que não foram encontras nos tratados de Tosi, Mancini ou Garcia.

4.4 - Variações de tempo e o *rubato*:

Tosi recomenda várias vezes em seu tratado o cuidado extremo na manutenção do tempo:

---

entre la petite note en dessous et la grande note; de lá il résulte, ainsi que l'observe la Méthode de chant du

> Não tenho poder de persuasão, nem palavras que possam recomendar, como eu gostaria, e [mostrar] o quão necessária é a precisão no tempo para quem estuda; e se mais de uma vez eu reitero essa afirmação, também mais de uma ocasião me deu motivo para [fazer] isso, pois mesmo entre os primeiros na profissão, pouquíssimos são aqueles que não são enganados por uma quase imperceptível alteração ou uma diminuição do tempo, e às vezes por ambas; as quais, a despeito de serem dificilmente perceptíveis no começo da composição, no decorrer da ária tornam-se maiores pouco a pouco. Depois, no final, evidencia-se a alteração [no tempo]; e com a alteração, o erro.
>
> Se não recomendo - a quem estuda - imitar diversos modernos no seu modo de cantar as árias, culpem o rigoroso preceito [da manutenção] do tempo que, sendo constituído pelo saber como lei inviolável da profissão, proíbe-me severamente de fazê-lo; e, para dizer a verdade, o pouco caso que fazem, sacrificando o tempo ao estilo insípido de suas amadas divisões, é muito injusto para ser tolerado[66] (TOSI, 1723, p. 63).

Vemos que, apesar de Tosi advogar o contrário, parece ter se tornado um hábito de muitos cantores no começo do século XVIII alterar o andamento das árias ao se introduzir as divisões. Hoje em dia, esse costume ainda se mantém na execução de algumas divisões da musica de Rossini.

Apesar de Tosi recomendar a manutenção do ritmo do baixo mesmo na execução das cadências[67], dá ao cantor liberdade para alterar o ritmo de sua própria linha melódica, através da prática do tempo *rubato*[68]:

> Quem não sabe roubar no tempo cantando, não sabe compor, nem se acompanhar, e permanece privado do melhor bom gosto, e da maior inteligência.
>
> O *rubato* no patético é um glorioso furto de quem canta melhor que os outros, pois o entendimento e o engenho fazem uma bela restituição dele[69] (TOSI, 1723, p. 99).

Conservatoire, que le grupetto ne peut excéder une tierce mineure sans perdre de sa grâce et de sa légèreté.

[66] *Non ho persuasiva ne parole che possano raccomandare como vorrei, e quanto bisogna il rigor di tempo achi studia; e se più d'una volta ne replico l'istanza, anche più d'una occasione me ne porge il motivo, imperocchè frà i primi della professione pochissimi son quegli, che non ne sieno ingannati da una quasi insensibile alterazione, o diminuizione, e qualche volta da tutte due, le quali benchè in principio della composiozione appena si comprendano, nel corso però dell'arie diventando a poco a poco maggiori, nel fine poi se ne scopre lo svario, e collo svario l'errore.*
Se non consiglio chi studia ad imitare diversi moderni nel loro modo di cantar le arie se n'incolpi il rigoroso dall'intelligenza per legge inviolabile alla professione severamente me lo proibisce; e a dire il vero, il poco conto che ne fanno per sacrificarlo al gusto insulso de'loro amati passaggi è troppo ingiusto per tollerarlo.

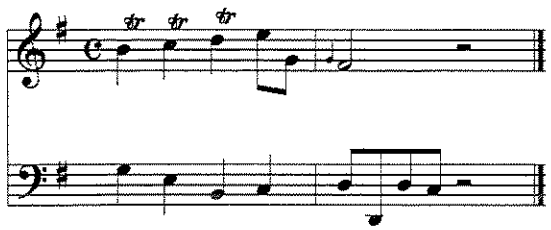
[67] Ver item 4.10 - Cadência.

[68] Literalmente, "tempo roubado".

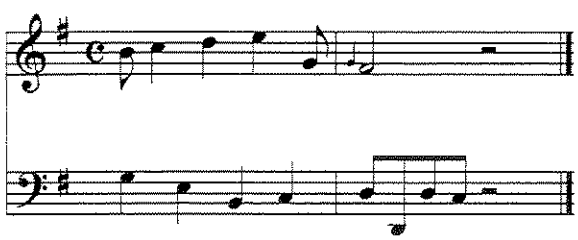
[69] *Chi non sa rubare il tempo cantando, non sa comporre, nè accompagnarsi, e resta privo del miglior gusto, e della maggiore intelligenza.*

Galliard explica que Tosi sempre exigiu que o tempo do contínuo não fosse negligenciando. Desta forma, quando ele fala em tempo *rubato*, refere-se à prática particularmente vocal ou à performance de um instrumento solo, num trecho terno ou patético, que consiste em: enquanto "o baixo segue num paço exatamente regular, a outra parte retarda ou antecipa numa maneira singular, buscando expressividade; mas depois, que retorne à sua exatidão, a ser guiada pelo baixo. A experiência e o bom gosto ensinam isso[70]" (Galliard em TOSI, 1743, p. 156).

Agricola dá alguns exemplos de *rubato*:



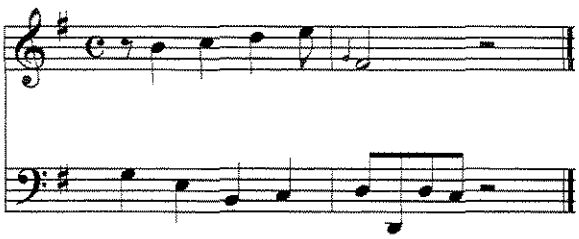
Rubato:



ou:

Il rubamento di tempo nel patetico è un glorioso latrocinio di chi canta meglio degli altri, purchè l'intendimento, e l'ingegno ne facciano una bella restituzione.

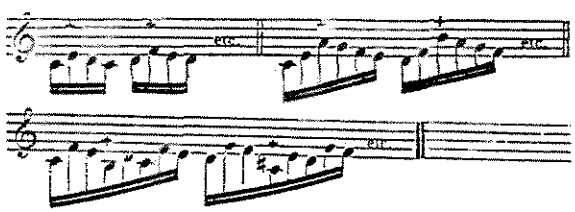
[70] [...] *the bass goes an exactly regular pace, the other part retards or anticipates in a singular manner, for the sake or expression, but after that returns to its exactness, to be guided by the bass. Experience and taste must teach it.*



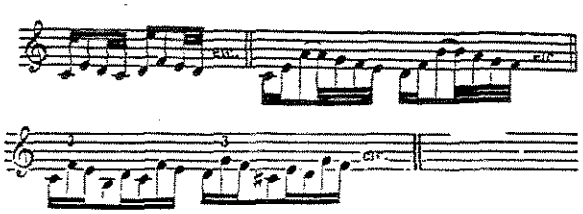
Garcia cita o "tempo retido[71]" como um tipo de modificação do ritmo de um trecho musical: "O tempo retido é um prolongamento de valor momentânea dada a uma nota escolhida ao acaso num trecho musical composto de notas de igual valor"[72] (GARCIA, 1985, p. 49).

Exemplo:

As notas nas quais será feito o "tempo retido" estão marcadas com o sinal +.



Execução:



(GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 49).

Podemos considerar o "tempo retido" descrito por Garcia como um caso particular de tempo *rubato*.

---

[71] Do original: *temps d'arrêt.*

[72] *Le temps d'arrêt est une prolongation momentanée de valeur donnée à une prise au hasard dans un trait composé de notes d'égale valeur.*

Ele afirma que a regularidade do tempo dá coesão à música, enquanto que as irregularidades dão variedade e interesse. Para definir claramente o compasso, ele afirma que é necessário atacar o tempo forte do compasso com uma inflexão.

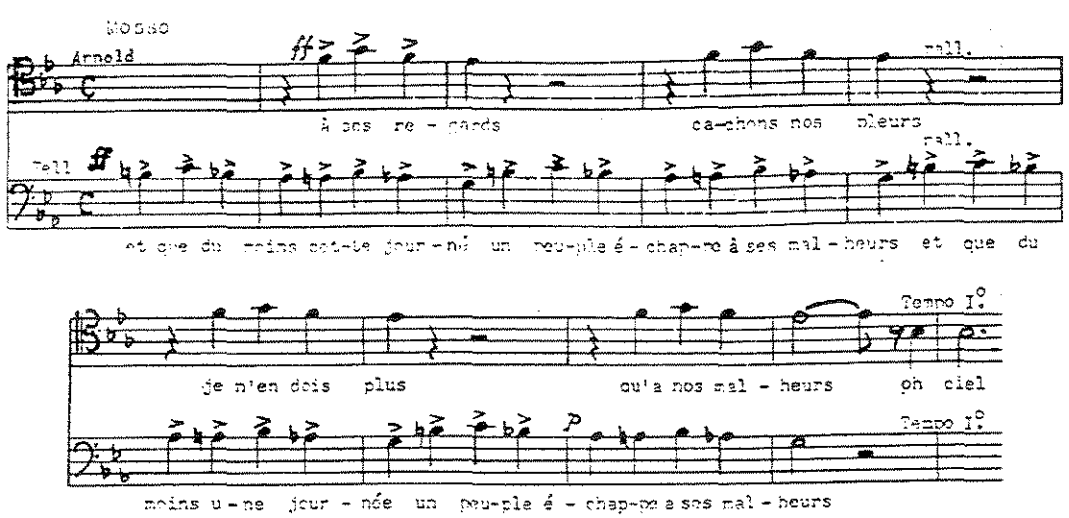
No entanto, diz ainda que o tempo pode ser:

1 - **Regular**: quando a melodia tem um ritmo bastante decidido como nas músicas de guerra. Segundo ele, as músicas de Haydn, Mozart, Cimarosa, Rossini, etc. exigem essa exatidão do tempo do compasso. Qualquer alteração no ritmo dever ser feita através do tempo *rubato*, ou seja, sem alterar o andamento do compasso.

2 - **Livre**: o tempo segue as inflexões do texto e da emoção, como nos recitativos e no canto-chão.

3 - **Misto**: quando a expressão da peça cria freqüentes irregularidades. Neste caso o cantor não deve acentuar tanto o tempo, nem deixa-lo rígido. Essas irregularidades são:

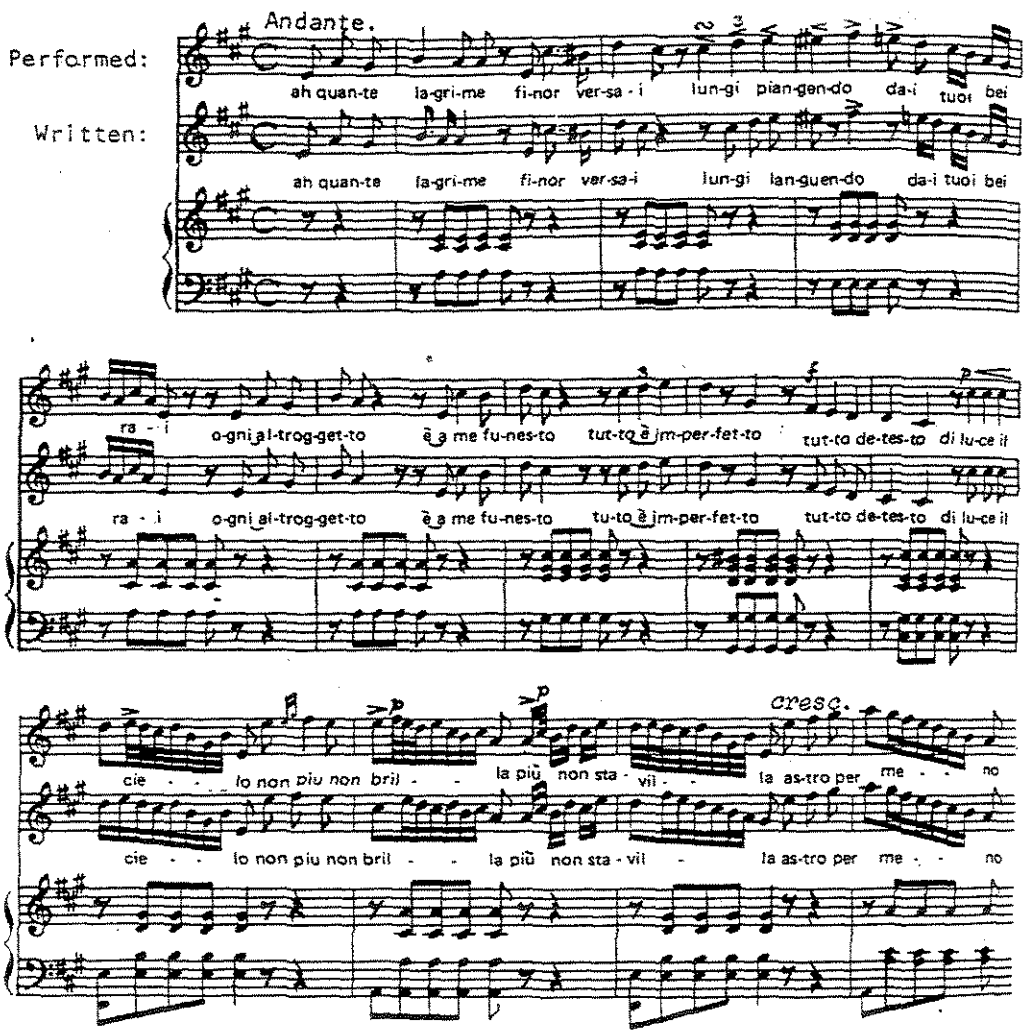
- O ***rallentado***: expressa um decréscimo na emoção e consiste em ir alargando o tempo em todas as suas parte ao mesmo tempo. Usa-se o *rallentando* no retorno de certos motivos.



(GARCIA, 1972, p. 73).

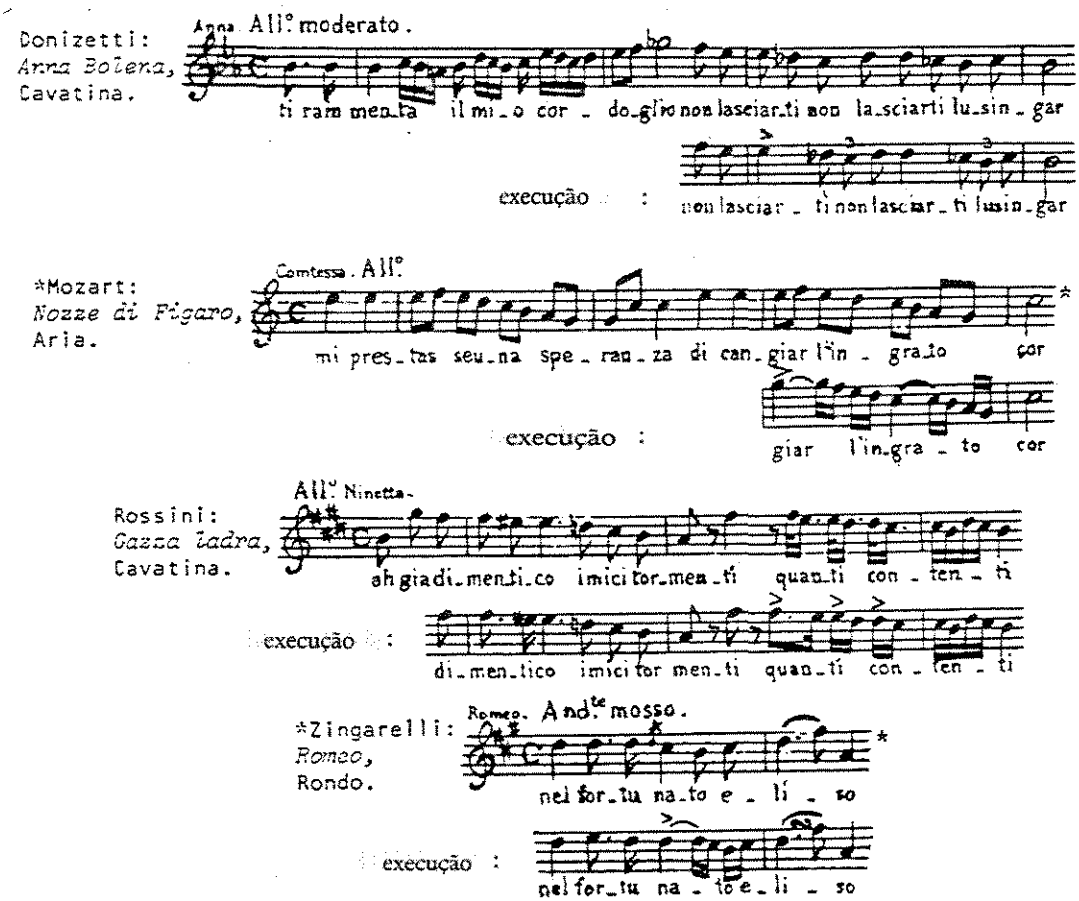
- O *accelerando*: é o contrário, acelera o tempo cada vez mais.

- O ***ad libitum***: sempre deixa o tempo mais lento, mas não em todas as notas como no *rallentando*. O cantor prolonga apenas algumas notas usando o tempo *rubato*, ou seja, sem deixar o tempo mais lento como um todo. Algumas peças possuem trechos de voz sem acompanhamento que deixam o canto livre para algumas variações rítmicas, voltando a precisão do tempo com o retorno do acompanhamento:



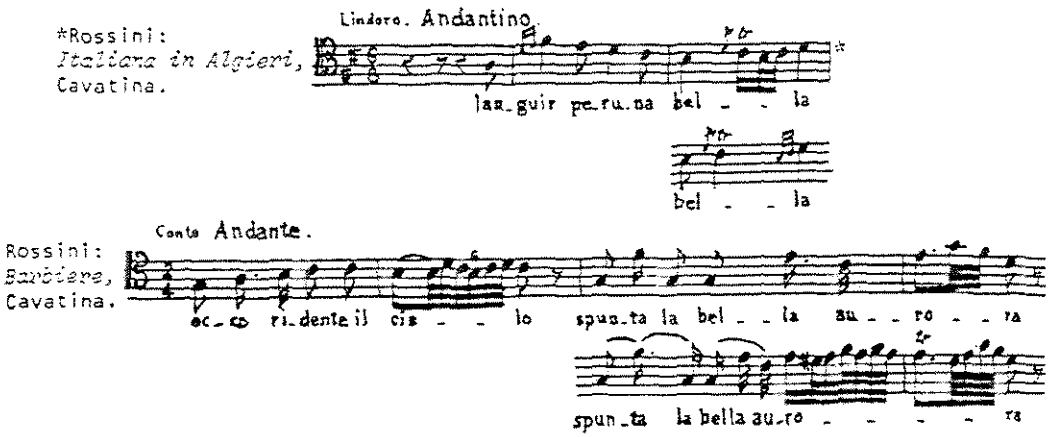
(GARCIA, 1972, p. 74).

4 - *Rubato*: Segundo Garcia, é o prolongamento momentâneo que se dá para uma ou algumas notas, em detrimento de outras. Entretanto, o tempo do acompanhamento deve permanecer inalterado. No *accelerando* e no *rallentando*, o acompanhamento tem o andamento mudado junto com o canto. Já no tempo *rubato*, somente o canto se altera. Esses prolongamentos são dados às notas importantes para a harmonia, a sílabas importantes, às apojaturas, etc.



(GARCIA, 1972, p. 75)

O tempo *rubato* também é útil no trilo, dando tempo para poder fazer a preparação desse ornamento:



(GARCIA, 1972, p. 78).

Podemos concluir que o conceito de tempo *rubato* é o mesmo para Tosi, Mancini e Garcia.

4.5 - "Vibrato" e Trêmolo (flutuações de freqüência sonora):

Vamos discutir aqui a prática de variar periodicamente a freqüência de uma determinada nota durante o canto. Hoje em dia podemos nos referir a isso por vários nomes: vibrato, trilo, vibrato caprino, *wobble*, entre outros, dependendo da qualidade dessa flutuação na freqüência.

Dentre as possibilidades de variação de freqüência, Tosi e Mancini descrevem apenas o trilo e o mordente e não usam o termo "vibrato". O trilo e o mordente serão discutidos mais abaixo.

O fato deles mencionarem apenas o trilo e o mordente não quer dizer que outros padrões de flutuação de freqüência não fossem utilizadas na época. Outros autores da mesma época nos descrevem diferentes padrões de flutuação de freqüência.

Segundo Sally Sanford (1979), nos tratados dos séculos XVVII e XVIII, há evidências que o "vibrato"[73] era usado como um ornamento vocal nesses séculos, e

[73] Ela traduz como "vibrato" qualquer oscilação de freqüência (*tremolo, bebung, Zittern das Stimme, flaté*, etc.), exceto o trilo e o mordente.

como tal, embelezava a interpretação musical, quando utilizado discretamente e nos lugares apropriados. "O vibrato não era um novo fenômeno no século dezessete e dezoito. Ele era usado mesmo na época gregoriana; o tremula e o quilisma eram ambos ornamentos envolvendo uma flutuação de freqüência"[74] (SANFORD, 1979, p. 71, grifo do autor). No entanto ela enfatiza que o "vibrato" era considerado indesejável numa voz, salvo quando usado como ornamento, pois a grande preocupação com a precisão da afinação certamente não encorajava o uso indiscriminado do "vibrato".

Uma questão que observamos nas considerações feitas pela Sally Sanford é o fato dela traduzir por vibrato os mais variados termos: *tremolo, bebung, Zittern das Stimme, flaté*, etc. Todos esses termos eram descritos como uma variação periódica na freqüência da nota, provocada pelo cantor[75]. No entanto, o termo vibrato, hoje em dia, geralmente indica uma flutuação na freqüência causada por uma ressonância vocal muito rica, num aparelho vocal sem tensão e bem regulado. Segundo Barbara Doscher (1994) o vibrato é produto de vários elementos, tanto acústicos (fenômenos de ressonância no aparelho vocal) quanto físicos (impulsos nervosos na musculatura); não havendo, até hoje, entre os especialistas, um consenso sobre suas causas. "Alguns professores acreditam que ele [o vibrato] não deve ser ensinado, pois ele surge como o resultado de uma coordenação apropriada e uma eficiência de funções[76]"(DOSCHER, 1994, p. 203). Ela afirma ainda, "Ao contrário do vibrato, o trilo é iniciado voluntariamente [...][77]" (DOSCHER, 1994, p. 202), ou seja, o vibrato seria resultado "passivo" de um tipo de emissão vocal e não provocado por manipulações conscientes da musculatura do trato vocal como o trilo e o "vibrato" descrito por Sanford. Segundo Doscher, o vibrato é um elemento fundamental na manutenção do legato, sendo, desta forma elemento integrante da qualidade sonora

---

[74] *Vibrato was not a new phenomenon in the seventeenth and eighteenth centuries. It had been used as early as Gregorian times; the tremula and quilisma were both ornaments involving a fluctuation of pitch.*

[75] Não podemos perder de vista a diferença que havia entre esse tipo de flutuação de freqüência e o trilo. No trilo, a freqüência do som varia entre duas notas bem definidas, formando um intervalo de segunda menor, segunda maior, ou, até mesmo, intervalos maiores. Nesse "vibrato" a variação de freqüência seria menor que um semitom e não teria um intervalo definido.

[76] *Some teachers feel that it should never be taught because it appears as the result of proper coordination and efficiency of function.*

[77] *Unlike the vibrato, the trill is initiated voluntarily* [...]

do cantor lírico. Assim, o vibrato moderno é resultado de uma busca por uma ressonância maior, e não deveria ser uma manipulação consciente da garganta. Portanto, acreditamos que seria impreciso chamar de vibrato aquilo que Sally Sanford chama de "vibrato"; preferimos não utilizar esse termo ao nos referirmos aos variados ornamentos com "flutuação de freqüência" utilizados no século dezoito, evitando, assim, o risco de não sermos exatos.

Garcia por sua vez, além do trilo e do mordente, descreve outro tipo de flutuação de freqüência: o *tremolo*. Como pode ser visto com mais detalhe no item 4.12 - Pronúncia, fraseado e expressão textual, o *tremolo* é um tremor comunicado à voz com fins expressivos. No entanto Garcia diz:

> O *tremolo* deve ser usado somente para representar os sentimentos que, na vida real, nos emocionam profundamente.[...] Mesmo nessas circunstâncias seu uso deve ser regulado pelo bom gosto e pela moderação[...]
>
> O tremor da voz é, em todos os casos possíveis, somente uma imitação de sentimento que certas pessoas tomam por um sentimento verdadeiro. Alguns cantores acreditam, erradamente, que suas vozes ficam mais vibrantes por esse meio, e, como fazem vários violinistas, buscam crescer o poder de seus instrumentos pela ondulação do som. A voz pode vibrar somente graças ao brilho do timbre e pelo poder da emissão do ar, e não pelo efeito do tremor[78] (GARCIA, 1985, 2ª parte, p. 54).

Vemos então que Garcia condena o uso constante na voz de um "vibrato" provocado, como aquele usado pelos violinistas. A última frase desta citação parece descrever uma voz que vibra pelo resultado de uma boa emissão. Lembrando a discussão anterior sobre o termo "vibrato", parece factível supormos que esse tipo de vibração não provocada, admitida por Garcia, fosse o que chamamos hoje em dia de vibrato.

---

[78] *Le trémolo ne doit être employé que pour peindre les sentiments qui, dans la vie réelle, nous émeuvent profondément* [...] *Dans ces circonstance mêmes, l'usage en doit être réglé avec goût et mesure* [...]
Le chevrotement de la voix n'est, dans toutes les cas possibles, qu'une affectation de sentiment que certaines personnes prennent pour un sentiment véritable. Quelques chanteurs croient, à tort, rendre par ce moyen leur voix plus vibrante, et, de même que plusieurs violininistes, cherchent à augmenter la force de leur instrument par l'ondulaiton du son. La voix ne peut vibrer que grâce à l'éclat du timbre et à la puissance de l'emission de l'air, et non par l'effet du tremblement.

De qualquer forma, podemos concluir que há um consenso entre Tosi, Mancini e Garcia de que qualquer tipo de flutuação de freqüência provocada da voz só era permitido como um ornamento ou recurso expressivo momentâneo.

4.6 - Portamento:

Tosi mostra a importância do cantor saber executar uma portamento entre duas notas, ou seja, de saber deslizar de uma para a outra sem deixar espaço entre elas:

> Subseqüentemente, ensine a ele o modo de deslizar vocalizando, e de arrastar suavemente a voz do agudo até o grave. Apesar destas habilidades serem necessárias para cantar bem, por não poderem ser aprendidas apenas através do solfejo, são negligenciadas pelos mestres inexperientes[79] (TOSI, 1723, p. 18).

Tosi considera o *portamento di voce* como um ornamento: "Cinco são igualmente os embelezamentos subordinados, dispostos para adornar [os *passi*[80]], isto é, a apojatura, o trilo, o portamento da voz [...]"[81] (TOSI, 1723, p. 111). Ou seja, o portamento é considerado por ele como um tipo de embelezamento, como eram o trilo, a apojatura, o mordente, e tantos outros ornamentos. Além disso, segundo Tosi, um tipo de ligadura ou legato também deveria ser empregado na execução das divisões ligadas[82].

Mancini, por sua vez, considera o portamento um dos principais elementos do canto, definindo-o da seguinte forma:

> Entende-se por este portamento nada mais que um passar, ligando a voz, de uma nota para outra com perfeita proporção e união, tanto subindo quanto descendendo. Ele será mais belo e perfeito, quanto menos for interrompido em

---

[79] *Susseguentemente gl'insegni il modo di scivolar vocalizzando, e di stracinar soavemente la voce dall'acuto al grave, che quantunque sieno ammaestramenti necessri per cantar bene, e che dal semplice solfeggio non sia possibile di poterli apprendere, con tutto ciò da'maestri inesperti si trascurano.*

[80] *Passi* são ornamentos melódicos improvisados e introduzidos na melodia da ária pelo cantor.

[81] *Cinque sono parimente le grazie subalterne disposte per adornarlo, cioè appoggiatura, trillo, portamento di voce* [...]

[82] Ver o item 4.9.2 - Divisões.

> tomar fôlego, pois deve ser uma gradação límpida e justa que deve reger e ligar o passar que se faz de uma nota para outra[83] (MANCINI, 1774, p. 91).

Mancini relaciona estreitamente o portamento com a união dos registros vocais[84] e a apojatura[85]:

> Antecipo agora que um tal portamento não poderá ser adquirido por um estudante, se antes não tiver unido os dois registros, os quais são separados em qualquer pessoa; em alguns mais, em outros menos[86] (MANCINI, 1774, p. 87).

> Terminado o estudo do portamento de voz, o estudante deve aplicar-se à apojatura, porque não há coisa mais interligada ao portamento que a apojatura.
> A apojatura é somente uma ou mais notas ligadas[87] (MANCINI, 1774, p. 95).

Ou seja, para executar um portamento o estudante, antes, necessita ter ligado seus registros vocais de tal forma que um portamento entre notas que se encontram em diferentes registros não seja interrompido no ponto de passagem entre esses mesmos registros. Por sua vez, a apojatura tem, segundo Mancini, uma estreita relação com o portamento, já que, como ele mesmo define, portamento nada mais é que passar, "ligando a voz, de uma nota para outra". No Capítulo VIII de seu tratado, Mancini apresenta de forma bastante didática que uma das razões para a busca da união dos registros vocais era justamente a execução do portamento que deveria ser usado, por exemplo, em uma boa execução das apojaturas, cujas notas deveriam ser ligadas.

Agricola, ao comentar as idéias de Tosi sobre apojatura, parece estar de acordo com Mancini:

---

[83] *Por questo portamento non síntende altro, che un passare, legando la voce, da una nota all'altra con perfetta proporzione, ed unione, tanto nel falire, che nel discendere. Viepiù sarà bello, e perfezzionato, quanto meno sarà interrotto dal pigliar fiato, poichè dev'essere una giusta, e limpida graduazione, che lo deve reggere, e legare, nel passar che si fà da una nota all'altra.*

[84] Ver item 3.6 – Registração vocal.

[85] Ver item 4.3 – Apojatura e grupeto.

[86] *Premetto ora solamente, che un tal portamento non potrà mai acquistarlo alcuno scolare, se prima non avrà uniti i due registri, i quali sono in ciascuno separat; in chi più, in chi meno.*

[87] *Terminato lo studio del portamento di voce, deve lo scolare applicarsi all'appoggiatura, perchè non v'è altra cosa, che gli vada più unita di questa.*

> Se a meta é conectar melhor a melodia, a apojatura deve ser ligada à nota seguinte num tipo de legado, de tal maneira que nenhum espaço reste entre elas. Portanto, **todas as apojaturas devem ser ligadas à sua nota principal**[88] (AGRICOLA, 1995, p. 97).

Levando em conta a importância desse tipo de ligadura na execução das apojaturas, podemos compreender o fato de Mancini afirmar que o estudo do portamento possibilita ao cantor cantar com facilidade e prazer em qualquer estilo de canto, pois conquista assim uma boa sustentação sonora e a facilidade de passar gradativamente de uma nota para outra. Podemos ver então que o que Mancini chama de "portamento de voz" parece ser equivalente ao que chamamos modernamente de legato. Infelizmente, não temos um exemplo prático que comprove isso. Não podemos, portanto, saber precisamente como era feita essa ligação de uma nota para outra, isto é, quanto tempo durava a transição de uma nota para outra, se a elevação ou descida da freqüência se dava de maneira constante ou se aceleravam ou desaceleravam. De qualquer forma, não podemos tomar por equivalentes o portamento ou o legato, citados por Tosi, Mancini e Agrícola, ao portamento ou legato usados no Romantismo ou Verismo. Temos que ter em mente que um portamento muito lento e exagerado certamente dificulta a precisão de afinação, algo que era cultivado com cuidadosa acuidade pelos cantores do século XVIII. Podemos supor, então, que essa afinação tão precisa implique num portamento ou ligadura entre as notas bastante discretos.

Mancini descreve o método que deveria ser usado para se obter um bom portamento:

> A fim de que o estudante conquiste com facilidade este dom do portamento de voz, o melhor método é fazê-lo exercitar com um solfejo, vocalizado com as duas vogais A e E, para que elas sejam igualmente aperfeiçoadas.
>
> Mas o solfejo proposto deve ser escrito com notas brancas, distribuídas com movimento justo, em movimento descendente, em saltos regulares ao arbítrio de quem o escreve. Na execução deste solfejo o estudante deve abster-se

---

L'appoggiatura non è, che una, o più note trattenute.

[88] *If the goal is to better connect the melody, the appoggiatura should be bound in a legato fashion to the following note, so that no space remains between them. Thus,* ***all appoggiaturas must be slurred to their main note.***

de respirar nas notas que ascendem ou por grau conjunto ou por salto, e respirar somente em movimentos descendentes.

E para que esta regra tão necessária de não tomar fôlego não seja muito árdua e penosa para o estudante, se ele tiver o peito fraco, deve-se lhe escrever o solfejo com duas notas por compasso, sendo duas mínimas, devendo-se dar ao tempo um movimento lento, para que a voz tenha campo livre para expandir-se, e o estudante não deve tomar fôlego da primeira à segunda nota, mas somente no começo do próximo compasso. [...]

Direi aos estudiosos a razão pela qual proibir o estudante de tomar fôlego quando a voz sobe de grau, e se permitir quando desce; é essa: é para proveito da voz que se faz isso, e para dominar aquela porção da voz que, por natureza, observa-se ser a mais preguiçosa e mais difícil de executar. Sabem os mestres desta bela arte que qualquer voz sobe de grau com dificuldade e é mais livre e franca descendendo.

Portanto, esta regra serve para vencer a dificuldade da voz falhar, devendo o estudante, por um preceito da arte, atacar a primeira nota levemente e pouco a pouco, e devendo, por outro preceito, passar à segunda nota sem tomar fôlego e com a mesma graduação, a prática demonstrará claramente que, para obter um efeito feliz, ele conservará o fôlego com tanta boa economia, que em progresso, acostumando assim os foles *da voz a regê-la, graduá-la, e diminuí-la,* ele se tornará senhor em atacar e abandonar as notas, e tomar fôlego somente segundo a necessidade e com imperceptível fadiga e dificuldade.

[...]

Logo que o estudante chegar a este grau de sustentar e passar à nota subseqüente sem tomar fôlego, deverá continuar este estudo, cantando solfejos de agilidade sempre com as duas vogais propostas, A e E, e com este exercício ele se tornará capaz de colorir à sua vontade qualquer passagem com aquela verdadeira expressão, que forma a cantilena colorida com claro-escuro tanto necessário em qualquer gênero de canto[89] (MANCINI, 1774, p. 92).

---

[89] *Acciò lo scolare acquisti con facilità questo dono del portamento di voce, il miglior metodo è di farlo exercitare con un solfeggio vocalizzato con le due vocali A ed E, acciò queste siano egualamente perfezzionate.*

Ma il proposto solfeggio dev'essere scritto con note bianche, ricompartite con moto retto, retrogrado, e salti regolari ad arbitrio di chi lo scrive. Nell'esecuzione di questo solfeggio deve lo scolare astenersi di prender fiato alle note, che saliscono di grado, oppur di salto; ma unicamente lo potrà fare a quelle, che discendono.

Ed acciochè questa regola tanto necessaria di non pigliar fiato, non riesca allo scolare troppo ardua, e penosa; se egli fosse di petto debole, gli si deve scrivere il solfeggio di due sole note per battuta, e saranno due minime, dovendosi dare al tempo un moto lento, acciò la voce abbia libero campo di sapndersi; e lo scolare non deve pigliar fiato dalla prima alla seconda nota, ma soltanto nell'incominciamento della seconda battuta.[...]

Dirò agli studiosi la ragione, per cui si proibisce allo scolare di non prender fiato, quando la voce sale di grado, e se gli permette quando discende, eccola: ella è per quadagnare così, e soggettare quella porzione di voce, che si osserva di sua natura la più pigra, e mal atta all'esecuzione. Sanno i maestri di questa bell'arte, che qualunque voce con difficoltà sale di grado: e più libera e franca discende.

Dunque questa regola serve per vincere la difficoltà di salire, e l'atto pratico dimostrerà chiaramente, che dovendo lo scolare per un precetto dell'arte pigliare colla sua voce leggermente a poco a poco la prima nota, e dovendo, per un altro precetto, passare senza pigliar fiato a prendere la seconda coll'istessa graduazione, egli stesso per ottenerne un felice effetto, conserverà il fiato con tanta buona economìa, che in progresso, accostumando così i ***mantici della voce a reggerloa, graduarla,*** *e* ***ritirarla,*** *egli si renderà padrone di piglianre, ripigliare, e lasciare la voce, non che di prendere fiato secondo il bisongno con insensibile pena, e fatica.*

[...]

Giunto che sarà lo scolare a questo grado di sostenere, e passare le note suddette senza pigliar fiato, dovrà continuare questo studio, cantando solfeggj d'aggilità sempre colle due proposte vocali, A e E, e con questo exercizio si renderà

Por sua vez, Garcia dá uma definição de portamento semelhante às outras já citadas aqui: "Fazer um portamento na voz é conduzi-la de um som ao outro passando por todos os sons intermediários possíveis"[90] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 29). Por outro lado, Garcia é muito mais claro ao descrever seu uso prático:

> O portamento da voz pode abranger desde de um semitom até a maior extensão da voz. Ele toma sua duração da última porção da nota que se abandona [ao se fazer a ligadura para a próxima]. A velocidade depende do movimento do episódio ao qual ele pertence.
>
> Ele pode ir do fraco ao forte,
>
> Ele pode ir do forte ao fraco.
>
> Ele pode ser totalmente forte ou fraco.
>
> Ele pode ser executado destas deferentes maneiras, seja subindo, seja descendo.
>
> O portamento da voz ajudará a igualar os registros, os timbres e a força da voz.
>
> Imprimir-se-á ao portamento da voz um movimento igual e progressivo. Se uma parte de sua extensão for executada com lentidão e a outra com rapidez, ou ainda se a voz se abaixar primeiro para depois se elevar, a execução será de um efeito detestável. Nos portamentos de voz ascendentes, evitar-se-á cuidadosamente de abrir a vogal;[91] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 29).

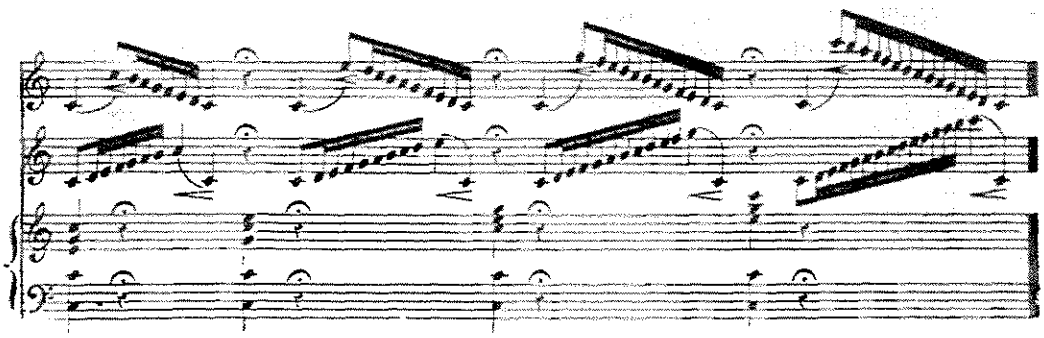
Garcia também fornece alguns vocalizes que, segundo ele, podem ajudar a adquirir um bom portamento. Podemos citar um como exemplo:

---

egli padrone di colorire a sua volgia qualunque passaggio con quella vera espressione, che forma la cantilena colorita col chiaroscuro tanto necessario in ogni genere di canto.

[90] *Porter la voix, c'est la conduire d'un son à un autre en passant par tous les sons intermédiaires possibles.*

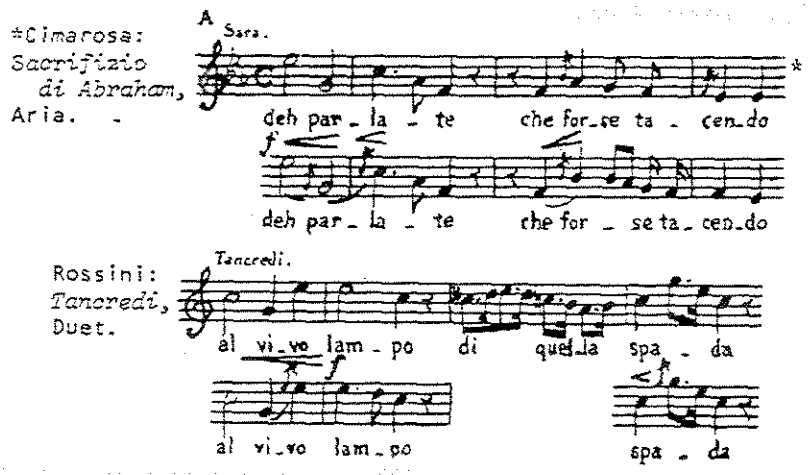
[91] *Le port de voix peut embrasse depuis le demi-ton jusqu'à la plus grande étendue de la voix. Il prend sa durée sur la dernière portion de la note que l'on quitte. La vitesse dépend du mouvement du trait auquel il appartient.*
Il peut aller du faible au fort,
Il peut aller du fort au faible.
Il peut être absolument ou faible ou fort.
Il peut être exécuté de ces différentes manières, soit en montant, soit en descendant.
Le port de voix aidera à égaliser les registres, les timbres et la force de la voix.
On imprimerá au port de voix un mouvement égal et progressif. Si une partie de son étendue était exécutée avec lenteur et l'autre avec rapidité, ou encore si la voix s'abaissait d'abord pour s'élever ensuite, l'exécution serait d'un effet détestable. Dans les ports de voix ascendants, on évitera avec soin d'ouvrir la voyelle;



(GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 37).

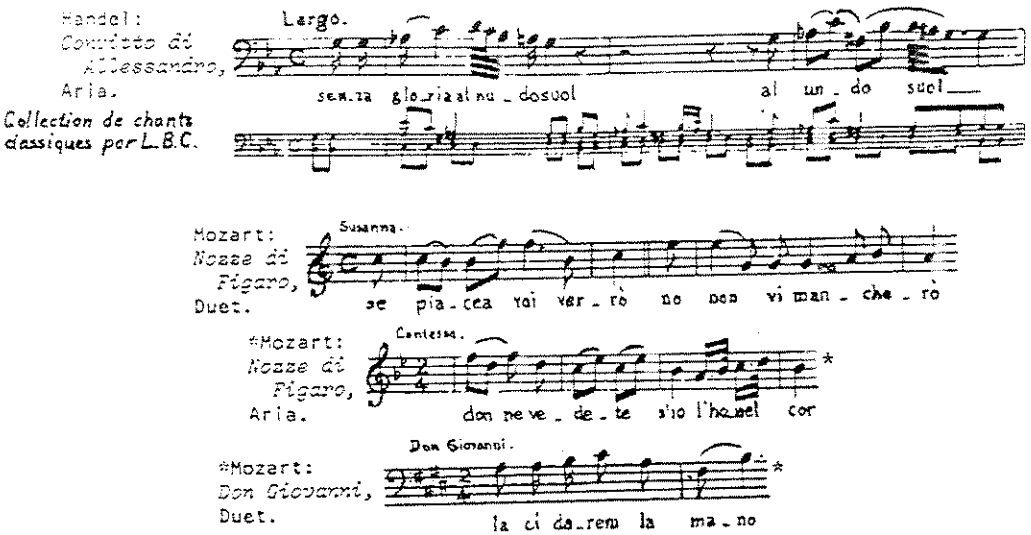
Garcia indica o portamento pelo símbolo: ⁀

Afirma que o portamento é uma maneira às vezes enérgica, ou graciosa, de colorir a melodia. Aplicado à expressão de sentimentos vigorosos, deve ser forte, cheio e rápido.



(GARCIA, 1972, p. 82).

Usado em movimentos ternos e graciosos, deve ser mais lento e suave:



(GARCIA, 1972, p. 83).

Se por um lado, como já foi dito, não podemos saber exatamente como era a execução do portamento usado por Tosi e Mancini no século XVIII, por um outro lado, a descrição deste ornamento feita por Garcia nos leva a crer que o portamento utilizado no século XIX é semelhante ao usado modernamente pelos cantores de ópera romântica.

4.7 – Dinâmica:

Tosi aconselha ao professor de canto que ele ensine ao aluno cantar forte e piano:

> Instrua-o no forte e no piano, desde que ele exercite mais o primeiro que o segundo, sendo mais fácil fazer cantar piano aquele que canta forte, do que fazer cantar forte aquele que canta piano. A experiência ensina que não é bom fiar-se no piano, pois ele seduz para enganar, e quem quiser perder a voz que o use com freqüência. A esse respeito, há a opinião entre os músicos que existe um piano artificioso que se pode fazer ouvir tanto quanto o forte, mas isto é apenas uma opinião, mãe de todos os erros. Não é devido à arte que se ouve o piano de quem canta bem, mas devido ao profundo silêncio de quem o escuta atentamente[...][92] (TOSI, 1723, p. 38).

Vemos aqui que Tosi tem, tecnicamente, uma idéia diferente da realização do piano em relação àquela que cultivamos hoje em dia. Hoje em dia, para realizarmos um piano, buscamos manter a projeção do som apesar da perda de intensidade, ou seja, valorizamos um piano que possa ser ouvido por todos: isto é, o chamado "falso piano" desacreditado por Tosi. É interessante notar que, na época de Tosi, um piano com projeção já começava a se desenvolver. Este recurso se tornaria indispensável, possibilitando ao cantor vencer o som de orquestras e salas de concerto, ambos cada vez maiores. Podemos fazer mais algumas especulações técnicas: Tosi diz que "o uso freqüente do piano causa sérios problemas ao cantor." Na emissão do piano que Tosi julga correto, podemos deduzir que, devido ao desgaste vocal que ele infere, o piano era produzido através de um uso inadequado do aparelho fonador.

Para Mancini, assim que o estudante consegue um bom legato ou "portamento de voz[93]", ele deve começar a praticar as variações de dinâmica que ele chama de claro-escuro:

---

[92] *Lo istruisca del forte, e del piano con patto però, ch'egli eserciti più il primo, che il secondo, essendo più facile di far cantar piano chi canta forte, che di far cantar forte, chi canta piano. La sperienza insegna, che non bisogna fidarsi del piano, poichè alletta per ingannare, e chi vuol perder la voce lo frequenti. A questo proposito v'é epinione fra'musici, che vi sia un piano artificioso, che si faccia sentir como il forte, ma é opinione, cioè madre di tutti gli errori; il piano di chi canta bene non si sente per arte, ma dal profondo silenzio di chi attentamente l'ascolta;* [...]

[93] Ver intem 4.6 - Portamento.

> Logo que o estudante chegar a este grau de sustentar e passar à nota subseqüente sem tomar fôlego [legato], deverá continuar este estudo, cantando solfejos de agilidade sempre com as duas vogais propostas, A e E, e com este exercício ele se tornará capaz de colorir à sua vontade qualquer passagem com aquela verdadeira expressão, que forma a cantilena colorida com claro-escuro tanto necessário em qualquer gênero de canto[94] (MANCINI, 1774, p. 95).

Com esse estudo irá aprender a sustentar e graduar a voz e, a partir daí, poderá desenvolver também a *messa di voce*[95].

Por sua vez, Agricola (tradutor de Tosi) faz considerações interessantes sobre o uso do forte e do piano:

> Em geral, um equilíbrio agradável entre o forte e o piano deve ser atingido. [...] Qualquer nota de duração considerável deve ser iniciada suavemente, e depois gradualmente fortalecida, ou dilatada e, depois, terminar piano. As únicas notas que são excetuadas disto são aquelas que requerem uma expressão vigorosa, ou exclamação, ou aquelas em que um estacado está indicado - obviamente, em todas estas se pode articular forte de imediato. Certos lugares para subir ou descer o volume da voz serão óbvios para aqueles que conseguem ler corretamente e com afeto. O forte crescente e o piano decrescente são nuanças intermediárias da performance, e nenhum dos dois dever ser empregado no seu grau extremo sem uma razão especial. Notas rápidas, precedidas por uma nota longa ou pontuada, são executadas mais suavemente que a nota longa. A primeira de quatro notas, como já foi dito, deve sempre ser um tanto marcada. Se, por outro lado, as notas são graciosas e seu movimento não é excessivamente rápido, elas podem ser num decrescendo, especialmente se elas descendem depois de um salto. Entretanto, com passagens e saltos apaixonados e vivos, nenhum decrescendo deve ser introduzido. Em geral, o tempo forte em que a harmonia muda deve ser mais forte e acentuado do que as notas de passagem curtas. No caso de um passagem rápida ascendente, seja num adágio o num alegro, as notas iniciais mais graves devem ser executadas especialmente fortes e vigorosamente. As notas mais agudas subseqüentes podem ser um tanto decrescidas. Grupos de notas com inflexões em grau conjunto ascendentes, podem gradualmente sofrer um crescendo. Aquelas que têm um sustenido acidental devem ser especialmente enfatizadas. No caso de grupos de notas com inflexões em grau conjunto descendentes, alguns podem ser executados com um crescendo, outros com um decrescendo.
>
> Aquele que cantasse todas as divisões rápidas com muita suavidade, deixando que o poder de sua voz fosse ouvido apenas aqui e ali, nas notas mais

---

[94] *Giunto che farà lo scolare a questo grado di sostenere, e passare lê note suddette senza pigliar fiato, dovrá continuare questo studio, cantando solfeggi d'aggilità sempre colle due proposte vocali A e E, e con questo esercizio si renderà egli padrone di colorire a sua voglia qualunque passaggio con quella vera espressione, che forma la cantilena colorite col chiaroscuro tanto necessario in ogni genere di canto.*

[95] Ver item 4.8 - Sons sustentados e *messa di voce.*

longas, teria a vantagem, claro, de ocultar muitas falhas da voz, bem como de ser capaz de executar as divisões mais rápido que o usual. Eu duvido se o ouvinte estaria satisfeito, de qualquer modo, em ouvir pouco ou nada das divisões, especialmente, se ele estiver num grande auditório.

De qualquer modo, não é possível expressar como regras mecânicas como crescer e decrescer a intensidade de uma nota. Muito depende da discrição e sensibilidade do intérprete, e especialmente dos principais afetos que dominam a peça inteira[96] (AGRICOLA, 1995, p. 168).

Garcia chama de "inflexões" variações de dinâmica e andamento. Ele explica didaticamente como desenvolver as "inflexões":

[...] um trecho musical vocalizado com pureza no que se refere à uniformidade do timbre, à igualdade dos valores e da força dos sons entre si, deverá ser executado, primeiramente, o mais piano possível, depois um pouco mais forte, depois em meia força, em seguida forte, e finalmente com toda a amplitude do som, mas *sem violência*. Todo exercício, portanto, deverá passar por estes cinco graus de intensidade.

Exortaremos o aluno a conservar exatamente em cada nota, durante toda sua duração, o mesmo grau de intensidade, evitando cuidadosamente de apagar o som da maneira que uma tendência natural o levaria a fazer.

Quando o aluno conseguir dar a um exercício inteiro uma cor única e bem igual, o que não é fácil, ele estudará quebrar as cores, quer dizer, que o mesmo exercício deverá ser dividido em grupos iguais ou desiguais de notas, os quais

---

[96] *In general, a pleasant balance must be struck between the loud and the soft. [...] Any note of considerable length must be begun softly, then gradually strengthened, or made to swell, and then ended piano. The only notes that are excepted from this are those requiring a vigorous expression, or an exclamation, or those on which a staccato is indicated – all of which one must immediately articulate loudly, of course. Certain [places for the] raising or lowering of [the volume of] the voice will, as it were, be obvious to those who can read correctly and with Affect [passion]. The rising forte and the diminishing piano are intermiediate shades of the performance, and neither should be employed in its most extreme degree without a special reason. Fast notes preceded by a note of longer value or a dotted note are performed more softly than the longer note. The first of four fast notes, as has already been mentioned, should always be somewhat marked. If the notes are otherwise flattering, and their movement is not overly fast, they may be diminished, especially if they descend after a leap. However, with fiery and lively runs and leaps, no diminuendo is to be introduced. In general, the strong beats on which the harmony changes must be louder and accentuated more than the short passing notes. In the case of a fast ascending run, whether in an adagio or an allegro, the beginning lower notes must be performed especially loud and vigorously. The subsequent higher notes can diminish somewhat. Long spun-out notes that ascend step-wise may gradually undergo a crescendo. Those that have an accidental sharp must especially be brought out. In the case of stepwise descending spun-out notes, some may be performed crescendo, others decrescendo.*

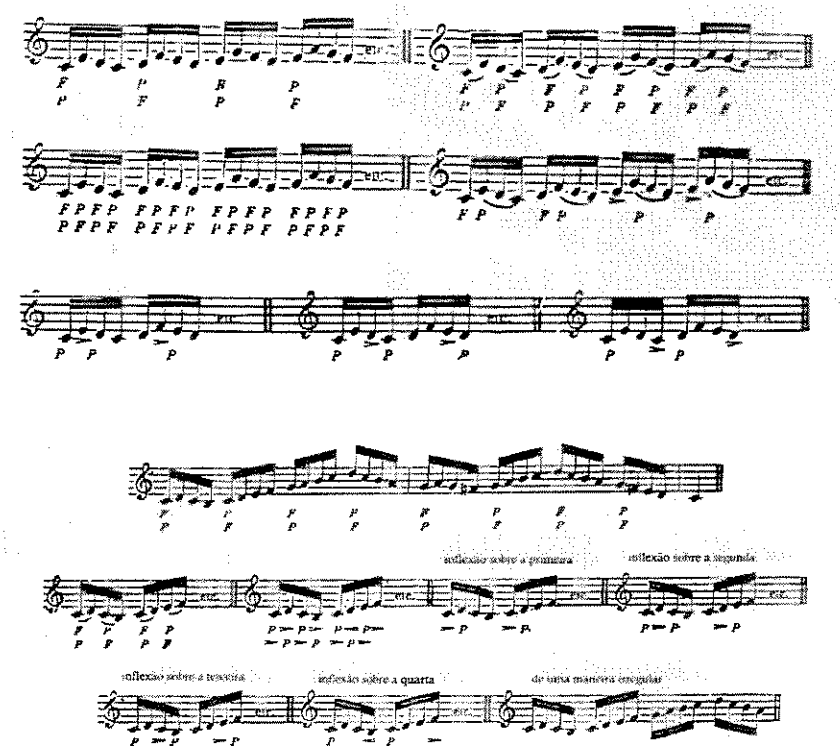
He who would sing all fast divisions very softly, allowing the power of his voice to be heard only here and there on longer notes, would have the advantage, of course, of concealing many faults of the voice, as well as that of being able to perform the divisions much faster than usual. I doubt whether the listener is satisfied, however, to hear little or nothing of the divisions, especially if he is in a large place [e.g. auditorium].

However, it is not possible to express in mechanical rules how to increase and decrease the loudness of a note. Much depends upon the discretion or the sensitivity of the performer, and especially upon the main Affects [passions] that dominate the entire piece.

serão vocalizados *piano* e *forte* alternativamente. Estes grupos serão divididos e subdivididos cada vez mais, até terminar pelas inflexões parciais.

Estas últimas são um reforço que é comunicado a uma só das notas do desenho [melódico], ou do exercício, todas as outras permanecendo iguais e mais fracas. Cada nota do trecho deve receber, em seu turno, esta inflexão.

As inflexões parciais são indicadas colocando-se sobre cada nota o sinal >.



O aluno só deve começar aplicar as nuanças em massa, isto é o *crescendo* e *diminuendo*, e vice-versa, em toda a extensão do trecho musical, quando souber fazer nuanças por inflexão.

Exemplos de nuanças em conjunto[97]:

---

[97] *Nuancer les traits, c'est en varier la force et la vitesse ; ainsi un trait purement vocalisé sous le rapport de l'uniformité de timbre, de l'égalité de valeur et de force des sons entre eux, sera dit d'abord aussi piano que possible, puis un peu plus fort, puis en demi-force, ensuite fort, et enfin dans toute la plénitude du son, mais sans violence. Chaque exercise passera par ces cinq degrés de force.*

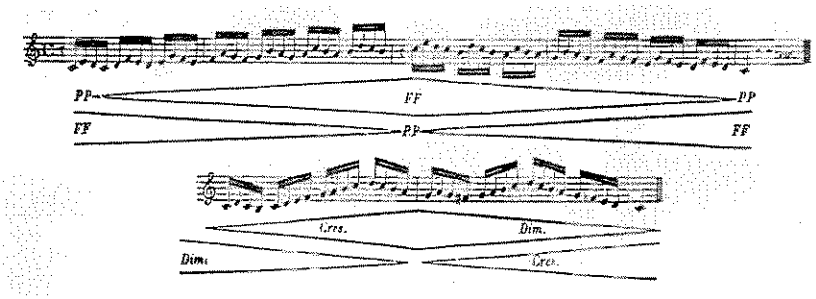
Nous engageons l'élève à conserver exectement à chaque note, pendant toute sa durée, le même degré d'intensité, en évitant avec soin d'éteindre le son comme une tendance naturelle l'y porterait.

Lorsque l'élève saura donner à tout un exercice une teinte unique et bien égale, ce qui n'est pas aisé, il s'étudiera à rompre les teintes, c'est-à-dire que le même exercice sera divisè en groupes égaux ou inégaux de notes qui, alternativement, seront vocalisées ***piano*** *et* ***forte****. On divisera et subdivisera ces groupes de plus en plus, jusqu'à terminer par les inflexions partielles.*

Celles-ci sont un renfort que l'on donne à une seule des notes du dessin ou de l'exercice, toutes les autres demeurant égales et plus faibles. Chaque note du trait doit recevoir à son tour cette inflexion.

Les inflexion partielles s'indiquent en plaçant sur chaque note le signe >

L'élève ne nuancera par masse, c'est-a-dire n'ira ***crescendo*** *et* ***diminuendo****, et vice versá, dans toute l'étendue du trait, que lorsqu'il saura nuancer par inflexion.*

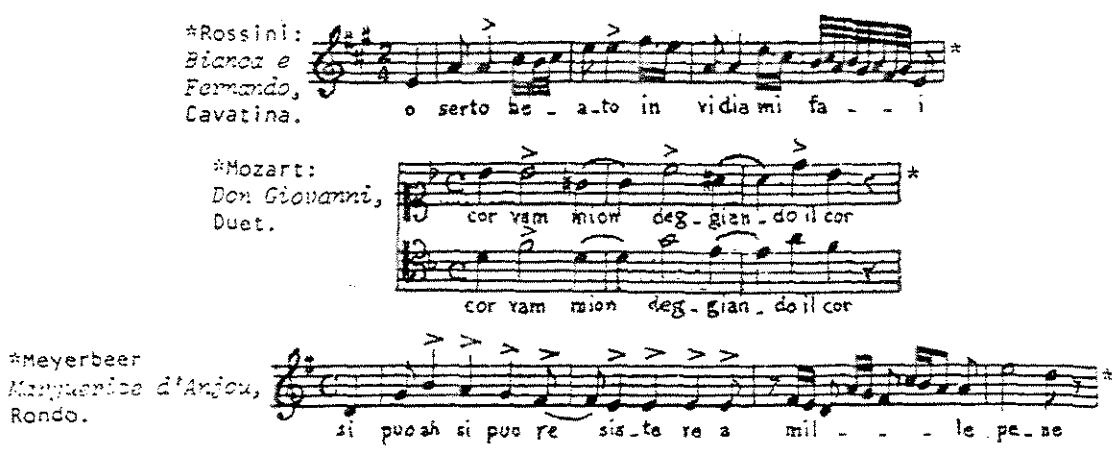


(GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 49).

Garcia identifica vários padrões de variação de dinâmica que vamos citar a seguir:

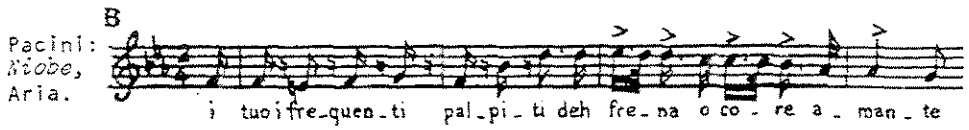
Inflexões de dinâmica dadas a algumas notas em particular (síncopas e acentos):

Nas sincopas, um acento dinâmico é sempre colocado, transferindo-o do tempo forte para o fraco.



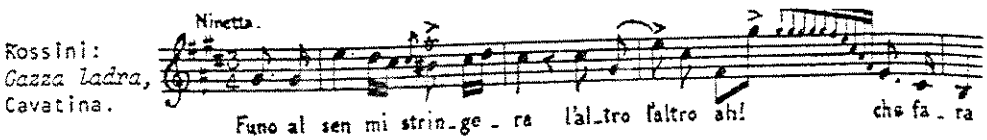
(GARCIA, 1972, p. 80).

Segundo Garcia, um acento como este também deve ser colocado em apojaturas, em notas pontuadas:



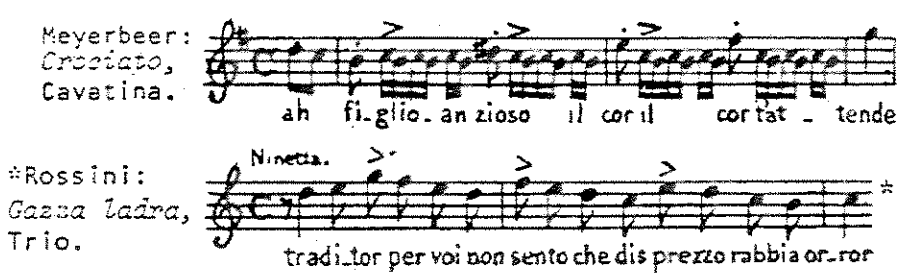
(GARCIA, 1972, p. 81).

Caso a nota pontuada seja um motivo marcante podemos marcar também a nota curta



(GARCIA, 1972, p. 90).

e na primeira nota de cada motivo que é repetido seguidamente:



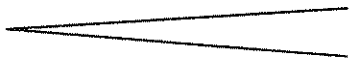
(GARCIA, 1972, p. 81)

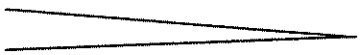
Variações gerais de dinâmica, dadas a trechos musicais extensos:

Garcia afirma que a dinâmica geral - ao contrário dos acentos vistos anteriormente que são aplicados a pontos da melodia - cria gradações na linha musical como um todo.

A dinâmica geral oferece as seguintes variedades elementares:

Intensidade uniforme ═══════

O *crescendo* 

O *diminuendo* 

O *crescendo* seguido de *diminuendo*

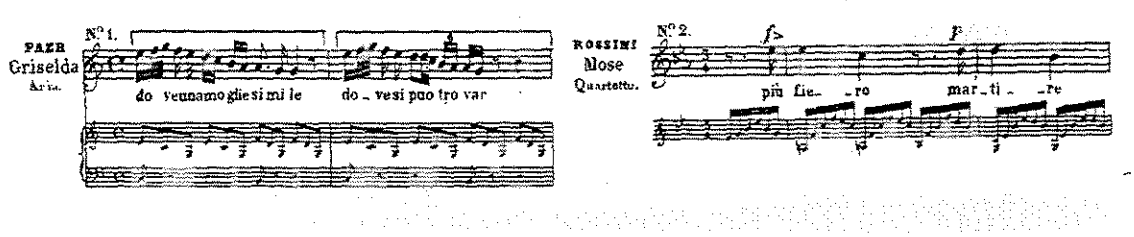
O *diminuendo* seguido de *crescendo*

a combinação da intensidade uniforme com as anteriores.

Garcia afirma:

> Num grande número de casos, as aplicações do claro-escuro devem ser abandonadas à inspiração do sentimento. Outras vezes, ao contrário, pode-se fazer uso de certas considerações, e determinar com certeza as cores que as frases ou porções da frase devem receber.[98] (GARCIA, 1985, 2ª parte, p.32).

Explica dizendo que quando um mesmo pensamento musical é repetido com mesmo ritmo e intervalo de notas, então, é necessário fazer alguma alteração na repetição usando variações de tempo (ex 1), de afeto e dinâmica (ex. 2):



(GARCIA, 1985, 2ª parte, p. 33).

[98] *Dans un grand nombre de cas, les applications du clair-obscur doivent être abandonnées aux inspirations du sentiment. D'autres fois, au contraire, on peut s'aider de certaines considérations, et déterminer avec certitude la couleur que doivent recevoir les phrases ou les portions de phrase.*

No caso de um pensamento musical que é repetido várias vezes em sucessão ou, quando o pensamento segue uma seqüência ascendente ou descendente, é necessário seguir o sentimento da frase e submeter esses desenvolvimentos ao *crescendo* ou ao *diminuendo*, ao acelerando ou retardando, e mais raramente a acentos isolados ou ao *rubato*.

Segue dizendo que salvo os exemplos acima o *crescendo* e o *diminuendo* são usados de acordo com o sentimento do texto e não por motivos da forma musical. Assim devemos usar o *crescendo* se os sentimentos se animam e o *decrescendo* se os sentimentos ficam mais suaves. Não podemos dizer, então, que toda forma musical ascendente tem um *crescendo*, nem que toda forma descendente tem um *diminendo*.

Garcia conclui que podemos usar a dinâmica numa escala mais geral (na frase como um todo) ou de uma maneira mais pontual (nota por nota). A primeira maneira é totalmente teatral e serve a pensamentos musicais desenvolvidos lentamente. A segunda serve a movimentos rápidos com idéias musicais breves, combinando tanto com as peças de salão quanto para as do teatro de estilo gracioso ou cômico.

Finalizando, consideramos necessário lembrar algumas mudanças entre o uso dos recursos de dinâmica no século XVIII e o seu uso no século XIX. Como já foi dito no item 4.1- Ideais estéticos de canto, os compositores do começo do século XIX foram mudando gradativamente o foco da busca por efeitos expressivos, transferindo do uso de divisões e da agilidade vocal, para a busca de uma gama maior de níveis de dinâmica. Um bom exemplo disto são aqueles expressivos crescendos, característicos de algumas óperas de Rossini.

A música anterior ao romantismo cultivava em primeiro plano a agilidade e a improvisação. Isso pode ser confirmado ao compararmos como um todo os tratados de Tosi e Mancini com aquele de Garcia. Este último dá um tratamento muito mais cuidadoso às questões de dinâmica, mostrando o uso de grandes crescendos e diminuendos. Já Tosi e Mancini enfatizam a agilidade vocal e a ornamentação improvisada.

4.8- Sons sustentados, *Messa di voce*:

A sustentação da voz é de grande importância para Tosi, Mancini e Garcia, pois é indispensável para execução dos trechos musicais lentos, com notas de longa duração. Eles relacionam esta sustentação do som a um bom controle respiratório[99]. No tratado de Garcia encontramos a descrição mais detalhada sobre vários tipos de sons sustentados. Ele descreve quatro tipos de sons sustentados, enquanto que Tosi e Mancini descrevem com cuidado apenas a *messa di voce*, como pode ser visto a seguir:

4.8.1 - Sons sustentados de força igual.

Garcia chama assim os sons sustentados com intensidade invariável, qualquer que seja o modo com que se queira atacá-los, ou piano, ou meio forte, ou forte.

4.8.2. - *Messa di voce*[100], sons *filés*[101], *spianata di voce*[102]:

Logo no primeiro capítulo de seu tratado Tosi define a *messa di voce*, explicando seus usos e sua importância no canto:

> [...] ensine [ao estudante] a arte da *messa di voce*, que consiste em deixar a voz crescer docemente do piano mais suave, até que, pouco a pouco, alcance o forte mais intenso, e, então, retornar, como a mesma arte, do forte para o piano. Uma boa *messa di voce* na boca de um bom cantor, que a use com economia e se sirva dela sobre as vogais abertas, nunca falha em conseguir um bom efeito. Pouquíssimos são agora os cantores que a estimam, ou por amarem a instabilidade da voz ou por tentarem se afastar do odiado [estilo] antigo. Isto é, no entanto, uma injustiça notória que se faz ao rouxinol - que foi seu inventor, e de quem o talento humano não pode imitar outra coisa - quando, entre estes pássaros canoros, não se encontra nenhum que cante seguindo a moda[103] (TOSI, 1723, p. 17).

---

[99] Ver item 3.3 – A respiração.
[100] Literalmente, "metida de voz".
[101] Literalmente, "sons fiados" ou "sons tecidos".
[102] Literalmente, "aplainada de voz".
[103] [...] *gl'insegni l'arte di metter la voce, che consiste nel lasciarla uscir dolcemente dal minor piano, affinche vada a poco a poco al più gran forte, e che pocia ritorni col medesimo artificio dal forte al piano. Una bella messa di voce in bocca d'un proffesore, che ne sia avaro, e non se ne serva, che su le vocali aperte non manca mai di fare un'ottimo effetto. Pochissimi sono adesso que'cantanti, che la stimino degna del loro gusto, o per amare l'instabilità della voce, o*

Por sua vez, Mancini (1774, p.99) define *messa de voce*: "*Messa di voce* chama-se aquele ato, com que o professor dá a cada nota de valor a sua graduação, colocando a princípio pouca voz e, depois com proporção, reforçando-a até o mais forte, retirando finalmente com a mesma graduação, que adotou no crescer"[104]. Ele considera esse ornamento essencial para o canto e dá algumas regras para sua utilização:

> Ordinariamente, esta *messa di voce* deve ser usada no princípio de uma ária, e em uma nota com fermata; e finalmente é necessária em preparar uma cadência, mas um verdadeiro e ótimo professor serve-se dela em qualquer nota de valor, que se encontre também espalhada em qualquer cantilena musical[105] (MANCINI, 1774, p. 100).

Mancini chega a afirmar que uma *messa di voce* bem feita e um trilo ligado a ela são suficientes para a execução de uma perfeita cadência. Segundo ele, a técnica usada na *messa di voce* de sustentar e graduar a voz é um dos elementos fundamentais na arte do canto. No entanto, mostra-se um pouco insatisfeito com os cantores de seu tempo, por serem negligentes no estudo e no uso da *messa di voce* que "tomam agora não só como quase inútil, mas como danosa, mandada ao exílio e ao esquecimento"[106] (MANCINI, 1774, p. 101). Destes comentários de Mancini, podemos supor que no final do século XVIII o uso da *messa di voce* foi tornando-se menos freqüente que antes.

Mancini descreve alguns defeitos de execução da *messa di voce*:

> [...] começam a *messa di voce* introduzindo nela uma multiplicidade de notas, mas depois por ignorarem a maneira de conservar o fôlego, e por serem, assim, inábeis em sustentar a voz, precisam na maioria das vezes terminar a cadência sem trilo, e são por conseqüência obrigados a silenciarem a nota final.

---

per allontanarsi dall'odiato antico. Gli è però un torto manifesto, che fanno al rosignuolo, che ne fu l'inventore, da cui l'umano ingegno non può vocalmente imitar altro, quando fra'que'canori augelleti non se ne udisse qualcheduno, che cantasse alla moda.

[104] *Messa divoce chiamasi quell'atto, con cui il professore dà a ciascuna nota di valore la sua graduazione, mettendovi al principio poca voce, e poi con proporzione rinforzandola fino al più forte, ritirandola finalmente colla medisima graduazione, che adprò nel falire*

[105] *Ordinariamente questa messa di voce deve porsi in uso nel princípio d'un Aria, ed in una nota coronata; e similmente è necessaria nel preparare una cadenza: ma un vero, ed ottimo professore se ne serve in qualunque nota di valore, che trovi anche sparsa in qualunque musical cantilena.*

[106] [...] *oramai l'hanno non quasi inutile solo, ma come dannosa mandata in bando, ed in oblìo.*

> Este é, para mim, um engano dos mais solenes e imperdoáveis, pois vem somente da irreflexão e da temeridade[107] (MANCINI, 1774, p. 102).

> Quando ataca uma nota com muita pressão de ar, a voz desafina para cima no começo da nota, e para baixo no fim, produzindo o efeito mais desagradável no ouvinte[108] (MANCINI, 1777, p. 120).

Mancini enfatiza que o estudante não deve começar a estudar este ornamento sem antes saber controlar seu fôlego, ou seja, conservar, reforçar ou diminuir o fluxo de ar dos pulmões. Descreve de maneira bem didática como qual deve ser a posição da boca durante a execução da *messa di voce*.

> No começo da nota, a boca deve estar só um pouco aberta, ajudando muito para que a voz, no início, seja emitida com doçura, para depois ser reforçada com o abrir da boca até aquele ponto prescrito pela arte. Avise o estudante de exercitar a *messa di voce* com moderação, pois, de outra forma, correrá o risco de cansar o peito, [...][109] (MANCINI, 1774, p. 104).

Mancini diz ainda que muitos como ele acreditam que foi justamente a perfeição da *messa di voce* de Farinello o que lhe rendeu tamanha fama no canto.

Por sua vez, Garcia se refere a *messa di voce* também pelo nome sons *filés* ou *spianata de voce*.

> Estes sons começam pianíssimo, e recebem gradativamente uma força crescente até a maior intensidade possível que deverá cair na metade exata de sua duração; depois, seguindo uma marcha retrógrada, o som percorre inversamente a mesma gradação até que ele acabe por se extinguir.
>
> Os sons *filati* são designados por[110]

---

[107] [...] *intraprendono la messa di voce con introdurvi una moltiplicità di note; ma poi perchè ignari della maniera di conservare il fiato, e quindi inabili a sostenerle, debbono il più delle volte terminare le cadenze senza trillo, e sono per conseguenza obbligati a tacere la nota finale.*
Questo, sencondo me, è un inganno dei più solenni, e imperdonabile, perchè proviene unicamente da irriflessione, e temerità.

[108] *When one starts a tone with so much impetus of breath, the voice goes sharp at the beginning of the tone, and flattens at the end of it, producing the most disagreeable effect upon the listener.*

[109] *La bocca nell'intraprendere la nota dev'essere appena aperta, giovando moltissimo per far sortire la voce nel principio con dolcezza, per poi graduattamente rinforzarla con aprire la bocca fino a quel segno prescritto dall'arte.*

[110] *Ces sons commencent pianissimo, et reçoivent par degrés une force croissante jusqu'à la plus grande intensitè, qui tombe sur la moitié précise de leur durée ; puis, suivant une marche rétrograde, le son parcourt en décroissant la même échelle jusqu'à ce qu'il achève de s'éteindre.*
On désigne les sons filés par-----

(GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 60).

Garcia aconselha, a princípio, dividir este exercício em duas partes: com uma respiração vá do pianíssimo ao forte com outra, do forte ao pianíssimo.

Afirma que durante o pianíssimo, a faringe se encontrará reduzida à sua menor dimensão, dilatará somente na razão da intensidade do som; depois, proporcionalmente à diminuição da intensidade sonora, restituirá a sua forma inicial. Lembra, no entanto, que é necessário evitar com muito cuidado duas tendências bem gerais: aquela de subir a afinação no aumento da intensidade do som, e a outra, de cair a afinação na diminuição da mesma. Para isso, as pregas vocais devem se ajustar de tal forma que o crescimento ou a diminuição da pressão de ar mude apenas a amplitude da onda sonora, mantendo inalterada sua freqüência.

Garcia diz que a vogal pura não deve sofrer alteração. Recomenda também não atacar o dado som, começando mais baixo e depois escorregando até ele, nem tampouco com um golpe de peito; pois ele deve ser atacado com a glote limpidamente. Além disso, ao finalizar o som, o aluno deverá tomar cuidado para não deixar escapar o resto do ar que resta no pulmão com uma espécie de gemido no final do som, provocado pela queda do peito e a perda do apoio.

Garcia descreve detalhadamente como fazer a *messa di voce* alternando os registros vocais, o que poderia ser feito entre as notas ré^3-fá^3 nas mulheres e entre o ré^3- fá#^{3} para os tenores:

> O aluno *começará o som piano em falsete e em cor escura.* Como foi visto, este procedimento deixa fixa a laringe e restringe a faringe. Depois, *sem variar a posição, e por conseqüência o timbre, deverá passar ao registro de peito,* fixando sempre mais a laringe, a fim de a impedir de fazer qualquer movimento brusco que produzisse o soluço no momento da separação dos dois registros. Uma vez estando no registro de peito, fará subir novamente a laringe, e dilatará a faringe a fim de clarear o timbre, de tal forma que, na metade da duração do som, este tenha todo seu brilho e toda sua força. Para extinguir o som, o aluno fará o inverso, vale dizer que antes de passar para o registro de falsete, *quando a voz é diminuída, ele escurecerá o som de peito,* sempre fixando a laringe em baixo a fim de apoiá-la e de evitar o golpe da mudança de registro. Então, ele passará lentamente do registro de peito ao de falsete; após do que ele relaxará a faringe, e extinguirá o som. Eu deduzi esta regra do fato fisiológico que a laringe,

quando é mantida fixa em baixo por meio do timbre escuro, pode produzir os dois registros sem se mover[111] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 60).

4.8.3 - Sons *filés* por inflexões[112], a eco (flautados):

Garcia define esses sons como em uma série sem interrupções de pequenas *messi di voce* (sons *filés*) de proporções diferentes, e repetidas tanto quanto o fôlego permitir.

> Pode-se dispor destas inflexões de diferentes maneiras: elas podem ser de duração e força iguais [113]; podem seguir uma progressão crescente ou decrescente, etc. Os grandes cantores os empregam mais familiarmente na disposição seguinte: eles primeiramente fazem uma *messa di voce*, com um terço da respiração, num som sustentado; depois este som é seguido de um outro menos forte e menos longo, depois vem enfim uma longa sucessão de ecos cada vez mais fracos e próximos entre si, dos quais o último é dificilmente ouvido. É necessário que a garganta diminua e se dilate com toda liberdade[114] a cada inflexão[115] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 64).

---

111 *L'élève **commencera le son piano en fausset et en timbre sombre**. Comme on l'a vu, ce procédé fixe le larynx, et resserre le pharynx. Ensuite, **sans varie la position, et, par conséquent, le timbre, on passera au registre de poitrine**, en fixant de plus en plus le larynx, afin de l'empecher de faire le mouvement brusque qui produit le hoquet au moment de la séparation des deux registres. Une fois entré dans le registre de poitrine, on remontera le larynx, et on dilatera le pharynx pour éclaircir le timbre, de sorte que, vers le millieu de la durée du son, l'élève fera l'inverse, c'est-à-dire qu'avant de passer au registre de fausset, **lorsque la voix est diminuée, il assombrira le son de poitrine**, toujours en fixant le larynx en bas et en resserrant le pharynx, afin de l'appuyer, et d'éviter la saccade du changement de registre. Alors il passera lentement du registre de poitrine à celui du fausset; après quoi, il assouplira le pharynx, et éteindra le son. Je déduis cette règle du fait physiologique que le larynx, étant fixé en bas par le timbre sombre, peut produire les deux registres sans se déplacer.*

112 Ver item 4.7 – Dinâmica.

113 [Nota de Garcia] Alguns autores chamam isto de fazer vibrar a voz (*vibrar la voce*). Sr.Catruffo, no seu método de vocalização, indica este efeito por meio de síncopas.

114 [Nota de Garcia] Velluti se exprime assim: *L'eco si fa flautado e per riuscirlo si ingrandisce tutto l'ardo di dentro.* [O eco se faz flautado, e que para consegui-lo se aumenta todo o arco de dentro].

Os sons a eco são executados do fraco para o forte.

115 *On peut disposer ces inflexions de différentes manières : elles peuvent être de durée e de force égales ; elles peuvent suivre une progression croissante ou décroissante ,etc. Les grands chanteurs le emploient le plus famileèrement dans la disposition suivante : ils filent, d'abord, avec le tiers de la respiration, un son soutenu ; puis*

4.8.4 - Repetição ou martelar do mesmo som:

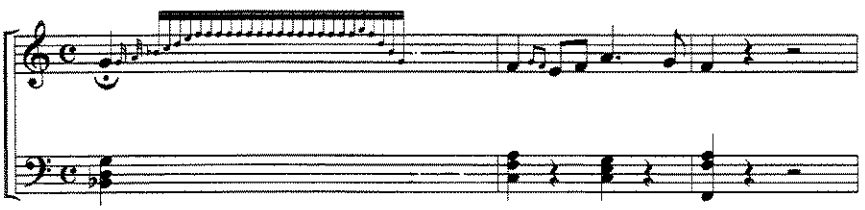
Garcia afirma que, conservando-se sobre uma mesma vogal, os sons repetidos podem ser considerados como uma variedade dos sons sustentados de força, com a diferença que, aqui, a voz, sem nunca se interromper, subdivide com diferentes repercussões aquela nota que, no primeiro caso, seria sustentada.

> Articula-se cada uma destas percussões com um daqueles movimentos de abaixamento e elevação que a faringe executa no trilo. Estes movimentos serão leves, vivos; a nota deverá ser retomada com uma espécie de apojatura inferior de menos de um quarto de tom para cada repetição. Evitar-se-á diligentemente de aspirar as diferentes articulações de uma mesma nota sustentada, e de executá-la com um balanço ou balindo; essas notas repetidas só podem ser ouvidas e darem qualquer charme quando forem produzidas por um órgão livre, e quase só convêm às vozes femininas. Essas repetições não devem ultrapassar quatro semicolcheias para cada tempo de número 100 - do metrônomo de Maëlzel, e para obter belo efeito, sua sucessão deve ser sempre doce e delicada.
>
> Há o erro hoje em dia de negligenciar totalmente o estudo dos sons martelados, empregados com sucesso nos séculos XVII e XVIII[116].

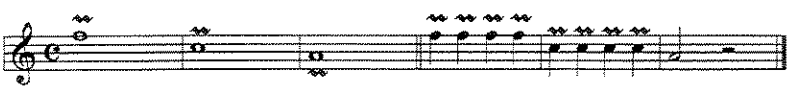
---

veint enfin une longue succession d'échos de plus en plus affaiblis et rapprochés, dont le dernier arrive à peine jusqu'à l'oreille. Il faut que le goisier se resserre et se dilate avec souplesse à chaque inflexion.

[116] [Nota de Garcia] Hoje em dia nenhum cantor, excetuando-se Sr.ª Damoreau, seria preparado para executar o seguinte trecho, ainda que seja bem simples:

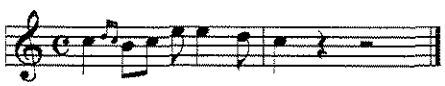


Martini, na sua *Mélopée* (1790), explicando os diversos acentos da voz, chama as repetições aqui em questão: *uma mesma nota ligada e marcada através de golpes de garganta;* diz ainda *pode-se também marcar estas notas através de mordentes*; eis o exemplo que ele dá:



E antes dele, em 1658, J. A. Herbst dá como exercício a seguinte passagem:

Em nossos dias, contentam-se somente com a seguinte repetição, que se tornou trivial[117]:



(GARCIA, 1985, 1ª parte, p 61).

Mancini também descreve os sons martelados, mas ele os considera como um tipo de agilidade vocal. Desta forma, tentando sermos coerentes com este autor, decidimos colocar as considerações de Mancini sobre este tipo de ornamento no item 4.9.3 - Outros tipos de agilidade.

Garcia, por outro lado, descreve outra forma de repetição de notas iguais que utiliza o recurso da aspiração, como pode ser visto no item 4.9.3 - Outros gêneros de agilidade.

Voy Joh. Andr. Herbst, Musica moderna pratica, Francfourt, 1658.
[Aujour'hui aucun chanteur, excepté M. me. Damoreau, ne serait préparé à l'exécution du trait suivant, quoique bien simple :

—

Martini, dans sa Mélopée (1790), expliquant les divers accents de la voix, appelle les percussions, dont il est ici question: ***une même note liée et marquée par des coups de gosier****; il ajoute:* ***on pourrait aussi marquer cette note par des mordants****; voici l'exemple qu'il donne:*

———

E avant lui, en 1658, J. A. Herbst donne pour exercice le passage suivant]

[117] *Chacune de ces percussions s'articule par un des mouvements d'abaissement et d'ascension que le pharyns exécute dans le trille. Ces mouvements sont légers, vifs; la note devra être repincée par une sorte d'appogiature inférieure de moins d'un quart de ton pour chaque répétition. On évitera avec soin d'aspirer les articulation différentes de la même tenue, et de les exécuter par un tremblement ou un chevrotement de la voix; ces percussions, ne pouvant être senties et offrir quelque charme que lorsque des organes déliés le produisent, ne conviennent guère qu'aux voix de femme. Ces percussions ne devront pas dépasser quatre doubles croches pour chaque temps du numéro 100 – métronome Maëzel; leur succession doit toujours être douce et délicate pour produire un bel effet.*
On aujourdhui le tort de négliger absolument l'étude des sons martelés, employés avec succès au XVII et XVIII siècles.

4.9 - Agilidade vocal ou Vocalização[118]:

Tosi, Mancini e Garcia dão grande importância ao estudo da agilidade vocal. No tratado de Garcia podemos encontrar um grande número de exemplos musicais, ao contrário dos tratados de Tosi e Mancini que são bastante econômicos em tais exemplos. Não pretendemos transcrever aqui todos os exemplos dados por Garcia, pois nosso interesse maior aqui é comparar como a agilidade vocal era praticada por esses três autores. Garcia usa o termo *vocalização* para se referir a todo tipo de agilidade vocal.

Para fins de clareza dividimos esse item como se segue:

4.9.1- O Trilo e o mordente:

Segundo Sally Sanford (1979, p. 51), "muitos autores do século dezessete e dezoito que escreveram sobre canto consideravam a agilidade vocal um dom da natureza, uma qualidade que pode ser desenvolvida e refinada pelo treino, mas não adquirida"[119]. Tosi parece estar de acordo com isso ao considerar o trilo um dom natural:

> Dois fortíssimos obstáculos são encontrados para se formar perfeitamente o trilo. O primeiro embaraça o mestre, pois não foi encontrada até agora uma regra infalível para ensiná-lo; e o segundo confunde o estudante, pois a natureza, ingrata a muitos, somente o concede a poucos[120] (TOSI, 1723, p. 24).

Tosi recomenda muita calma e aplicação no estudo do trilo. Segundo ele, o trilo é necessário ao canto, pois um cantor pode delatar para o público a esterilidade de sua arte sem a assistência do trilo. Chega ainda a dizer:

De nos jours, on se contente de la répetition suivante, dont l'emploit est devenu trivial.

[118] Vocalizar significa cantar sobre as vogais (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 29). [*Vocaliser signifie chanter sur des voyelles.*]

[119] *Many seventeenth and eighteenth century writers on singing considered vocal agility a gift of nature, a quality which could be developed and refined through training, but which could not be acquired.*

[120] *Due fortissimi ostacoli s'incontrano a formar perfettamente o trillo. Il primo imbarazza il maestro, perchè non si è trovata fin ora regola infallibile da cui s'impari di farlo; e il secondo confonde lo scolaro, poichè la natura ingrata a molti non lo concede, che a pochi.*

> Quem possuir um belíssimo trilo, ainda que sendo insuficiente em todos os outros ornamentos, gozará sempre da vantagem de se conduzir sem dissabores nas cadências, nas quais, dentre todos os outros lugares, é mais essencial; e alguém privado do trilo (ou que o tenha defeituoso), nunca será um grande cantor, mesmo se souber muito[121] (TOSI, 1773, p. 25).

Tosi (1723, p. 25) recomenda ao mestre que ensine o trilo "através de exemplos vocais, especulativos, instrumentais, [para] que o estudante chegue a adquiri-lo igual [regular], marcado, granido [distintamente articulado], fácil e moderadamente rápido, que são suas qualidades mais belas"[122].

Segundo Tosi, existem oito tipos de trilos:

1. **Trilo maior**:

> [...] que se faz conhecer pelo movimento violento de dois tons [inteiros] vizinhos, um dos quais recebe o nome de principal, porque ele ocupa com maior propriedade o lugar da nota que o pede; o outro, apesar de que, com o seu movimento, possua o lugar da voz superior, não faz outra figura que a de auxiliar[123] (TOSI, 1723, p. 25)

Exemplo de Agricola (1995, p.127):

2. **Trilo menor**:

[...] "é composto por uma nota e do próximo semitom maior"[124] (TOSI, 1723, p.26).

Exemplo de Agricola (1995, p. 127):

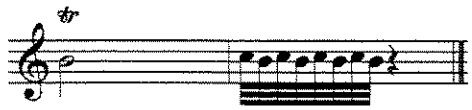
---

[121] *Chi ha un bellissimo trillo, ancorchè fosse scarso d'ogn'altro ornamento, gode sempre il vantaggio de condursi senza disgusto alle cadenze, ove per lo più è essezialissimo; e chi n'è privo (o non l'abbia che difettoso) non sarà mai gran cantante benchè sapesse molto.*

[122] [...] *per mezzo d'exempli vocali, speculativi, e strumentali, che lo scolaro giunga ad acquistarlo eguale, battuto, granito, facile, e moderadamente veloce, che sono le qualità sue più belle.*

[123] [...] *che riconoscere il suo essere dal moto violento di due tuoni vicini, uno de'quali merita il nome di principale, perchè occupa con più padronanza il sito della nota, che lo chiede; l'altro poi ancorchè col suo movimento possegga il luogo della voce superiore, nulladimeno non vi fa altra figura, che di ausiliario.*

[124] [...] *é il trillo minore composto d'un tuono, e d'un semituono maggiore, che sieno prossimi,* [...]

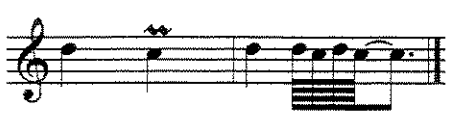


Segundo Tosi, as composições irão mostrar onde convém empregar esses dois tipos de trilo, se um ou se o outro[125]. Diz ainda que para cadências[126] inferiores[127], o trilo maior não é permitido, e que se a diferença entre esses dois tipos de trilo não é facilmente percebida no cantor, pode-se atribuir a causa disso a uma nota auxiliar executada sem aquela devida força que fizesse com que ela fosse ouvida distintamente.

3. ***Mezzo trillo*** (meio trilo ou trilo curto):

> Quem possui o primeiro e o segundo facilmente o aprende através da arte de executá-lo um pouco mais rápido [que os anteriores], abandonando-o logo depois que é ouvido e adicionando um pouco de brilho, o que faz com que ele seja mais agradável nas árias alegres que nas patéticas[128] (TOSI, 1723, p. 26).

Agricola (1995, p. 130) diz que esse trilo é costumeiramente chamado de trilo curto pelos instrumentistas, que o indicam como o sinal ~ e logo após exemplifica:



4. **Trilo ascendente[129]:**

---

[125] Agricola (1995, p. 127) explica essa ultima afirmação com o seguinte exemplo: ao fazermos um trilho sobre o Mi, se estivermos numa peça na tonalidade de Dó maior, usaremos o Fá como nota auxiliar, se estivermos numa peça em Sol maior usaremos o Fá#.

[126] Ver item 4.10 - Cadência.

[127] As cadências melódicas a que Tosi se refere podem ser superiores (Mi - Ré - Dó) e inferiores (Dó - Si - Dó).

[128] *Chi possiede il primo, e il secondo facilmente lo impara coll'arte de strignerlo um poco più, lasciandolo poco dopo, che si fa sentire, e aggiugnendovi um pò di brillante, per cui nell'arie allegre piace più, che nelle patetiche.*

[...] "que se ensina fazendo a voz ascender imperceptivelmente trilando de coma a coma sem que se perceba a elevação[130]" (TOSI, 1723, p. 26).

5. **Trilo decrescente[131]:**

[...] "que consiste em fazer a voz descer imperceptivelmente de coma a coma com trilo de forma que não se distinga a descida[132]" (TOSI, 1723, p. 26).

No entanto, segundo Tosi, esses dois últimos trilos causam tédio - estão fora de moda e devem ser esquecidos.

6. **Trilo lento:**

Segundo Tosi, a qualidade deste trilo é denotada pelo seu nome. Diz que um cantor pode ser considerado bom, mesmo sem nunca tê-lo praticado, "pois ele é somente um trêmolo afetado, e se em seguida é unido pouco a pouco ao primeiro ou ao segundo trilo, parece-me que não pode agradar mais que uma vez[133]" (TOSI, 1723, p. 27).

7. **Trilo *raddoppiato*:**

Tosi afirma que esse trilo é feito pela alternância de algumas poucas notas dentro de um trilo maior ou de um menor.

Exemplo dado por Agricola (1995, p. 132):

---

[129] Do italiano "trillo cresciuto".

[130] [...]*che insegnasi col far ascendere impercettibilmente la voce trillando di coma in coma senza que si conosca l'aumento.*

[131] Do italiano "trillo calato".

[132] [...] *che insegnasi col far ascendere impercettibilmente la voce trillando di coma in coma senza che si conosca l'aumento.*

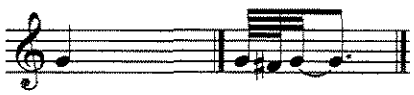
[133] [...] *poichè s'egli e solo è un tremolo affettato, se poi si unisce a poco a poco col primo, o col secondo trillo, parmi che non possa piacere al più, che la prima volta.*

Exemplo dado por Galliard (Tosi, 1743, p.46):

> Este é singular quando as poucas notas de altura diferente que intermitentemente o dividem são bem entoadas; quando ele for executado docemente nos agudos de uma ótima voz, que o possua com as mais raras prerrogativas e não o faça ouvir freqüentemente, não poderá desagradar nem mesmo a Inveja, se ela não for maligna[134] (TOSI, 1723, p. 27).

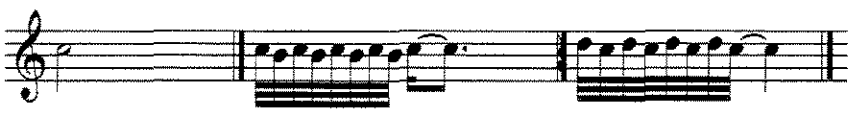
8. Trilo mordente:

Tosi não chega a definir esse tipo de trilo, no entanto, diz que deve ser rápido e de execução breve. Agricola (1995, p 133), por sua vez, dá ao leitor alguns exemplos de trilo mordente:



Agricola (1995, p. 134) afirma ainda que o mordente pode ser prolongado em notas de grande duração:

Mordente trilo



[134] *Questo è particolare quando quelle poche voci, che intermittentemente lo dividono sono di corde differenti intonate con possesso; allor poi ch'egli è formanto dolcemente sù gl'acuti da un'ottima voce, che colle più rare prerogative lo possegga, e nol faccia sentir sovente, non può dispiacere nè meno all'invidia, se non è maligna.*

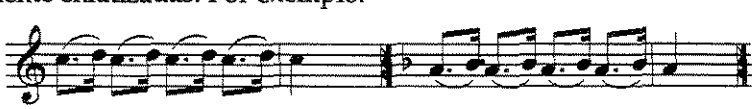
Segundo Tosi, um cantor tem grande mérito quando insere, algumas vezes, o mordente em passagens ou divisões. Além disso, "quem entende da sua profissão, raramente se priva dele imediatamente depois da apojatura"[135] (Tosi, 1723, p. 28).

Tosi comenta que freqüentemente se ouve que se pode cantar sem trilos; ele considera que este exemplo é de quem não estuda o suficiente e não deve ser imitado. Diz ainda que os trilos devem ser preparados:

> O trilo, para ser belo, deve ser preparado, apesar de que nem sempre exija sua preparação, já que às vezes isso não é permitido nem pelo tempo nem pelo [bom] gosto; isso é necessário em quase todas as cadências finais, e em diversos outros lugares apropriados, ora no tom ou ora no semitom acima de sua nota [principal] de acordo com a natureza da composição.[136] (TOSI, 1723, p. 28).

Tosi não especifica como seria essa preparação, mas, de acordo com Agricola (1995, p. 135), tratava-se de uma apojatura preparatória incluída antes do trilo. Para exemplos de trilo preparado veja o item "Trilo" em nosso Glossário ou nos exemplos dados por Garcia que serão incluídos mais adiante.

Apesar de recomendar tanto o trilo, Tosi não descreve um método prático para que o estudante o desenvolva. No entanto, em suas notas Agricola fornece um exercício prático que julgamos interessante explicitar aqui:

> Para aprender a executar o trilo de acordo com todos as características acima e para evitar todos os maus hábitos, o principiante deveria, inicialmente, treinar ambas as notas do trilo separadamente, primeiramente em tons inteiros e depois em semitons, alternando e marcando-as lentamente como se elas fossem notas pontuadas ligadas, nas quais a segunda nota é de mesma intensidade que a primeira. Somente a primeira nota pode ter um impulso ou aspiração vindo do peito; as notas seguintes, entretanto, têm que ser conectadas num fôlego sem ser novamente enfatizadas. Por exemplo:
>
> 
>
> Quanto mais ele praticar esse exercício, mais rápido as notas devem ser alternadas. Ao mesmo tempo ele deve sempre ser cuidadoso em prestar atenção

[135] [...] *chi intende la professione di rado se ne priva imediatamente dopo l'appoggiatura.*

[136] *Il trillo per sua bellezza voul esser preparato, però non sempre esige la sua preparazione, poichè alle volte non glie la permetterebbe nè il tempo, nè il gusto; la chiede bem si quasi in tutte le cadenze terminate, e in deversi altri siti congrui or sul tuono, ora sul semituono più alto della sua nota secondo la qualità del componimento.*

> na entoação correta de ambas notas de forma que nenhuma fique alta ou baixa [na afinação] sem que isso seja percebido. Para monitorar isso, ele deve, de vez em quando, comparar as notas com um instrumento de teclado ou cravo bem afinados. A rapidez de ataque das duas notas irá eventualmente fazer o ponto entre as notas e a ligadura imperceptíveis[137] (AGRICOLA, 1995, p. 128).

Tosi diz que são vários os defeitos na execução do trilo. Segundo ele, o trilo longo ou sustentado teria triunfado entre os cantores "antigos", da mesma maneira que as divisões excessivas dos cantores "modernos"; mas ele deveria ser deixado apenas para os trompetes, ou para aqueles cantores que esperam pela aprovação do populacho. "Aquele trilo que é ouvido freqüentemente, mesmo se belíssimo, não agrada. Aquele com ritmo desigual desagrada muito; o caprino faz rir [...]; aquele, que é produzido por duas notas em terça, é desagradável; o lento é tedioso; e aquele que é fora do tom assusta[138]"(TOSI, 1723, p 29).

Diz ainda que o estudante deve aplicar e exercitar o trilo em todas as vogais e em todas as notas que ele possui, não apenas nas mínimas ou notas longas, mas também nas curtas, "para que, com o passar do tempo, ele aprenda o *mezzo trillo*, o mordente, e a prontidão de formá-los mesmo em meio à velocidade das divisões "[139] (TOSI, 1723, p. 29).

Ressalta ainda que depois do aluno ter aprendido a fazer o trilo, ele deverá ser também capaz de finalizá-lo, pois alguns não conseguem estancar o trilo no momento final de sua duração.

---

[137] *In order to learn to beat the trill according to all of the above characteristics and to avoid all bad habits, the beginner should initially try both notes of the trill separately, first in whole steps and subsequently in half steps, alternating and beating them slowly as if they were slurred dotted notes whose seconde note is not softer than the first. Only the beginning note may get a push or aspiration from the chest; the following notes, however, must be connected in one breath without being newly stressed. For example;*

The longer he pratices this exercise, the faster he should let the notes alternate. At the same time, he should always be careful to pay attention to the proper intonation of both pitches so that neither goes sharp or flat without being noticed. To monitor this, he should from time to time compare pitches with an accurately tuned keyboard instrument or harpsichord. The speed of attack of the two sounds will eventually make the dot between the two notes and the slur imperceptible.

[138] *Quel trillo, che si fà sentir sovente, ancorchè fosse bellisimo, non piace: quel che si batte con disuguaglianza di moto dispiace; il caprino fa ridere,* [...] *Quel che è prodotto da due voce in terza disgusta: il lento annoia: E il non intonato spaventa.*

[139] [...] *ove col progresso del tempo s'impara il mezzotrillo, il mordente, e la prontezza di formarlo eziandio in mezzo alla velocità de'passaggi.*

Mancini, por sua vez, também dedica um capítulo inteiro do seu tratado ao trilo e ao mordente e mostra concordância com Tosi quanto à importância desse ornamento:

> Entre as qualidades mais necessárias, e entre os belos ornamentos da arte, dos quais um cantor deve estar fornido, não há, em minha opinião, qualidade mais interessante, nem ornamento mais doce de que aquele que na música chamam vulgarmente de trilo. Este faz com que o canto produza aos ouvidos e à alma dos ouvintes o crescimento e o auge da ternura, do prazer, e do amor. Tenha um cantor bela voz, tenha execução fácil, e tenha ainda bom gosto; não obstante o seu canto, se não for unido à doce graça do trilo, será sempre imperfeito, árido, e duro[140] (MANCINI, 1774, p.108).

Mancini chega a dizer que para uma cadência ser perfeita bastam duas coisas: a *messa di voce* e o trilo. Diz ainda que, apesar de toda essa importância, o trilo tem sido negligenciado pelos os cantores no momento em que ele escreveu seu tratado.

Mancini diz que o trilo pode ser desenvolvido mesmo por aqueles que não o receberam como um dom da natureza:

> Eu sei que geralmente os cantores que não possuem o trilo chamam a natureza de ingrata por não tê-lo dado a eles; mas [estão] errados. Esta não é uma graça negada a eles pela natureza; com o estudo suave, paciente e bem regulado, o encontrarão na própria natureza[141] (MANCINI, 1774, p. 110).

No entanto, como Tosi, Mancini diz que até o momento em que ele havia escrito seu tratado, não havia ainda uma regra segura para ensinar o trilo para um estudante que quisesse desenvolvê-lo. Mancini cita, então, os conselhos dados por Tosi para um professor que queira ensinar o trilo: "deve se servir, no ensino, de exemplos vocais, especulativos, instrumentais, até que o bom estudante chegue a adquirir o trilo... 'igual

---

[140] *Tra le qualità più necessarie, e tra gli abbellimenti vaghi dell'arte, de'quali deve andar fornito un cantante, non v'è, a mio parere, qualità più interessante, nè abbellimento più dolce de quello, che nella musica chiamasi volgarmente il trillo: questo fá, che il canto all'orecchio, ed all'anima degli uditori produca l'acrescimento, e il colmo di tenerezza, di piacere, e d'amore. Abbia pure un cantante bella voce, abbia facile esecuzione, e abbia ancor buon gusto; nondimeno il suo canto, se non sarà unito alla dolce grazia del trillo, sarà sempre imperfetto, arido, ed asciutto.*

[141] *Lo sò, che d'ordinario i cantori, che sono sforniti del trillo, chimano ingrata la natura, che non glielo dette; ma a torto; questa non è grazia negatagli dalla natura; con lo studio docile, paziente, e ben regolato, nelle natura stessa lo ritroveranno.*

[regular], marcado, granido [distintamente articulado], fácil e moderadamente rápido', que são, de fato, as qualidades mais belas"[142].

Da mesma forma que Tosi e Agricola, Mancini deixa bem claro que ambas as notas do trilo devem ser igualmente sonoras:

> Por lei comum e universal, o trilo vem sempre composto de uma nota verdadeira e real junto a uma falsa. Ele deve sempre iniciar com a nota falsa, e sempre terminar com a nota verdadeira. A nota falsa deve ser sempre de um tom inteiro e mais aguda que a verdadeira, e ambas devem ser vibradas igualmente[143] (MANICNI, 1774, p. 112).

Mancini concorda com o fato de Tosi dividir o trilo em oito tipos. Diz que Tosi explicou e descreveu tão bem esses tipos que ele só poderia repetir a mesma coisa, caso falasse de cada um deles distintamente. No entanto, para que o estudante não fique completamente dependente da leitura do tratado de Tosi, resolve falar sobre os três tipos mais difíceis de trilo:

> Desta três espécies, o primeiro se chama trilo *crescente*, pois deve subir de grau. O segundo se chama trilo *decrescente*, pois deve descender; estes dois, tanto um quanto o outro, devem igualmente ter uma gradação precisa e distinta. Este ponto está entre os mais difíceis da arte, porque é necessário, tanto ao subir quando ao descer, uma perfeita entoação; o cantor deve ter a arte de saber sustentar e gerenciar o fôlego, pois não deve na subida e na descida interromper a escala; e deve principalmente passar de um trilo para outro com proporção tão limpa e segura de modo que a voz não faça outra mudança que passar exatamente, seja na subida, seja na descida, de um tom para outro[144] (MANCINI, 1774, p. 113).

Exemplos dados por Mancini (1777, p. 133):

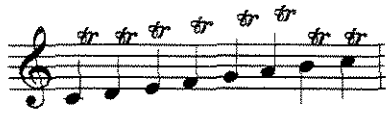
---

[142] [...] *servir si deve, nell'insegnare, d'esempli vocali, speculativi, e strumentali, acciò il buono scolare pervenga ad acquistare il trilo... "eguale, battuto, granito, facile, e moderadamente veloce": che sono appunto le qualità più belle* [...]

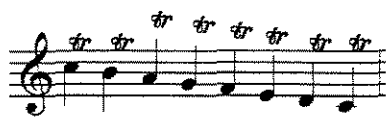
[143] *Per comune universal legge il trillo vien composto sempre d'una nota vera, e reale, com l'aggiunta d'una falsa. Egli deve sempre principiare dalla nota falsa, e sempre finire nella nota vera. La nota falsa dev'essere sempre d'un tuono intero, e più acuto della vera, ed ambedue devono essere ugualmente vibrate.*

[144] *Di queste tre specie, il primo si chiama trillo* ***cresciuto****, perchè falir deve di grado. Il secondo si chiama trillo* ***calato****, perchè deve discendere; di queste due, l'uno, e l'altro devono ugualmente avere una precisa, e distinta graduazione. Questo punto è tra'più difficili dell'arte, poichè è necessaria sì nel falire, che nel discendere un perfettissima intonazione, deve il cantante aver l'arte di saper sostenere, e maneggiare il fiato, perchè non deve nel falire, e nel discendre interrompere la sacletra; e deve di più passare da un trillo all'altro con tal purgata, e sicura proporzione, sicchè l'istessa voce altro cambiamento non faccia, che passare esatamente sì nel falire, che nel calare da un tuono all'altro.*

Trilo crescente



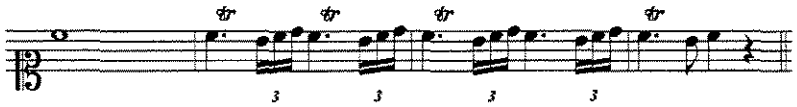
Trilo decrescente



É importante salientar uma questão: Ao falar sobre o trilo crescente e o decrescente, ele descreve, na verdade, algo bem diferente do trilo crescente e decrescente de Tosi. Mancini descreve uma cadeia de trilos que sobem ou descem uma escala, já Tosi descreve um trilo que sobe ou desce de uma nota para outra, coma a coma, de maneira imperceptível. Podemos supor então que esses trilos descritos por Tosi, e que segundo ele mesmo já estavam um tanto fora de moda na sua época, não fossem conhecidos por Mancini, tendo sido confundidos com uma cadeia de trilos descrita. Garcia não faz essa mesma confusão e, em seu tratado, diferencia o trilo crescente e o decrescente de Tosi, daqueles descritos por Mancini, como será visto logo abaixo. Agricola (1995, p. 131) também faz essa mesma distinção chamando o padrão de trilos descrito por Mancini de "cadeia de trilos" ou *catena di trilli*, e fornece um exemplo similar àquele dado por Mancini. Agricola (1995, p. 136) também diz que, em seu tempo, os trilos são usados mais livremente que na época de Tosi, ou seja, não ocorrem somente nas cadências e após as apojaturas, mas também podem ocorrer no começo de uma peça, em cadeias de trilos consecutivos, em qualquer nota longa que tenha o "brilho" necessário, podendo ser encontrado em qualquer tempo do compasso e em todas as métricas. Essa tendência, identificada por Agricola, de um uso mais livre do trilo, está em concordância com o uso mais livre que Mancini faz do trilo, já que estes dois autores escreveram em épocas próximas.

> A terceira espécie vem chamada trilo *raddoppiato*; duplicado, executado com a devida proporção, e com a arte de sustentá-lo com o fôlego, dando-lhe aquele reforço e diminuição de voz que é necessária e indispensável para dar-

lhe a sua verdadeira forma; feito isso, sem nenhuma ajuda de divisões que o prepare numa nota sustentada, ou seja, fermata, e sua própria simplicidade renderá aplausos e honras. Ilustremos esta doutrina com um exemplo. [...]



messa di voce trilo *raddoppiato*[145] (MANCINI, 1774, p. 115).

Mancini explica que esta seqüência deve ter todas as notas ligadas e ser executada no mesmo fôlego.

Mancini dá uma boa descrição do mordente:

> Do trilo nasce o mordente. Este difere daquele porque o trilo, como foi dito, é composto de uma nota verdadeira e real vibrada igualmente com uma outra nota um tom mais alto; e o mordente é composto de uma nota verdadeira e real com a alternância de uma outra nota falsa meio tom abaixo, e esta nota falsa deve ser percutida mais lentamente, com menor força e com menor valor do que a nota verdadeira e real, na qual sempre devem terminar o trilo e o mordente[146] (MANCINI, 1774, p. 116).

Ele segue dizendo que o mordente tem a vantagem de poder ser usado em qualquer gênero de canto, lembra que o mordente deve ser mais curto e mais rápido que o trilo e termina o capítulo descrevendo os defeitos destes dois ornamentos. "Entre os trilos, os mais defeituosos são: o caprino e o eqüino"[147]. Segundo ele, esses trilos são assim chamados por parecerem com o balir de uma cabra e o relinchar do cavalo. A causa destes defeitos seria o fato dos estudantes não usarem "o movimento da garganta, mas somente o da boca, da mesma maneira que eles fazem quando riem" [148] (MANCINI,

---

[145] *La terza specie vien chiamata* ***trillo raddoppiato****; questo duplicato, eseguìto con le dovute proporzioni, e con l'arte di sostenerlo col fiato, dandogli quel rinforzo, e diminuizione di voce, ch'è necessaria per dargli la sua vera forma, può sevir solo; quantunque fatto senz'altro aiuto di passaggi, che lo vada a preparare in una nota di tenuta, o sia fermata, e la sua sola semplicità gli procurerà applausi, e onori. Illustriamo questa dottrina con l'esempio.*

[146] *Dal trillo nasce il mordente. Questo differisce da quello, perchè il trillo, come si è detto, è composto di una nota vera, e reale vibrata egualmente con un altra nota un tuono più alta; e il mordente è composto d'una nota vera, e reale con il battimento d'un altra nota falsa al di sotto un mezzo tuono, e questa nota falsa dev'essere percossa più lentamente, e con minor forza, e con minor valore della nota vera, e reale, nella quale però il trillo, che nè più, nè meno, che il mordente, sempre terminar debbono egualmente.*

[147] *Fra I trilli I più difettosi sono: il caprino, e il cavallino.*

[148] [...] *del moto delle fauci, ma solo del moto della boca, ed a quel segno, ed in quella guisa, ch'egli usa di fare quando ride, ne viene per conseguenza, ch'egli usa de fare quando ride* [...]

1774, p. 118). Diz que muitos produzem trilos desagradáveis de ouvir "porque sustentam o trilo com movimento lento; porque o estreitam logo no início; porque variam seu movimento ora no meio ora no final; abandonam-no logo que o iniciam; e quando o começam não sabem como abandoná-lo"[149](MANCINI, 1774, p. 118).

Garcia define o trilo como "uma sucessão alternada, martelada[150], rápida, igual, de dois sons contíguos à distância de um semitom ou de um tom inteiro"[151](GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 70).

Afirma que o trilo é indicado pelo sinal ***tr*** e significa que o trilo deve compor-se da nota em que foi posto e de uma outra superior de um ou meio tom, dependendo do acorde. Lembra que o trilo é feito sempre com a nota superior, chamada de nota auxiliar, jamais com a nota inferior.

Garcia critica o preconceito freqüente de que o trilo seja um presente da natureza e que, portanto, deve ser renunciado por aquela voz que não o possui naturalmente. Afirma que isso é um erro:

> Eu citarei como exemplo a Sr.ª Pasta. A voz desta célebre cantora era dura e velada. Uma dificuldade natural não havia jamais lhe permitido, apesar do estudo mais obstinado, de abordar o trilo nem de executar num movimento vivo as escalas ascendentes; sua execução consistia de escalas descendentes e de trechos com saltos. As escalas ascendentes permanecem para ela como uma dificuldade invencível; mas não aconteceu o mesmo com o trilo do qual ela chegou enfim a conquistar o mecanismo. De fato Sr.ª Pasta (15 de novembro de 1830), depois de dez anos de uma brilhante carreira, fez ouvir aos Bouffes [teatro italiano de Paris] durante a ária de Tancredi um dos mais magníficos trilos à inflexão de que os diletantes podem se lembrar. Ela o executava no *point d'orgue* que precede a re-exposição do motivo: *Saro felice*[152] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 70).

---

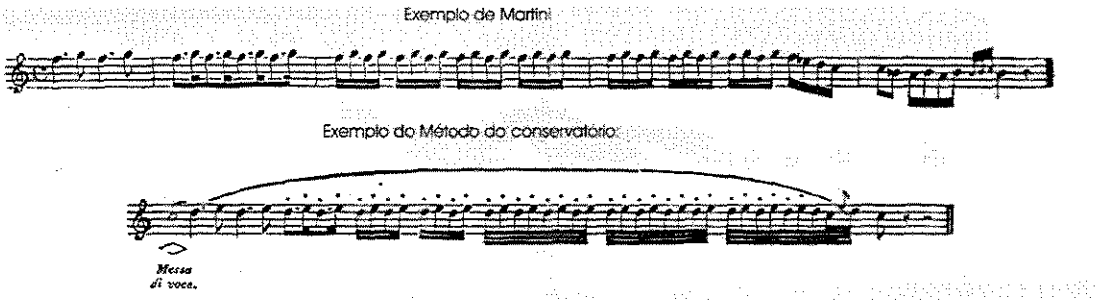
[149] *Perchè sostengono il trillo con moto lento; perchè lo stringono sul bel principio; perchè ne vanno variando il moto ora nel mezzo, ora nel fine; quando appena che l'hanno piantato, l'abbandonano, e quando intrapreso, che l'hanno, non lo sanno abbandonare.*

[150] Ver sons martelados no item 4.8 – Sons sustentados e *messa di voce*.

[151] [...] *une succession alternative, martelée, rapide, égale, de deux sons contigus à la distance d'un demi-ton ou d'un ton entier.*

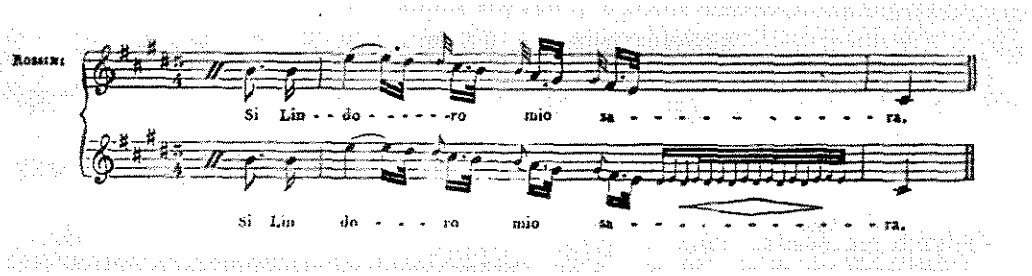
[152] *Je citerai en exemple madame Pasta. La voix de cette célèbre cantatrice était dure et voilée. Une difficulté naturelle ne lui avait jamais permis, malgré l'étude la plus obstinée, d'aborder le trille ni d'exécuter dans un mouvement vif les roulades montantes; son exécution consistait en gammes descendantes et en traits brisés. Les gammes montantes demeurèrent pour elle une dificulté invincible; mais il n'en fut pas de même du trille dont elle arriva enfin à posséder la mécanisme. En effet madame Pasta (15 novembre 1830), après dix années d'une brillante carrière, fit entendre aux*

Garcia faz várias considerações sobre a maneira correta de executar o trilo. Segundo ele, o trilo não é o resultado de duas notas batidas uma depois da outra e aceleradas até a maior velocidade possível, como por exemplo:



(GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 71).

Esta passagem não será nunca outra coisa além de um trecho de agilidade que pode preceder ou seguir ao trilo; é uma variedade de trilo que é chamado de *trillo molle* quando for empregado como se segue:



(GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 70).

Explica, então, a maneira correta de executar o trilo:

> O trilo é somente uma oscilação regular da laringe de baixo para cima, e vice-versa, que recebe a laringe. Esta oscilação convulsiva tem origem na faringe devido a uma oscilação análoga dos músculos deste órgão. Os velhos, cuja voz é trêmula, oferecem o exemplo de um trilo involuntário. Neles o trilo é irregular

---

Bouffes dans l'air de ***Tancredi*** *un des plus magnifiques trilles à inflexions dont les dilettanti aient gardé la souvenir. Elle le plaçait au point d'orgue qui précède la reprise du motif: Saro felice.*

por fraqueza; nos sujeitos mais jovens, ele dever tornar-se regular através da flexibilidade. Nós vamos nos ater ao fato mecânico que dará como resultado o fato acústico.

Convém imprimir à laringe um movimento oscilatório regular para cima e para baixo; este movimento, parecido àquele do pistão movendo-se no corpo de uma bomba, se opera na faringe que serve de envelope à laringe. Nunca será demais liberar a faringe para que o encurtar e o alongar dos músculos depressores e elevadores operem com desembaraço e rapidez. Será possível se formar uma idéia aproximada de tal operação, quando, mantendo aberta a boca, for executado rápida e seguidamente o movimento da deglutição; neste caso, a base da língua tem a função principal. No trilo, o ponto de ação é situado em outro lugar, e a língua cede ao balanço que lhe é transmitido. Estes movimentos, sensíveis ao tato, são mais ou menos visíveis externamente, proporcionalmente à boa compleição do pescoço.

Os rouxinóis oferecem um exemplo impressionante do fenômeno que acabamos de descrever.

Quanto mais estes movimentos regulares forem iguais e livres, tanto mais justa resultará a distância dos sons.

A voz, assim balançada num intervalo de segunda, passa por todos os sons intermediários; mas já que ela limita regularmente suas incursões entre dois limites invariáveis, somente estes dois pontos extremos chamam a atenção.

O leitor terá já compreendido que quanto maior extensão se der às oscilações da laringe, tanto maior será a distância abarcada pelo trilo. Assim, pode ser levado ao semitom, ao tom, ao tom e meio, aos dois tons, à quarta, à quinta, etc. Isso talvez surpreenderá talvez, pois não é usual fazer o trilo ultrapassar uma segunda maior. O emprego de ornamentos como esses não seria sem dúvida de bom gosto, e eu não aprovaria sua aplicação nas peças; todavia, aconselho seu estudo, mas somente até que se compreenda o movimento oscilatório [...] Algumas vezes, na primeira tentativa, alguém domina esse movimento; alguns meses de estudo devem bastar a todo aluno dotado de disposição comum[153] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 70).

---

[153] *Le trille n'est qu'une oscillation régulière de bas en haut, et vice versá, que reçoit le larynx. Cette oscillation convulsive prend naissance dans le pharynx par une oscillation toute pareille des muscles de cet organe. Les vieillards dont la voix est vacillante nous offrent l'exemple d'un trille involontaire. Chez eux le trille est irrégulier par faiblesse; chez les sujets plus jeunes, il doit devenir régulier par flexibilité. Nous allons nous attacher au fait mécanique qui nous donnera pour résultat le fait acoustique.*

Il faut imprimer au larynx un mouvement oscillatoire régulier de haut en bas; ce mouvement, pareil à celui du piston jouant dans le corps de pompe, s'opère dans le pharynx qui sert au larynx d'enveloppe. On ne saurrait trop assouplir le pharynx pour que le raccourcissement et l'allongement des muscles abaisseurs et élévateurs s'opèrent avec aisance et rapidité. On aura une idée approximative de cette opération, si l'on fait de suite et rapidement, en tenant la bouche ouverte, le mouvement de la déglutition; dans ce cas, la base de la langue remplit la fonction principale. Dans le trille, le point d'action est placé ailleurs, et la langue cède à l'ébranlement qui lui est transmis. Ces mouvements, appréciables au toucher, s'announcent plus ou moins à l'extérieur, en proportion de l'embonpoint du cou.

Les rossignols offrent un exemple frappant du phénomène que nous venos de décrire.

Plus ces mouvements réguliers sont égaux et libres, plus la distance des sons est juste.

La voix ainsi ébranlée dans un intervalle de seconde passe par tous les sons intermédiaires; mais comme elle renferme régulièrement ses excursions entre deux limites invariables, ces deux points extrêmes appellent seuls l'attention.

Le lecteur doit déjà comprendre que plus on donne d'étendue aux oscillations du larynx, plus le trille embrasse de distance. Ainsi on peut la porter au demi-ton, au ton, au ton et demi, aux deux tons, à la quarte, à la quinte, etc. Ceci surprendra peut-être, car il n'est pas d'usage de faire dépasser au trille une seconde majeure. L'emploi de semblables ornements ne serait sans doute pas de bom goût, et je n'en approuve pas l'application dans les morceaux; cependant

Garcia crítica o método de exercitar o trilo que, segundo ele, é encontrado em quase todos os métodos de canto e que consiste em estudar o trilo pontuando a nota principal. Com pode ser visto mais acima, este método de ensino é o indicado por Agrícola. Garcia se justifica dizendo que ao confrontar tal processo com a essência do trilo e com a aplicação que todos os bons cantores fazem dele, não se pode conter em declará-lo radicalmente errado. "Eu encorajo os alunos a procurarem o trilo através do balançar espontâneo da garganta e não pelos movimentos progressivos de duas notas"[154] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 71).

De acordo com Garcia o trilo é a vocalização mais rápida, cuja velocidade no metrônomo é de 200 para o grupo de quatro semicolcheias, o que seria muito mais rápido do que a maior velocidade possível nos outros tipos de vocalização que não podem ultrapassar a marca de 152 para o mesmo grupo de semicolcheias.

Aconselha exercitar-se a princípio entre os limites de Si^2 e Si^3, onde os sons requerem menor contração do que nos sons mais agudos.

Afirma que há muito tempo, o trilo é a terminação indispensável da cadência, sendo ele um final necessário de todas as peças vocais, sendo particularmente estimado na música sacra.

Garcia identifica nove diferentes tipos de trilo, dando uma descrição bastante parecida daquela dada por Tosi. Abaixo faremos um resumo destas considerações de Garcia, enfatizando o que elas trazem de novo em relação às idéias de Tosi, ou o que diferem delas.

1 - **O Trilo isolado, maior ou menor:**

Este é o mesmo trilo maior ou menor descrito por Tosi.

---

j'en conseille l'étude, mais seulement jusqu'à ce que l'on comprenne le mouvement oscillatoire.[...]*Quelquefois, dès le premier essai, on se rend maître de ce mouvement; quelque mois d'étude doivent suffire à tout élève donné de dispositions ordinaires.*

[154] *J'engage les élèves à chercher le trille par le tramblement spontané du gosier et non par le mouvement progressif des deux notes.*

Garcia afirma que se o trilo é de duração livre, como nas fermatas, ou se, mesmo mesurado, tem um valor suficientemente longo, "todos os bons cantores o atacam e abandonam por meio de uma preparação e de uma conclusão harmoniosos que lhes dão um efeito muito agradável"[155] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 71). Descreve esta preparação como o ato de preceder as duas notas que formam o trilo através de um semitom ou de um tom inferiores, e de fazer com que as duas notas do trilo alcancem sua oscilação por meio de um acelerando gradual e de curta duração. Já a terminação consiste na inserção da nota imediatamente inferior à nota principal do trilo, depois deste ter sido interrompido com precisão. Esta nota inferior pode também ser seguida da nota principal ou de uma pequena divisão. Afirma ainda que tanto a preparação quanto a conclusão devem ser executadas piano.

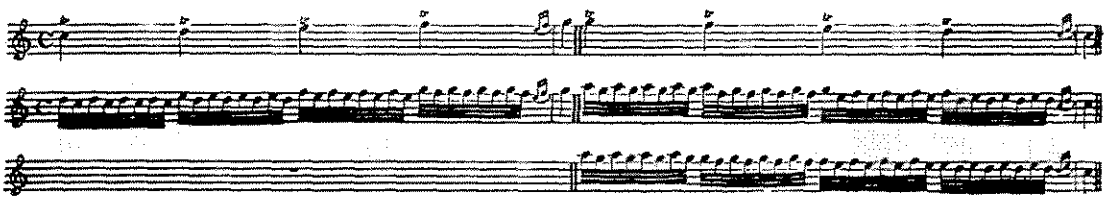
Exemplo de trilo com preparação e terminação:

Diz que a preparação e a conclusão podem ser muito variadas.

2 - **Trilo em progressão de gênero diatônico**:

Este trilo é o mesmo que a cadeia de trilos descrita por Mancini e Agricola. Segundo Garcia, neste caso, omite-se a preparação, geralmente devido à falta de tempo suficiente para fazê-la, ou seja, o trilo é atacado de maneira súbita, começando com a nota superior, reservando uma conclusão somente ao último trilo:

[155] [...] *tous les bons chanteurs l'attaquent et l'abandonnent par une préparation et une terminaison régulières qui en rendent l'effet très agréable.*



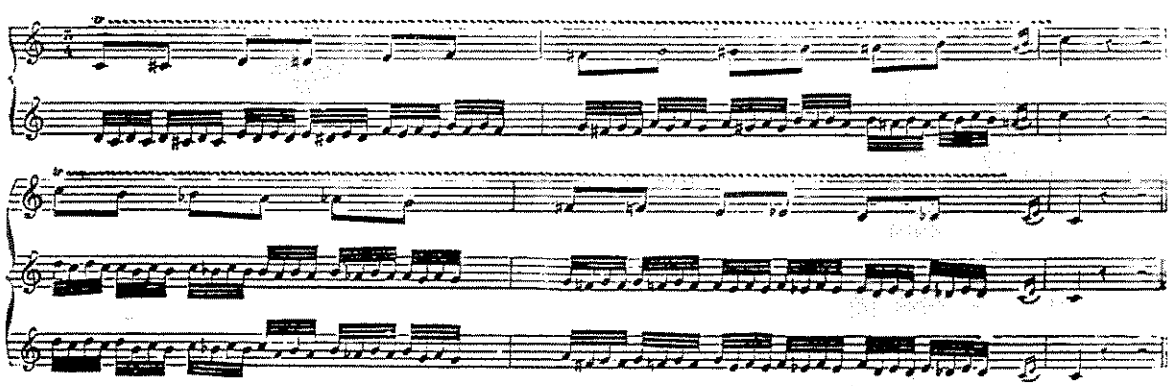
(GARCIA, 1985, 1ª parte, p.72).

3 - **de graus disjuntos**:

Neste caso a sucessão tem lugar por graus disjuntos. Atacam-se os trilos com uma apojatura superior e cada um recebe sua conclusão.

4 - **Trilo em sucessão cromática**:

Neste tipo de sucessão, Garcia lembra que os trilos começam com sua nota superior que pertence à escala do trecho musical Exemplo:



(GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 72)

5 - **Portamento de voz trilado**:

Segundo Garcia o trilho pode ser aplicado ao portamento da voz, seja ascendendo, seja descendendo. Diz que, pelo que ele sabe, a primeira menção feita a este trilo foi a de Tosi. As palavras de Tosi a esse respeito já foram transcritas por nós mais acima, ao falarmos sobre o trilo crescente ou decrescente. Nada que Garcia diz a respeito deste

tipo de trilo difere daquilo dito por Tosi, salvo o fato que este último o chama de trilo crescente ou decrescente. Vemos que, apesar de Tosi considerar esse trilo fora de moda, ele sobreviveu até o século XIX.

6 - **Trilo mordente**:

O que Garcia diz a este respeito nada difere do que Tosi diz. Segundo Garcia este trilo é indicado pelo sinal .

7.-. **Trilo duplo**:

Garcia segue a mesma definição de Tosi. Considera que este ornamento é de belo efeito, que é feito principalmente nos sons de cabeça das vozes femininas. Vemos então que ele ainda era usado da época de Garcia. Vem indicado com o sinal .

8 - **Trillo lento (trilo mole)**:

Segundo ele, é o menos importante. Já foi descrito mais acima.

4.9.2 - Divisões e vocalização

Tosi dedica um capítulo inteiro de seu tratado às divisões[156] e começa dizendo:

> Apesar da divisão não ter em si poder suficiente para produzir aquela suavidade que se interioriza, e seja considerada num cantor principalmente na admiração do êxito de uma voz flexível, não obstante, é de suma urgência que o mestre a ensine ao estudante, a fim de que ele a possua com boa velocidade e entoação justa que, quando no lugar próprio e bem executada, exige o seu aplauso, e faz universal o cantor, isto é, capaz de cantar em qualquer estilo[157] (TOSI, 1723, p. 30).

---

[156] Do italiano "passagio".

[157] *Benchè il passaggio non abbia in se forza, che basti al produrre quella soavità, che s'interna, nè sia considerato per lo più, che per ammirar in un cantante la felicità d'una voce flessibile, nondimeno è di somma urgenza, che il maestro*

Tosi mostra a importância da agilidade vocal ao afirmar que, acostumando a voz do aluno a ser preguiçosa e arrastada, o professor certamente o tornará incapaz de qualquer progresso considerável como cantor, pois numa composição com movimentos rápidos ele seria terrivelmente enfadonho, e retardaria tanto o tempo que tudo aquilo que ele cantasse estaria quase sempre fora do tom.

Segundo Tosi as divisões são de dois tipos: a articulada[158] e a ligada[159]:

> No ensino do primeiro [tipo], o mestre deve ensinar ao estudante aquele movimento leve da voz em que as notas, que o compõem, sejam todas articuladas na mesma proporção e destacadas com moderação, a fim de que a divisão não seja nem unida demais, nem desligada demasiadamente.
>
> O segundo se forma de tal maneira em que a primeira nota conduza todas aquelas que vêm junto dela, tão estreitamente unidas em grau, e com tanta igualdade de movimento, que cantando se imite um certo plano escorregadio que é chamado pelos professores de *scivolo* [legato], cujos efeitos são certamente muito agradáveis, desde que o cantor se sirva dele economicamente[160] (TOSI, 1723, p. 31).

Logo após definir esses dois tipos de divisão, Tosi deixa claro que a divisão articulada deve ser a mais exercitada, pois é a mais usada. Por outro lado, diz que o uso da divisão ligada é muito limitado no canto, estando ela confinada a algumas poucas notas ascendentes ou descendentes, que não podem ir além de uma quarta sem desagradar, sendo ela mais agradável quando descendente.

Agricola (1995) faz algumas considerações bastante interessantes sobre esses dois tipos de divisões. Segundo ele, para que se adquira a divisão articulada, deve-se imaginar que o som da vogal da divisão é repetido delicadamente em cada nota; "por

---

nè istruisca lo scolaro, acciò con facile velocità, e giusta intonazione lo possegga, che quando in sito proprio è ben eseguito esige il suo aplauso, e fa il cantore universale, cioè capace di cantare in ogni stili.

158 Do italiano "battuto".

159 Do italiano "scivolato".

160 *Nella istruzione del primo il maestro deve insegnar allo scolaro quel moto leggierissimo della voce in cui le note, che lo compongono sieno tutte articolate con egual proporzione, e moderato distaccamento, afinchè il passaggio non sia, nè troppo attaccato, nè battuto soverchio.*

Il secondo formasi in maniera, che la sua prima nota conduca tutte quelle, che gli vengono appresso così strettamente unite di grado, e con tanta uguaglianza di movimento, che cantando s'imiti un certo sdruccioloso liscio, che da'professori è detto **Scivolo**, *i di cui effeti sono veramente gustosissimi, allorchè un vocalista se ne serve di rado.*

exemplo, deve-se pronunciar tantos **a**'s em rápida sucessão, quantas notas houver na divisão"[161] (AGRICOLA, 1995, p. 151). Ele deixa claro, entretanto, que na articulação desse tipo de divisão, a língua não deve fazer nenhum movimento especial e a articulação de cada nota deve ser feita na glote. Observa que alguns cantores fazem um tipo de aspiração, como do riso, na divisão articulada, conseguindo divisões um tanto mais rápidas e fáceis. Segundo ele, praticamente não há outra maneira de executar reiterações de uma mesma nota muito rapidamente[162]. No entanto, descreve três problemas neste tipo de articulação aspirada. Em primeiro lugar, o som fica destorcido, semelhante ao cacarejar de uma galinha. Em segundo lugar, as notas não ganham muita duração e se dissipam imediatamente. Conseqüentemente, cantores que cantam assim conseguem fazer divisões somente em alta velocidade. Em terceiro lugar, pelo fato do aparelho fonador ter sido assim habituado a se mover incorretamente, este tipo de cantor perde a habilidade de cantar um adágio sustentado. Podemos ver então que Agricola não vê com bons olhos a divisão aspirada. Apesar disso, não deixa de citar uma certa cantora, famosa por sua agilidade vocal muito veloz e sonora, que usava o recurso da aspiração.

Tosi sugere um método para ganhar a agilidade vocal necessária às divisões:

> Se o professor acelerar imperceptivelmente o tempo quando o aluno canta as passagens, verá que não existe um meio mais eficiente de liberar a voz e facilitar sua velocidade de movimento, tendo cuidado, no entanto, para que essas alterações imperceptíveis não se convertam, com o tempo, num hábito vicioso[163] (TOSI, 1723, p. 32).

Tosi afirma que as divisões por grau conjunto, tanto as ascendentes quanto as descendentes, devem ter o mesmo grau de agilidade. Depois que o estudante aprender isto, deve estudar as divisões com saltos difíceis, até que estes se tornem bem entoados e

---

[161] [...] *for exemple, one must pronounce as many* ***a****'s in rapid succession as there are notes in the division* [...]

[162] Ver "vocalização aspirada" descrita por Garcia no item 4.9.3 - Outros gêneros de agilidade.

[163] *Se'l maestrò anderà stringendo insensibilmente il tempo allo scolaro cantando i passaggi vedrà, che non v'è mezzo più efficace per scioglierli, e facilitargli la voce alla velocità del moto; avvertendo però, che quella impercettibile alterazione non si converta col tempo in abito vizioso.*

fáceis. Segundo ele, este estudo demanda maior tempo e aplicação do que qualquer outro, não tanto pela sua grande dificuldade, mas pela suas boas conseqüências: "um cantor não é mais pego de surpresa, quando as passagens mais escabrosas se tornam familiares a ele"[164] (TOSI, 1723, p. 32).

O professor deve, ainda, ensinar como "alternar algumas vezes o piano com o forte nas passagens, as notas ligadas com as articuladas, e inserir *mezzo trillo*, especialmente nas notas pontuadas, desde que não sendo muito perto um do outro [...]"[165] (TOSI, 1723, p. 33).

Tosi afirma que a melhor lição sobre divisões seria aquela que ensina unir, de quando em quando, os mordentes com as divisões. O mestre deveria, então, indicar os locais em que o mordente teria o melhor efeito. Por outro lado, Tosi diz que isso não é assunto para aqueles que ensinam apenas as primeiras lições e, menos ainda, para quem começou o aprendizado. Neste caso, seria melhor reservar esse assunto para um estudo posterior com professores mais dotados. Por sua vez, diz que seria incorreto não mencionar esse assunto no seu capítulo dedicado às divisões, já que o mordente é o ornamento de maior valor e refinamento dentro das divisões.

Segundo ele, o aluno não deve cantar "as divisões com desigualdade de tempo e movimento, e [que o mestre] o corrija caso ele as articule com a língua, ou com o queixo, ou com outro trejeito de cabeça ou cintura"[166] (TOSI, 1723, p. 34).

Tosi mostra a relação que há entre as divisões e as vogais:

> Todo mestre sabe que, sobre a terceira e quinta vogais [i e u], as divisões são de muito mau gosto, mas nem todos sabem que, nas melhores escolas, não são permitidas tampouco sobre a segunda e a quarta [e e o], quando essas duas vogais eram pronunciadas fechadas[167] (TOSI, 1723, p. 34).

---

[164] [...] *non resta più sorpreso un cantante, allorchè le note più scabrose gli sono famigliari.*

[165] [...] *mischiar qualque volta ne'passaggi il piano col forte, lo scivolo colle note battute, e di frapporvi il mezzotrillo spezialmente su le note puntate, purchè non sieno troppo vicine, acciò conosca ogni abbellimento dell'arte.*

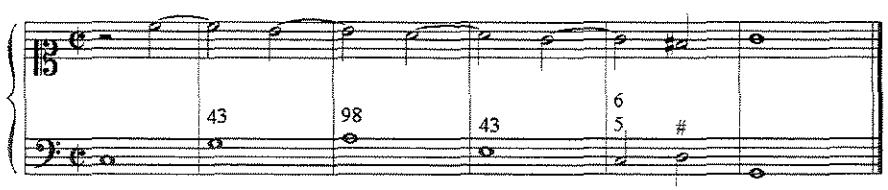
[166] [...] *canta i passaggi con disuguaglianza di tempo, e di moto, e lo corregga se li batte colla lingua, col mento, o con oltre smorfie di testa, e di vita.*

[167] *Ogni maestro sa, che sulla terza, e quinta vocale i passaggi sono di pessimo gusto, ma non tutti sanno, che dalle buone scuole non si permettono tampoco sulla seconda, e quarta, allorchè queste due vocali vanno pronunziate strette, o chiuse.*

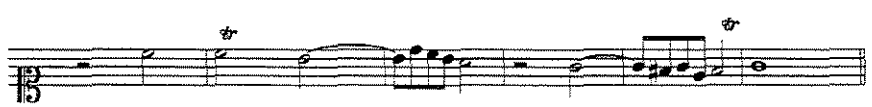
Vemos que, de acordo com Tosi, é melhor executar as divisões nas vogais mais abertas.

Tosi identifica mais alguns defeitos que devem ser evitados na execução das divisões: cantá-las no nariz ou na garganta, executá-las de forma que não soem nem ligadas nem articuladas, marcá-las exageradamente e com tal reforço que, fazendo isso sobre a vogal **a**, acabaria soando como **ga ga ga**, e o pior defeito seria cantar desafinado. "Toda a beleza das divisões consiste em serem entoadas perfeitamente, destacadas, granadas, iguais, articuladas e velozes[168]"(TOSI, 1723, p. 35). Como os trilos, devem ser introduzidas no lugar correto, caso contrário, sua freqüente repetição pode se tornar tediosa e chegando a se tornar odiosa ao final da música.

Segundo Tosi, depois que o estudante houver conquistado o trilo e as divisões, o professor deve ensiná-lo a pronunciar as palavras corretamente[169]. O professor deve também mostrar que não se pode adicionar trilos, divisões ou tomar fôlego em notas sincopadas ou com ligaduras, pois a voz sustentada causa aí um efeito melhor. Galliard exemplifica:



Errado:



(TOSI, 1743, pl. IV, n. 10).

Agrícola (1995, p. 158), ao comentar as idéias de Tosi a respeito de divisões, explica a execução correta de algumas figuras musicais. Devido à sua grande importância para a prática musical, resolvemos inserir aqui essas recomendações de Agricola:

---

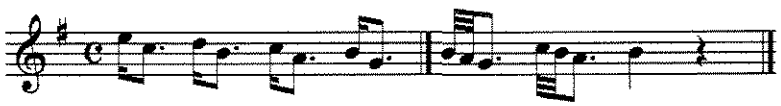
[168] *Tutta la bellezza del passaggio consiste nell'esser perfettamente intonato, batuto, granito, eguale, rotto, e veloce.*
[169] Ver item 4.12 - Pronúncia, fraseado e expressão textual.

Notas curtas em andamentos lentos ou rápidos - especialmente semicolcheias e fusas, ou colcheias *alla breve* - que ocorrem depois de um ponto são sempre executadas bem rapidamente, mesmo que seja uma ou várias delas; a nota que ocorre antes do ponto, por outro lado, é sustentada mais longa na mesma medida. Por exemplo, essas notas lentas:

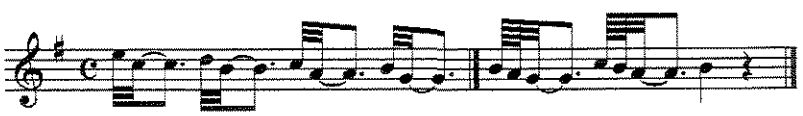
são executadas como se ele fossem escritas assim:

A nota antes do ponto é mais forte; aquela depois do ponto, mais fraca.

Se uma nota curta precede e a segunda nota é pontuada, a primeira é executada o mais rápido possível, e o tempo restante é dado à nota pontuada. Por exemplo:



Execução:



Nestas figuras, entretanto, a primeira nota é cantada com mais intensidade; e aquela depois do ponto, que é sempre ligada à nota anterior, é cantada com menor intensidade; e se o andamento permite, um crescendo é feito.

As três notas de uma tercina têm que ser exatamente iguais em duração, de forma que elas possam ser distinguidas de três notas de outras figuras cujas primeiras notas são mais longas ou mais curtas que as outras. Por exemplo:

Tercina: Execução incorreta:

> Cada nota da tercina tem que receber o mesmo impulso do peito; a primeira nota não pode ser articulada e as outras serem ligadas[170].

Mancini afirma que a agilidade vocal necessária à execução das divisões não poder ser adquirida ou desenvolvida, sendo um dom da natureza:

> De fato, a entoação, a união dos dois registros, a *messa di voce*, a apojatura, o portamento, o trilo, o mordente, e a cadência podem e devem ser executados por todo cantor; de modo que, mesmo quando esses dons não trazidos pela natureza, eles podem ser conseguidos através do estudo e da arte.
>
> Somente a agilidade da voz é aquele dom singular da natureza, que, no caso de ser por esta negado, não se pode de maneira alguma ser conquistado[171] (MANCINI, 1774, p. 130).

Segue dizendo que, apesar disso, alguns cantores do seu tempo desprovidos deste dom, infelizmente, insistem em querer executar passagens de agilidade, deixando claro o quanto são incapazes disto. Segundo ele, a origem desta atitude errada seria ou a opinião equivocada dos cantores que crêem que a única maneira de agradar o público é o canto de agilidade e, portanto, tentam executá-la de qualquer modo; ou seria do

---

[170] *Short notes in slow or fast tempos – especially sixteenths or thirty-second notes or eighths in the alla breve – that occurs after a dot are always executed very short, whether there may be one or several of them; the note occuring before the dot, therefore, is held so much the longer. For example, these slow [notes]*

are executed as if they were written thus:

The note before the dot is stronger [in emphasis]; the one after the dot, weaker.
If a short note precedes and the second note is dotted, the first note is executed as short as possible, and the remainder of the time [of the first note] is assigned to the dotted note. For example:
Slow:

Execution:

In these figures, however, the first note is sung loudly; and the one before the dot, which is always slurred to the previous note, is sung more quietly; and, if time permits, a crescendo is made.
The three notes of a triplet must always be exactly equal in length, so that they may be distinguished from three other notes of other figures whose first notes are longer or shorter than the others. For example:

Each note of the triplet must receive an equal impulse from the chest; the first note must not be detached and the others slurred.

[171] *Di fatto l'intonazione, l'unione de'due registri, la messa di voce, l'appogiatura, il portamento, il trillo, il mordente, e la candenza possono, e devono essere eseguiti da ogni cantante; sicchè, quand'anche non avesse riportato dalla natura questi doni, egli può conseguirli con lo studio, e con l'arte.*
La sola agilità di voce è quel singolarissimo dono di natura, che, qualor fù da questa negato, non si poù più in maniera alcuna acquistarlo.

engano dos mestres que, apesar de não encontrarem no aluno nenhuma disposição natural para a agilidade, fazem com que ele a estude e acabe crendo que é capaz de executá-la bem. Na verdade, de acordo com Mancini (1774, p. 132), o canto de agilidade não é o único estilo digno de mérito, e a agilidade vocal "não pode ser perfeita, se não for natural; e se não é perfeita, ao invés de levar prazer e deleite ao ouvinte, traz tédio e ânsia[172]". Assim, aquele que não a possui como um dom natural não deve perder seu tempo, em vão, tentando adquiri-la:

> [...] o mestre prudente, encontrando o estudante sem disposição natural para o canto de agilidade, ao invés de conduzi-lo por esta estrada, deve lhe indicar uma outra, já que nesta profissão os caminhos são muitos, vários são os gêneros e características para se alcançar à desejada honra de ser um ótimo e egrégio virtuoso[173] (MANCINI, 1774, p. 132).

Mancini está em concordância com Tosi ao afirmar que os cantores que possuem uma facilidade maior em executar a agilidade vocal costumavam pecar pelo uso excessivo dessa flexibilidade:

> É sabido, e toda hora se observa, que a benévola natureza concede livremente a alguns uma execução da agilidade [vocal] tão feliz, que, sem muito estudo, têm sucesso em tudo aquilo que empreendem. Este dom extraordinário, se for direcionado pelas regras da arte e por uma modulação pura, não deverá apenas ser elogiado, mas também admirado. Acontece freqüentemente destes tais, apaixonados por seu próprio dom natural e não cultivando nenhum outro que seria necessário para unir um estilo de cantar perfeito e variado, sem refletir conservarem somente esta maneira de cantar, e não pensam que depois, com o avanço da idade, isto será ruim para eles, pois o peito, perdendo o vigor da juventude, torna-o incapaz de prosseguir assim, e também, incapaz de abraçar um outro estilo[174] (MANCINI, 1774, p.134).

---

[172] [...] *non può essere perfetta, se non è naturale; e se non è perfetta, invece di recare all'uditore piacere, e diletto, gli apporta noja, ed affanno*

[173] [...] *il prudente maestro, ritrovato lo scolare senza disposizione naturale per cantar d'agilità, invece di condurlo per questa strada, egli deve additargliene un'altra, giacchè in questa professione, le vie sono molte, vari sono i generi, ed i caratteri per giugere al disiderato onore d'essere un ottimo, un egregio virtuoso.*

[174] *Si é osservato, e tutt'ora si osserva, que la benigna natura con liberalità concede ad alcuni una esecuzione nell'agilità si felice, che senza punto de studio, tutto quello, che intraprendono, riesce loro facilíssimo. Questo straordinario dono se farà secondato dalle regole dell'arte, e da uma purgata modulazione non solo si dovrà lodare, ma si dovrà ancora ammirare. Suole accadere per lo più a questi tali, che invaghiti de questa loro naturale prosperità, poco badando ad ogn'altro, che fà d'uopo per unire um perfetto, e variato stile di cantare senza riflessione, costantemente conservano questa sola maniera de cantare, e non pensano, che nell'avanzar poi nell'età farà loro di*

Portanto, o uso da agilidade vocal deve ser regulado pelo bom gosto e bom senso, ou o cantor corre o risco de incomodar a platéia com o excesso de notas, que podem esconder a beleza da música ao invés de ressaltá-la.

Mancini descreve alguns defeitos na execução da agilidade vocal: alguns, ao cantarem quatro notas, fazem com que somente a primeira e a última sejam ouvidas, deixando inaudíveis as outras duas; outros, pelo contrário, marcam demais todas a notas com força excessiva e com voz desigual, esquecendo a de graduar e ligar as notas; alguns, além dos defeitos anteriores, servem-se da movimentação da língua, tentando com isso facilitar a execução.

> Portanto, para não errar, todo estudante deve saber que a beleza de todo gênero de divisão, para ser bem executado, dever consistir na [boa] entoação, e que sua verdadeira execução deve ser produzida pela leveza da garganta, acompanhada e sustentada pela robusteza do peito. Fazendo assim, ele fará ouvir distintamente toda nota [...] e igualando assim a voz, poderá levá-la ao movimento mais veloz, e se tornará possuidor do outro dom de colorir toda divisão com o piano e o forte tão necessário para dar a ela sua devida graduação e expressão[175] (Mancini, 1774, p. 136).

É bom notarmos a importância que Mancini dá ao uso de diferentes níveis de dinâmica na execução das divisões. Como pode ser visto em nosso item "Variações de Dinâmica" Tosi também recomenda o uso do forte e do piano na execução das divisões.

Mancini (1774, p. 136) aborda um elemento técnico fundamental para execução das divisões: a união dos registros: "Neste estudo [das divisões], o mestre nunca deve encaminhar seu estudante, se antes não o fizer perfeitamente apto a unir os dois registros da voz [...] pois, de outra forma, a disparidade deles [entre os registros] seria

---

gran detrimento, poichè perdendo il petto il suo primo vigore, non solo si trovano inabilitati a proseguir ciò; ma bem anche incapaci ad abracciare altro metodo.

[175] *Ogni scolare deve dunque sapere per non errare, che la bellezza di ogni genere di passaggio, per bene eseguirlo, consister deve nell'intonare, e che la vera sua esecuzione deve esser prodotra dalla leggerezza delle fauci, accompagnata, e sostenuta dalla robustezza del suo petto. Così facendo, egli farà sentire destintamente ogni nota* [...] *e così uguagliando la voce, potrà portala al più veloce moto, e si renderà possessore dell'altro dono di colorire ogni passaggio col piano, e forte tanto necessario per dargli la sua dovuta graduazione, ed espressione.*

ouvida sensivelmente[176]". Enfatiza também a necessidade de saber administrar o fôlego. Lembra que as vogais devem ser bem pronunciadas nas passagens de agilidade e ,como Tosi, considera que as vogais fechadas (**i, o** e **u**) não são muito boas para execução das divisões; no entanto:

> [...] devo advertir ao estudante que se acostume a vocalizar nestas também, pois qualquer hora a necessidade pede que a divisão seja feita com elas e especialmente com a [vogal] **o**; porém, por estes casos serem raros, o estudante fará bem em exercitar-se principalmente com as vogais **a** e **e**[177] (MANCINI, 1774, p. 137).

Como Tosi, Mancini aconselha o uso do trilo e do mordente dentro das divisões, pois isto dá a passagem maior riqueza.

Na versão de 1777 de seu tratado, Mancini insere algumas considerações relevantes no ensino das divisões. Segundo ele, o mestre precisa descobrir nos alunos qual gênero de divisão que combina com cada voz. Por exemplo:

> Encontram-se algumas vozes que mostram uma inclinação para fazer o trajeto de uma escala de intervalos de terça (figura A), mas são preguiçosos na [escala] descendente, e vice versa (figura B).

Figura A

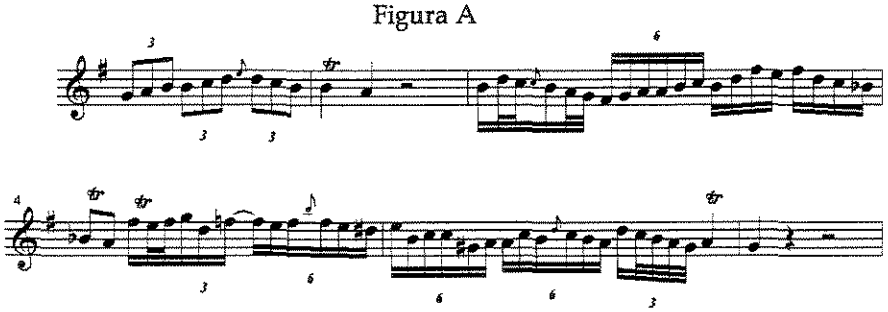


Figura B

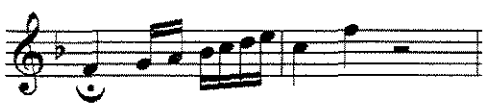
[176] *In questo studio non deve mai il maestro incaminarvi il suo scolare, se prima non gli farà perfettamente riuscito di unirgli i due registri della voce* [...] *perchè altimenti si farebbe sentire sensibilmente la loro disparità.*

[177] [...] *io devo avvertire lo scolare ad assuefarsi a vocalizzare anche queste, poichè qualche volta la necessità richiede di dover piantare il passaggio anche sopra queste, e specialmente sopra l'O; perchè però questi casi sono rari, così lo scolare farà bene ad esercitarsi più di tutto sopra le vocali A, ed E.*

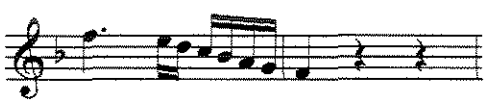
> Se um professor compele tais vozes a dominar um estilo inadequado a elas, sou da opinião que, fazendo assim, estas vozes irão sofrer consideravelmente. [...] Isto mostra o quanto é essencial para o professor saber a natureza da cada pupilo, de maneira que ele possa ser capaz de direcionar cada voz em seu caminho natural[178] (MANCINI, 1777, p. 150).

Mancini deixa claro, no entanto, que isso não quer dizer que as vozes devam desistir de superar suas dificuldades particulares. Segue dizendo que qualquer voz precisa fazer bem a *Volatina*, que se divide em dois tipos:

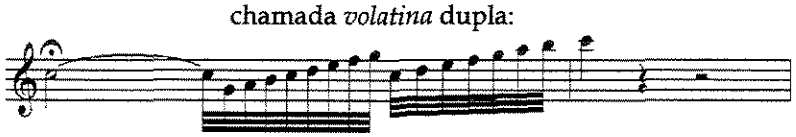
Volatina direta ou ascendente:



Volatina retrograda ou descendente:



Quando a *volatina* não excede uma oitava, é chamada simples; quando excede uma oitava, é chamada *volatina* dupla:

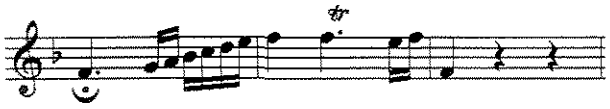


volatina dupla (MANCINI, 1777, p. 152).

Dentre os vários tipos de passagens de agilidade, a *volatina* é o que Mancini mais admira, pois combina tanto com as melodias vivazes, quanto com os movimentos lentos. Diz que ela pode ser usada numa fermata na maneira direta que foi exemplificada acima, ou adicionando um trilo:

---

[178] *Some voices are found, which show an inclination to make a run of scale of intervals or thirds (Figure 20) but are lazy in descending, and vice versa.(Figure 21).*
If a teacher compels such voices to marter a style unsuitable to them, I am of the opinion that by so doing, these voices would suffer considerably. [...] This shows how essential it is for the teacher to know the nature of each pupil, in order that he may be enabled to direct each voice in its natural path.



Diz ainda que a *volatina* pode ser preparada por uma *messa di voce* na primeira nota.

Por sua vez, Garcia descreve tipos de divisões semelhantes às identificadas por Tosi e Mancini, mas se refere a elas usando o termo vocalização. Vamos incluir abaixo um resumo das idéias de Garcia sobre o assunto:

Vocalização de portamento[179]: Por este nome se refere ao uma sucessão de sons firmemente ligados através de portamentos.

> [...] Esta maneira é *excepcional,* é a última que se deve estudar. É necessário, sobretudo, tomar cuidado para não atacar os sons com portamento inferior. Este defeito é dominante na França. Pode-se comparar este defeito àquele do golpe de peito. Estes dois hábitos destroem a mais bela melodia e revolta o homem de bom gosto[180] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 30).

Explica que neste tipo de vocalização o ar deverá ser expirado de maneira regular e continua; e que o sinal usado para indicar esse tipo de vocalização é o mesmo do portamento[181].

Vocalização ligada[182]: Neste caso explica que "ligar os sons" significa passar de um som para o outro de maneira precisa, sem que a voz se interrompa ou se arraste sobre algum som intermediário. Como exemplo de tal modo de execução, cita os órgãos e os instrumentos de sopro, já que estes ligam os sons sem arrastá-los ou interrompê-los.

> É este o resultado que se precisa alcançar através do estudo da vocalização. Ela forma a qualidade predominante da agilidade; as outras

---

[179] Original: *vocalisation portée.*ou *agilita di portamento.*

[180] *Cette manière est exceptionnelle ; c'est la dernière que l'on doive étudier. Il faut se garder surtout d'attaquer les sons avec un port de voix inférieur. Ce défaut est dominant en France. On peut le rapprocher du coup de poitrine. Cette double habitude détruit la plus belle mélodie et révolte l'homme de goût.*

[181] Ver item 4.6 – Portamento.

[182] Original: *vocalisation liée* ou *agilidade legata e granita*

> maneiras são subordinadas a esta, e representam somente variedades empregadas para colori-la[183] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 30).

Podemos ver que a "Vocalização de Portamento" definida por Garcia corresponde à "Divisão Ligada" de Tosi, e que a "Vocalização ligada" Garcia corresponde à "Divisão Articulada" de Tosi. Salvo essa diferença de nomenclatura, a descrição dada a esses tipos de agilidade correspondentes é bastante parecida.

Garcia ressalta que a agilidade vocal só poderá ser perfeita se a "entoação for de uma justeza irrepreensível; é preciso que entre todas as notas reine uma igualdade perfeita de valores, de força e de timbre; é necessário enfim que todos os sons sejam ligados entre si no mesmo grau"[184] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 30).

Afirma que nem sempre é possível obter diretamente a agilidade ligada, sobretudo se o aluno estiver viciado em maus hábitos de emissão que o levem a uma execução pesada, sofrida, confusa, escorregadia[185].

> Combater-se-á estes defeitos martelando cada uma das notas (veja Vocalização Martelada[186]). Se depois de dois ou três meses de trabalho, este meio for insuficiente, será conveniente recorrer aos sons estacados (veja Vocalização Estacada[187]), depois retornar aos precedentes e alterná-los.
>
> Quando o instrumento tiver conquistado uma elasticidade suficiente, retomar-se-á a *ligada*[188](GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 30).

Garcia não recomenda a articulação aspirada como um hábito na "vocalização ligada" e recomenda o uso da vocalização de portamento como meio de corrigir este defeito. Afirma que a vocalização mais constante é a ligada, desta forma, não é de costume indicá-la por qualquer sinal musical. Portanto, a cada vez que se encontra uma

---

[183] *C'est à ce résultat qu'il fout arriver par l'étude de la vocalisation. Il forme la qualité predominante de l'agilité; les autres manières lui sont subordonnées, et ne représentent que des varietés employées pour la colorer.*

[184] [...]*l'intonation soit d'une justesse irréprochable; il faut que'entre toutes les notes il règne une égalité parfaite dans la valeur, la force et le timbre; il faut enfin que tous les sons soient liés entre eux au même degré.*

[185] Do original: *glissèe.*

[186] Ver item 4.9.3 – Outros gêneros de agilidade.

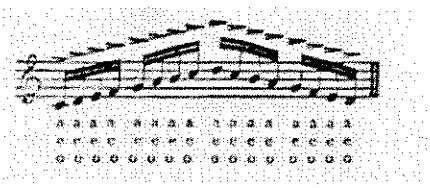
[187] Ver item 4.9.3 – Outros gêneros de agilidade.

[188] *On combattra ces défauts en marquant chacune des notes (voy. Vocalisation marquée). Si, après deux ou trois mois de travail, ce moyen était insuffisant, il faudrait avoir recours aux sons piqués (voy. Vocalisation piquée), puis revenir aux précédents, et alterner.*
Lorsque l'instrument aura acquis une élasticité sufisante, on reprendra le **lié**.

vocalização sem indicação, sempre se subentenderá a execução ligada, evitando-se de portar, martelar ou estacar. Neste tipo de vocalização a pressão do ar também deve ser continua, ficando a glote como a única responsável pelas mudanças rápidas das notas.

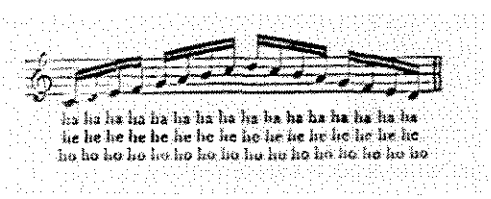
Vocalização martelada: Garcia explica que neste caso os sons deveriam ser marcados um a um sem deixar pausa entre eles. Esse efeito será alcançado:

> [...] acrescentando-se a cada nota uma impulsão de ar, produzida por uma pressão do estômago, e uma dilatação da faringe. Esta dilatação deve produzir o efeito de uma mesma vogal pronunciada repetidamente tantas vezes quantas forem as notas do trecho. Exemplo[189]



(GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 30).

Garcia lembra que neste caso a aspiração também não deve ser usada entre as notas. Exemplo de erro:



(GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 30).

Segundo Garcia, a dupla vantagem técnica que se obtém deste gênero de agilidade está em corrigir o hábito de antecipar os sons e em contribuir para uma maior projeção da voz. Diz ainda que esta é preferível para os baixos e para as vozes surdas, sendo

[189] [...] *en joignant à chaque note une impulsion de l'air, produite par une pression de l'estomac et une dilatation du pharynx. Cette dilatation doit produire l'effet d'une même voyelle redite autant de foix qu'il y a de notes dans le trait. Exemple:*

ainda uma das principais maneiras de dar colorido aos trechos musicais. Lembra que a vocalização martelada convém principalmente às passagens diatônicas. Afirma que a vocalização ligada e a martelada deverão ser executadas como duas maneiras distintas, não devendo ter nada em comum, à exceção das escalas descendentes, nas quais é sempre bom apoiar um pouco os sons no final.

> É necessário tomar cuidado para não confundir os sons marcados, martelados com os golpes de peito. Os primeiros são produzidos pela impulsão dada à primeira onda sonora de cada som para dar-lhes maior destaque, sem que as vibrações do ar sejam um só instante interrompidas, sem que escape a menor partícula de ar não sonorizado. Ao contrário, os golpes de peito são expirações viciosas que precedem ao som e lhes tiram do ataque sua pureza; eles fazem perder o fôlego e dão ao canto a aparência de um riso sério; igualmente estranho e insuportável.[190] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 31)

A vocalização martelada teria a seguinte indicação:

(GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 31)

Vocalização estacada[191]: Neste caso, Garcia afirma que os sons são atacados separadamente com um golpe de glote de modo a separá-los uns dos outros. Quando não são abandonados imediatamente e ainda se confere a eles uma ligeira inflexão que lhes prolonga a duração, são chamados de "flautados"[192] ou de "a eco"[193]. Diz ainda que os primeiros são indicados por pontos e os segundos por vírgulas sobre as notas:

Ex:

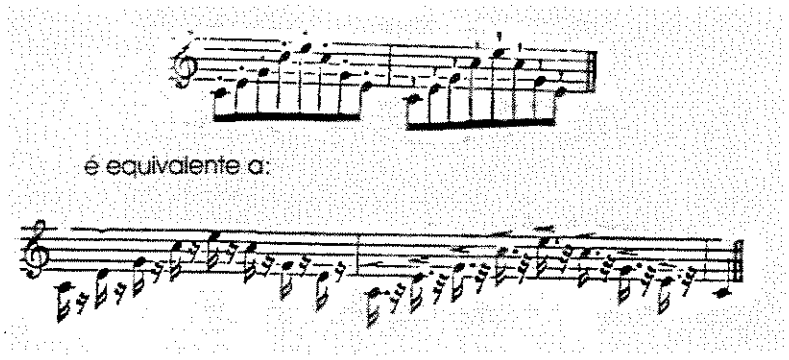
---

[190] *Il faut garder de confondre les sons marqués, martelés, avec les coups de poitrine. Les premiers se produisent par l'impulsion donnée à la premiere onde sonore de chaque son pour les mieux faire ressortir, sans que les vibrations de l'air soient un seul instant interrompues, sans que la moindre parcelle d'air insonore s'échappe; les coups de poitrine, au contraire, ne sont que des aspirations vicieuses qui précèdent le son et ôtent à l'attaque sa puretè; ils font perdre la respiration et donnent aux chants l'apparence d'un rire sérieux, également étrange et insupportable.*

[191] Do original: *Vocalisation Piquée*, ou *pichettata, staccata.*

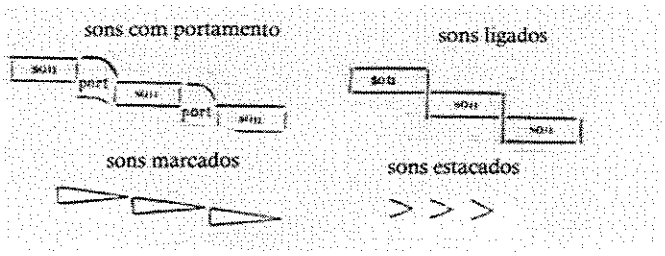
[192] Do original: *flûtés.*

[193] Do original: *a écho.*



(GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 31)

Garcia os indica não apenas para dar brilho ao trecho musical, mas também para dar elasticidade à garganta "preguiçosa". Ele representa graficamente estes quatro tipos de vocalização como abaixo:



(GARCIA, 1ª parte, 1985, p. 31).

Garcia dá um grande número de exemplos musicais de passagens diatônicas de agilidade que ele chama por vários nomes: *gammes, roulades, scale, volate, volatine*. Não julgamos necessário transcrever aqui todos esses exemplos. Além de apresentar esses exemplos musicais, ele os comenta, explicando a melhor maneira de executá-los. Vamos resumir aqui alguns desses comentários:

- Na vocalização das escalas o estudante deve empenhar-se em treinar primeiramente passagens curtas sobre duas notas , depois sobre três, etc; pois

da execução nítida de duas notas depende a de três, quatro, cinco e de um número ainda maior.

- A voz costuma atrasar as notas na vocalização ascendente e adiantar na descendente. Estes dois defeitos serão corrigidos buscando dar uma força igual a todas as notas.
- Deve-se tomar o cuidado com a tendência natural do organismo de diminuir as distâncias, ou seja, evitar que a nota mais alta fique baixa e que a mais baixa fique alta.
- Deve-se tomar um cuidado maior com a entoação dos semitons da escala. Aconselha que o 3º e 7º da escala sejam entoados altos para que estes semitons soem justos. Segundo ele, nesta entoação, e principalmente naquela do 7º grau, será menor pecado exceder do que dever nesta elevação. Apesar desses comentários, Garcia não cita uma diferenciação entre semitons menores e menores.
- Se as últimas notas de uma escala descendente ficarem precipitas e indistintas, deve-se desacelerar o movimento delas, reforçando e martelando as notas.
- Na vocalização não se deve abusar das notas agudas.
- Todas as escalas deverão ser cantadas, a princípio, com lentidão, respirando em intervalos. Com a crescente facilidade, o aluno poderá acelerar a execução e respirar com menor freqüência; finalmente, será possível executá-las em toda a sua rapidez e sem tomar fôlego.

- Quando houver passagem do registro de peito para o de falsete e vice-versa, não se deve evitar esta passagem que deverá ser ouvida corajosamente toda vez que se apresentar no exercício. Afirma que o tempo e a paciência farão desaparecer a separação dos dois registros que, no início, é contrastante.
- As tercinas devem ser, todas as três, iguais em valor. Para isto é necessário dar uma espécie de acento na nota fraca, que em geral é a segunda. Afirma também que é típico da tercina um acento na primeira nota.
- A divisão por sextinas é acentuada não de três em três, o que resultaria numa em duas tercinas; mas em grupos de duas ou seis notas. Em geral, é necessário acentuar a primeira nota de um grupo.
- Quando a voz se mantiver pura sobre a vogal **a**, deve-se exercitar com as vogais **e**, **é**, **o** e **ó**. As vogai **i** e **u** deverão ser estudas mais tarde apenas para que a voz se habitue. Vemos que ao contrário de Tosi e Mancini, Garcia aconselha a vocalização nas vogais fechadas.

Garcia dá uma atenção especial a um tipo particular de vocalização, aquelas de gênero cromático. Diz que se a perfeita entoação, a igualdade e a pureza dos sons são a perfeição de qualquer passagem de agilidade, nas escalas e passagens cromáticas essas qualidades são ainda mais indispensáveis. Considera estas passagens e escalas como as mais difíceis de cantar, pois só podem agradar se todas as notas da linha musical forem cantadas nitidamente. Aconselha que para adquirir a necessária delicadeza e entoação segura, o estudante deverá estudar os exercícios cromáticos em tempo bastante lento; fixando bem, a princípio, a primeira e a última nota da dada escala cromática; depois poderá ir dividindo esta última em grupos de dois, três ou quatro notas segundo a

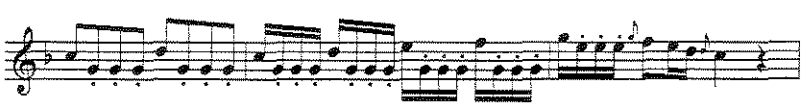
necessidade, e numerando-as mentalmente, fará cair a primeira nota de cada grupo na batida de cada tempo do compasso; o andamento só poderá ser aumentado quando ele se encontrar seguro no tempo lento. Avisa que se deve evitar executar esse tipo de vocalização num andamento muito rápido, pois, segundo ele, o ouvinte precisa de tempo para poder compreendê-lo.

Concluindo, queremos destacar um fato: o uso da aspiração na execução das passagens de agilidade não é indicado por nenhum dos nossos três tratadistas. Ou seja, a "articulação dos ornamentos era geralmente obtida através de um uso controlado e delicado dos músculos da garganta, centrados fundamentalmente ao redor da epiglote"[194] (SANFORD, 1979, p.56).

4.9.3 - Outros gêneros de agilidade:

Alguns outros gêneros de agilidade são descritos por Mancini e Garcia.

Mancini os considera como não naturais. O primeiro descrito por este autor, seria o chamado de agilidade martelada[195], que consiste cantar seguidamente algumas notas iguais:



> Isto consiste de uma nota repetida muitas vezes, e quando em quatro, a primeira tem que ser um pouco mais aguda que as outras, apesar de todas serem escritas na mesma linha. Isto é muito difícil de tornar perfeito, requerendo uma voz extraordinariamente ágil, e grande assiduidade e perseverança para ser conquistado. [...] A entoação tem que ser perfeita, de tal forma que a martelada seja distinta e perfeitamente entoada[196] (MANCINI, 1777, p. 155).

---

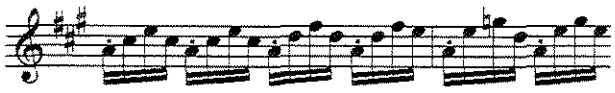
[194] [...] *articulation of ornaments was generally obtained through a controlled, delicate use of the muscles of the throat, centered primarily around the epiglotis.*

[195] Do italiano, *martellato.*

[196] *This consists of repeating a tone many times, and of the four, the first must be a litle higher than the other three, although they are all written upon the same line or space. This is very difficult to render perfectly, as it requires an extraordinarily agile voice, and great assiduity and perseverance to master it.* [...] *The intonation must be perfect, so that every hammered note will be distinct and perfectly pitched.*

Segue dizendo que as notas devem ser marteladas de maneira leve, caso contrário, soarão como uma galinha que "se alegra por ter posto um ovo". No entanto, Mancini diz que, no seu tempo, esse tipo de agilidade vocal estava caindo em desuso, devido justamente a sua difícil execução. No entanto, podemos encontrar no tratado de Garcia, também sob a denominação de "sons martelados", uma descrição de um tipo de agilidade bastante semelhante a esta descrita por Mancini. Isso mostra que ela ainda era usada no século XIX. Garcia considera as notas "marteladas" um tipo de som sustentado, portanto, nesta dissertação, incluímos sua descrição no item 4.8 - Sons sustentados e *messa di voce*.

Outro gênero de passagem de agilidade é descrito por Mancini somente na versão de 1777 de seu tratado: o estilo arpejado:



> assim chamado por que, numa tal combinação de notas, com um acorde seguindo a outro, é freqüentemente executado na harpa e daí o nome "arpejado"[197] (MANCINI, 1777, p. 156).

No entanto, afirma que o professor só deve ensinar esse tipo de agilidade vocal quando o aluno tiver a voz sem defeitos e uma garganta flexível o suficiente para executar os arpejos com a velocidade necessária. "Quando ele [o estudante] puder atacar a primeira nota e ligar as três seguintes, dando um perfeito crescendo e diminuindo, então ele estará cantando sua 'cantilena' perfeitamente e de acordo como o movimento da melodia"[198](MANCINI, 1777, p. 157).

Garcia também cita este tipo de agilidade, oferecendo vários vocalizes nos quais sua execução pode ser praticada:

---

[197] *so called because such a combination of tones, one chord following another, is often performed on the harp, and thus the name, "Arpeggiato".*

[198] *When he can attack the first note and blend the following three, giving a perfect crescendo and diminuendo, then he is singing this "Cantilena" perfectly and according to the movement of the melody.*

> É necessário nos arpejos passar com precisão e segurança de um som para outro, qualquer que seja a distância que os separe, sem separar as notas nem as portar, mas encadeando-as com espontaneidade como ao piano. Para isso, é necessário apagar cada um dos sons no momento que é abandonado e atacar o som seguinte com um ligeiro impulso; além disso, a posição da garganta deve permanecer invariável, livre e natural, sem relaxamento nem tensão[199](GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 51).

Segundo Mancini o gênero mais difícil seria o cantar de *sbalzo*[200], que "para ser bem apropriado, é preciso uma voz robusta, sonora, ágil, e rica de graves profundos e de agudos, ainda que sendo uma voz de soprano[201]". Segue dizendo que o canto de *sbalzo* pede um estudo particular. A entoação, por exemplo, mesmo que já bem aperfeiçoada em qualquer outro gênero de canto, precisa ser estudada novamente, para acostumar a voz a saltar no grave para o agudo. Também seria indispensável o uso do portamento de voz no salto:

> [...] pois caso ele não ligue a primeira nota com a segunda, se ouvirá aquele desligamento, que só convém a quem canta de baixo, ou para aquele bufo quem com seus saltos e caricaturas obtém os risos e o aplauso; o desligamento de alguma nota será também permitido [neste gênero de canto] àquele que canta o sério, se o fizer oportunamente, como para refinar o fim de uma divisão, ou caso se deseje dar efeito naquele lugar correto que se julgar conveniente[202] (MANCINI, 1774, p. 141).

Diz ainda que o aluno deve começar a estudar esse tipo de agilidade usando notas longas e bem entoadas, passando, com o tempo, ao estudo de saltos com notas curtas, sempre tomando o cuidado de não forçar a garganta.

---

[199] *Il faut, dans l'arpége, passar avec précision et fermeté d'un ton a autre, quelque distance qui les sépare, non pas en détachant les notes ni en les portant, mais en les enchaînant avec spontanéité comme sur le piano. Pour cela, il faut éteindre chacun des sons au moment où on l'abandonne, et prendre avec une légère impulsion le son suivant; d'ailleurs, la position du gosier reste bien arrêté, libre et naturelle, sans relâchement ni roîdeur.*

[200] Literalmente, "salto".

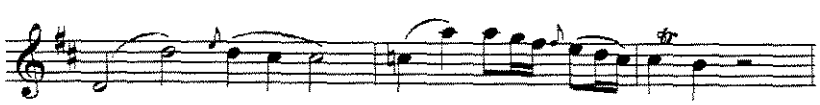
[201] [...] *per esser benne appropriato, si ricerca una voce robusta, sonora, agile, e ricca di profondi gravi, ed acuti, quantunque sia voce di soprano* [...]

[202] [...] *giacchè se questo non lega la prima con la seconda nota, si sentirà quel distacco, che solamente conviene a che canta il basso, oppure a quel buffo, che coi suoi sbalzi, e caricature ottiene le risa, e l'applauso; il distaccare qualche nota farà anche permesso a chi canta il serio, se lo farà a proposito, come per ravvivare la fine d'un passaggio, oppure se vorrà dar risalto in quel proporzionato luogo, che crede convenevole.*

> Se o mestre desejar seguir esse método, que tem sido reconhecido como vantajoso nas boas escolas, deve dizer ao estudante, que a primeira nota, sendo situada no grave e a segunda no agudo, deve chegar a esta última com a apojatura inferior vibrada.

> Mas no caso em que não se incluísse a apojatura mencionada acima antes da segunda nota, que efeito seria obtido? Segundo o meu frágil entendimento só poderia resultar mal, pois se este gênero de cantar vem chamado de bravura, alcançando a segunda nota sem a apojatura vibrada, ele perde imediatamente seu valor natural [...][203] (MANCINI, 1774, p. 143).

Mancini diz que este uso da apojatura em saltos melódicos é costumeiro para alguns cantores, no entanto, esse efeito não deve ser muito marcado, pois tornaria mais lenta a velocidade do salto. Por outro lado, num *cantabile*, ao se fazer um salto de sétima ou de oitava, pode-se alcançar um bom efeito artístico fazendo o salto ligado, mas sem a apojatura e sem tomar fôlego:



(MANCINI, 1777, p. 160).

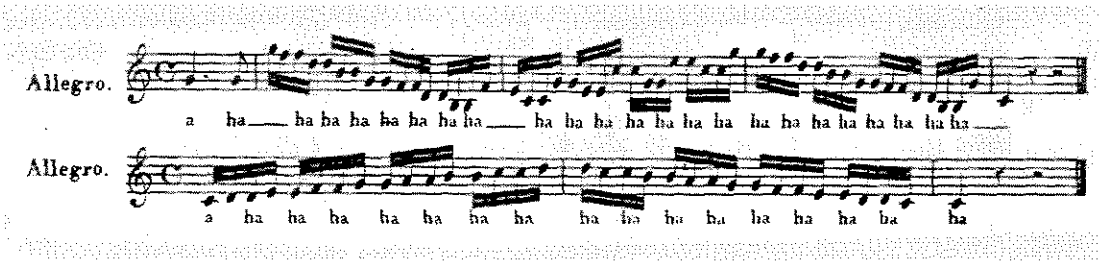
Garcia descreve ainda o que, segundo ele, seria um tipo excepcional de agilidade: a vocalização aspirada. Excepcional, pois deveria ser usada somente em rápidas sucessões de notas repetidas uma vez cada uma. Explica que a maneira de executá-la consiste numa leve aspiração, colocada antes da repetição de cada nota. "Esta aspiração sai da glote, que deixa escapar uma partícula de ar não sonorizado entre os dois uníssonos[204]"

---

[203] *Se il maestro vorrà seguire quel metodo, che profittevole è stato riconosciuto nelle buone scuole, deve egli dire allo scolare, che la prima nota, essendo situata nel grave, e la seconda nell'acuto, deve prendere quest'ultima con l'appoggiatura di sotto vibrata.*
Ma dato il caso, che non si ammettesse l'appoggiatura sudetta alla seconda nota, qualle effetto ne risulterebbe? Secondo il mio debole intendimento non potrebbe che riuscir cattiva, poichè se questo genere di cantare vien chamato di bravura, pigliando la seconda nota senza l'appoggiatura vibrata, perde immediatamente quel suo connaturale valore [...]

[204] *Cette expiração part de la glotte, qui laisse échapper une parcelle d'air insonore entre les deux unissons.*

(GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 63). Afirma que somente deste modo as repetições resultam nítidas.



(GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 63).

Portanto, podemos afirmar que Tosi, Mancini e Garcia não recomendam o uso da aspiração nas passagens de agilidade, salvo a exceção descrita acima por Garcia. Lembramos aqui que uma discussão mais detalhada sobre este tema é feita por Agricola na sua tradução do tratado de Tosi, como pode ser visto no item 4.9.2 – Divisões.

De um modo geral Garcia descreve como mudar a dinâmica das passagens de agilidade. Ao se executar a agilidade em pianíssimo, será necessário conter a expiração, liberando somente um fio de ar; manter pequena a faringe, conformada segundo o timbre e dirigindo a execução dos trechos; e, finalmente, ter a boca semi-aberta. Querendo passar depois do pianíssimo ao meio forte, será necessário aumentar a emissão do ar, sem alterar a posição da faringe. No forte, é necessário sustentar as passagens com uma vigorosa pressão de ar, que requer uma maior quantidade de ar; a faringe abre mais espaço para o som e, de acordo com a qualidade das cores, torna-se mais ampla ou em altura ou em largura; os movimentos do órgão vocal são menos flexíveis e menos freqüentes, e a boca aberta permite uma saída mais fácil do som.

Garcia identifica ainda duas qualidades diferentes de agilidade: a de força (*di forza*) e a de graça (*di maniera*). Diz que raramente estas duas qualidades se encontram reunidas no mesmo organismo.

> Como agilidade *de força* deve ser compreendido não somente os trechos de agilidade executados vigorosamente, mas, sobretudo, as coloraturas vivas,

> potentes e os arpejos lançados. Quando estes tipos de trechos sobem, é indispensável emiti-los por meio de uma pressão muito sustentada da expiração; esta pressão aumenta com a força e a rapidez do trecho; a faringe, menos móvel para a coloratura e para o harpejo do que para todos os outros desenhos, passa pelos diversos graus de amplitude que comportam a altura e a e a intensidade dos sons, conservando a forma geral do timbre. Esta agilidade emprestou seu nome *agilidade de bravura* da ousadia, da força e da precisão que a caracterizam.
>
> Na agilidade *de graça*, pelo contrário, tudo é confiado à destreza e graça do cantor. A faringe diminui, opera movimentos leves e livres, como aqueles exigidos pelas entoações delicadas e móveis dos trechos com saltos. Aqui basta um fio de ar. Não é necessário lançar esses trechos, mas se contentar em alimentar os sons.
>
> A agilidade *de graça* não resulta nunca tão precisa quanto a agilidade de força; faz-se necessário mesmo detê-la um pouco par deixar bem distintas as entoações difíceis[205] (GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 82).

Garcia diz ainda que é difícil sustentar os trechos de agilidade em um tempo moderado, pois eles se precipitam involuntariamente; para corrigir isto é necessário apoiar as notas e estender a respiração.

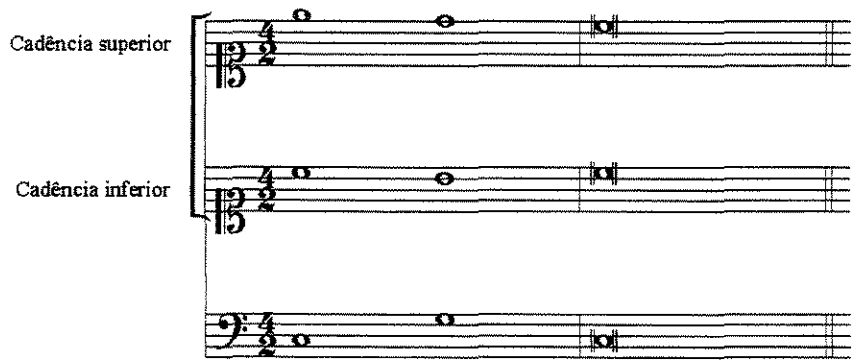
É interessante notar o fato de que, segundo Garcia, é mais fácil vocalizar em piano do que em forte; e em timbre claro do que no escuro, pois o primeiro timbre não contrai a faringe. A partir disto, conclui que a agilidade delicada resulta melhor com as vogais abertas do que com as fechadas. Podemos considerar isto como outro fator que pode contribuir para justificarmos a preferência dada por Tosi e Mancini às vogais claras nas divisões.

---

[205] *Dans l'agilité* ***di forza****, il faut comprendre les traits vigoureusement exécutés, mais surtout les roulades vives, puissantes, les arpéges lancés. Lorsque cette sorte de traits monte, il faut nécessairement les jeter au moyen d'une pression très soutenue du soufflet; cette pression augmente avec la force et la vitesse du trait; le pharynx, moin mobile pour la roulade et l'arpége que pour tout autre dessin, passe par les divers degrés d'ampleur que comportent les intonations et la force des sons, en conservant la forme générale du timbre, Cette agilité a emprunté son nom d'agilité di bravura à la hardiesse, à la force et à la précision qui la caractérisent.*
Dans l'agilité ***di maniera****, tout repose au contraire sur l'adresse du chanter. Le pharynx rétréci, opère des mouvements légeres et souples, tels que les exigent les intonations délicates et mobiles des traits bresés. Il sufit ici d'un filet d'air. Il ne faut donc pas lancer les traits, mais se contenter d'alimenter les sons.*

4.10 - Cadência:

No oitavo capítulo de seu tratado, Tosi afirma que as cadências finais das árias são de dois tipos: a superior (**mi, ré, dó**) e a inferior (**dó, si, dó**):



(Ex. de Galliard em TOSI, 1743, p. 126).

Em alguns casos, ele confere ao cantor a liberdade escolher que tipo de cadência vai fazer:

> Nas árias para voz solo, ou nos recitativos, o cantor pode escolher aquela cadência que mais lhe agrada, mas se for acompanhado [na cadência] por vozes ou por [outros] instrumentos [além do contínuo] ele não pode trocar a superior pela inferior, nem esta por aquela[206] (TOSI, 1723, p. 80).

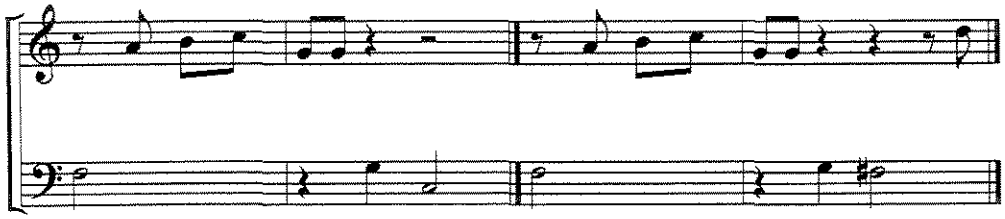
Tosi se abstém de falar sobre as cadências de engano[207], por elas terem se tornado familiares mesmo para aqueles que não são professores de música, sendo úteis apenas no recitativo:

L'agilité ***di maniera*** *ne réussit jamais aussi légère que l'agilitè de force; il faut même la retenir um peu pour en rendre bien distinctes les intonations difficiles.*

[206] *Nell'arie a voce sola, o ne' recitativi un cantante può scegliere quella candenza, che più gli piace, ma se fossero accompagnate da voci, o da strumenti non può cangiar la superiore coll'inferiore, nè questa con quella.*

[207] Do italiano, *Cadenze Tronche.*

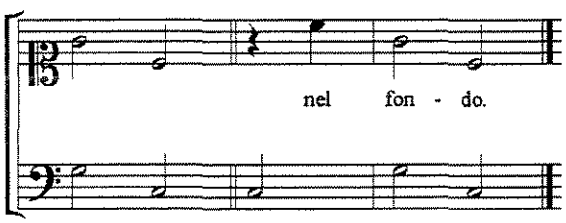
Cadência perfeita Cadência de engano



(AGRICOLA, 1995, p. 181).

Entretanto, discute outro tipo de cadência:

> As cadências de quinta descendente não eram compostas no estilo antigo para um soprano, cantando uma ária em solo ou com instrumentos, se a imitação da palavra não houvesse obrigado o compositor [a agir assim:]



(Ex. de Galliard em TOSI, 1743, p. 127).

> Estas [cadências], por não terem outro mérito que o de serem as mais fáceis de todas para quem escreve ou para quem canta, são as mais usadas hoje em dia[208] (TOSI, 1723, p. 80).

Da mesma maneira que condenou os abusos cometidos pelos cantores nas árias[209], quando exortou o aluno a evitar a torrente exagerada de divisões e passagens tão em moda, Tosi também condena os abusos ou erros cometidos pelos cantores na execução das cadências:

> Toda ária tem pelo menos três cadências, que são todas a três finais[210]. Falando de maneira generalizada, o estudo dos cantores de hoje em dia consiste

[208] *Le cadenze poi di quinta in giù non componevansi dallo stile antico per un soprano cantando arie a solo, o co'strumenti se l'imitazione di qualche parola non avesse obbligato il compositore. Queste per non aver altro merito che d'esser le più facili di tutte, e per chi screve, e per chi canta sono in oggi le dominanti.*

[209] Ver o item 4.2 - As árias, ornamentação e expressão.

[210] Segundo nota de Galliard (em TOSI, 1743, p. 128) a primeira cadência está no final da primeira parte, a segunda no final da segunda parte e a terceira na repetição da primeira parte, ou seja, na parte *da capo*.

> em terminar a cadência da primeira parte com uma profusão de divisões *ad libitum*, e a orquestra espera. Naquela da segunda [parte] a dose é multiplicada pela garganta, e a orquestra entedia-se; depois, na retomada da última cadência, dá-se fogo à girândola do Castelo de S. Ângelo, e a orquestra boceja. Mas porque ensurdecer o mundo com tantas divisões? Eu peço aos senhores modernos que me perdoem a liberdade atrevida demais de falar em favor da profissão, que o bom gosto não reside numa continua velocidade de uma voz errante e sem guia e sem fundamento, mas sim, no *cantabile*, na doçura do portamento, nas apojaturas, na arte, e na inteligência dos *passi*, indo de uma nota para outra através de singulares e inesperadas trapaças com tempo *rubato*, e obedecendo ao MOVIMENTO do baixo, que são as principais qualidades indispensavelmente essenciais para cantar bem, mas que nenhum engenho humano pode encontrar nas suas extravagantes cadências[211] (TOSI, 1723, p. 81).

Tosi segue dizendo que, muito antigamente, o estilo dos cantores era insuportável pelo número de passagens e divisões nas suas cadências que nunca tinham um fim e eram sempre as mesmas, como as que ele acaba agora de condenar. Esses cantores tornaram-se tão odiosos segundo ele, que foram banidos. Assim, o mesmo ocorrerá com os cantores modernos que ele critica. Entretanto, os professores importantes, que seguiram a reforma que baniu os abusos, não podem mais ser ouvidos, devido à opulência, à idade, ou à morte. "Agora os cantores riem de boca aberta seja da reforma, seja dos reformadores das divisões das cadências, mas, pelo contrário, trouxeram de volta o que foi banido[212]" (TOSI, 1723, p. 82). Segundo Tosi, esses cantores impuseram-se aos ignorantes e ganharam grandes somas. Critica o nome que recebem de "modernos" já que na verdade cantam num estilo muito antigo.

Tosi condena os cantores que, na cadência superior, fazem o trilo na terceira nota da escala, pois neste caso o trilo fica sem resolução. Ou seja, o trilo deve ser feito sobre a

---

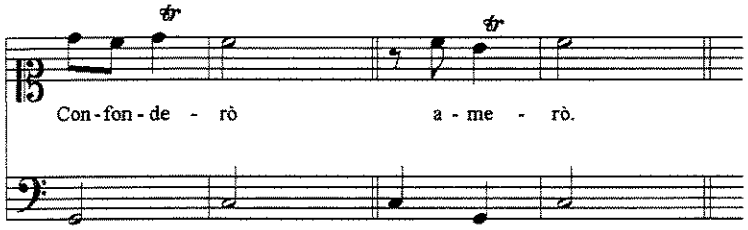
[211] *Ogni aria (per lo meno) ha tre cadenze, che sono tutte e tre finali. Lo studio de'cantori d'oggidì (generalmente parlando) consiste nel terminar la cadenza della prima parte con un profluvio di passaggi ad libitum, e che l'orchestra aspetti. In quella della seconda si multiplica la dose alle fauci, e l'orchestra s'annoja; nel replicar poi l'ultima dell'intercalare si da fuoco alla girandola di Castel S. Angelo, e l'orchestra tarocca. Ma perche mai assordare il mondo con tanti passaggi? Io priego i signori moderni di perdonarmi la troppo ardita libertà di dire in favor della professione, che il buon gusto non risiede nella velocità continua d'una voce errante senza guida, e senza fondamento, ma nel cantabile, nella dolcezza del portamento, nelle appoggiature, nell'arte, e nell'intelligenza de passi, andando da una nota all'altra con singolari, e inaspettati inganni con rubamento di tempo, e sul MOTO de' Bassi, che sono le qualità principali indespensabilmente essenzialissime per cantar bene, e che l'umano ingegno non può trovar nelle loro capricciose cadenze.*

[212] *Ora i cantori si ridono a bocca aperta si della riforma, che de'Riformatori de'pasaggi nelle cadenze, anzi coll'averli richiamati dal bando* [...]

segunda nota da escala e preparado na terceira. Fazendo o trilo na terceira nota, ocorrerá uma sétima e uma sexta com o baixo da cadência, o que não será satisfatório ao ouvido.

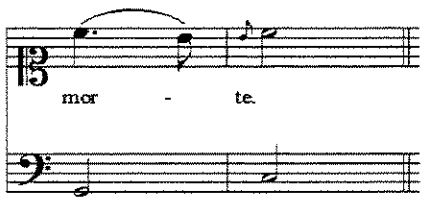
Condena também alguns cantores que "fazem as mencionadas cadências à maneira dos baixos, isto é, com uma quinta descendente com uma divisão de notas suave em graus conjuntos, com a intenção de cantar bem, ou de cobrir as oitavas [paralelas] que, apesar de mascaradas, ainda aparecem [...]"[213] (TOSI, 1723, p. 85).

Assegura que, em qualquer cadência, nenhum grande mestre admitiria que fossem feitos *trillos*, ou divisões, na última sílaba de palavras como "*confondorò*" ou "*Amerò*", "pois são ornamentos que não convém sobre essas sílabas que são breves, mas vão bem nas antecedentes a elas[214]" (TOSI, 1723, p. 85):



(Ex. de Galliard em TOSI, 1743, p. 132).

Diz ainda sobre algumas situações nas quais o trilo pode ser dispensado nas cadências inferiores:

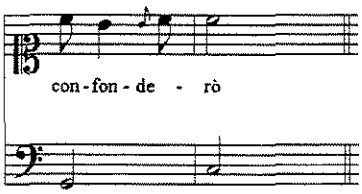
> Muitos de segunda classe terminam a cadência inferior à francesa, sem um trilo [...]
>
> 
>
>
> (Ex. de Galliard em TOSI, 1743, p. 135).
>
> [...] e erram na essência, pois os franceses se privam dos trilos nas cadências inferiores, somente nas árias patéticas, e nossos italianos habituados a exagerar as modas, excluem-no em todo o lugar, apesar de que, no alegro, ele é

[213] [...] *fanno le suddette cadenze all'uso de bassi, cioè di quinta in giù con un passaggio di note veloci cadendo di grado col supposto di cantar bene, o di coprir l'ottave, però, benchè mascherate si fan conoscere* [...]

[214] [...] *poichè sono ornamenti, che non convengono sù quelle sillabe che son brevi, ma bensì sù le loro antecedenti.*

> obrigatório. Sei que um bom cantor pode, com razão, abster-se de fazê-lo no *cantabile* ainda, mas raramente, que se uma daquelas cadências é tolerável sem aquele agradável ornamento, é absolutamente impossível de não se entediar no final de tantas e tantas, que morrem de morte inesperada[215] (TOSI, 1723, p. 86).

Ainda falando a respeito das cadências inferiores, Tosi critica aqueles que, vão para a última nota com uma apojatura na penúltima sílaba da palavra, pois nestes casos a apojatura só agradaria na última sílaba:

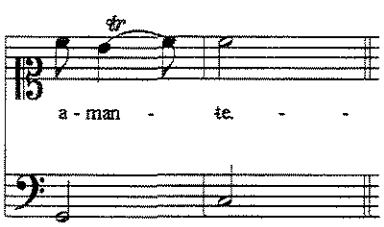


(Ex. de Galliard em TOSI, 1743, p. 135).

Galliard esclarece essa afirmação de Tosi dizendo que uma apojatura não pode ser posta numa sílaba não acentuada.

Finalizando seus comentários a respeito das cadências inferiores, Tosi afirma:

> Se, na cadência inferior, os melhores cantores de hoje em dia crêem não errar quando fazem ouvir a nota final antes do baixo,



(Ex. de Galliard em TOSI, 1743, p. 135).

> enganam-se grosseiramente, pois este é um erro máximo, que fere o ouvido e os preceitos, e que se torna duplo, indo (como eles fazem) para a mesma nota com

[215] *Moltissimi poi di seconda sfera terminano le cadenze inferiori alla francese senza trillo* [...] *e sbagliano in sostanza, imperocchè i francesi non si privano del trillo nelle cadenze di sotto che nell'arie patetiche, e i nostri italiani soliti a caricar le mode lo escludono in tutte, benchè nelle allegre ci vada per obbligo. Sò, che un buon cantante può con ragione astenersi di farlo nelle cantabili ancora, però di rado, che se una di quelle cadenze è tollerabile senza quel vago ornamento è assolutamente impossibile di non tediarsi in fine a tante, e tante, che muoiono di morte improvvisa.*

> uma apojatura que, seja descendente ou ascendente, se não cai depois do Baixo, é sempre péssima[216] (TOSI, 1723, p. 86).

Tosi deixa claro que as cadências devem ser variadas:

> E não será, talvez, o pior de todos os defeitos, atormentar os ouvintes com milhares de cadências todas feitas da mesma maneira? De onde procede esta seca esterilidade, se é sabido por todo professor que, para ser estimado cantando, o meio mais eficaz é a fertilidade das retomadas?[217] (TOSI, 1723, p. 86).

Apesar de toda sua austeridade no que diz respeito à execução das cadências, Tosi admite uma liberdade moderada ao cantor na última cadência da ária:

> Se dentre todas as cadências da ária, a última concede qualquer arbítrio moderado a quem canta, para que se perceba o fim da peça, o abuso aí é sofrível, mas se torna abominável, quando o cantor se põe em pé irremovível com seus enfadonhos gargarejos, nauseando os inteligentes, que tanto mais sofrem quanto mais sabem que os compositores deixam geralmente em toda cadência final alguma nota que basta para um ornamento discreto, sem [precisar para isto] sair do tempo, sem ficar de mau gosto, sem arte, e sem entendimento[218] (TOSI, 1723, p. 87).

A fim de que o movimento do baixo contínuo não precise ser silenciado na cadência, Tosi recomenda que o cantor o uso o *tempo rubato*, antecipando as notas.

Tosi segue dizendo que além do estilo moderno ter transformado todas as cadências no teatro num terrível movimento perpétuo, condenou ao mesmo fim as cadências das cantatas e dos recitativos e conclui que os cantores não sabem mais diferenciar a música de câmara da teatral. Com essa conclusão, podemos ver que Tosi

---

[216] *Se nelle stesse cadenze di sotto i migliori vocalisti d'oggidi credono di non errare, allorchè fanno sentire la nota finale prima del basso, s'ingannano all'ingrosso, perchè gli è error massimo, che ferisce l'orecchio, e i precetti, e che diventa doppio andando, (come fanno) alla medesima nota coll'appoggiatura, la quale, o che ascenda, o discenda se non cade dopo del basso è sempre pessima.*

[217] *E non sarà forse peggior d'ogni difetto il tormentare gli ascoltanti con mille cadenze tutte fatte a un modo? Da che procede questa secca sterilità, se ad ogni professore è noto, che per farsi stimar cantando il mezzo più efficace è la fertilità de' ripieghi?*

[218] *Se frà tutte le cadenze dell'arie l'ultima concede qualche moderato arbitrio a chi canta, acciò si conosca il fine delle medesime l'abuso è soffribile, ma si cangia in abbominevole, quando un cantore si mette di piè fermo co'suoi nojosi gargarismi a nausear gl'intelligenti, che tanto più penano, quanto più sanno, che i compositori lasciano*

notou uma tendência musical do século XVIII: a diferenciação cada vez menor entre esses gêneros musicais.

Percebe-se muito claramente, nas citações acima, que Tosi era totalmente contrário à ornamentação profusa que se tornaria moda entre os *castrati* italianos. As recomendações austeras de Tosi não foram capazes de deter o avanço do virtuosismo vocal. Ao ouvir cantores como Farinelli, ele certamente teria desaprovado profundamente o maneirismo do Rococó, ficando mais em acordo com os estilos pré-clássicos. Se considerarmos a música dramática de Handel, com sua orquestração vigorosa e linhas vocais com grande virtuosidade ornamental, poderemos ter, em certa medida, um exemplo do estilo que Tosi tanto criticava. Não podemos deixar de lembrar que quando Tosi escreveu seu tratado, Handel já trabalhava em Londres, ou seja, a probabilidade de que Tosi tivesse ouvido obras deste compositor é bastante alta.

Agricola faz alguns comentários esclarecedores a respeito das cadências:

> Antigamente, os principais finais - **literalmente chamados *cadences*** - eram executados no ritmo justo em que eram escritas. Um trilo era feito na nota do meio. Mais tarde, um pequeno embelezamento improvisado começou a ser adicionado à nota antes do trilo, se havia tempo para isso sem distúrbio do ritmo. A partir deste ponto, o último compasso da parte vocal começou a ser cantado mais devagar e ser um tanto retardado. Finalmente, houve uma tentativa de adornar esse atraso com todos os tipos de divisões, passagens de agilidade e saltos - resumindo, todas as figuras possíveis que a voz é capaz de executar. Estas ainda estão em uso hoje e agora são **preferencialmente** chamadas de ***cadenzas***[219]. Diz-se que elas [as cadências com retardo rítmico] se originaram entre os anos de 1710 e 1716[220] (AGRICOLA, 1995, p. 205).

---

ordinariamente in ogni cadenza finale qualche nota, che basta ad un ornamento discreto, senza cercarlo fuor di tempo, senza gusto, senz'arte, e senza intendimento.

[219] No Português não temos termos distintos para destinguirmos "*cadenza*" de "*cadence*".

[220] *Formerly, the main endings - **literally called cadences** - were performed in rhythm just as they were written. A trill was made on the middle note. Later, a small improvised embellishment began to be attached to the note before the trill, if there was time for it without disturbing the rhythm. From this point on, the last measure of the voice part began to be sung more slowly and to be held back somewhat. Finally, there was an attempt to adorn this delay with all kinds of improvised divisions, runs, drags, leaps - in short, all the possible figures that the voice is capable of executing. These are still in use today and are now **preferably** called **cadenzas**. They are said to have originated between the years 1710 and 1716.*

Diz ainda que, em seu tempo, o tipo de cadência sem retardo era algumas vezes usada, com bom efeito, no final da primeira parte da ária, especialmente num adágio, ou também numa cadência que não fosse final.

Agricola afirma que fica bem claro que Tosi se coloca a favor do tipo de cadência no qual o baixo contínuo não pára, aguardando a improvisação do cantor. "Tosi é, assim, um inimigo de nossas correntes cadências improvisadas[221]" (AGRICOLA, 1995, p. 210). No entanto, Agricola (1995, p. 211) se mostra a favor das cadências improvisadas: "desde que as razões encontradas a favor das cadências não são, de forma alguma, sobrepujadas pelas razões contra elas"[222]. Afirma, por outro lado que o cantor deve tomar alguns cuidados:

1 - As cadências não devem ser longas demais, nem muito freqüentes.

2 - As cadências devem estar de acordo com o afeto principal da peça, sendo muito bom o uso de trechos melódicos da peça.

3 - O uso repetitivo de figuras deve ser evitado, sendo melhor conectar figuras e alterná-las. No entanto, a cadência não pode se tornar uma melodia verdadeira, mas uma união habilidosa de frases quebradas.

4 - Desta forma, nenhum movimento rítmico deve ser seguido dentro dela. "Precisa ser como se o cantor tivesse sido tomado pela paixão de tal maneira, que ele não pudesse possivelmente estar pensando em ser limitado pelo ritmo[223]" (AGRICOLA, 1995, p. 211).

5 - Usar com moderação as notas estranhas à escala, sem se afastar muito da tonalidade original. As dissonâncias devem ter sua resolução.

6 - "A cadência de uma ária viva e apaixonada deve consistir de grandes saltos, trilos, tercinas, divisões rápidas, etc; mas aquela da ária patética e triste prefere a

---

[221] *Tosi is thus an enemy of our current improvised cadenzas.*

[222] *As long as reasons for the cadenza are to be found that are not absolutely outweighed by reasons against them* [...]

[223] *It must seem as though the singer has been overcome by passion in such a way that he could not possibly be thinking of being limited by the rhythm.*

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
DESENVOLVIMENTO DE COLEÇÕES

maneira ligada e com portamentos, intercalada com alguns intervalos dissonantes[224]" (AGRICOLA, 1995, p. 211).

7 - Quanto mais elementos inesperados possam ser colocados numa cadência, melhor será.

8 - Não se deve respirar durante uma cadência, portanto, ela deve durar o tanto que seja possível ser executada num fôlego.

Agricola prossegue seus comentários, explicando como deveriam ser executadas as cadências duplas, ou seja, feitas por duas vozes, ou por uma voz e um outro instrumento solista. Diz que as cadências duplas devem seguir as mesmas regras dadas acima, mas devem respeitar outras normas específicas, pois de acordo com ele:

1 - Elas seriam mais limitadas pelas regras da harmonia e da imitação.

2 - Não deveriam consistir somente de figuras em terças e sextas paralelas, pois ficariam cansativas; ao invés disso, deveriam possuir figuras conectadas, resolvendo-se uma nas outras, através de imitação. Quando um imita o que o outro cantou, que isso deveria ser feito em intervalos diferentes. Logo, quem cria essas cadências deveria saber as regras de contraponto.

3 - Não deveriam estar presas a nenhum andamento específico, salvo nas imitações que, obviamente, seguem o mesmo tempo.

4 - As figuras a serem imitadas deveriam ser escolhidas de tal forma que ambos os intérpretes sejam capazes de executá-las com a mesma qualidade.

5 - Seria permitido respirar no meio das cadências duplas, pois é difícil compor uma em que um fôlego seja suficiente para os dois e, além disso, enquanto um canta, a inspiração do outro não é facilmente percebida.

6 - Introduzir cadências duplas durante a execução da peça, sem um acordo anterior entre ambos os intérpretes, seria algo raramente bem sucedido, já que dificilmente duas pessoas teriam a mesma idéia de improviso.

---

[224] *The cadenza of a lively and fiery aria may consist of large leaps, trills, triplets, runs, etc.; but that of a sad and pathetic aria prefers the slurred and dragged manner intermixed with some dissonant intervals.*

Os comentários de Agricola mostram que o gosto sóbrio de Tosi não prevaleceu no que diz respeito à execução das cadências. Da mesma forma que Agricola, Mancini e Garcia não fazem tantas restrições às cadências quanto Tosi.

Mancini deixa bem clara a importância da cadência:

> A cadência é necessária em todo final apropriado e ainda que a ária ou outra [peça musical] seja escrita pelo mestre com arte, saber e bom gosto, tudo fica imperfeito e débil se a cadência não for feita por quem canta[225] (MANCINI, 1774, p. 127).

Mancini diz que a cadência é uma das coisas mais difíceis da música vocal e que existem duas opiniões sobre sua execução correta:

> [...] entre os cantores existem duas opiniões muito bem definidas a respeito delas [as cadências]. A primeira é que uma cadência tem que ser preparada primeiramente com uma *messa di voce* e que o que se segue deve ser uma recapitulação da canção, em que as diferentes passagens da melodia são entrelaçadas. Todas elas devem ser bem distribuídas, equilibradas e sustentadas em um fôlego, e adicionado a elas deve estar o trilo costumeiro.
>
> A outra opinião é que a cadência é uma coisa arbitrária para um cantor, de tal forma que possibilite a ele fazer uso de todas as várias passagens e truques em que ele possa fazer uma demonstração completa da agilidade de sua voz e de sua habilidade particular.
>
> Não há duvida que a primeira opinião é a correta e coerente com o bom gosto. Uma cadência é somente um epílogo para a canção. A segunda opinião pode ser mais conveniente para o cantor que, através de uma exibição de tons em sucessão rápida, surpreende sua audiência, que pode preferir ser surpreendida pela quantidade de notas, do que pela exibição de arte e bom senso[226] (MANCINI, 1777, p. 142).

---

[225] *La cadenza è necessaria in ogni appropriato finale, e quantunque l'aria, o altro sia scrito dal maestro con arte, sapere, e gusto, non facendosi da chi canta la cadenza, resta il tutto imperfetto, e languido.*

[226] [...] *among singers there are two very well defined opinions concerning them. The first is, that a cadenza must be prepared first with Messa di Voce, and that which follows must be a recapitulation of the song, in which the differente passages of the melody are entwined. All of them must be well distributed, even and sustained in one breath, and added to them must be the custumary trill.*

The other opinion is that a candenza is a complete and arbitrary thing to a singer, so much so as to enable him to make use of all the various passages and tricks in which he can make a complete display of the agility of his voice, and of his particular ability.

There is no doubt, but that the first opinion is the correct one, and coherent with good judgment. A cadenza is only an epilogue to the song. The second opinion may be more suitable to the singer who, by a display of tones given in quick succession, startles his audiences, who may prefer to be surprised by quantity of notes, rather than by an exhibition of art and common sense.

Essa regra de Mancini, que recomenda a execução das cadências como uma recapitulação da ária não encontra um eco nas palavras de Tosi, que nada diz a esse respeito; já Agricola, como pode ser visto mais acima, recomenda o mesmo que Mancini; Garcia por sua vez não diz nada a respeito disto, mas os exemplos de cadência dados por ele não usam motivos das árias. Como Mancini já deixa claro, as duas práticas são possíveis.

Mancini enumera as qualidades de uma boa cadência:

> Primeiro: deve-se ser desembaraçado e seguro em modular; sem este desembaraço, corre-se o risco de colocar o trilo numa outra tonalidade. Segundo: è necessário saber controlar e medir o fôlego. Terceiro: será uma grande vantagem ser dotado de uma mente criativa (e estas são aquelas características da inspiração, inesperadas e improvisadas, criações de uma mente criativa que distinguem o homem e o colocam nas estrelas com os aplausos)[227] (MANCINI, 1774, p. 123).

Diz ainda que a cadência deve ter o mesmo caráter da ária em que está inserida e estar de acordo com a melodia da ária. Por exemplo, se temos uma ária "no gênero terno e amoroso", a cadência deve seguir este mesmo gênero, sendo um erro usar uma cadência que serviria melhor a uma ária agitada.

Quanto à duração de uma cadência, Mancini (1774, p. 125) diz que "aqueles que se podem chamar de judiciosos, certamente nunca excedem neste ponto; mas, regulados pelo saber e pela arte, conduzem a cadência a seu fim sem nunca ultrapassar aqueles limites que se aproximam do aborrecimento[228]". Mancini (1774, p.125) estende esse conselho também ao instrumentista que "seja de sopro ou de corda, nunca ultrapassará

---

[227] *Primo: si deve esser franco, e sicuro nel modulare; senza questa franchezza si corre rischio di piantare il trillo in un altro tuono. Sencondo: è necessario di saper reggere, e misurare il fiato. Terzo: sarà un gran vantaggio l'esse dotato di una mente creativa (e questi sono quei tratti dell'estro inaspettati, ed improvvisi, parti della mente creatrice, che fanno in un punto distinguer l'uomo, e portarlo coll'evviva alle stelle).*

[228] [...] *quelli si possono chiamar giudiziosi, che non eccedono certamente mai su questo punto; ma regolati dal sapere, e dall'arte, conduscono al suo fine la cadenza, senza mai oltrepassare quei limiti, che sogiono apportar noja.*

os limites, e não excederá a medida justa e conveniente: o bom, unido à brevidade proporcional, traz estima universal àquele que o faz prevalecer"[229].

No caso de uma cadência executada sem qualquer acompanhamento, a voz não deve mostrar o mínimo defeito, a entoação deve ser perfeita, todas as notas devem ser distinguidas "e deve, sobretudo, fazer ouvir a última sílaba da palavra, sem deixá-la lânguida ou morta[230]" (MANCINI, 1774, p. 126).

A respeito do estudo da cadência, Mancini diz que assim o estudante conseguir sustentar sua voz ele deve começar a formar cadências que a princípio devem ser curtas, de acordo com a idade e a resistência do aluno, de forma que, com o tempo, ele possa aumentá-la e aperfeiçoá-la.

Garcia, ao falar sobre cadências, usa o termo *point d'orgue*[231], considerado por ele mesmo como sinônimo dos termos italianos *arbitrio, fermata, cadenza.*

> O *point d'orgue* é uma suspensão do sentido musical que pode ser apenas momentâneo, ou que pode dar lugar a um repouso final chamado cadência perfeita. O *Point D'orgue* é indicado pelo sinal 𝄐 . A palavra *point d'orgue*, por extensão, designa também os floreios que ali se coloca bem freqüentemente.
>
> As suspensões momentâneas são colocadas principalmente sobre os dois acordes perfeitos, o maior e o menor, sobre o acorde de sétima de dominante, e sobre as inversões dadas por essas três espécies de acordes[232] (GARCIA, 1985, 2ª parte, p. 46).

Garcia afirma que o *point d'orgue* tem o efeito de, pelo menos, duplicar a duração da nota ou da pausa que o leva, e que "em praticamente toda espécie de música, representa os limites nos quais o cantor coloca aquilo que pode exibir seu gosto ou

---

[229] [...] *sia da fiato, oppur da corda, mai oltrepasserà i limiti, e non eccederà la misura giusta, e conveniente: il buono unito alla proporzionata brevità procura a chi se ne sà prevalere stima universale.*

[230] [...] *e deve sopra tutto farsi sentire l'ultima sillaba della parola, nè lasciarla languente, e morta.*

[231] Literalmente "ponto de órgão"

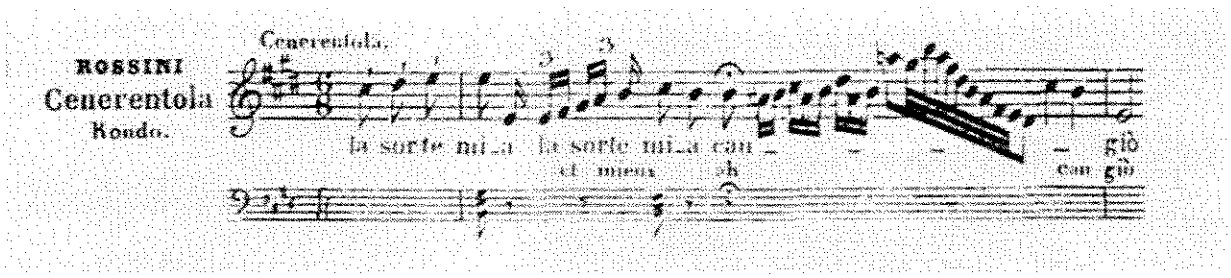
[232] *Le point d'orgue est une suspension du sens musical qui peut n'être que momentanée, ou qui peut donner lieu à un repos final nommé* ***cadence parfaite****. On indique le point d'orgue par le signe* 𝄐 *. Le mot point d'orgue désigne aussi par estension les fioritures que l'on y place fort souvent.*
Les suspensions momentanées se placent principalement sur les deux accords parfaits, majeur et mineur, sur l'accord de la septième, de la dominante, et sur les renversements que fournissent ces trois espèces d'accords.

demonstrar o poder de seus recursos. Durante a performance das passagens, o acompanhamento permanece em silêncio"[233] (GARCIA, 1985, 2ª parte, p. 47).

Garcia fornece algumas regras para a execução do p*oint d'orgue*:

As passagens devem ficar preferencialmente no acorde que leva a fermata. Ou seja, é melhor evitar as modulações durante as passagens.

O p*oint d'orgue* deve ser colocado somente numa sílaba longa. Além disso, é necessário que o cantor reserve uma ou mais sílabas que servirão para finalizar a passagem. Se necessário, pode-se repetir a mesma palavra ou acrescentar uma exclamação **A*h!***.



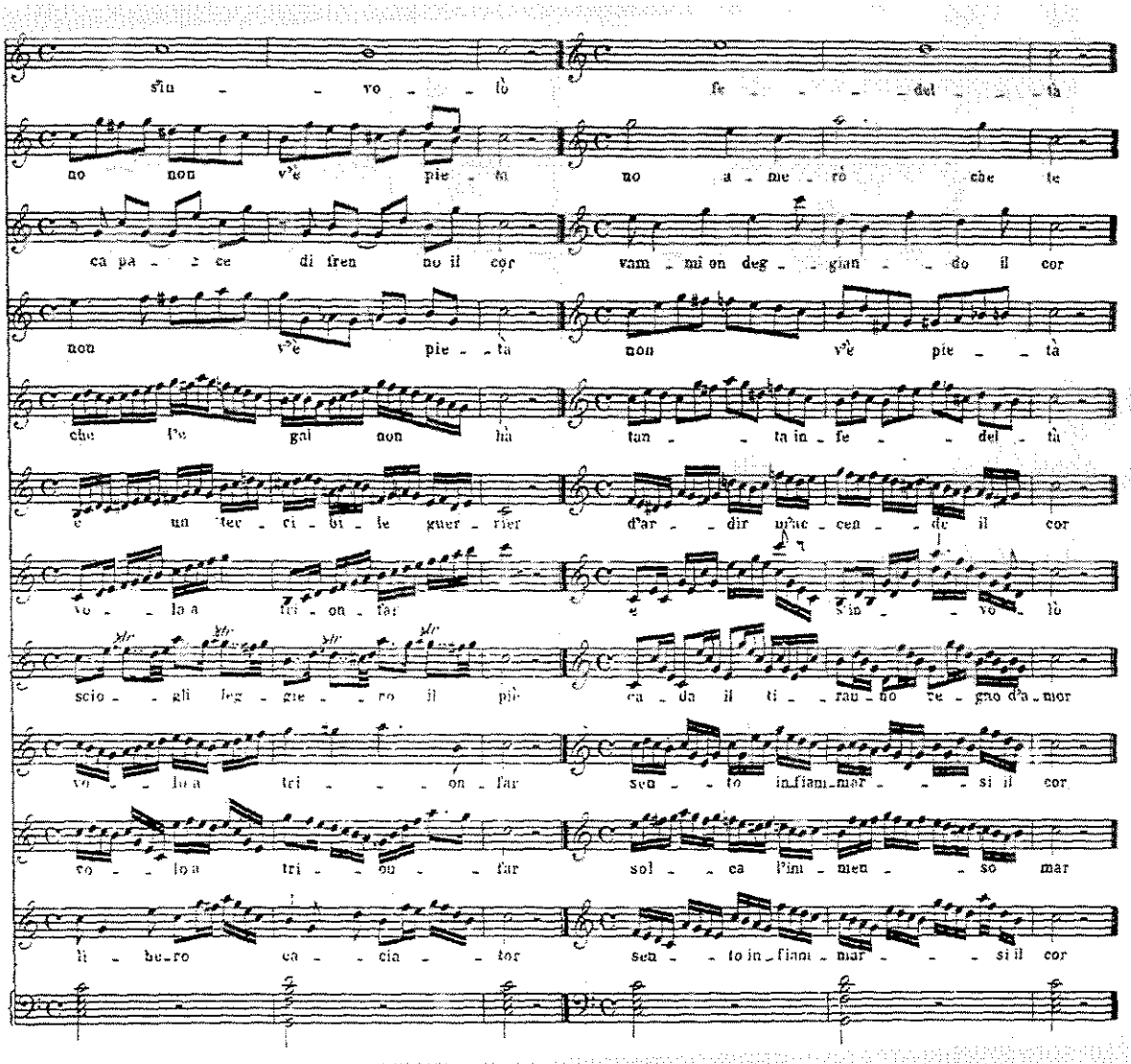
(GARCIA, 1985, 2ª parte, p. 48)

O *Point D'orgue* deve ser feito num único fôlego, a não ser se houver repetição de palavra ou mesmo a inclusão de algumas palavras.

Finalizando, afirma que os *Points d'orgue* podem ser colocados também no início de algumas peças com um começo livre, no decorrer da melodia, ou em certas cadências harmônicas marcadas pelo compositor ou pedidas pelo sentimento, e no final de recitativos que soam melhores quando assim ornamentados.

Garcia fornece vários exemplos de cadências para fins de estudo. Vamos transcrever aqui algumas dessas passagens:

[233] [...] *dans presque toute espèce de musique, reprèsentent des cadres où le chanteur place ce qui peut faire briller son goût ou déployer la puissance de ses ressources. Pendant l'execution des traits, l'accompagnement reste suspendu.*



(GARCIA, 1985, 2ª parte, 71).

4.11 - Os estilos de canto:

4.11.1 - Estilos diversos:

Tosi (1723, p. 58) afirma que os antigos cantavam árias de três diferentes maneiras: "para o teatro, o estilo era vívido e variado; para a câmara, delicado e fino; e para a igreja, afetuoso e grave. Esta diferença é ignorada por muitos modernos.[234]"

A última frase de Tosi citada acima revela uma tendência: no decorrer do século XVIII este tipo de diferenciação de estilo foi aos poucos caindo em desuso. Mancini, por exemplo, já não usa em seu tratado a diferenciação feita por Tosi. Já no século XIX, Garcia confirma essa tendência, dizendo a respeito da divisão de estilos descrita por Tosi:

> Hoje em dia, quando esses gêneros não são mais tão distintos quanto há dois séculos atrás, é a natureza da composição que deve determinar a escolha do estilo. Caso sejam levadas em conta as diferentes características que apresentam a melodia, e as diversas maneiras de executá-la, encontram-se três estilos principais, dos quais derivam todos os outros, a saber:
>
> O estilo amplo, *canto spianato;*
>
> O estilo florido, *canto fiorito;*
>
> O estilo dramático, *canto declamato.*
>
> O estilo amplo não é subdivido.
>
> O *canto fiorito* pode ser subdividido em estilos chamados *d'agilità, di maniera, di grazia, di portamento, di bravura, di forza, di slancio.*
>
> O estilo *declamato* pode ser dividido em sério e bufo.
>
> Esses nomes exprimem a natureza da peça ou as características dominantes da execução[235] (GARCIA, 1985, 2ª parte, p. 62).

---

[234] [...] *per il teatro lo stile era vago, e misto; per la camera miniato, e finito; e per la chiesa affettuoso, e grave. Questa differenza a moltissimi moderni è ignota.*

[235] *Aujourd'hui que ces genres ne sont plus aussi distincts qu'aux deux derniers siècles, c'est la nature de la composition qui doit déterminer dans le choix du style. Si l'on tient compte des caractères différents que présentent la mélodie et les diverses manières de l'exécuter, on trouve qu'il y a trois styles principaux d'où derivent tous le autres, à savoir :*
Le style large, ***canto spianato*** *;*
Le style fleuri, ***canto fiorito;***
Le style dramatique, ***canto declamato.***
Le style large ne se subdivise pas.
Le canto fiorito peut se diviser en chants dits d'agilità, di maniera, di grazia, di portamento, di bravura, di forza, di slancio.
Le style declamato se divise en sérieux et en bouffe

Dando exemplos do repertório, Garcia descreve esses vários estilos. Faremos abaixo um resumo de suas considerações sobre este assunto:

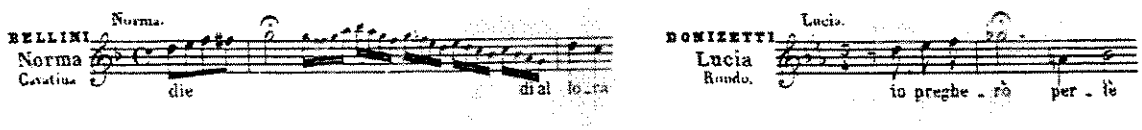
O **canto *spianato***[236] (canto simples ou canto amplo):

> Esse gênero, o mais elevado de todos, mas também o menos picante devido à lentidão de seu movimento e da simplicidade de suas formas, repousa unicamente sobre as nuances da paixão e sobre a variedade do claro-escuro musical. [...] Este estilo tem, como principais recursos, a limpeza da articulação e os diversos graus de energia que ela comporta; a sustentação e a igualdade da voz; a concordância, a fusão ou a elegância dos timbres; o uso dos sons filados em todas as suas variedades; as mais finas nuances de dinâmica, portamentos, o *tempo rubato*. [...]
>
> No canto *spianato*, que é o menos favorável à ornamentação, a flexibilidade mecânica da garganta não representará o papel mais importante[237] (GARCIA, 1985, 2ª parte, p. 66)

Ou seja, esse estilo não permite abundância de floreios de agilidade, sendo mais importante manter um som sustentado e legato, sem alguma aspiração entre as notas.

Garcia deixa claro que neste estilo, os sons filados têm muita importância, devendo ser introduzidos nos seguintes lugares:

1 - Nas notas que possuem uma fermata:



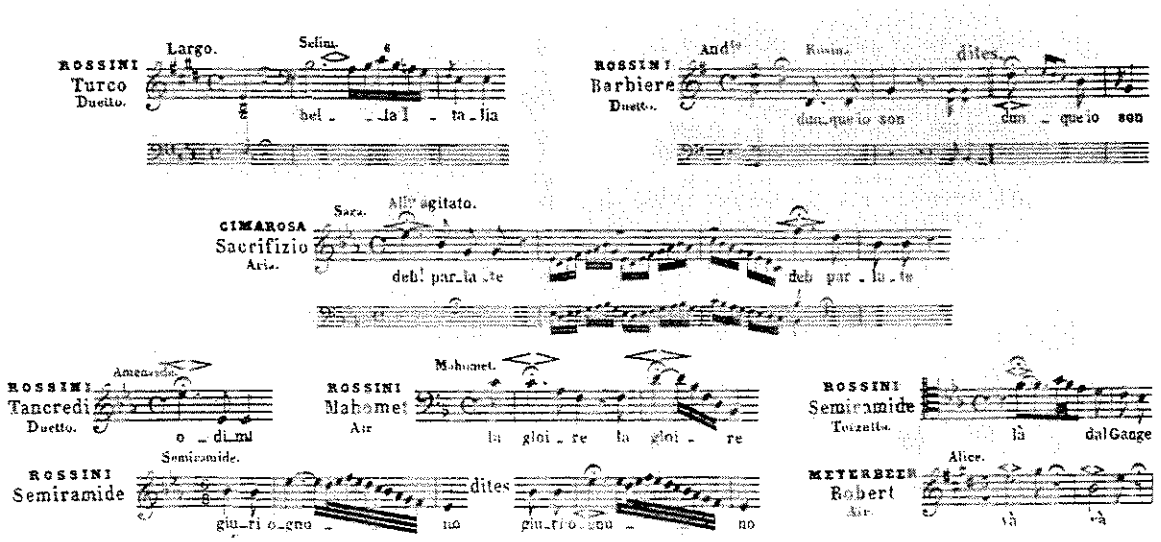
(GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 67).

Ces noms expriment la nature du morceau au les caractères dominants de l'exécution.

236 Lit.: canto plano.

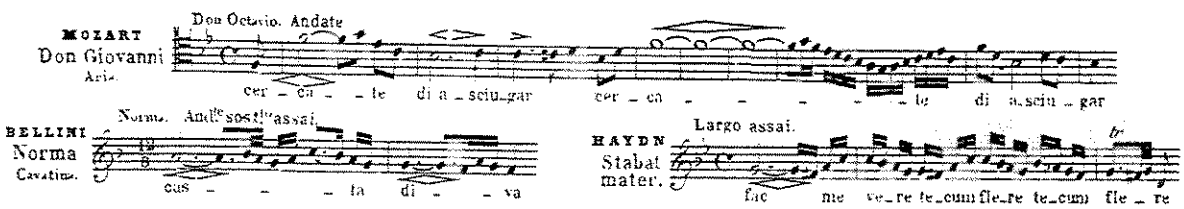
237 *Ce genre, le plus élevé de tous , mais aussi le moins piquant, à cause de la lenteur de son mouvement et de la simpliceté de ses formes, repose uniquement sur les nuances de la passion, et la variété du clair-obscur musical.* [...] *Ce style a pour ressources principales la netteté de l'articulation et les divers degrés d'énergie qu'elle comporte ; la tenue et l'égalité de la voix ; la convenance, la fusion ou la délicatesse des timbres ; l'emploi des sons filés dans toutes les variétés; les nuances le plus fines du forte-piano, les ports de voix, le* ***tempo rubato.***[...]

2 - Em toda nota, qualquer que seja seu valor, no começo de uma peça:



(GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 67).

3 - Em toda nota de valor suficiente, numa peça *cantabile*:



(GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 67).

Lembra que vários cantores alegam que os estudo da vocalização é completamente inútil para aquele que aspira somente a este estilo amplo. Segundo ele, isso é contrário

---

*Dans le chant **spianato**, qui est le moins favorable à l'ornamentation, la flexibilité mécanique du gosier ne saurait jouer le premier rôle.*

ao que mostra a experiência: o estilo amplo se torna mais fácil quando se conformou o órgão vocal às dificuldades da vocalização.

Podemos notar que foi esse estilo que predominou na escrita vocal romântica. A ópera de Puccini é um bom exemplo deste estilo de canto.

O canto florido:

"Este nome genérico inclui todo estilo que é ao mesmo tempo abundante em ornamentos e cores. O estilo florido permite o cantor mostrar a fertilidade de sua imaginação, e fazer o máximo da sonoridade e da flexibilidade de sua voz"[238] (GARCIA, 1985, 2ª parte, p. 68). Afirma que esse estilo usa todos os recursos do estilo *spianato*, mas, apesar disto, o seu principal efeito está nas passagens de agilidade vocal.

Mostra que este estilo se divide em alguns tipos variados. Essas variedades podem vir, às vezes, isoladas, outras vezes, unidas numa mesma composição. Caracteriza cada uma delas:

Canto de agilidade (*Canto di agilita*):

> Este estilo brilha, sobretudo, pelo movimento rápido das notas.
> As escalas, os arpejos, os trilos são abundantes nele. A feitura das passagens deve ser franca, a execução leve, e a voz medida. Este estilo se adapta perfeitamente a ópera bufa, aos alegros das árias felizes, aos movimentos vivos dos rondós e variações[239] (GARCIA, 1985, 2ª parte, p. 68).

Canto di maniera (canto de graça) **e o *canto di portamento*:**

---

[238] *Ce nom gérérique comprend tout style qui abonde à la foix en ornements et en couleurs. Le style fleuri permet au chanteur de déployer la fertilité de son imagination, et de faire valoir la sonoritè et la souplesse de sa voix.*

[239] *Ce style brille surtout par le mouvement rapide des notes.*
Les roulades, les arpéges, les trilles y abondent. La facture des traits doit être franche, l'exécution légère, et la voix ménagée. Ce style s'adapte parfaitement à l'opéra buffa, aux allegro des airs gais, aux mouvements vifs des rondò, des variations.

Afirma que a criação deste estilo de canto se deve a cantores cujas vozes carecem de potência, e cujos órgãos capazes de fazer intervalos difíceis, não possuem uma agilidade extrema. Assim, seria um estilo elegante e delicado, cuja vocalização é organizada com arte e é bem colorida por timbres e expressão, mas é destituída de potência e brio.

"O gênero *di maniera* convém a sentimentos graciosos, cuja expressão é alegre ou sentimental; por isso ele é chamado também de *canto di grazia.* Somente cantores consagrados podem ser excelentes neste estilo"[240] (GARCIA, 1985, 2ª parte, p 68). Portanto, todos os efeitos exagerados devem ser excluídos deste estilo delicado. A voz nas notas altas e sustentadas deve ser amaciada pelo mais fino e agradável pianíssimo. Segundo ele, a boca facilita este pianíssimo através de um meio sorriso.

Garcia nota que o tipo de canto que Tosi fala para o estilo de câmera deve ser obtido, sem dúvida, através destes procedimentos.

Quando os portamentos predominam, Garcia o chama de *canto di portamento.*

***Canto di bravura*:**

> O *canto di bravura* nada mais é do que o *canto de agilidade,* ao qual se adiciona poder e paixão. O artista pode cantar *di bravura* quando ele possui uma voz brilhante e cheia, uma agilidade franca e vigorosa, audácia e calor. Neste estilo, a explosão emocional é casada com a mais rica ornamentação do estilo; [...]
>
> O canto *di bravura* convém a todas as músicas brilhantes apaixonadas[241] (GARCIA, 1985, 2ª parte, p. 69).

Este canto, quando dominado por grandes intervalos, é chamado por Garcia de *canto di slancio* (canto de salto).

---

[240] *Le genre* ***di maniera*** *convient aux sentiments gracieux, que l'expression en soit gaie ou sentimentale ; c'est pourquoi on le nomme aussi canto di grazia. Les chanteurs consommés peuvent seuls y exceller.*

[241] *Le canto di bravura n'est autre chose que le canto di agilita, auquel seulement sont venues s'ajouter la puissance et la passion. L'artiste peut chanter di bravura lorsqu'il possède une voix éclatante et pleine, une agilité franche et vigourese, de la hardiesse et de la chaleur. Dans ce genre, l'élan de la passion se marie à la plus riche parure du style : Le chant de bravoure convient à toute musique brillante et passionnée.*

Canto declamatório:

Afirma que este estilo dramático é quase sempre silábico, excluindo quase toda vocalização. Diz ainda que apesar deste estilo ter recursos nos acentos musicais, seu principal efeito está no acento dramático. Portanto, neste caso a arte de ator deve dominar a de cantor. No entanto, aconselha o cantor a ter cuidado, aproximando-se deste estilo somente com moderação e reserva, pois ele exaure rapidamente os recursos da voz. Chega a dizer que somente o cantor cuja constituição é forte, mas que, através de uma longa pratica de sua arte, perdeu o frescor e a flexibilidade da voz, pode adotar este estilo. Assim sendo, seu uso é reservado paro o período final de sua carreira.

O estilo falado (bufo):

Garcia considera este estilo falado como a alma da ópera cômica. Ele seria monossilábico como o precedente, mas de caráter completamente oposto. Requer que as palavras sigam uma a outra muito rapidamente e com perfeita clareza. Aqui também é preciso ser um ótimo ator.

4.11.2 - O recitativo:

Tosi classifica o recitativo em três tipos:

O usado na igreja ou sacro:

> [...] que se cante ajustado à santidade do local, que não admite brincadeiras fúteis de estilo indecente, mas pede alguma *messa de voce*, muitas apojaturas e uma contínua nobreza austera[242] (TOSI, 1723, p. 41).

O teatral:

---

[242] [...] *che se cante adattato alla santità del luogo, che non ammette scherzi vaghi di stile indecente, ma richiede qualche messa di voce, molte appoggiature, & una continua nobilità sostenuta.*

> [...] que por ser inseparavelmente acompanhado pela ação do cantor, obriga o mestre a instruir ao estudante uma certa imitação natural, que não pode ser bela se não é representada com aquele decoro com que falam os príncipes, e daqueles que aos príncipes sabem falar[243](TOSI, 1723, p. 41).

O de câmara:

> [...] na opinião de quem mais entende, é o que mais se toca ao coração; e se chama recitativo de câmara. Este exige quase sempre uma arte particular por causa das palavras, pois, sendo quase todas elas devotadas à expressão das paixões mais violentas da alma, o instrutor deve empenhar-se em fazer seu aluno aprender aquele vivo interesse, que leva a crer que um bom cantor [realmente] as esteja sentido. [...] O prazer imenso que os profissionais sentem com [este tipo de recitativo] deriva do conhecimento que eles têm daquela arte, que, sem a ajuda dos ornamentos costumeiros, produz por si mesmo todo o prazer. Que valha a verdade: onde fala a paixão, os trilos e as divisões devem se calar, deixando que somente a força de uma bela expressão persuada com o canto[244] (TOSI, 1723, p. 41).

Segue dizendo que o sacro dá mais liberdade ao cantor, especialmente na cadência final e o exime do rigor do tempo. Segundo ele, o teatral não permite essas liberdades para que a narrativa não seja obstruída. Salvo num solilóquio, em que pode ser adotado o estilo de câmara, já que o recitativo de câmara não é tão solene quanto o sacro, aproximando-se mais do teatral.

Agrícola (1995, p. 172) explica o texto de Tosi, dizendo que a cadência, inserida no final dos recitativos, não deve ser extravagante como aquela permitida nas árias e exemplifica dizendo que um trilo duplo e uma *messa di voce* seriam suficientes. Lembra ainda que todos os três tipos de recitativo têm em comum o que Tosi recomenda para o recitativo sacro: devem ser cantados com liberdade de tempo. "[O cantor] deve ser guiado mais pela dimensão das sílabas na fala comum do que pelos valores escritos pelo

---

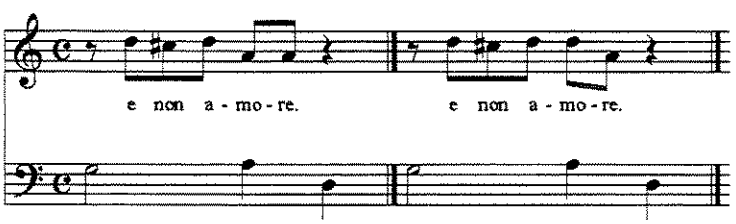
[243] [...] *che per esser inseparabilmente accompagnato dall'azione del cantante obbliga il maestro d'intruir lo scolaro d'una certa imitazione naturale, che non può esser bella se non è rappresentata con quel decoro col quale parlano i principi, e quegli che a principi sanno parlare.*

[244] [...] *a giudizio di chi più intende, si accosta più degli altri al cuore, e chiamsi recitativo da camera. Questo esige quase sempre un particolar artificio a cagion delle parole, le quali essendo dirette (poco men che tutte) allo sfogo delle passione più violenti dell'animo, impegnano l'istruttore di far imparare al suo allievo quel vivo interesse, che arriva a far credere, che un cantore le sente.* [...] *Il diletro immenso, che i professori nè traggono deriva dalla cognizione che hanno di quell'arte, che senza l'ajuto de'soliti ornamenti produce da se tutto il piacere; e vaglia'l vero, dove parla la passione i trilli, e i passaggi devon tacere, lasciando che la sola forza d'una bella espressiva persuada col canto.*

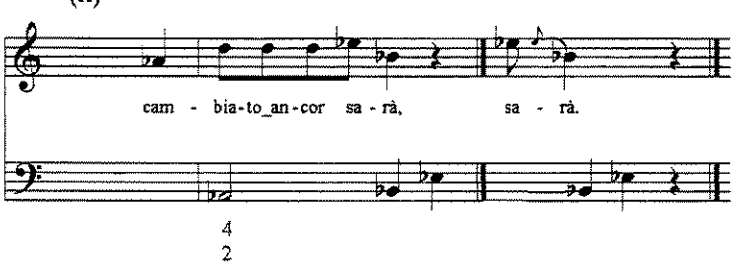
compositor para a duração das sílabas.[245]"(AGRICOLA, 1995, p. 173). Quanto à inserção de ornamentos Agricola afirma:

> É costumeiro mudar algumas notas em todos os três tipos de recitativo e adicionar um pequeno ornamento a outras. Esta prática, no entanto, é mais comum nos recitativos sacros e de câmara do que nos teatrais.
>
> (1) As cadências do recitativo são usualmente escritas da seguinte maneira (e): a penúltima nota é cantada uma quarta mais alto e, assim, repete a nota precedente (z). Alguns compositores preferem escrevê-las como deveriam ser cantadas. Se a cadência termina com uma sílaba longa somente, simplesmente se transforma a quarta anterior à última nota numa apojatura (h).

(e) (z)



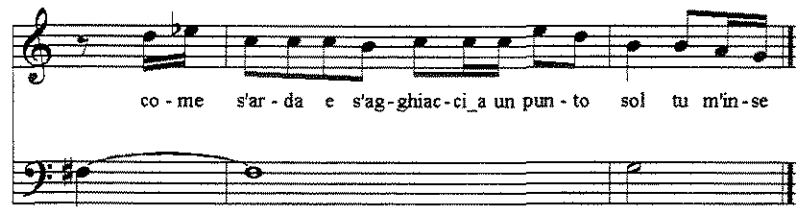
(h)

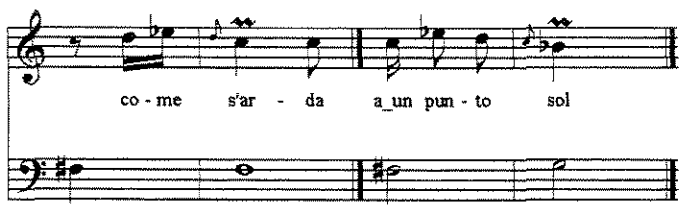


> (2) Antes de uma nota que faz um salto de terça no tempo forte, especialmente se ela é seguida por uma pequena pausa expressa por uma vírgula ou outra pontuação, existe uma tendência de introduzir, ocasionalmente, uma apojatura superior de segunda e de acompanhar essa apojatura com um pequeno trilo delicado em lugares ternos (d), ou usar somente a apojatura no lugar da primeira nota em lugares que não são emotivos, especialmente se a nota seguinte está na mesma altura (i).
>
> O mesmo procedimento pode ser seguido num caso similar quando as duas notas descem uma segunda ao invés de uma terça (c).

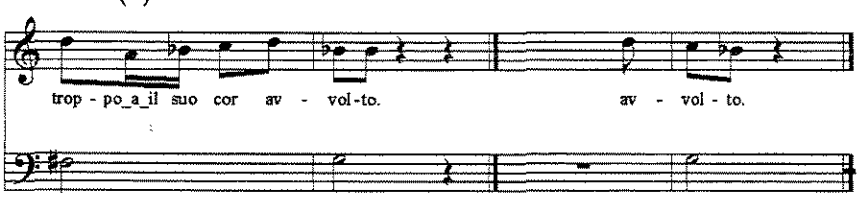
(d)

[245] *One must be guided more by the length and shortness or syllables in common speech than by the written value of the notes in the recitative.*

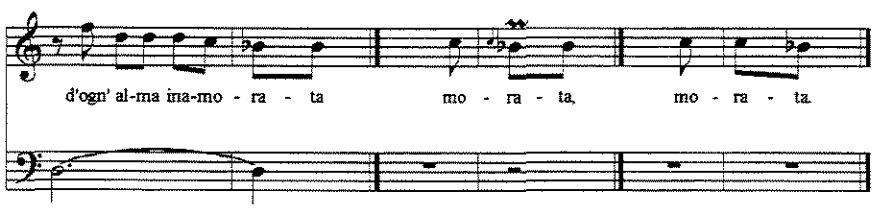




(i)

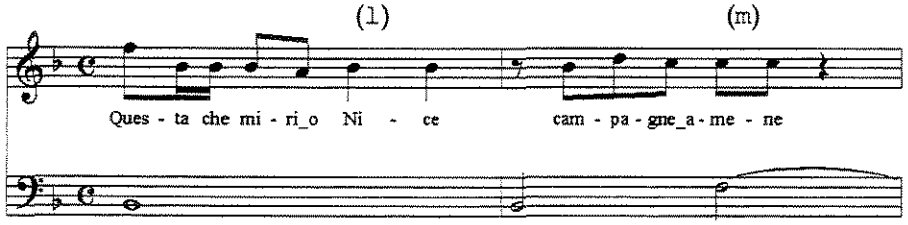


(c)

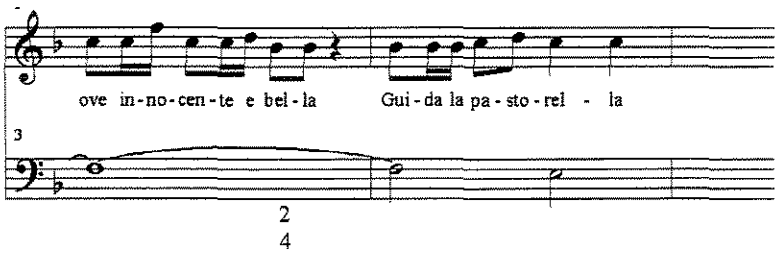


(3) Quando algumas notas são repetidas em uma altura, um mordente apropriado pode ser algumas vezes introduzido entre a nota forte e as notas de passagem do mesmo. Aqui estão alguns exemplos disso:

(l) (m)



(g) (x)



No (l), (m), (g), e no (x) estão lugares similares em que se pode introduzir estes mordentes notados como se segue:

Mas desde que ornamentos demais de um mesmo tipo tornam-se ofensivos, estes não deveriam ser usados todo o tempo.

(4) Pode-se também introduzir mordentes longos em apojaturas inferiores[246] (AGRICOLA, 1995, p. 177).

Tosi identifica vários defeitos e abusos cometidos pelos cantores em recitativos teatrais, a fim de que sejam corrigidos pelo professor:

---

[246] *It is customary to change some notes in all three kinds of recitatives and to add a small supplement [ornament] to others. This practice, however, is more common in the church and chamber recitatives than in the theatrical one.*

(1) The recitative cadences are usually written out in the following manner (e): the penultimate note is sung a fourth higher and thus repeats the preceding note (z). Some composers prefer to write them as they are to be sung. If the cadence ends with a single long syllable, one simply changes the fourth before the last note to an appoggiatura (h).

(2) Before a note making a strong-beat descending leap of a third, especially if it is followed by a short break expressed by a comma or another punctuation mark, there is a tendency to introduce occasionally either an appoggiatura of the second from above [and] to accompany this appoggiatura in tender places with a gentle short trill (d), or to use only the appoggiatura instead of the first note in places that are not with feeling, especially if another note follows on the same pitch (i).

The same procedure may be followed in similar cases when the two notes descend a second instead of a third (c).

(3) When several notes are repeated on one pitch, a mordent proper may be sometimes introduced between the strong notes and the passing notes of the same. Here are some examples of this:

At (l), (m), (g), and (x) are similar places where one could introduce these mordentes notated as follows:

But since too many ornaments of the same type become offensive, these should not be used all the time.

(4) One can also introduce lengthened mordents over leaping appoggiaturas from bellow.

> Há quem cante o recitativo cênico como aquele da igreja, ou da câmera; alguns numa cantilena perpétua que mata; há quem ladre por envolvimento dramático excessivo. Há quem o diga em segredo e de maneira confusa; há quem force a última sílaba e quem a deixe inaudível; alguns o cantam com apatia e alguns como se estivessem pensando em outra coisa; há quem não o entenda e há quem não faça com que [o recitativo] seja entendido; há quem [cante como se] mendigassem e alguns com desprezo. Há quem o diga como um tolo, e quem devore [as palavras]; há quem o cante por entre os dentes e outros com afetação; há quem não pronuncie [bem as palavras] e quem não o expresse; há quem cante como se rissem ou chorassem; alguns o falam, outros o assoviam; há quem grite, quem berre e quem desafine; e junto com os erros de quem se afasta do natural, está aquele máximo de não pensar na obrigação de se corrigir[247] (TOSI, 1723, p. 43).

Podemos sintetizar esses erros da seguinte forma:

- Falta de adequação com os gêneros: teatral, de câmara ou sacro.
- Erros na articulação das palavras do texto.
- Falta de adequação da expressão musical do interprete com o sentido do texto.
- Exageros que ferem a naturalidade da expressão.
- Canto fora do tom e do andamento.

Tosi prossegue dizendo que os professores "modernos" estão negligenciando o ensino de todos os tipos de recitativo, por considerarem o estudo da expressão textual desnecessário ou antigo. Podemos supor que se esses professores "modernos" do começo do século XVIII consideravam como "antiga" a ênfase no estudo do recitativo dada pelos professores anteriores; isso pode ser resultado da mudança que houve no estilo musical. Se compararmos o estilo representativo da música do século XVII e a música do século VXIII, vemos que, apesar do recitativo não ter sido ignorado, com o passar do tempo, houve uma ênfase cada vez maior na ária devido a suas possibilidades de demonstrar virtuosismo vocal. Portanto, não é de se espantar que Tosi, afinado com o

[247] *V'è chi canta il recitativo della scena come quello della chiesa, o della camera; v'è una perpetua cantilena, che uccide; v'è chi per troppo interessarsi abbaja. V'è chi lo dice in segreto, e chi confuso; v'è chi sforza l'ultime sillabe, e chi le tace; chi lo canta svogliato, e chi astratto; chi non l'intende, e chi nol fà intendere; chi lo mendica, e chi lo divora; chi lo canta frà denti, e chi affettato; chi non lo pronunzia, e chi non l'esprime; chi lo ride, e chi lo piange; chi lo parla, è chi lo fischia; v'è chi strida, chi urla, e chi stuona; e cogli errori di chi s'allontana al naturale, v'è quel massimo di non pensare all'obbligo della correzione.*

gosto musical do final do século XVII, reclame que o recitativo tenha tido uma ênfase menor no ensino do canto.

Tosi diz que um professor que não dá importância ao recitativo, provavelmente, não entende as palavras. Neste caso, não pode instruir os alunos na expressão, que é a alma da boa performance vocal. Esses alunos, "não podendo distinguir o alegre do patético, nem o instigante do terno, não será de se espantar se parecerem estúpidos no palco e sem sentido na câmara[248]"(TOSI, 1723, p. 45).

Por outro lado, Tosi diz que nem sempre a falta de expressividade do recitativo é culpa do cantor; muitas vezes o culpado é o mal compositor, que escreve com um gosto antinatural.

Mancini está de acordo com Tosi quanto à importância de executar bem os recitativos. Os capítulos XIII e XIV de seu tratado mostram que o intérprete precisa saber declamar e atuar bem para poder executar um recitativo com qualidade. Mancini faz uma citação do tratado de Tosi, na qual este enumera os erros cometidos pelos cantores nos recitativos. Esses erros já foram descritos por nós, logo acima.

Por outro lado, Mancini não concorda com Tosi quanto à execução diferenciada dos três gêneros de recitativo:

> Eu sei que entre os nossos professores era habitual, certa vez, a opinião que os recitativos de câmera deveriam ser ditos de maneira diferente daqueles teatrais e também daqueles sacros. Por mais que eu tenha refletido sobre isso, não encontrei razão verdadeira alguma para que essa diferença deva ser feita. Eu penso que os recitativos, sejam sacros, de câmara, ou teatrais, devem ser sempre ditos do mesmo modo, quero dizer, com voz natural e clara, que mostrem toda a devida força de cada palavra; que se distinga as vírgulas dos pontos; de modo que o auditório possa entender o sentido da poesia[249] (MANCINI, 1774, p. 169).

---

[248] [...]*non potento discernere l'allegro dal patetico, nè il concitato del tenero non è poi maraviglia se li vedete stupidi in scena, ed insensati in camera.*

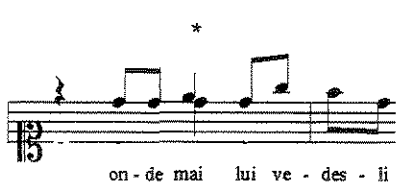
[249] *Io sò, che tra i professori nostri era invalsa un volta l'opinione, che diversamente esser detti dovessero i recitativi di camera da quelli del teatro, e così pure quelli di sala, o di chiesa. Per quanto io v'abbia fatto riflessione, non ho ritrovata certo ragione alcuna, perchè vi debba essere questa differenza. Io penso, che i recitativi, siano di chiesa, di camera, siano di teatro, devono essere sempre detti nel medesimo modo, intendo dire, con voce naturale, e chiara, che dia la dovuta intera forza ad ogni parola; che distingua le virgole, e i punti; di modo che l'uditorio possa capire il senso della poesia.*

Na verdade Tosi diferenciava não só a maneira de declamar os três gêneros de recitativo, mas também a maneira de ornamentá-los. Infelizmente, Mancini não diz nada especificamente a respeito de uma ornamentação diferenciada nos recitativos, mas, estendendo o raciocínio de Mancini, podemos supor que ele não recomendasse uma ornamentação que variasse de acordo com o gênero. Como já foi dito, posicionamento de Mancini a respeito dos gêneros denuncia uma tendência que é notada durante o século XVIII: uma diferenciação cada vez menor entre esses gêneros.

Por outro lado, Mancini descreve dois tipos de recitativo, o simples e o acompanhado. "Chama-se simples, aquele que vem acompanhado apenas pelo baixo"[250] (MACINI, 1774, p. 165). Este deveria seguir a naturalidade da voz falada. "O outro recitativo chama-se *acompanhado,* pois requer o acompanhamento da orquestra[251]"(MANCINI,1774, p. 166). Diz que a cantilena deste não difere daquela do simples e o sistema de uso é o mesmo; o acompanhamento orquestral é introduzido para que o cantor possa fazer as cenas mudas ou para dar maior efeito ao que o cantor diz. Além disso, da mesma forma que no recitativo simples, a expressão do discurso não deveria ser interrompida ao se obrigar que a voz e a orquestra sigam o rigor do tempo.

Quanto à ornamentação do recitativo, Mancini afirma:

> E aqui é conveniente dizer que todo o mérito do recitativo consiste e está em saber colocar bem a apojatura, ou seja, o acento musical, como é chamado comumente; este acento precioso [...] consiste, em suma, em uma nota um tom mais agudo do que aquele que está escrito, e este é praticado somente nas ocasiões em que algumas sílabas, que compõem uma palavra, encontram-se em notas de mesma altura[252]. [...]



[250] *Semplice chiamasi quello, che viene accompagnato dal solo basso.*

[251] *L'altro recitativo nominasi* ***instrumentato****, perchè richiede l'accompagnametno dell'orchestra.*

[252] *E quì cade a proposito, che io vi dica, che tutto il mérito del recitativo consiste, e sta nel saper ben collocare l'appoggiatura, o sia accento musicale come suol chiamarsi comunemente; questo accento prezioso, che è tutto l'amabile d'una bella cantilena, consiste in somma in una nota d'un tuono più alto di quello, che sta scrito, e questo suol praticarsi singolarmente in occasione, che alcune sillabe componenti una parola si ritrovino con note dell'istesso tuono.*

*acento musical

(MANCINI, 1774, p. 168).

Garcia faz vários comentários sobre o recitativo. De acordo com ele, quando as peças musicais seguem o ritmo, ou seja, seguem um tempo medido, são geralmente chamadas de canções ou árias; as peças que não são medidas são chamadas de recitativos, sendo peças declamadas:

> O recitativo é, portanto, uma declamação musical livre. Pode-se distinguir duas espécies deles: o recitativo falado (*recitativo parlante*) e o recitativo cantado (*recitativo instrumentale*). Em ambos os casos, ele tem como base a prosódia gramatical, e segue rigorosamente suas leis. Assim, ele subordina o valor das notas, o das pausas, a rapidez da enunciação das palavras e as inflexões, à demora ou à brevidade prosódica das sílabas, à pontuação, em poucas palavras, ao movimento do discurso[253] (GARCIA, 1985, 2ª parte, p. 63).

Garcia descreve os tipos de recitativo:

O recitativo falado (*recitativo parlante*):

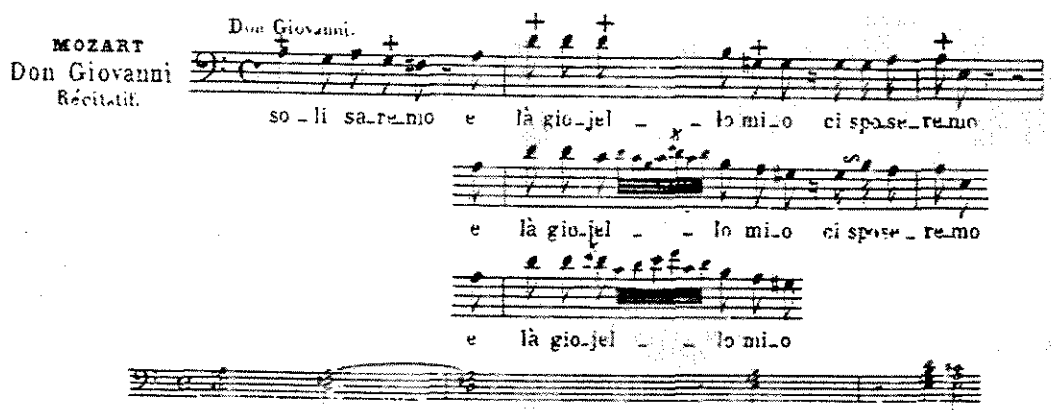
Segundo Garcia, este tipo de recitativo é reservado exclusivamente para ópera cômica. É silábico, e se aproxima ao discurso simples, por causa disso ele é cantado no mesmo tempo em que ele é falado.

> Como os recitativos são, em geral, somente uma espécie de lugar comum, o artista tem o direito, sem faltar com o compositor, de mudar sua melodia; ele pode fazer isso, sobretudo, quando a resolução do acorde confunde sua memória. Ele deve, em tais circunstâncias, variar com audácia a cantilena, sem sair da escala na qual ele está cantando e sem tocar no acorde de sétima de

[253] *Le récitatif est donc une déclamtion musicale libre. On en distingue deux espèces : le récitatif parlé (**recitativo parlante**) et le récitatif chanté (**recitativo instrumentale**). Dans le deux cas, il a pour base la prosodie grammaticale, et en suit rigoureusement les lois. Ainsi, il subordonne la valeur des notes, celle des pauses, le mouvement du débit et les accents, à la longueur ou à la brièvité prosodique des syllabes, à la ponctuation, en un mot, au mouvement du discours.*

dominante até o momento em que for tocado pelo acompanhamento [254](GARCIA, 1985, 2ª parte, p. 63).

Apesar de permitir estas possibilidades de variação melódica, Garcia afirma que o recitativo falado raramente permite floreios; e os únicos geralmente permitidos são os grupetos, sendo através deles que se deve terminar os recitativos:

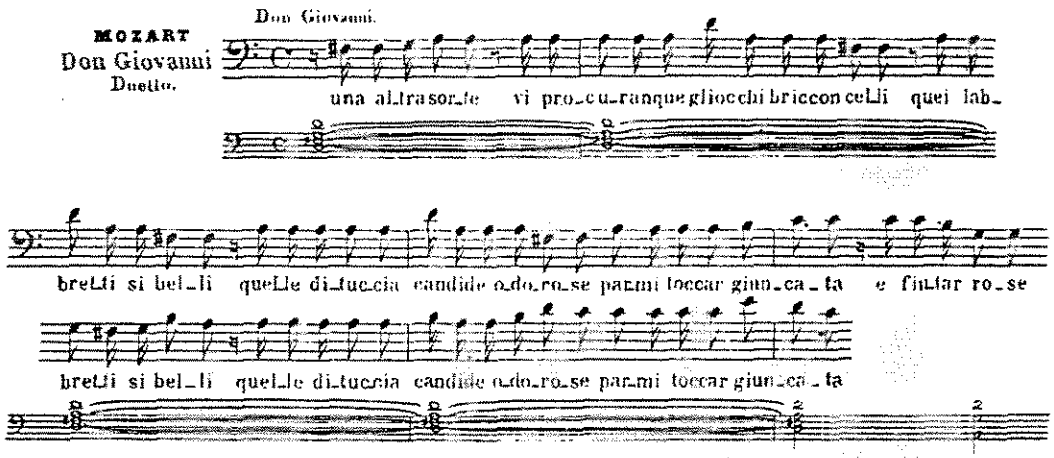


(GARCIA, 1985, 1ª parte, p 63).

Explica também o uso da apojatura no recitativo, dizendo que ela não funciona aí como um ornamento, mas como uma elevação da voz que expressa o acento tônico de palavras suaves ou transitórias seguidas de uma pausa. Já no corpo da frase, diz que ela freqüentemente substitui o prolongamento do tom. Em ambos os casos, a nota que leva a sílaba longa deve ter seu valor pelo menos duas vezes maior que o da sílaba curta.

Diz ainda que cantores capazes introduzem uma certa variedade na forma e no movimento das cantilenas dos recitativos; ou seja, evitam os valores iguais, o retorno das pausas a distâncias iguais, a repetição dos mesmos intervalos e a simetria dos acentos. Garcia dá um exemplo dessa prática num recitativo de Mozart:

[254] *Comme les récitatifs ne sont, en général, qu'une espèce de lieux communs, l'artiste a le droit, sans manquer au compositeur, d'en changer la mélodie ; il le peut surtout, lorsque la résolution de l'accord embarrasserait sa mémoire. Il doit, dans cette circonstance, varier hardiment la cantilène, sans sortir de la gamme dans laquelle il chante et sans toucher à la 7a de la dominante, jusqu'au moment où les accompagnements la font entendre.*



(GARCIA, 1985, 2ª parte, p. 64).

Quando a cantilena for freqüentemente quebrada por intervalos de terça, quarta e quinta, aconselha o cantor a usar notas de passagem entre esses intervalos.

O Recitativo Instrumentado (*Recitativo instrumentale*)

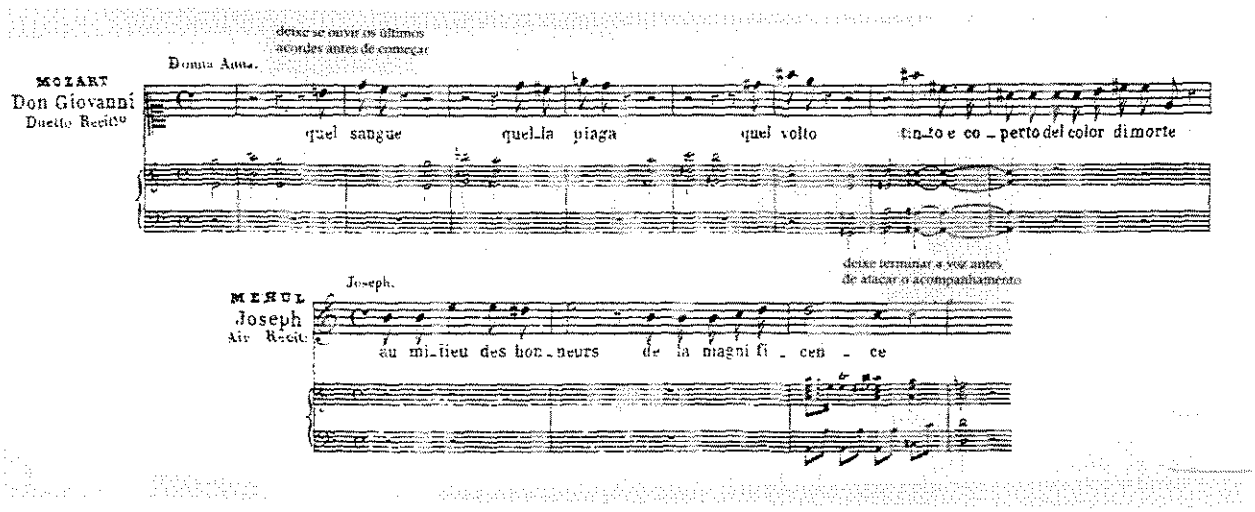
Afirma que o recitativo instrumentado pode ser livre ou mesurado. Se ele for mesurado, deve ser considerado somente como o fragmento de uma ária, sendo necessário, conseqüentemente, submetê-lo às regras daquele estilo. O recitativo acompanhado expressa sentimentos nobres e patéticos, e deve ser cantado num estilo amplo e sustentado.

Quanto ao valor das notas e das pausas, afirma que ele vem determinado somente pela necessidade de dividir o compasso com regularidade; sendo apenas uma indicação do movimento que o pensamento deve ter. O movimento verdadeiro vem do significado das linhas e da frase musical. Como no recitativo falado, duas notas iguais seguidas por uma pausa não nunca deverão ser cantadas como estão escritas. A necessidade de marcar o acento requer – tanto quanto nos recitativos cômicos - que a primeira das duas notas seja elevada ou abaixada com uma apojatura superior ou inferior. Considera, então, que a apojatura inferior é mais patética do que a superior. No caso do recitativo

francês, diz que não é muito freqüente esse uso das apojaturas, sendo costume apenas prolongar a nota que leva a sílaba forte.

Aconselha finalizar o recitativo instrumental usando-se ornamentos, o que dá "redondeza" ao pensamento musical. A "cor" desses ornamentos deve sempre corresponder àquela do recitativo em si mesmo.

Afirma que no recitativo instrumentado a voz deve permanecer inteiramente livre do acompanhamento. Assim, os acordes devem ser atacados somente quando a voz parou e vice-versa:



(GARCIA, 1ª parte, 1985, p. 65).

Garcia chega a afirmar:

> Quando a melodia é fraca, pode-se torná-la mais afortunada pelo uso de passagens, de repetição de palavras, de inflexões, de cores de todo tipo; em suma, tudo pode ser permitido, desde que os sentimentos sejam expressos em concordância com o todo e no seu verdadeiro caráter[255] (GARCIA, 2ª parte, p. 66).

[255] *Lorsque la mélodie est faible, on lui prête un tour plus heureux par l'emploi des traits, de la répétition des mots, des accents, des couleurs de toute espèce ; bref, on peut tout se permettre, pourvu que l'on fasse ressortir avec ensemble, et dans leur véritable caractère, les sentiments que l'on exprime.*

4.12 - Pronúncia, fraseado e expressão textual:

Uma boa pronúncia é considerada de grande importância por Tosi:

> Faça o estudante proferir as vogais distintamente, para que sejam ouvidas como realmente são. Certos cantores crêem produzir o som da primeira[256], mas fazem ouvir o da segunda[257]. Se a culpa não é do mestre, o erro é daqueles cantores que, assim que saem de suas lições, desenvolvem um canto afetado, por se envergonharem de abrir um pouco mais a boca; alguns outros, talvez por abri-la demasiadamente, fazem com que essas duas vogais sejam confundidas com a quarta[258] e, então, não é mais possível entender se disseram *Balla* ou *Bella*, *Sesso* ou *Sasso*, *Mare* ou *More*[259] (TOSI, 1723, p. 15).

Podemos ver então que uma boa fôrma de boca estava relacionada ao cuidado com uma boa enunciação das vogais, que deveriam ser puras. Quanto a isso, Mancini considera que as vogais deveriam ser todas pronunciadas com a mesma fôrma de boca[260]:

> Convém que o mestre faça seu estudante conhecer com provas evidentes que esta mesma postura [fôrma da boca] deve servir em qualquer articulação de vogal. E para convencê-lo com absoluta certeza, faça-o pronunciar as cinco vogais **a, e, i, o, u**, com esta postura de boca indicada, e verá que ela não recebe outra mudança que ao proferir o **o** e o **u**, por que pronunciar o **o** obriga somente uma quase invisível mudança na boca e para pronunciar a vogal u deve-se juntamente avançar um pouco os lábios, e de tal maneira que a boca não se afaste de seu modo natural e fique no seu estado anterior, e evite todas as perniciosas caricaturas. Não se deve acreditar com isso que a boca deva ficar sem seus movimentos naturais que convém por necessidade não só para pronunciar as palavras, mas também para expandir e clarear a voz na medida que a arte ensina[261] (MANCINI, 1774, p. 69).

---

[256] Vogal "a" (n.t. nossa).

[257] Vogal "e" (n.t. nossa).

[258] Vogal "o" (n.t. nossa).

[259] *Faccia profferir distintamente allo scolaro le vocali, acciò sieno intese per quelle, che sono. Certi cantori credano di formare il suno della prima, e fanno sentir quello della seconda; se la colpa non è del maestro, l'errore è di que'vocalisti, che appena usciti dalle lezioni studiano di cantare affetato per vergongnarsi di aprire un poco più la bocca; alcuni poi, forse per ispalancarla troppo, confondono quelle due vocali con la quarta, e allora non è possibile di capire, se abbiano detto Balla, o Bella; Sesso, o Sasso; Mare, o More.*

[260] Ver item 3.5 – A fôrma da boca.

[261] *Conviene dunque, che il Maestro faccia conoscere con evidenti prove al suo scolare, che questa medesima posizione deve servire in ogni articolazione de vocali; e per convincerlo con l'assoluta verità, gli faccia pronunziare le cinque vocali A E I O U con l'indicata posizione di bocca, e vedrà, che questa altro cambiamento non riceve, che nel proferire*

Como já foi visto no item 3.5, esta fôrma de boca aconselhada por Mancini se aproxima da abertura de um leve sorriso.

Tosi sugere o momento certo de começar a ensinar uma boa pronúncia e ressalta a importância de pronunciar bem as consoantes duplas:

> Se o professor levá-lo a cantar as palavras antes que ele tenha um controle fácil do solfejo e da vocalização sustentada, ele arruinará o estudante[262] (TOSI, 1723, p. 18).

> Depois do estudante ter dominado claramente o trilo e as divisões, o mestre deverá fazê-lo ler e pronunciar as palavras sem aqueles erros ridículos de ortografia em que muitos roubam de qualquer vocábulo as suas consoantes duplas para presenteá-las a um outro que as tem simples[263] (TOSI, 1723, p. 35).

Podemos ver então que, segundo Tosi, o aluno só deveria cantar trechos musicais com texto, depois de ter um bom domínio da emissão das vogais.

Mancini, por sua vez, identifica uma dificuldade no canto de se pronunciar a vogal i:

> Senhor Manfredini[264], apesar de injustamente, não cessa de me atacar sempre que ele tem uma chance. Mesmo sobre as vogais ele me ataca como se eu não soubesse a dificuldade de pronunciar a vogal i no canto. Eu concordo com ele sobre isso sempre que o cantor ignora as regras da arte. A arte ensina, e a experiência de muitos anos tem me ensinado plenamente, que projetando muito

---

l'O, e l'U:, perchè nel pronunziare la vocale U. si devono un poco unitamente avanzare le labbra; e in tal maniera la bocca non si allontana dal moto suo naturale, mas resta nel suo primiero essere, ed evita, e scansa tutte le perniciose caricature. Non per questo però si deve credere, che debba la bocca restar priva di quel suo moto consueto, e che di necessita le si conviene, non solo per bene spiegare le parole, ma ben anche per ispandere, e chiarir la voce a quel segno, che l'istess'arte c'insegna.

[262] *Se poi gli facesse cantar le parole prima ch'egli abbia un franco possesso di solfeggiare, e di vocalizzar appoggiato lo rovina.*

[263] *Dopo, che lo scolaro si farà impadronito francamente del trillo, e del passagio il maestro gli dovrà far leggere, e pronunziar le parole senza quegli erroracci ridicoli d'ortografia in cui molti tolgono a qualque vocabulo le sue doppie consonanti per regalarne un'altro, che le ha semplici.*

[264] Essa citação na verdade se encontra em uma nota introduzida por Mancini na edição de 1777 do seu tratado, e se trata de uma resposta a uma crítica do Senhor Manfredini.

> para frente a boca e arqueando ela demais na pronunciação da vogal **i** no canto, resulta num som surdo, sem vida e de forma nenhuma agradável; enquanto pelo contrario, deixando a boca na forma de um sorriso calmo, nós temos como resultado graça e suavidade que são necessárias para pronunciar o **i**.[265] (MANCINI, 1777, p. 94).

Garcia também dá grande ênfase à importância de uma boa articulação do texto no canto, dedicando a este assunto um capítulo inteiro de seu tratado.

Garcia aconselha o cantor a analisar com atenção o mecanismo que produz as vogais e as consoantes, caso contrário sua articulação faltará com desembaraço e energia, não saberá manter a qualidade do som que ele conseguiu na vocalização simples, nem será capaz de usar a seu prazer o timbre próprio da paixão que ele exprime. Garcia divide seus comentários sobre articulação textual em sete tópicos. Vamos incluir aqui um resumo deles:

I - As Vogais:

Afirma que a voz cantada é produzida pelos mesmos órgãos da voz falada e, quando emitida, passa pelas mesmas duas cavidades, a boca e as fossas nasais. Dessas duas cavidades a primeira é a mais importante, pois os órgãos que ela contém são os principais agentes de articulação das palavras.

"As vogais são, portanto, o resultado das modificações que o som recebe do tubo vocal ao atravessá-lo"[266] (GARCIA, 1985, 2ª parte, p. 1, grifo do autor). Logo, diz que o número de vogais depende da estrutura e da mobilidade dos órgãos. Para o francês, gramáticos identificam de sete a dezenove vogais. Para o italiano, somente sete. **a, é, e, i, ó, o, u**. No entanto, pode-se admitir dez ou mais, pois para cada uma dessas vogais existe pelo menos dois timbres.

---

[265] *Art teaches, and the experience of many years has taught me plainly, that in forwarding the mouth too much and arching it too much in pronouncing the vowel "I" in singing, gives a dull, lifeless sound and not agreeable at all; while on the contrary, by keeping the mouth in the shape of a composed smile, we have as a result gracefulness and sweetness which are so necessary to pronounce the "I".*

[266] *Les voyelles sont donc le résultat des modifications que le son reçoit du tube vocal en le traversant.*

Considera que as vogais têm uma quantidade ilimitada de nuanças. Desta forma uma dada vogal pode ser levemente modificada sem que perca sua identidade. Essas nuanças são usadas como recurso expressivo. Um **a** será diferente se for dito com raiva, ou com espanto.

"Dois mecanismos principais dão origem a toda a variedade possível de *vogais puras*. O primeiro consiste na alteração de comprimento e de diâmetro que afeta o tubo vocal pela razão do movimento da laringe e da faringe.[...] O segundo mecanismo consiste nas modificações de forma que o tubo vocal recebe pela razão dos movimentos da língua"[267](GARCIA, 1985, 2ª parte, p. 2). Com esses mecanismos e com o devido posicionamento dos lábios, afirma que podemos formar todas as vogais puras.

Segundo ele, existe uma estreita relação entre o mecanismo de formação das vogais e aquele do timbre, resultando, necessariamente, numa relação de dependência entre vogal e timbre: um não pode ser modificado sem modificar o outro. O cantor poderá, no emprego de cada vogal, escolher o timbre mais apropriando para o afeto que ele pretende expressar. Essa escolha do timbre é subordinada a duas coisas: o acento lógico ou declamatório e a necessidade de manter em toda extensão da voz a igualdade e pureza do som. Ou seja:

1° - O timbre da voz deve ser modificado tanto quanto nossa emoção requeira. Se a melodia e as palavras expressam dor, um timbre luminoso irá adulterar o pensamento. Entretanto, essa modificação não pode levar à perda da igualdade de todos os tons.

2° - Para manter a igualdade do som em toda sua extensão, o cantor deve levemente arredondar as vogais nas notas agudas e clareá-las nas graves. Desta forma, "a igualdade aparente da voz é produto de uma desigualdade real, mas bem administrada, da vogal"[268] (GARCIA, 1985, p. 2):

O **a** deve se aproximar do **ó**.

---

[267] *Deux mécanismes principaux donnent naissance à toute la varieté des* ***voyelles pures****. Le premier repose sur le changement de longuer et de diamètre qu'affecte le tube vocal en raison du mouvement du larynx et du pharynx.*[...] *Le deuxième mécanisme consiste dans les modifications de forme que reçoit le tube vocal en raison des mouvements de la langue.*

O **é** se aproxime do **ê**, e depois do **eu** francês [ϕ][269].

O **i** se aproxime do **u** francês [y], sem a ajuda dos lábios.

O **o** se aproxime do **u**.

Para clarear nos graves, diz que deve ser seguido o caminho inverso.

"Observamos que as vogais pontudas demais como o **u** e o **i** italianos ou o **u** francês [y] encurtam e constrangem o órgão vocal em todas as suas partes. Para evitar esse inconveniente, o cantor terá o cuidado de abrir essas vogais um pouco mais do que lhes permite a pronúncia falada"[270] (GARCIA, 1985, p. 3).

Diz que tubo nasal serve para contribuir com o som da voz quando a boca está aberta, e para modificá-lo completamente quando a boca estiver fechada, como no **m** ou **n**. Lembra que o italiano não possui vogais nasais. O francês possui vogais nasais que são produzidas por uma posição do véu palatino em que ele divide a coluna de ar em duas, uma passando pela boca outra pelo nariz. A reverberação nasal das vogais é proibida no canto em italiano e fica restrita a pronuncia das consoantes como [m] e [n].

Aconselha que as vogais sejam atacadas com pureza através de um ataque de glote. O ataque aspirado não deve ser usado e serve apenas como recurso expressivo, como em suspiros.

Destas considerações de Garcia sobre as vogais o mais importante a notar é que ele, ao contrário de Tosi e Mancini, não recomenda o uso exclusivo de vogais puras. Garcia recomenda mesclar essas vogais a fim de obter uma sonoridade vocal mais igualada. Desta forma podemos notar em Garcia, uma preocupação maior com a qualidade sonora da voz, em detrimento da pureza da articulação das vogais. Isso é resultado das mudanças nos ideais estéticos vocais no século XIX, como pode ser visto no item 4.1 - Ideais estéticos de canto.

---

[268] [...] *l'égalité apparente de la voix soit le produit d'une inégalité réelle, mais bien ménagée, de la voyelle.*

[269] Os símbolos encontrados entre [ ] fazem parte do IPA – International Fonetic Alphabet.

II - As Consoantes:

Garcia divide as consoantes em explosivas e sustentadas. Fala sobre cada um dos seus tipos e sobre como são produzidas pelo aparelho, pois o aluno deve entender os movimentos que formam as consoantes para, assim, poder limitar esses movimentos somente ao indispensável numa ação simples e natural.

Garcia cita vários defeitos na pronúncia das consoantes como o exagero em pronunciar o **r** e propõe exercícios de pronúncia.

III - Os acentos de pronúncia:

Garcia identifica vários acentos de pronúncia num determinado idioma, mas diz que irá analisar somente os acentos gramaticais (que diferenciam a duração das vogais longas e das curtas) e os acentos patéticos (que expressam emoções, como as fortes paixões).

IV - Acentos tônicos:

Garcia discorre sobre prosódia, lembrando que cada palavra tem uma sílaba mais forte, assim como, cada frase tem na sua palavra mais importante um acento maior.

V - O apoio das consoantes:

O apoio das consoantes consiste num impulso mais forte e com uma preparação mais longa em algumas consoantes, como nas consoantes duplas italianas.

As consoantes devem ser apoiadas quando:

---

[270] *Remarquerons encore que les voyelles trop pointues, comme l'U, l'I, italiens, et l'U français, resserreraient l'organe et le gêneraient dans toutes les parties. Pour éviter cet inconvénient, le chanteur aura soin d'ouvrir ces*

- Queremos superar alguma dificuldade mecânica de articulação.
- Queremos reforçar a expressão de um sentimento.
- Queremos realçar a articulação numa grande sala.

VI - A sustentação da voz cantada nas palavras:

Afirma que é necessário saber emitir as vogais independentemente dos movimentos das consoantes, ou o órgão recebe certos abalos que destroem a intensidade, a segurança, e a ligadura das notas. Ou seja, os mecanismos de articulação - língua, lábios, etc. - não devem interferir nos mecanismos de emissão e sustentação do som - diafragma, pulmões, pregas vocais, etc .Portanto, deve-se prolongar a voz sem choques e sem enfraquecer de uma sílaba para outra e de uma nota para a seguinte, como se o conjunto formasse um único som, igual e contínuo. Lembra que é necessário dar à vogal a maior parte do valor da nota que pertence a ela, e usar somente o fim deste valor na preparação da consoante que a segue.

VII - Distribuição das palavras sobre as notas:

Segundo ele, a regra mais simples e pratica a este respeito é aquela que ensina aplicar uma nota ou um grupo de notas ligadas a cada sílaba.

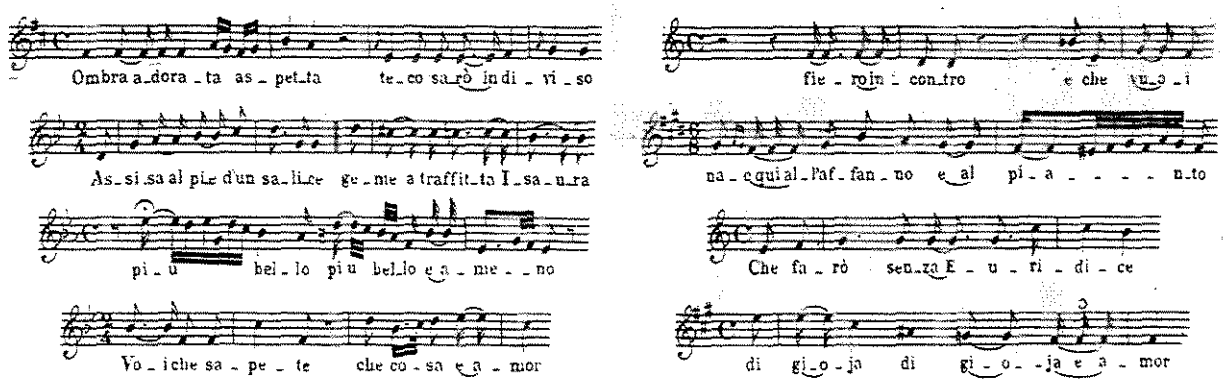
Afirma que de modo geral o acento das palavras deve coincidir com os acentos da métrica da linha musical. Para decidir onde estão os acentos do texto o cantor deve conhecer muito da prosódia da língua em que está cantando, bem como regras de versificação. Garcia, então, discorre brevemente sobre versificação italiana e francesa.

Lembra que no caso de duas ou mais vogais para uma mesma nota, existem regras de como dividir entre elas a duração da nota: Se uma das vogais é mais acentuada, a voz deve se deter sobre ela, enquanto as outras fracas devem ser cantadas apenas de

---

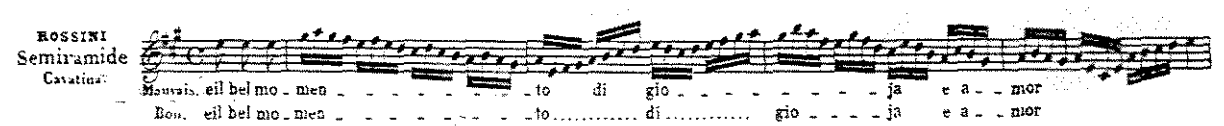
voyelles un peu plus que ne le comporte la prononciation parlée.

passagem. No caso de um grupo de vogais com mesmo acento, a voz não deve se deter em nenhuma vogal, dando a todas a mesma importância.



(GARCIA, 1985, 1ª parte, p 11)

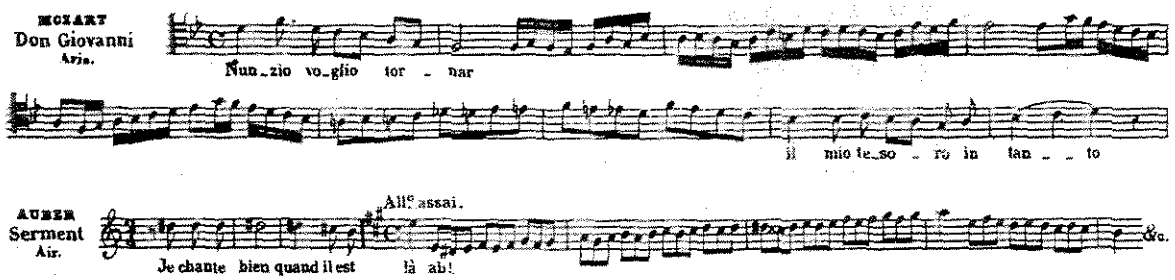
Tanto quanto for possível, a distribuição das sílabas pela melodia deve ser feita de tal maneira que elas marquem os compassos com regularidade. Salvo algumas situações em que dificultaria a emissão da voz:



(GARCIA, 1985, 1ª parte, p 11)

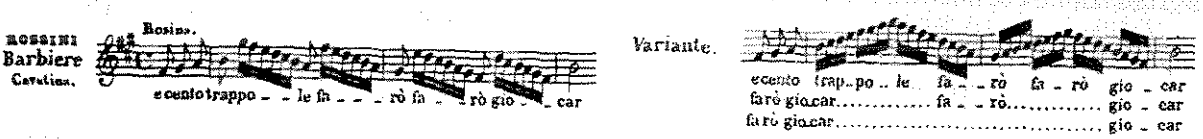
Portanto, a necessidade de facilitar a emissão da voz e deixar clara a vocalização, força a quebrar esta regra e escolher, dentre o texto, algumas palavras ou sílabas mais favoráveis e efetivas que podem ser repetidas. Segundo ele, isso pode ser feito quando:

1 - Ao encontrar um vocalize muito extenso, deve-se escolher, no momento de executá-lo, as vogais abertas **a**, **é** e **ó**.



((GARCIA, 1985, 1ª parte, p 12)

2 - Quando muitas sílabas cortam um vocalize de agilidade e tendem a embotar a voz, o melhor é unir toda a passagem numa só sílaba[271].



(GARCIA, 1985, 1ª parte, p 11)

3 - Às vezes, a performance pode ficar mais livre apenas omitindo algumas palavras.

4 - A articulação de texto em notas agudas também pode ser evitada.

Lembra, entretanto, que essas mudanças não devem mudar muito o sentido do texto.

Diz ainda que se a silabação ocorre em notas agudas e não há como mudar as palavras, pode-se tentar alcançar as notas altas precedendo-as com um portamento, mas este portamento tem que estar em harmonia com o sentido musical.

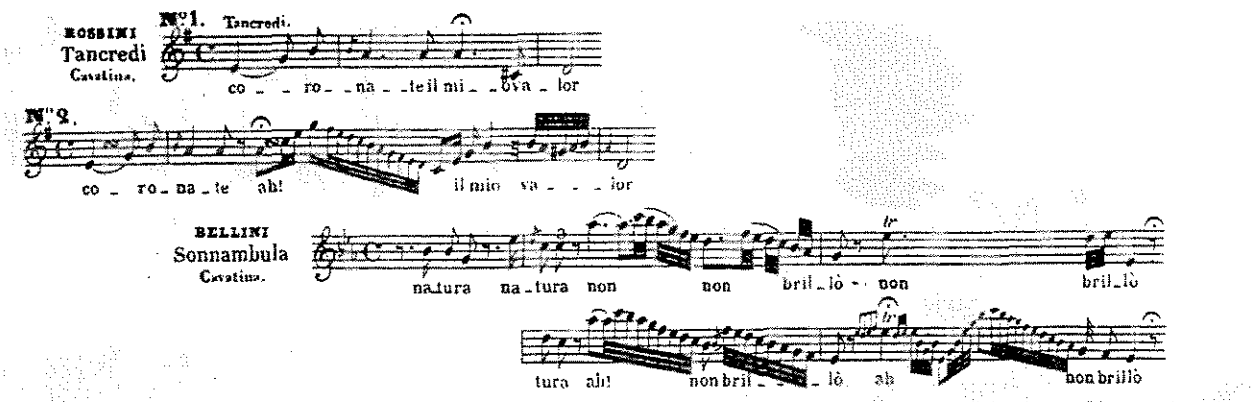
---

271 Podemos ver que Garcia permite modificações no texto para facilitar a emissão do som. O cantor moderno usa pouco esse recurso ao executar peças do período histórico que Garcia trata, talvez, pelo fato de que no decorrer da história da música o compositor permitiu cada vez menos interferências do cantor na sua composição.

Pode-se também evitar a silabação na nota aguda articulando a sílaba numa nota ornamental rápida e mais grave que se insere antes da nota aguda, que será depois emitida no seu tempo previsto através de um portamento rápido.

Em alguns casos, pode-se facilitar o ataque de uma nota aguda ao se aproveitar de um leve som interno que a preparação de certas consoantes produzem, como no **m**, **n**, **d**, **b**, etc.

Permite ao cantor a introdução de palavras para adicionar vigor ao canto. A repetição de uma palavra pode dar mais força expressiva. Se o sentido do texto permite, pode-se inserir monossílabos como *"ah"," si", "no"*. Esse recurso é muito útil na construção de cadências.



(GARCIA, 1985, 1ª parte, p 14)

Depois de apresentar e discutir os sete tópicos que resumimos acima, Garcia vai além na sua preocupação com a pronúncia das palavras. Da mesma forma que Tosi e Mancini, Garcia deixa clara sua preocupação com uma enunciação clara e expressiva do texto como um todo. Ou seja, além de pronunciar bem as palavras, o cantor também precisava expressar bem o texto. Segundo Tosi, os erros de pronúncia devem ser corrigidos para que o texto seja entendido, pois é justamente a possibilidade de articular palavras que faz um cantor prevalecer sobre um instrumentista.

É esta preocupação com a enunciação correta do texto que leva Tosi a proibir que se tome fôlego no meio de uma palavra, pois dividi-la ao meio é contra a natureza da fala. No entanto, diz que "Em um movimento com interrupções, ou em divisões longas, não há tanto rigor, quando não se possa cantar um ou outro num só fôlego[272]". (TOSI, 1723, p. 36). Para evitar essa falta o aluno deve aprender a gerenciar sua respiração, estando sempre com mais ar do que o necessário.

Quanto à expressão do texto, Mancini diz:

> Não é, portanto, como eu disse antes, somente a beleza e a agilidade da voz que distinguem com singularidade um virtuoso; mas, da mesma forma, um modo excelente de recitar também deve produzir o mesmo efeito e, ao mesmo tempo, prazer e lucro maiores.
>
> Um ator recita bem quando, entrando intensamente no caráter da personagem que representa, exprima-o naturalmente e reviva-o com a ação, a voz, e os afetos próprios, e forma tão clara que o ouvinte diga, por exemplo: este realmente é César; este é Alexandre[273] (MANCINI, 1774, p. 148).

Segue dizendo que o ator só será capaz disso, caso compreenda a força das palavras, saiba quem está representando, e tenha uma boa pronúncia, ou seja, se estudar gramática, história e a pronúncia italiana.

> [...] Da gramática se aprende este modo correto de escrever, ler e falar.
>
> Observe atentamente, então, o discurso de um bom orador, e ouça quantas pausas, quantas variedades de voz, quantas forças variadas adota para exprimir suas opiniões; ora alteia a voz, ora a abaixa, ora a apressa, ora a endurece, e ora a faz doce, de acordo com as diversas paixões, que pretende inspirar nos ouvintes.[274] (MANCINI, 1774, p. 149).

---

[272] *In un movimento interrotto, o in un passaggio lungo non v'é questo rigore, aciorchè non si possa cantare, o l'uno, o l'altro in un sol fiato.*

[273] *Non è dunque, siccome ho detto innanzi, la sola bellezza, ed agilità di voce, che distinguono con singolarità un virtuoso, ma anche un eccellente modo di recitare deve lo stesso effetto produrgli, e insieme gradimento, e lucro maggiore.*

Recita bene un attore allor quando, investendosi forte del carattere di quel personaggio, che raprresenta, lo spiega al naturale e con l'azzione, e con la voce, e cogli affetti propri, e con tanta chiarezza lo ravviva, che l'uditore dice, questo veramente è, per ragion d'esempio, questo è Cesare: questo è Alessandro.

[274] [...] *Dalla gramatica s'impara questo regolato modo di scrivere, di leggere, e di parlare.*

É quase certo que Mancini esteja se referindo, aqui, a técnicas de oratória. Diz que um bom exercício para adquirir uma leitura expressiva é declamar poesias ou textos de um bom livro.

Dentro destas questões de expressão, Garcia situa a arte de frasear como o ponto mais alto na ciência do canto. "Ela abarca a pesquisa de todos os efeitos [expressivos] e os meios próprios de produzi-los"[275] (GARCIA, 1985, 2ª parte, p. 14).

Segundo ele, os principais elementos da arte de frasear são:

- A pronúncia[276]
- A formação das frases
- A respiração[277]
- O tempo[278]
- A dinâmica[279]
- Os ornamentos[280]
- A expressão

Vamos resumir aqui os comentários feitos por Garcia sobre os elementos, dentre estes, que não foram discutidos em outros itens desta dissertação.

Garcia ressalta a importância de se estudar a formação da frase musical, pois isso serve para nos fazer discernir as porções do pensamento musical que pedem somente as variações de dinâmica, daqueles que requerem, além disso, o uso de ornamentos; para nos mostrar o lugar correto de respirar, etc.

Attenti pure al discorso d'un buon oratore, e sentirete quante pose, quante varietà di voci, quante diverse forze adopra per exprimere i suoi sensi; or inalza la voce, or l'abbassa, or l'affretta, or l'incrudisce, ed or la fà dolce, secondo le diverse passioni, che intende muovere nell'uditore.

[275] *Il embrasse la recherche de tous les effets et des moyens propres à les produire.*

[276] Já foi tratada neste item.

[277] Ver item 3.3 – A respiração

[278] Ver item 4.4 – O tempo e o *rubato*

[279] Ver item 4.5 – A dinâmica.

[280] Ver capítulo 4 – Aspectos interpretativos.

Diz que a música, como a linguagem, tem sua prosa e seu verso. A música em prosa são os recitativos, os coros de Palestrina, o canto-chão. Ela obedece somente aos acentos da prosódia e às mudanças da emoção. Já a melodia em verso, como a poesia, está sujeita a várias exigências como a métrica, o ritmo, as cadências, as simetrias, o número limitado de passos. Ou seja, para entender a melodia em verso, é necessário entender os princípios da poesia.

Garcia fala, então, sobre aspectos gerais que governam o verso e a partir daí explica conceitos básicos de composição musical, como motivo, membro de frase, frase, cadência, período. Vemos, então, a preocupação de Garcia em formar um cantor que é também musicista, pois, só assim ele será capaz de resolver certos problemas da performance como, por exemplo, a criação de cadências, a escolha correta de onde respirar e de onde ornamentar, etc. Fica claro então que Garcia espera do cantor não apenas a capacidade de ler as notas, mas também, de entender o que o discurso musical e o poético estão dizendo.

Julgamos desnecessário transcrever aqui as considerações de Garcia sobre versificação e teoria da frase musical, pois elas não apresentam novidades e podem ser encontradas em qualquer livro especializado.

Garcia descreve a maneira correta de iniciar e finalizar as frases musicais:

"A introdução do assunto do discurso não deve ser nem brusco nem chocante"[281] (GARCIA, 1985, 2ª parte, p. 34). Mesmo quando o começo da frase precisa receber uma grande intensidade, devem ser preparados por um reforço (*renfort*). Esta precaução é especialmente necessária em notas agudas, que não se pode forçar sem fazer a voz perder sua harmonia e sem levar para ela ao grito.

Quanto à finalização, ele diz que as várias pausas da melodia são indicadas por meio de um silêncio que segue à nota final da frase ou das porções das frases. Como conseqüência, esta nota - nos motivos, membros de frase, ou frases - deve ser abandonada de maneira leve e instantânea. Caso se prolongue esta última nota demais, o pensamento pode perder sua articulação, e deixar de ser elegante. Já as notas que

[281] *L'entrée en matière ne doit être ni brusquée ni heurtée.*

concluem um período final - uma cadência ou finais de recitativos acompanhados - devem ser mais longas que todas as outras notas finais, pois indicam a conclusão do pensamento ou do discurso. Lembra ainda que o final da frase deve sempre estar em acordo com o sentimento da frase como um todo.

Garcia dedica o último capítulo de seu tratado à expressão. Segundo ele, "O acento patético é a expressão adicionada à melodia"[282](GARCIA, 1985, 2ª.parte, p. 49). Afirma, então, que o cantor deve agir sobre a alma de seus ouvintes, transmitindo a eles a emoção que ele representa.

> A execução musical, reduzida a um simples mecanismo, mesmo acompanhada da mais perfeita correção, se alguém a pudesse supor independente da expressão, deixaria o canto frio e sem vida; mas, é necessário dizer, esta mesma correção só é possível quando for sustentada por um certo grau de calor e energia.
>
> [...]
>
> O cantor, para se familiarizar com os acentos da emoção e se preparar para aplicá-los com maestria, deve aperfeiçoar sua própria sensibilidade e analisar seus sentimentos[283] (GARCIA, 1985, 2ª parte, p. 49).

Garcia afirma que a natureza relaciona a cada sentimento características distintas - um timbre, um acento, uma modulação de voz, etc. Logo, se usarmos um timbre de lamento com um acento que não é de lamento, não conseguiremos expressar bem o sentimento de tristeza.

Para descobrir o afeto próprio de cada texto, ele dá um conselho semelhante ao dado por Mancini mais acima: o cantor deve ler as palavras com atenção, conhecer o personagem e, então, falar o texto recitando.

> O acento autêntico que se comunica à voz quando naturalmente se fala é a base sobre a qual se regula expressão cantada. Os claros-escuros, os acentos, o sentimento, tudo toma então uma fisionomia eloqüente e persuasiva. A imitação

---

[282] *L'accent pathétique est l'expression ajoutée à la mélodie.*

[283] *L'execution musicale, réduite à un simple mécanisme, fût-elle accompangnée de la correction la plus parfaite, si on pouvait la supposer indépendante de l'expression, laisserait le chant froid et inanimé ; mais, il faut le dire, cette correction elle-même n'est possible qu'autant qu'elle est soutenue d'un certain degré de chaler et d'énergie.*
[...]
Le chanteur, pour se familiariser avec les accents de la passion et se préparer à les appliquer en maître, doit perfectionner sa propre sensibilité et analyser ses sensations.

> dos movimentos naturais e instintivos devem ser, então, o objeto de um estudo muito especial para o estudante [...][284] (GARCIA, 1985, 2ª.parte, p. 50).

Afirma ainda que outra maneira de desenvolver uma boa expressão do texto é conhecer o personagem que representa com profundidade e agir como se fosse ele. Ou seja, o cantor deve se valer de recursos teatrais para melhorar sua expressividade. Tendo isso em mente, Garcia considera que algumas imperfeições sonoras - como um som abafado, gritado ou tremido, a respiração ofegante, etc. - podem ser admitidas e até aconselháveis se usadas sob a inspiração de um movimento muito emotivo. Segundo ele, os sinais através dos quais o homem revela essa emoção são:

1 - Movimentos faciais:

"A fisionomia ou a expressão facial fortifica a expressão vocal, fazendo-a mais impressionante e mais persuasiva"[285] (GARCIA, 1985, 2ª.parte, p. 51).

2 - As diversas alterações da respiração:

Garcia afiram que a respiração sofre, em proporção com estado da alma, várias modificações: "ela é ora pausada e longa, ora curta e agitada, barulhenta, espasmódica, arfante, etc; às vezes, é transformada em explosões de riso, soluço, suspiros, etc"[286] (GARCIA, 1985, 2ª.parte, p. 51). Assim sendo, Garcia fala sobre essas transformações da respiração:

Suspiros e soluços:

> Os suspiros, com todas as suas variedades, são produzidos por um atrito mais ou menos forte, mais ou menos prolongado, do ar contra as paredes da garganta, seja quando se introduz o ar dentro do peito, seja quando o expulsa.

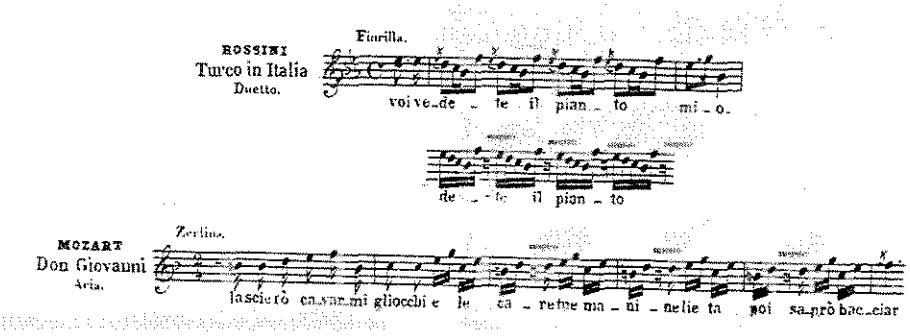
---

[284] *L'accent vrai qui se communique à la voix alors qu'on parle sans apprêt, est la base sur laquelle se régle l'expression chantante. Les clairs-obscurs, les accents, le sentiment, tout prend alors une physionomie éloquente et persuasive. L'imitation des mouvements naturels et instinctifs doit donc être, pour l'élève, l'objet d'une étude toute spéciale;*

[285] *La physionomie ou l'expression des traits fortifie l'expression vocale, qu'elle sert à rendre plus frappante et plus persuasive.*

[286] [...] *elle est tantôt posée et longue, tantôt courte et agitée, bruyante, saccadée, haletante, etc. ; quelque-fois elle se transforme en éclats de rire, en sanglots, en soupirs, etc.*

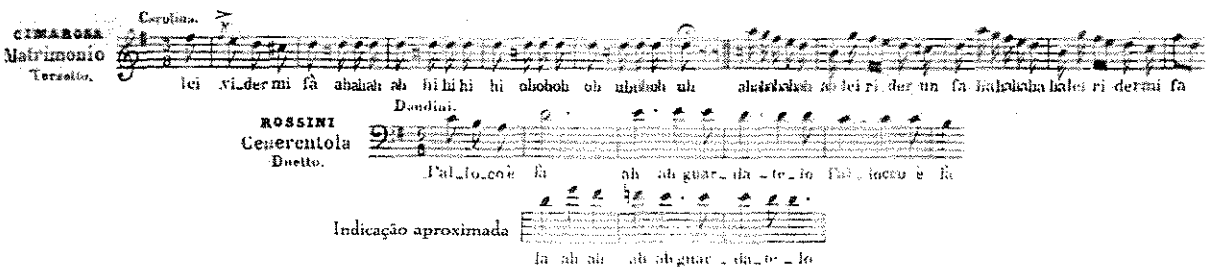
Quando se usa o primeiro meio, pode-se modificar a fricção de uma tal forma que se obtenha o soluço, o estertor mesmo, se as cordas vocais são também utilizadas. Soluços são obtidos através de uma aspiração curta e brusca. Exemplo de soluço:



[287] (GARCIA, 1985, 2ª parte, p. 51).

Risada:

"Risada é um tipo de espasmo convulsivo que permite a voz escapar somente por solavancos ou balanços"[288](GARCIA, 1985, 2ª parte, p. 51). Garcia aconselha que na execução das peças deve-se evitar tanto quanto possível o formalismo da nota escrita; deve-se, ao contrário, imitar o abandono e a melodia da risada natural. Por outro lado, lembra que a risada pertence exclusivamente à ópera cômica. Na ópera séria, ela só seria permitida num sentimento triste disfarçado por uma risada forçada, ou no caso de insanidade.



(GARCIA, 1985, 1ª parte, p. 53).

---

[287] *Les soupirs, dans toutes leurs variétés, sont produits par le frottement plus ou moins fort, plus ou moins prolongé, de l'air contre les parois du gosier, soit que l'on introduise l'air dans la poitrine, soit qu'on l'en chasse. Lorsqu'on use du premier moyen, on peut modifier le frottement de manière à obtenir le sanglot, le râle même, si les cordes vocales sont mise en jeu. Les sanglots s'obtiennent par une aspiration courte et saccadée.*

3 - A comoção da voz:

Segundo Garcia, quando o personagem experimenta um sentimento tão forte que provoca uma grande agitação ou histeria, este estado emocional e esta agitação devem ser transpostos para a voz.

> Quando essa mesma agitação é produzida por uma dor tão viva que nos domina completamente, o órgão experimenta um tipo de vacilação que se comunica à voz. Esta vacilação é chamada *tremolo*. O *tremolo*, motivado pela situação é administrado com arte, tem um efeito patético certo. [...]
>
> O *tremolo* deve ser usado somente para representar os sentimentos que, na vida real, nos emocionam profundamente[289] (GARCIA, 1985, 2ª parte, p. 51)

4 - Os diferentes timbres:

Garcia diz que, na expressão musical, o timbre escuro e o claro, que já foram descritos no item 3.9 – Os timbres, não são mais suficientes. Além deles o cantor pode usar a cor brilhante e a opaca. Essas duas duplas de possibilidades de timbre podem ser sobrepostas duas a duas desde que não pertencendo ao mesmo grupo, por exemplo, um timbre claro com cor opaca ou um timbre escuro com cor metálica. O cantor deve escolher o timbre que esteja de acordo com o sentimento da música. Afirma que essa escolha nunca dependerá do significado literal das palavras, mas do estado emocional do personagem que as fala.

5 - A alteração na articulação:

Garcia afirma que o cantor pode variar os graus de energia da articulação, marcando as nuances de diferentes emoções, e ressaltando a expressão dos sentimentos.

---

[288] *Le rire est une espèce de spasme convulsif qui ne permet à la voix de s'échapper que par saccades, par secousses.*

[289] *Lorsque la même agitation est produite par une douler si vive qu'elle nous domine complétement, l'organe éprouve une sorte de vacillation qui se communique à la voix. Cette vacillation s'appelle* ***tremolo****. Le tremolo, motivé par la situation et conduit avec art, est d'un effet pathétique, assuré. Ex. :*

Le trémolo ne doit être employé que pour peindre les sentiments qui, dans la vie réelle, nous émeuvent profondément [...]

Assim, seria enérgica em movimentos animados e vigorosos, e mais suave em movimentos graciosos e ternos.

6 - O ritmo do discurso:

As considerações sobre este tópico podem ser vistas no item 4.10 - Os recitativos.

7 - A elevação ou abaixamento dos sons:

Isso já foi tratado em todos os itens que se referem às alterações introduzidas pela ornamentação.

8 - Os vários graus de intensidade da voz:

Sobre os diferentes graus de intensidade e seu uso ver o item 4.7 - Dinâmica.

Depois dessas considerações sobre expressão textual, Garcia diz, no entanto, que apesar de todos os recursos expressivos que se pode usar na performance, o artista deve fazer uma escolha inteligente dos recursos e efeitos de forma a constituir uma unidade naquilo que está interpretando. Define essa unidade como "a perfeita concordância entre as diversas partes de um todo"[290] (GARCIA, 1985, 2ª parte, p. 59). Segundo ele, para que isso seja possível o cantor deve, primeiramente, identificar a idéia ou sentimento primeiro que governa a peça. Depois disso, ver quais outros sentimentos particulares modificam ou desenvolvem esse sentimento geral. Dessa forma o cantor poderá decidir como conjugar essas modificações. A unidade será encontrada através dos contrastes ou evolução gradual dos sentimentos particulares, modificando o sentimento geral.

4.13 - A dramatização:

Enquanto vivemos um momento no qual a pesquisa musical tenta reproduzir historicamente a prática musical de cada peça, os elementos dramáticos da ópera estão sendo constantemente redesenhados e revistos com pouca preocupação em recriar o passado. Talvez a prática dramática operística acabe sendo também contaminada pela historicidade. Apesar dos bons frutos que podem surgir de uma tal pesquisa, foge dos limites dessa dissertação, nos aprofundarmos na prática teatral do período histórico que estudamos. No entanto, podemos tentar esclarecer como a dramatização foi tratada por nossos autores.

Tosi fala muito pouco:

> Não sei se um vocalista perfeito possa também ser um ator perfeito, por que uma mente dividida ao mesmo tempo por duas operações diferentes provavelmente inclina mais para uma do que para outra; sendo, entretanto, bem mais difícil cantar bem que recitar bem, o mérito do primeiro prevalece ao segundo. Que bela felicidade seria a de quem igualmente os possua em perfeito grau![291] (TOSI, 1723, p. 97).

Agricola comenta, citando alguns livros que poderiam ser lidos pelo cantor, para que ele se informe sobre a arte da boa atuação: *Art du théâtre* de François Riccoboni, *Pensées sur la déclamation* de Luigi Riccoboni, e *Comédien* de Rémond Von Sainte Albine. Após a leitura de tais livros, o cantor deveria "observar cuidadosamente a atuação dos bons atores, principalmente os atores trágicos"[292]. (AGRICOLA, 1995, p. 220).

Já Mancini (1774, p. 157) diz: "Concluídos [...] os estudos necessários para recitar bem, da maneira que eu disse[293], poderá o estudante, com coragem, empreender o

---

[290] [...] *la convenance parfaite entre les divers parties d'un tout.*

[291] *Non so se un perfetto vocalista possa anch'essere perfetto attore, poichè la mente divisa in un'istesso tempo da due operazioni differenti probabilmente inclina più all'una, che all'altra; essendo però assai più difficile di cantar bene che di ben recitare, il merito del primo prevale al secondo. Che bella felicità sarebbe di chi egualmente le possedesse in perfetto grado!*

[292] [...] *carefully observe the acting of the good actors, particularly the tragic actors.*

[293] Ver item "Pronúncia e expressão textual".

estudo da arte cômica"[294]. No capítulo XIV de seu tratado, ele deixa clara a importância de saber atuar, e lembra que grande parte do sucesso de uma ópera cômica depende da atuação dos cantores. Diz que um cantor deve saber se movimentar no palco, e mostrar sua emoção através das mudanças de expressão do rosto: "Saber mudar o rosto, mostrando-se ora sério, ora doce, agora terno e afetuoso, depois irado e desprezando, de acordo com os afetos e impressões que deve inspirar ou receber, é de fato a parte mais bela da ação que o ator possa usar"[295](MANCINI, 1774, p. 172).

Garcia mostra grande preocupação com a boa qualidade da representação dramática feita pelo cantor. Como já pôde ser visto no item anterior, ele considera isso parte integrante da expressão do texto, dando vários conselhos sobre o uso de recursos dramáticos como a declamação, a expressão facial e o desenvolvimento da personagem, com o intuito de aumentar a expressividade do cantor.

---

[294] *Compiuti* [...] *studi necessari per ben recitare, siccome ho detto, potrà lo scolare con coraggio imprendere lo studio dell'arte comica.*

[295] *Quel saper cambiare il volto, mostrandosi ora siero, ora dolce, adesso tenero, ed affetuoso, poi irato, e disprezante, sencondo gli affetti, ed impressione, che deve muovere, oppur ricevere, è infatti la più bella parte d'azione, che possa usare l'attore.*

Conclusão

Como era o objetivo deste trabalho, pudemos identificar nesta dissertação várias mudanças na prática vocal do canto italiano, através da análise comparativa dos tratados de canto de Tosi, Mancini e Garcia. A comparação desses textos foi bastante produtiva, revelando-nos muito sobre a história da escola italiana de canto. Os resultados detalhados desta análise comparativa podem ser vistos em todos os tópicos já discutidos nos capítulos anteriores e, portanto, faremos aqui uma comparação dos tratados num plano mais geral, bem como uma descrição de como essa pesquisa afetou a prática interpretativa e a técnica vocal deste mestrando.

Percebemos que tanto a técnica vocal quanto o estilo interpretativo dos três tratadistas mudaram para se ajustar às mudanças estilísticas de suas respectivas épocas. Em Tosi temos uma valorização maior do virtuosismo musical do cantor, ou seja, uma busca maior pelo conhecimento musical que possibilitasse ao cantor a prática da ornamentação improvisada. Já em Garcia, temos uma valorização maior das qualidades vocais do cantor, ou seja, da potência, extensão, timbres, enfim, da beleza da voz. Mancini se situa entre esses dois pontos, estando mais próximo, no entanto, dos ideais pregados por Tosi. Não queremos dizer com isso que a beleza da voz não fosse importante para Tosi, ou que as qualidades musicais do cantor não fossem importantes para Garcia. Apenas destacamos a mudança de ênfase nessas qualidades do cantor. Como um todo, as mudanças tanto técnicas quanto de estilo que já foram descritas nesta dissertação podem ser relacionadas a esta mudança de valores. Por exemplo, Garcia se mostra muito menos preocupado com a improvisação e se atém com muito mais cuidado às questões da técnica vocal propriamente dita. Podemos perceber também que a maneira como os ornamentos são executados não muda fundamentalmente; a grande diferença é que Tosi os usa com o intuito primeiro de mostrar o virtuosismo musical do

cantor, enquanto que Garcia se vale deles principalmente para exibir os dotes vocais do cantor e a expressão.

Pudemos também identificar uma mudança que, apesar de ser de caráter literário, sugere mudanças musicais: o estilo de escrita dos três autores é bastante diferente entre si. Tosi escreve de maneira bem mais rebuscada e estilizada, algumas vezes quase poética, enquanto que Garcia tem um discurso mais objetivo e direto. Mancini, mais uma vez, situa-se num ponto intermediário entre estes dois pólos. Essas diferenças de estilo literário estão em acordo com mudanças que ocorreram no estilo musical. A música do começo do século XVIII é mais estilizada do que a música do começo do século XIX que, influenciada pelos ideais iluministas, buscava uma música mais "natural" ou "realista". Além disso, sabe-se que o estilo literário dos libretos das óperas sofreu uma mudança semelhante àquela do estilo de escrita dos tratados que analisamos. Uma tal mudança nos estilo dos libretos certamente afetou a composição musical, que, por sua vez, afetou a prática vocal, já que, na arte do canto, texto, música e técnica vocal formam um conjunto de elementos que se inter-relacionam.

Outro fato que percebemos é que Garcia, situando-se entre a escola vocal dos *castrati* e a escola de canto romântica, descreve essas duas técnicas detalhadamente, apesar de não se referir especificamente ao aparelho vocal dos *castrati*. Assim, vimos que o tratado deste autor também pode ser usado como uma fonte de informação sobre a técnica de canto usada no século XVIII, visto que nem Tosi, nem Mancini fazem suas considerações sobre técnica vocal com a mesma clareza de Garcia, que faz uso de uma descrição fisiológica para explicar os variados procedimentos de emissão vocal. Foi justamente esta detalhada descrição dada por Garcia que nos possibilitou identificar que mudanças técnicas ocorreram para que a voz mais "leve" e de timbre mais "claro" da escola dos *castrati* viesse a se tornar aquela mais "pesada" e de timbre mais escuro da escola romântica de canto.

A análise que fizemos neste estudo também buscava obter elementos que aprimorassem nossa técnica vocal e enriquecessem nossa prática interpretativa do repertório vocal contemporâneo a esses autores, tornando-a mais fundamentada

historicamente. No que diz respeito à técnica vocal, a prática continuada dos vocalizes apresentados por Garcia possibilitou que esse mestrando executasse com maior facilidade tanto o repertório do século XIX quanto o do século anterior. A prática destes vocalizes também se mostrou útil para a improvisação, já que fornecem ao intérprete um grande número de figuras melódicas que acabam sendo incorporadas pelo cantor como uma espécie de "repertório" de improviso a ser utilizado no momento da execução musical. Esses vocalizes também foram utilizados na experimentação do "timbre claro" descrito por Garcia, exercitando-se assim um tipo de emissão vocal mais "claro", "leve" e mais de acordo com os ideais vocais do século XVIII. O vocalize apresentado no final do item 3.6 desta dissertação, mostrou-se bastante útil, pois aumenta o domínio do cantor sobre sua registração vocal, tornando as mudanças de registro mais ágeis e controladas, algo imprescindível para o cantor que executa passagens de agilidade que abarcam mais do que um registro de sua voz.

Quanto à interpretação musical propriamente dita, escolhemos algumas peças musicais do século XVIII e XIX e aplicamos nelas as informações obtidas nos tratados. Este exercício interpretativo foi bastante produtivo, possibilitando uma interpretação musical que acompanha as mudanças da prática vocal que puderam ser identificadas neste estudo. No decorrer dessa experimentação, percebemos que além de obter uma interpretação historicamente mais "autêntica", pudemos desenvolver uma quantidade maior de estilos interpretativos, o que tornou nossa prática vocal mais variada e, conseqüentemente, mais interessante para o ouvinte. Os resultados práticos deste processo foram apresentados no nosso recital de mestrado. Julgamos ilustrativo anexar a esta dissertação o registro fonográfico de alguns momentos deste recital, apesar de todos os problemas de som que são próprios de uma gravação ao vivo. Incluímos neste CD as peças: 1) A cantata solo *Suonerà l'ultima trombra* de Carissimi; 2) a ária *When a cruel long winter* da ópera *The Fairy Queen* de Purcell; 3) a ária *Intorno all'idol mio* da ópera *Orontea* de Cesti; 4) a ária *Thus when the sun* do oratório *Samson* de Haendel; 5) a ária *Mon amie* da ópera *Iphigénie en Tauride* de Glück; 6) a modinha brasileira "Estrela do Lavradio" de

L. Ribas. O alaúde foi executado por Silvana Scarinci e o piano por Francisco Costa, ambos pós- graduandos na área de Música pela UNICAMP.

Por um outro lado, esse exercício nos pôs frente a alguns problemas de ordem técnica. Por exemplo, como já foi descrito, a registração dos *castrati* não é a mesma que usamos hoje em dia; a respiração indicada por Garcia, aparentemente, também não. Para sermos absolutamente fiéis a estes autores, um cantor de nossos dias precisaria mudar sua técnica para cada período da historia da música. No entanto, isso poderia levar a uma perda na qualidade da produção vocal deste cantor que já está com o aparelho vocal regulado em outro tipo de técnica. O que fazer então? Talvez uma solução fosse a especialização no repertório de uma época específica. Entretanto, o preço a se pagar por isso é uma estreita limitação do repertório. Logo, cremos que não há uma resposta absoluta para nossa pergunta, valendo sempre a escolha pessoal de cada intérprete.

É bom lembrar que o contato com os tratados que analisamos também é de interesse dos instrumentistas, já que, como pôde ser visto nos tratados de Tosi e Mancini, a prática instrumental durante o século XVIII tomava a voz humana como modelo.

É bom também ter em mente que as mudanças técnicas que identificamos na escola de canto italiana não podem ser tomadas como um progresso ou melhoria, mas apenas como uma transformação conduzida por fatores estéticos, sociais, culturais. Não temos como afirmar que a técnica de Garcia fosse melhor que a dos *castrati*. Por exemplo, a técnica dos *castrati* se mostrou bastante longeva:

> O Matteucci [...] ainda que sua idade passasse os oitenta anos, tinha uma voz tão florida e tão clara, e cantava em qualquer método com tanta flexibilidade, agilidade, que todo ouvinte, não o vendo, acreditava que ele era um jovem na flor dos anos.
>
> Um don igual de ter conservado mesmo na sua velhice uma voz florida, pastosa e flexível, também teve o admirável Gaetano Orsini [...][1] (MANCINI, 1774, p 13).

[1] *Ancorchè l'età sua passasse gli ottant'anni, aveva uma voce si florida, e cosi chiara, e cantava in ogni mètodo con tanta flessibilità, e agilita, che ogni ascoltante, non vedendolo, lo credeva um Giovane nel fior degli anni.*
Um simile dono d'aver conservata anche nella sua vecchiezza um voce florida, pastosa, e flessibile, l'ebbe pure l'ammirabile Gaetano Orsini...

Confrontamo-nos, ainda, com uma questão que foi bem difícil de solucionar em nosso estudo. Apesar de termos descrito detalhadamente os ornamentos usados no canto, não tivemos como precisar qual teria sido a quantidade ideal desses ornamentos a ser introduzida em uma peça. Por exemplo, ao criticar os excessos de divisões usadas pelos cantores "modernos", Tosi lembra que esses excessos eram cometidos cinqüenta anos antes dele escrever seu tratado e foram eliminados pelo bom senso. Pudemos ver, desta forma, que houve um constante debate sobre qual seria a quantidade ideal de ornamentação a ser introduzida pelos cantores. Os comentários de Tosi mostram que essa medida ideal variou não só com o tempo, mas também conforme o intérprete. Além disso, seria ingenuidade acreditar que qualquer um de nossos autores estudados espelhem a prática vocal de todos os intérpretes contemporâneos a eles. No entanto, todos esses intérpretes foram autênticos historicamente. Como decidir então a quantidade certa de ornamentação? Tosi mostra aquilo que nos parece o único caminho possível para a resolução desse impasse:

> O grande mestre é o coração! Digam isso, vocês, caríssimos cantores, e digam por obrigação de gratidão, pois não seriam os primeiros da profissão se não fossem estudantes dele. Digam que em poucas lições, ele ensinou a vocês a expressividade mais bela, o mais refinado gosto, a mais nobre ação e os artifícios mais engenhos[2] (TOSI, 1723, p. 100).

Ou seja, cremos que neste caso a resposta só poderia ser dada pela sensibilidade e pelo bom gosto do intérprete, sendo desde sempre uma escolha pessoal.

Finalmente, concluímos que o intérprete de música antiga precisa se dispor a compreender a prática musical da época em questão, ou correrá o risco de inserir elementos completamente anacrônicos na peça que deseja executar. Um meio de adquirir essa compreensão, e que se mostrou bastante válido para nós, é justamente a leitura de documentos de época que tratem da prática musical. No entanto, observamos

---

[2] *O gran maestro è il cuore! Ditelo voi cantori amatissimi, e dite per obbligo di gratitudine, che non fareste i primari della proffessione se non foste suoi scolari: Dite, che in poche lezioni ei v'insegnò l'espressiva più bella, il gusto più fino, l'azione più nobile, e l'artificio più ingegnoso [...]*

que no Brasil possuímos pouquíssimos destes documentos, seja em fac-símiles, seja em edições modernas traduzidas. Para que um número maior de músicos tenha acesso a essas fontes, seria necessário que se investisse em traduções críticas desses textos. Foi justamente tentando suprir um pouco a carência em Português de traduções deste tipo que inserimos neste trabalho um número considerável de traduções nossas de vários trechos dos tratados analisados e vários exemplos musicais que ilustrassem as idéias dos autores. Entretanto, sabemos que a leitura dessa dissertação não substitui a leitura dos tratados originais, mas esperamos que possa servir como um primeiro contato com as idéias de Tosi, Mancini e Garcia, ou como um texto que auxilie a compreender melhor o tratado desses autores e a prática musical de suas épocas.

Obras de Referência

AGRICOLA, J. F. **Introduction to the art of singing by Johann Friedrich Agricola.** Tradução de Julianne C. Baird (o original de 1757 já é uma tradução alemã do *Opinioni de Cantori antichi e moderni* de Tosi, 1723). New York: Cambridge University Press, 1995. Título original: *Anleitung zur Singkust: aus dem italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi.*

BARBIER, P. **História dos castrati**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993.

COFFIN, B.. **Historical vocal pedagogy classics**. London: The Scarecrow Press, Inc.,1989.

DUEY, P. A. **Bel canto in its golden age:** a study of its teaching concepts. New York: Da Capo Press, 1980.

DARNTON, R. **O Grande massacre de gatos** e outros episódios da história cultural francesa. 2· ed Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DOSCHER, B. M. **The functional unity of the singing voice.** 2. ed. London: The Scarecrow Press, Inc., 1994.

ECO, U. **Viagem na irrealidade cotidiana.** Tradução de Aurora Fornoni Bermardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984 (original de 1932).

ELIAS, N. **O processo civilizador:** uma história dos costumes. Tradução de Ruy Jungmann. 2· ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994 (original de 1939).

FERREIRA, A. B. H. **Novo Aurélio Século XXI:** o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FORESNAN, E. **A comparison of selected italian vocal tutors of the period circa 1550-1800**. DMA diss. Music: University of Illinois, 1969 (microfilm, xerox).

GARCIA, M. **A Complete treatise on the art of singing**. Parte II. Edições de 1847 e 1872 reunidas e traduzidas por Donald V. Pasche. New York: Da Capo Press, 1972.

---------- **Hints on singing**. New York: The Joseph Patelson Music House, 1894.

---------- **Traité complet sur l'art du chant**. Parte I, 1841; Parte II, 1847. Paris: Minkoff: 1985..

---------- **Trattato completo dell'arte del canto.** Parte I. Milão, Ricordi & C. Editori, 1990.

GODWIN, J. **The harmony of the spheres:** a sourcebook of the pythagorean tradition in music. Vermont: Inner Traditions International, Ltd, 1993.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da música ocidental.** Tradução de Ana Luíza Faria. Lisboa: Printer Portuguesa, 1997 (original de 1988).

HARNONCOURT, N. **O Discurso dos Sons**, Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1984.

HAYNES, B. **Pitch Standards in the Baroque and Classical periods**. Tese (Doutorado), Universidade de Montreal, Montreal, 1995.

HOLMES, W. C. **Opera observed**: views of a Florentine impresario in the early eighteenth century. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

MELLO, L. I. A.; COSTA, L. C. A. **História moderna e contemporânea**. São Paulo: Editora Scipione, 1993.

KOOPMAN, J. **A brief history of singing**..Appleton, 1999. Disponível em:

< http:// www.lawrence.edu/fac/koopmajo/brief.html>

MACKINLAY, M. S. **Garcia the centenarian and his times.** New York: D. Appleton and Company, 1908.

MANCINI, G. **Pratical reflections on the figurative art of singing.** Tradução de Pietro Buzzi. Boston: Gorham Press, 1912 (original de 1777).

----------. **Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato**. Viena: Ghelen, 1774.

MONAHAN, B. J. **The art of singing:** a compendium of thoughts on singing published betwen 1777 e 1927. Metuchem, N. J.: Scarecrow, 1978.

NEWTON, G. **Sonority in singing.** New York, NY: Vantage Press, Inc., 1984.

PAHLEN, K. **História universal da música**. São Paulo: Melhoramentos, 1963.

REID, C. L. **Bel Canto:** principles and pratices. New York: The Joseph Patelson Music House, 1972.

----------. **A dictionary of vocal terminology**. New York: The Joseph Patelson Muisc House, sd.

ROSENTHAL, H.; WARRACK, J. **Concise Oxford dictionary of opera**. New York: Oxford University Press, 1964.

ROSSELLI, J.. **Il cantante d'opera:** storia de una professione. Tradução de Paolo Russo. Bolonha: Società editrice il Mulino, 1993.

SADIE, S. (Ed.). **The new Grove dictionary of music and musicians**. Taunton, Massachusetts , 2001.

SANFORD, S. A. **Seventeenth and eighteenth century vocal style and technique**. 1979. Tese (Doutorado) - Stanford University, Stanford.

STAROBINSKI, J. ***1789:* Os emblemas da razão**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

STENDHAL. **Vida de Rossini**, seguido de notas de um diletante. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 (original de 1824).

STEVENS, D. (ed). **A history of song**. New York: W. W. Norton & Co., Inc.,1960.

TOSI, P. F. **Observations on the florid song; or sentiments on the ancient and modern singers**. Tradução de Galliard. Londres: J. Wilcox, 1743 (original de 1723).

----------. **Opinione de' cantori antichi e moderni,, o sieno osservazione sopra il canto figurato**. Bologna: 1723.

Leitura complementar:

BARBIER, P. **Opera in Paris: 1800 -1850**. Trad. Robert Luoma. Oregon: Amadeus Press. 1995 (orginal de 1987).

BOLDREY, R. **Guide to operatic roles and arias**. Dallas: PST Inc, 1994

DONINGTON, R. **Opera & its symbols**. Yale: Yale University Press, 1990.

GROUT, D. J. **A short history of opera**. New York, Columbia University Press, 1947.

ISACOFF, S. **Temperament**. New York: Vintage Books, 2003.

KERMAN, J. **Opera as drama**. New York: Vintage Books, 1959.

LAMPERT, G. B. "Vocal pedagogy classics: the techniques of Bel Canto". **NATS Journal** n.3, 1983

PACHECO, A.; KAYAMA, A. G. Os Ideais de entoação no século XVIII e suas conseqüências na prática interpretativa. **Per Musi**, revista de performance musical, v. 8, 2003. ISSN: 1517-7599.

QUANTZ. J. J. **On playing the flute**. Tradução de Edward R. Reilly. London: Faber and Faber, 1966 (original de 1752).

MERSENNE, M. **Traité de l'harmonie universelle**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2003.

STRUNK, O. **Source readings in music history**: The Baroque era. New York: W. W. Norton & Company, 1965.

---------- **Source readings in music history**: The Classic era. New York: W. W. Norton & Company, 1965.

---------- **Source readings in music history**: The Romantic era. New York: W. W. Norton & Company, 1965.

Glossário

Muitos dos termos encontrados nos tratados de Tosi, Mancini e Garcia estudados nesta dissertação não foram definidos ou bem descritos pelos autores. Paralelamente, a definição de alguns desses termos sofreu mudanças com o passar do tempo. Em busca de maiores esclarecimentos sobre o sentido que era dado a estes termos e como ele se modificou, utilizamos textos de outros autores. Incluímos, também, definições que eventualmente divergem daquelas dadas pelos tratadistas estudados, ou que as complementem.

Nesta dissertação, utilizamos alguns termos que não foram mencionados nos tratados e que também foram definidos aqui.

• Afetos e retórica:

A ópera nasce numa tentativa de resgatar a tragédia grega. Desta forma, empresta da tragédia muitos elementos de seu pensamento musical ou é influenciada por eles. Um desses elementos é a doutrina do etos. A esse respeito podemos ler:

> A doutrina do etos, das qualidades e efeitos morais da música, integrava-se na concepção pitagórica da música como microcosmos, um sistema de tons e ritmos regido pelas mesmas leis matemáticas que operam no conjunto da criação visível e invisível. A música, nesta concepção, não era apenas uma imagem passiva do sistema ordenado do universo; era também uma força capaz de afetar o universo[1] – daí a atribuição dos milagres aos músicos lendários da mitologia. Numa fase posterior, mais científica, passaram a sublinhar-se os efeitos da música sobre a vontade e, conseqüentemente, sobre o caráter e a conduta dos seres humanos (GROUT, 1997, p. 20).

[1] Uma extensa dicussão sobre esse conceito Grego pode ser encontrada no livro "The Harmony of the spheres"de Godwin (1993).

Assim, tendo em mente a idéia grega de uma música com poderosos efeitos sobre o homem, os compositores do século XVI começaram a desenvolver o que passou a ser conhecido como a doutrina dos afetos, que tentava representar musicalmente uma grande quantidade de sentimentos e idéias, ou seja, os *afetos* ou estados de espírito humano. Segundo Grout, esse esforço constituí, de certa forma, uma extensão da *musica reservata* renascentista, que também foi uma tentativa de retorno aos ideais musicais gregos que propunham uma música capaz de "afetar" o estado emocional do ouvinte.

Um bom exemplo da preocupação com os afetos pode ser encontrado na definição de música feita por Mancini:

> [...] é definida: arte de combinar os sons de modo agradável aos ouvidos [...] se vocês desejarem investigarem os princípios de tais combinações, e a razão dos afetos, que em nós suscita, e comove, poderá da mesma forma chamar-se ciência[2] (MANCINI, 1774, p.2).

Ou ainda ao descrever os méritos da música:

> No entanto o argumento maior a provar a excelência e os méritos desta arte é, sem dúvida, a própria experiência, que vivencia em si todo homem através dos afetos admiráveis que produz no coração humano: esta por misteriosa força divina prende o coração, vira e revira-o com seu talento. Ou o perturba, alegra, enche-o de amor, ou de frieza, leva-o ao riso, outra hora, ao pranto, graças à força do canto [3](MANCINI, 1774, p.7).

Aos discutir a classificação dos diferentes tipos de árias do século XVIII, Sanford diz:

> A codificação de diferentes tipos de árias de acordo com as emoções ou paixões que elas expressam é uma manifestação da influência da doutrina dos afetos, que formalizou as maneiras em que as emoções poderiam ser expressas em música de forma a despertar uma emoção

---

[2] [...] *definita: arte di combinare i suoni in modo grato all'orechio* [...] *se voi volete rintracciare i prinicipi di tal combinazione, e la ragione degli affeti, che in noi suscita, e commove, può altresì chimarsi scienza.*

[3] *L'argomento maggiore però a provare l'eccellenze, e i pregi di quest'arte, è senza dubbio l'esperienza stessa, che prova ogn'uomo in se per gl'affetti mirabilissimi, che produce nel cuore umano: questa per occulta forza Divina afferra il cuore, lo volge, lo ravvolge a suo talento. Or lo pertuba, or l'allegra, or lo riempe d'amore, or di fierezza, or gli muove il riso, ed ora il pianto, mercè il secreto lavoro della virtù del canto.*

> correspondente no ouvinte. Os mecanismos específicos através dos quais várias emoções poderiam ser estimuladas foram codificadas por escritores do século XVIII, em particular por Mattheson[4], em um conjunto de *loci topici* ou "tópicos" que serviam como um guia de referência para o compositor. Na primeira metade do século XVIII, era costumeiro usar uma figura principal como base para a representação de um particular afeto, assegurando assim que a unidade do afeto fosse mantida através de uma ária. No final do século XVIII, compositores tenderam a combinar muitas diferentes figuras ou tópicos em uma mesma peça.[5] (SANFORD, 1979, p. 139).

É bom lembrar, no entanto, que a música dos séculos XVII e XVIII "não era escrita em primeira instância para exprimir os sentimentos de um artista individual, mas sim para representar os afetos num sentido genérico" (Grout, 1997, p. 312).

Outro elemento é a idéia grega de uma música que se ligava indissociavelmente à palavra, expressando-a e ressaltando seu efeito. Baseados nisso, os compositores dos séculos XVII e XVIII desenvolveram o que poderíamos chamar de uma retórica musical, relacionando algumas figuras ou recursos musicais a outros pertencentes à retórica do discurso falado. "Já em 1600 alguns teóricos musicais tentavam classificar e sistematizar estes recursos, mas esta tarefa foi realizada principalmente a *posteriori*. Foram, em particular, os teóricos alemães que analisaram e designaram as figuras musicais por analogia com as figuras e liberdades da retórica" (Grout, 1997, p. 312).

Sanford (1979) afirma que o estudo da Retórica era algo muito importante para os compositores do século XVIII. Mais uma vez ela cita Mattheson como exemplo, lembrando que ele afirmava que a ária precisa observar as seis partes do

---

[4] [Nota de Sanford] Veja Hans Lenneberg, "Johan Matheson on Affect and Rhetoric in Music", **Journal of Music Theory** II (1958): 47-84; 193-236.

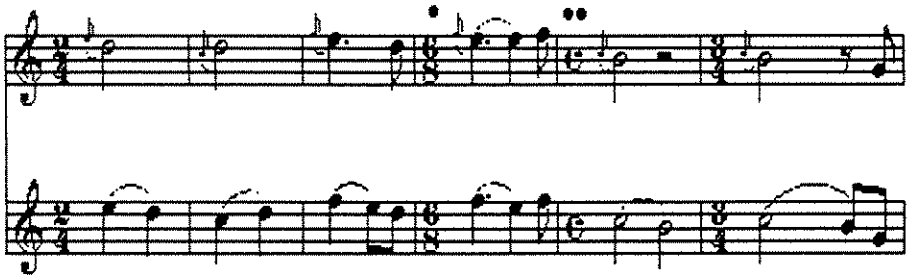
[5] *The codification of different aria types according to the emotions or passions they expressed was but one manifestation of the influence of doctrine of the affections, which formalized the ways in which emotions could be expressed in music in order to arouse a corresponding emotion in the listener. The specific musical devices by which various emotions could be stimulated were codified by eighteenth century writers, in particular by Mattheson, in a set of loci topici or "topics" which served as a reference guide for the composer. In the first half of the eighteenth century, it was customary for one principle figure to be used as the basis for representing a particular affect, thus insuring that a unity of affect would be maintained throughout an aria. In the later eighteenth century, composers tended to combine many different figures or topics within the same piece.*

discurso: *Exordium, Narratio, Propositio, Confutatio, Confirmatio,* e *Peroratio.* Mattheson discorre detalhadamente sobre a aplicação destes elementos retóricos na composição das árias. No entanto, segundo o Grove's Dictionary (Sadie, 2001, v. 21, p. 260), ainda não foi completamente esclarecido como os conceitos de retórica regulavam a composição musical, pois somente no começo do século XX, os historiadores musicais redescobriram a importância da retórica na música antiga. Para maiores detalhes sobre a retórica musical, pode ser consultado o verbete "*Rhetoric and Music*" do *Grove's Dictionary* (SADIE, 2001, v. 21, p. 260).

- **Apojatura**

O *Grove's Dictionary* (SADIE, 2001) nos dá algumas informações extras sobre o uso da apojatura, explicando e exemplificando seus vários tipos. O que se segue abaixo é baseado no verbete "Ornaments" do dicionário acima citado:

> •Apojatura Indeterminada: No começo do Barroco, as apojaturas eram melódicas e de curta duração. Já no fim deste período, sua função era mais harmônica e por isso mesmo eram mais lentas. No meio do Barroco, algumas permanecem indeterminadas, ou seja, com duração indeterminada.
>
> •Apojatura longa: A mais popular no século XVIII. Sua duração é igual ou, costumeiramente, maior do que a da nota principal. Toda apojatura deve ser mais sonora do que a nota principal, soar no momento em que soaria a nota principal e ser ligada a ela num legato absoluto, estando a ligadura escrita ou não.
>
> Regras básicas de duração:



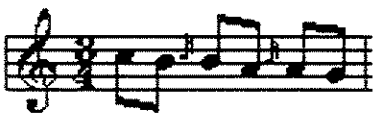
• Válido em seis por oito com ligadura na nota principal.

•• A pausa é substituída pela nota principal que dá seu valor para a apojatura.

•Apojatura curta: muitas vezes confundida com a *acciaccatura*,[6] nas modernas edições é indicada por uma pequena colcheia com a haste cortada, que é uma anotação do século XIX. No Barroco a duração da apojatura é sempre indicada pelo contexto e não pela escrita. C. P. E. Bach dá algumas regras para reconhecê-la:

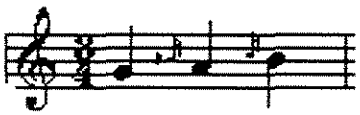
- Antes de notas curtas.
- Quando é escrita com notas de curta duração.
- Quando a nota principal se repete ou há sincopa:

- Antes de tercinas, para não obscurecer o ritmo.
- Quando forma uma oitava justa com o baixo (apojaturas consonantes).
- Se a nota sobe uma segunda e volta.



- Quando em vários saltos de terça:

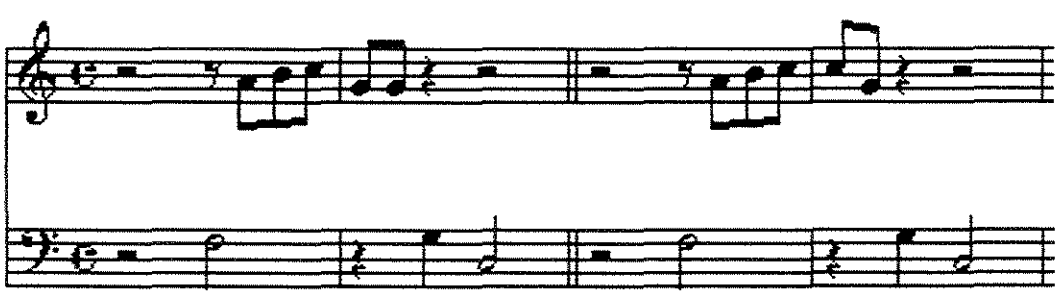
[6] Ver apojatura simultânea.



Mas, num adágio expressivo, pode ser lida como a primeira colcheia de uma tercina. A apojatura curta é sempre executada no tempo, não antes, e toma o acento da nota principal.

•As apojaturas não escritas: São aquelas que podem ser adicionadas pelo intérprete, com sua devida duração, mesmo quando não são indicadas pelo compositor. Geralmente, pode ser usada antes de uma nota consonante longa precedida de notas curtas, ou, antes de notas curtas, ou ainda na preparação de trilos.

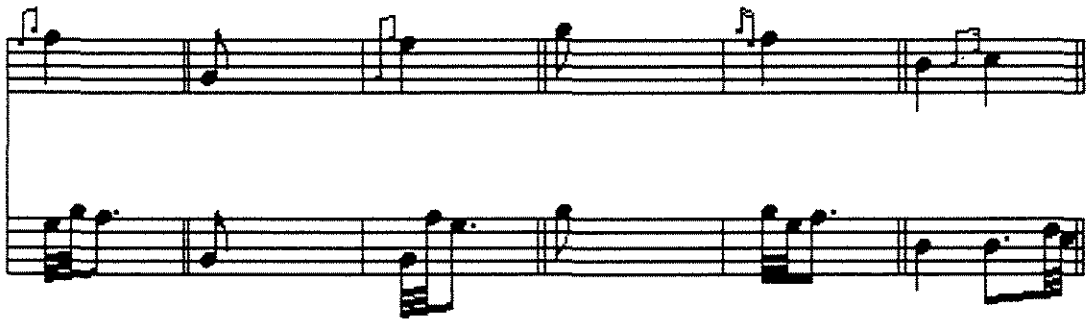
Existe uma situação especial em cadências harmônicas de passagem ou finais em recitativos. Elas podem aparecer como duas notas iguais. São escritas assim para deixar claro para o acompanhante a harmonia principal, mas, na verdade, devem ser executadas como uma apojatura.



•A apojatura após o Barroco: Cada vez mais, a longa foi sendo escrita como nota da melodia e a curta como ornamento. Costumeiramente, no século XIX e XX, a apojatura curta está antes do tempo principal, roubando valor da nota anterior a ela.

•A Apojatura dupla: Duas notas preparatórias. Geralmente, a segunda é mais aguda do que a principal e em grau conjunto. A

primeira geralmente é em grau conjunto com a principal ou uma repetição da nota anterior.

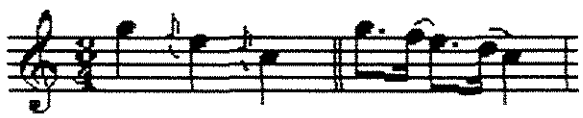


Deve ser executada no tempo da nota principal, rapidamente, e sem ser acentuada, diferentemente dos outros tipos de apojatura. Do ponto de vista de sua função, não é muito bem nomeada. Essas regras também valem para o Classicismo e Romantismo.

•Apojatura simultânea (It. *Acciccatura):* Consiste de uma nota, um semitom abaixo da nota principal, e deve ser tocada simultaneamente a ela, mas com curta duração. Está confinada a instrumentos de teclado.

O termo *acciaccatura* foi erroneamente usado para designar a apojatura curta, logo é melhor usar o termo apojatura simultânea para maior clareza.

•Apojatura de passagem. Na verdade não é uma apojatura e sim uma nota de passagem. Desta forma, deve roubar o tempo da nota anterior e servir como uma ligação entre notas separadas por uma terça geralmente descendente. Apesar de estar fora da pulsação, pode ser acentuada.



Não é fácil reconhecer essa apojatura. Deve-se levar em conta aspectos harmônicos e melódicos. Como os símbolos são iguais deve-se, primeiro, tentar a *appogiatura* longa depois a curta e, se nenhuma das duas forem boas soluções, tentar a apojatura de passagem.

• Árias (classificação):

As árias eram classificadas em diferentes tipos durante o século XVIII. Vamos resumir aqui a descrição feita por Koopman (1999) de alguns destes tipos:

Ária cantabile: De acordo com ele, esta ária era caracterizada por uma melodia calma e suave que, combinada com um acompanhamento simples, dava ao cantor grande oportunidade para ornamentação. O texto geralmente tratava de um assunto terno e amável. Cita o largo *"Ombra mai fu"*, do *Xerxes* de Handel como um bom exemplo deste tipo de ária.

Ária de portamento: Afirma que a típica ária *di portamento* era forte em ritmo, lenta em movimento e tinha freqüentes notas sustentadas que ofereciam muitas oportunidades para embelezamento. Usava um acompanhamento fluente e calmo e tratava de um assunto sublime, grande e grave. Cita como exemplo a ária *"I know that my Redeemer liveth"* do *Messiah* de Haendel.

Ária *di mezzo-carattere*: geralmente empregava um tempo andante e um acompanhamento rico e cheio. Tinha menos patos e sobriedade, e mais poder dramático que ambos os tipos mencionados acima. Mostra como exemplo a ária *"O Thou that Tellest"* do *Messiah* de Haendel.

Ária *di bravura:* empregava um tempo *allegro* e era sempre escrita simplesmente como uma oportunidade para mostras a agilidade, a extensão ou

perícia da execução do cantor. Exemplo: *"Rejoice Greatly"* do mesmo oratório de Haendel.

Ária *parlante*: também chamada *agitata* ou *infuriatta*. Segundo Koopman, esta ária era uma oportunidade declamatória para expressão de emoção e paixão. Tinha poucas notas longas e pouca oportunidade para ornamentação. A rapidez do movimento era proporcional à violência da paixão expressa. Uma linha vocal silábica e um acompanhamento elaborado eram usuais. Exemplifica citando a ária *"Thou Shalt Break Them"* do mesmo oratório já citado.

Ária *d'imitazione*: neste caso, diz que a voz imitava os trompetes, flautas ou violinos, e o texto freqüentemente envolvia fenômenos naturais: tempestades, canto de pássaros ou a floresta. Efeitos de eco e duelos de coloratura entre o cantor e um instrumento solista eram freqüentemente envolvidos, como no *"The Trumpet Shall Sound"* do *Messiah* de Haendel.

- **Entoação:**

Segundo o *Grove's Dictionary* (SADIE, 2001, v. 12, p. 502 - 504), entoação é o tratamento que se dá às alturas das notas na prática musical. Esse tratamento, ou seja, as regras de entoação variam no decorrer da história da música e estão intimamente relacionadas com o temperamento musical utilizado[7]. Ainda segundo o Grove's Dictionary, os fundamentos da entoação sofreram duas mudanças estruturais desde o começo da polifonia, quando os intervalos musicais eram construídos seguindo a entoação pitagórica, ou seja, a partir de quintas e oitavas puras. A primeira mudança teria ocorrido com a admissão das terças maiores puras, o que acabou levando ao uso da entoação justa vinculada ao temperamento mesotônico que dominou a teoria e a prática da entoação até meados do século XIX. A segunda mudança teria começado no início do século XVIII, indo dos

[7] Ver item "Temperamento" neste glossário.

intervalos mesotônicos para o temperamento de doze tons iguais, passando antes por vários tipos de temperamentos irregulares. Além disso, o século XX teria sido dominado pela entoação baseada nos doze tons iguais. No entanto, após 1950, o movimento de interpretação de música antiga teria pregado o retorno a padrões de entoação antigos como o justo/mesotônico, com o entendimento crescente de que nenhum padrão de entoação pode servir para todo o repertório da musica ocidental.

Segundo o Grove's Dictionary, os tratados para instrumentos e voz mostram que a entoação justa/mesotônica foi o padrão durante todo o século XVIII. A principal evidencia disso teria sido a insistência deles na diferenciação entre o semitom menor e o maior.

Anexo I

A solmização segundo Agricola

O texto que se segue é uma tradução nossa de um comentário de Agrícola (1995, p. 54), incluído na sua tradução alemã do tratado de Tosi (1723). Agrícola expõe aqui o processo de ensino de leitura musical chamado solmização.

"É verdade que essas sílabas [ut, re, mi, fa, sol, lá] podem ter sido suficientes para Tosi e outros italianos, e para aqueles alemães que eram excessivamente amantes dos tempos passados. Entretanto, se o esforço de seus pupilos em aprender a colocar corretamente essas sílabas mereceu o investimento feito até que os aprendizes conquistassem habilidade nisso (um [aluno] que assegurou ao professor uma renda certa por um ano inteiro, aprendeu apenas a designar sete notas com seis nomes) ou se foi prejuízo total para os bolsos desses alunos - esta é uma outra questão. Ninguém que lê Mattheson em seu *Neu-eröffnetes Orchestre*, bem como em seu *Orchester-Kanzeley*, que se encontra no segundo volume de sua *Critica Musica*, irá contestar a decisão feita em desvantagem àqueles que usam a solmização. Para o benefício da história da música e para que os parágrafos acima de Tosi sejam bem entendidos, eu descreverei aqui o sistema de solfejo com mais detalhes.

No século onze viveu um monge Beneditino chamado Guido d'Arezzo, que se empenhou no melhoramento da música de seu tempo. Ele não instituiu apenas nosso corrente sistema de pauta com cinco linhas [pentagrama], mas também organizou os vinte e dois tons diatônicos usuais naquele tempo (que já incluíra o sinal de bemol) em sete hexacordes, ou intervalos de seis graus de tons e semitons consecutivos. Na verdade, existiam apenas três hexacordes diferentes, mas sua repetição dentro do

GAMUT[1] produziu sete. O primeiro destes hexacordes começava com G, o segundo com c, e o terceiro com f, etc. Assim havia os seguintes: o primeiro (soletrado em nossa maneira corrente) constitui-se de G A B c d e; o segundo, c d e f g a; o terceiro, f g a b c' d'; o quarto, g a b c' d' e'; o quinto, c' d' e' f' g' a'; o sexto, f' g' a' b' c'' d''; e o sétimo, g' a' b' c'' d'' e''. A cada nota desses hexacordes, ele deu um nome específico. Para isso ele emprestou seis sílabas dos versos da primeira estrofe de uma canção contemporânea, em que São João Batista, chamado na Bíblia de uma "voz que clama no deserto", era invocado pelos cantores como um intercessor contra a rouquidão. O poema começava assim:

UT queant laxis REsonare fibris
MIra gestorum FAmuli tuorum,
SOLve polluti LAbii reatum Sancte Johannes.

Conseqüentemente, os três primeiros hexacordes eram chamados:

ut	re	mi	fa	sol	la,
G	A	B	c	d	e

ut	re	mi	fa	sol	la,
c	d	e	f	g	a

ut	re	mi	fa	sol	la,
f	g	a	b♭	c'	d'

[1](Nota nossa) Segundo Grout (1997, p.81). o termo *gamut* vem da primeira nota do primeiro hexacorde, G ut, ou seja, gama ut, e acabou por significar a escala musical completa.

Portanto, sempre faltava um nome silábico para completar a oitava. Não é claro se Guido tentou compensar esta deficiência no recém inventado sistema de hexacordes, nomeando **mi** e **fá** os meios-tons recorrentes **e-f**, **b-c**, **a-b♭**, ou se a necessária diferenciação entre os três semitons e os outros tons inteiros diatônicos o levou ao uso de hexacordes ao invés de heptacordes (grupos de sete notas) na divisão de seu sistema tonal. Em todos os casos os semitons eram chamados de **mi-fa** nas escalas ascendentes, bem como, quando eram referidos de modo geral. O hexacorde que começa com **G** foi chamado "duro"; o que começa com **c**, "natural"; e aquele que tem **f** como nota mais grave e **b♭** ao invés de **b♮** era chamado de hexacorde "mole" - em resumo, o **duro**, o **natural** e o **mole**. Os dois belos versos latinos:

C naturam dat: F, ♭ molle tibi signat.

G per ♮ durum dicas cantare modernum.

(O [hexacorde em] C é dito o natural: o em F significa o mole.

O em G, designado pelo sinal ♮, significa cantar no estilo moderno)

eram usados para fixar melhor essa lição na memória.

Para ilustrar isso mais claramente, eu incluí um quadro, que, conforme foi tirado de Otto Gibelius, pode ser encontrado na terceira parte do *Neu Eröffnete Musikalische Bibliothek* de Mizler. A primeira coluna perpendicular (lendo de cima para baixo) dá as designações alfabéticas antigas para as notas; a segunda coluna, as novas. As sete colunas perpendiculares restantes designam as notas dos hexacordes por sílabas. Os números romanos acima das colunas referem-se aos próprios hexacordes.

		I	II	III	IV	V	VI	VII
ee	= e							la
dd	= d						la	sol
cc	= c						sol	fa
hh	- h							mi
bb	- b						fa	
aa	- a					la	mi	re
g	- g					sol	re	ut
F	- f					fa	ut	
e	- e				la	mi		
d	- d			la	sol	re		
c	- c			sol	fa	ut		
h	h				mi			
b	b			fa				
a	A		la	mi	re			
G	g		sol	re	ut			
F	f		fa	ut				
E	e	la	mi					
D	d	sol	re					
C	c	fa	ut					
♮	H	mi						
A	A	re						
Γ	G	ut						

[Nas duas primeiras colunas deste quadro, **H** e ♮ representam o Si natural, e **B** indica o Si bemol].

Para identificar corretamente os semitons do modo quando se canta mais que seis notas consecutivas, o cantor tem que mudar repetidamente de um hexacorde para outro, e nomear os semitons de acordo com o sistema do novo hexacorde. Por exemplo, para ascender em grau conjunto de **c** para **e''**, ele deve começar como a sílaba própria do **segundo** hexacorde do quadro acima e subir até o **G** com as sílabas indicadas. No **a**, que é a **nota abaixo à nota mais grave** que forma o intervalo de semitom, ele deve mudar para o **quarto** hexacorde e continuar cantando as sílabas até o fim. Continuando ascendentemente mais acima, ele deve mudar novamente na nota abaixo da **nota mais grave do intervalo de semitom** (mais precisamente, no **d**), para **quinto** hexacorde, continua para o **sétimo**, e conclui chamando o **e''** de **lá**. Numa escala descendente de **e''** para **c**, ele deve começar com o **lá** no **sétimo** hexacorde e continuar cantando até o **b♮**; depois deve mudar para o **a'** do **quinto** hexacorde e cantar descendentemente até o final. Para descer ainda mais, ele deve mudar no **e'** para o **quarto** hexacorde, e da mesma forma, para o **a** no **segundo**, etc. No modo **mole**, ele deve subir, começando com a nota mais grave do **terceiro** hexacorde, mudando para o **quinto**, e depois para o **sexto**. Para descer do **d''** até o **c'**, ele deve começar com a nota mais aguda do **sexto** hexacorde, para as primeiras três sílabas e depois trocar no **a'** para o **quinto** hexacorde, seguindo assim até o final. Para descer ainda mais, ele deve mudar no **d'** para o **terceiro** hexacorde, etc.

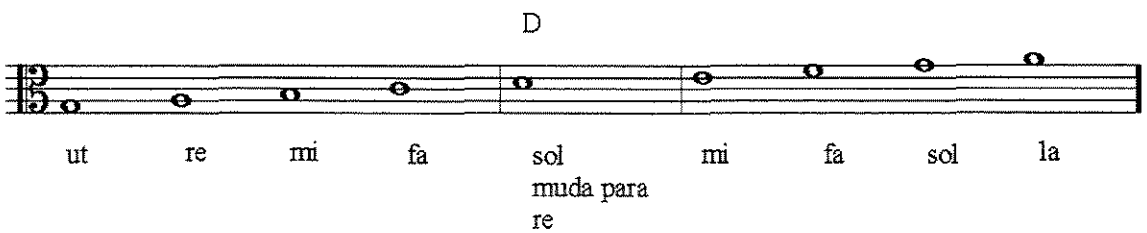
Mutação é o nome dado para a substituição de um nome silábico para outro. Em alemão, é chamada **mudança dos nomes das notas** e é realizado ascendentemente na sílaba **ré**; e descendentemente, na sílaba **lá**.

Nos modos **natural** e **duro**, que se sobrepõe exatamente um no outro, a mutação ocorre, na subida, em todo **D** no qual o **sol** é transformado em **ré**, e em todo **A** no qual o

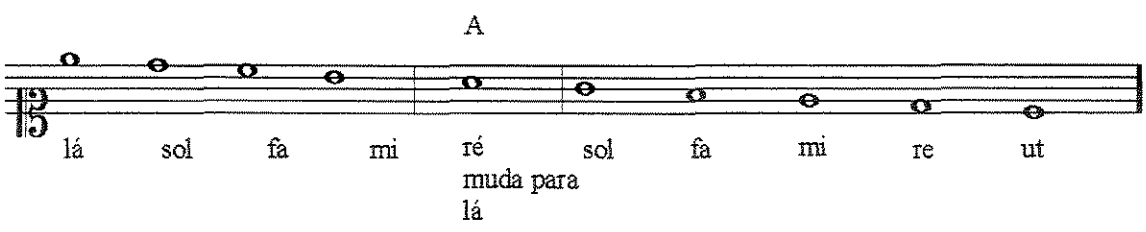
lá é transformado para **ré**. Na **descida**, em todo **E**, o **mi** é transformado em **lá**; e em todo **A**, o **ré** é transformado em **lá**.

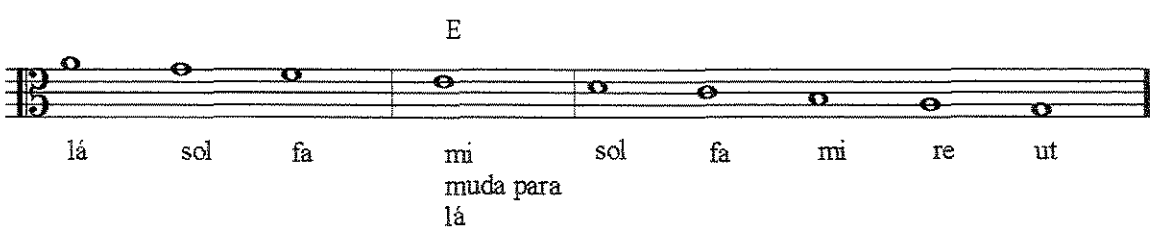
Nos modos **moles**, na subida, a mutação ocorre sempre no **D** e **G**. Na nota **D**, o **lá** se transforma em **ré**, e no **G**, o **sol** se transforma em **ré**. Na descida, isto ocorre no **A** e no **D**. O primeiro é chamado **lá** ao invés de **mi**, e o último é chamado **lá** ao invés de **ré**. Talvez um exemplo musical irá ilustrar isto mais claramente:

Os modos duro e natural na subida:

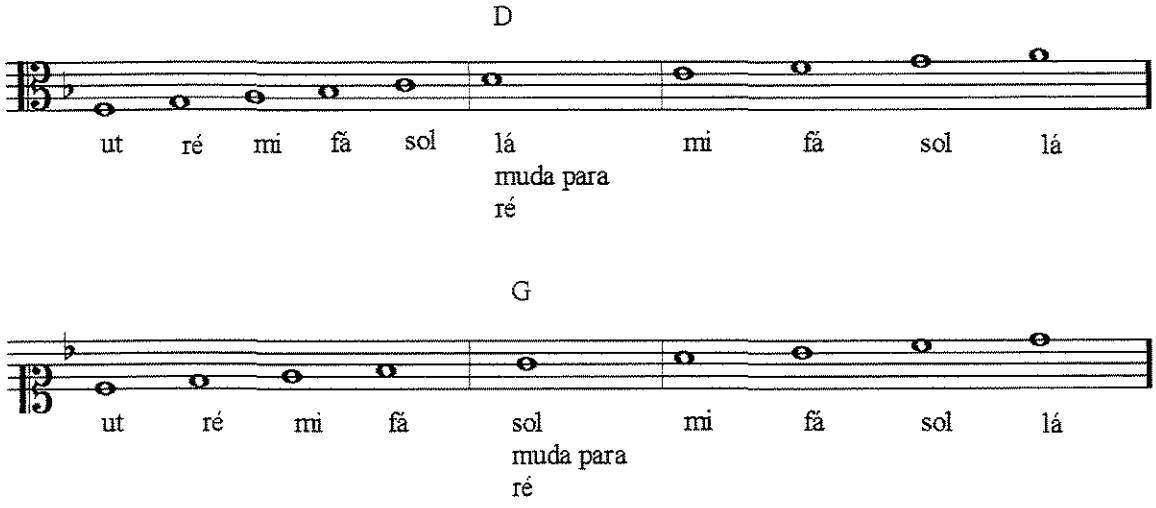


Os modos duro e natural na descida:

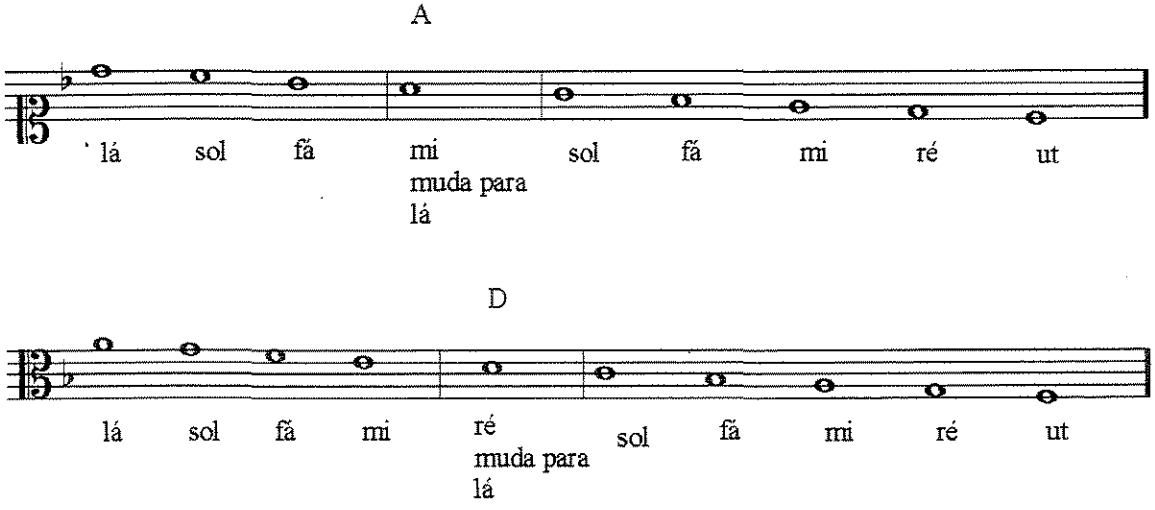




Modos moles ascendentes:



Modos moles descendentes:

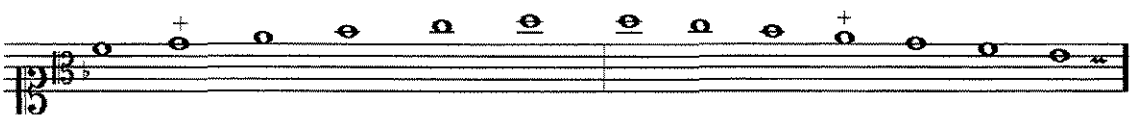


Eu irei mais uma vez reproduzir essas escalas em várias tonalidades, indicando como se deve solmizá-las subindo e descendo. O sinal + acima da nota indica a mutação.

I. Os modos natural e mole na clave de soprano e contralto.

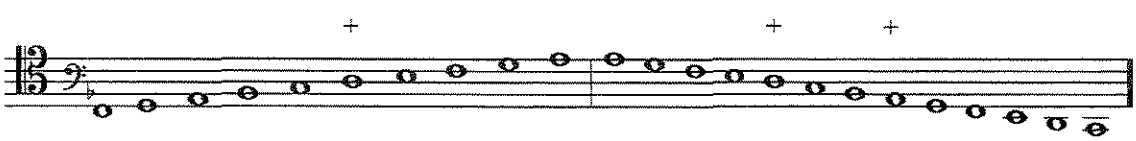
B2

indo mais acima:



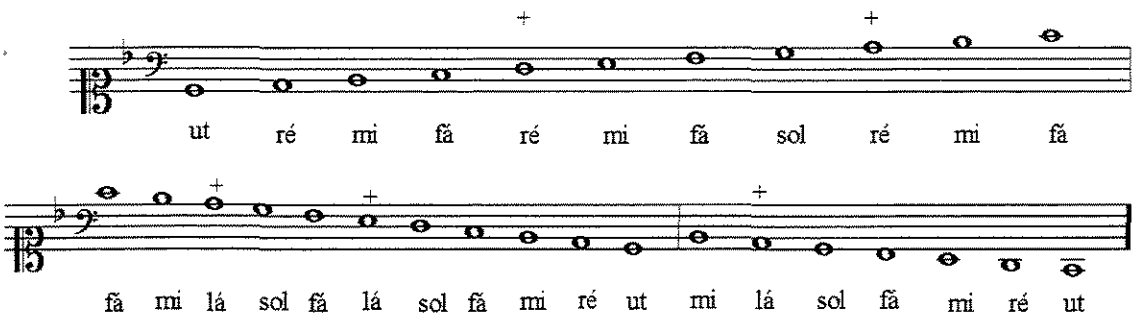
indo mais abaixo:

II. Os modos natural e mole nas claves de tenor e baixo.



subindo mais:

III. Os modos mole e duro nas claves de tenor e baixo.



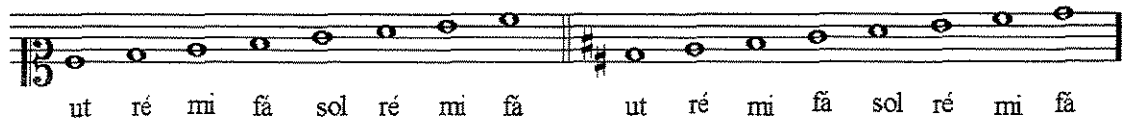
Desta maneira, todos esses modos podem ser facilmente transpostos para todas as outras claves.

Fica aparente, então, que nem todos os semitons são chamados **mi-fá**, já que nos modos descendentes **natural** e **duro**, o intervalo **F** para **E** é chamado **fá lá**. No **modo mole descendente**, o **B♭** para **A** é também chamado **fá lá**.

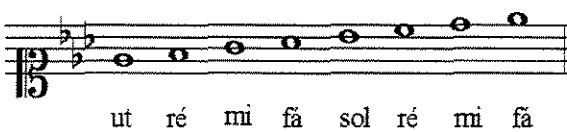
Quando no decorrer do tempo as escalas cromáticas e enarmônicas eram interligadas com as diatônicas, isto é, quando as notas representadas pelas teclas elevadas nos nossos modernos teclados e indicadas com **sustenidos** e **bemóis** foram introduzidas, então, as numerosas dificuldades se tornaram ainda maiores. Quando um dos velhos modos diatônicos era transposto um grau ou mais para cima ou para baixo, suas notas após a transposição eram nomeadas com as mesas sílabas dos modos originais, e, através de uma transposição, uma sílaba poderia ser relacionada a todas as notas. Por exemplo, numa transposição do chamado **sexto modo** ou **Jônico** (nosso atual **C maior**), tanto a [tônica] transposta quanto a original são chamadas **ut**.

Modo Jônico **Algumas de suas transposições**

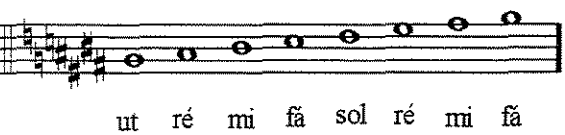
em D maior:



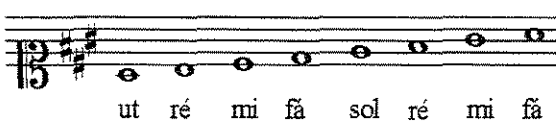
em E♭ maior



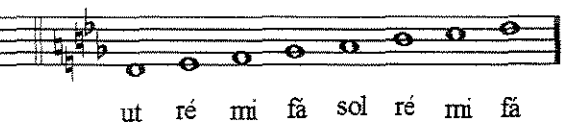
em E maior:



em A maior:



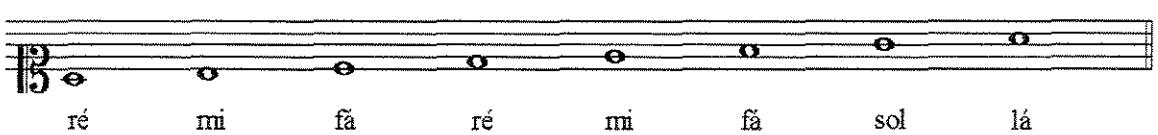
em B♭ maior:



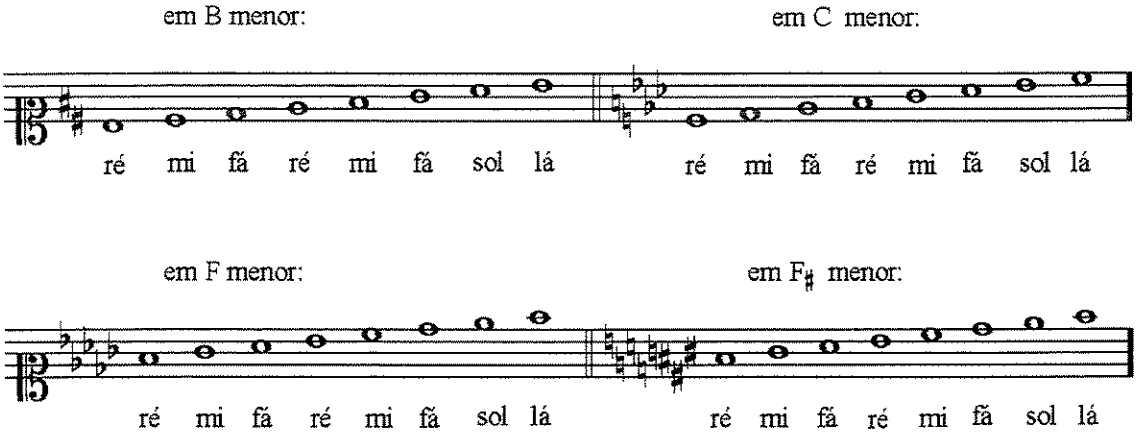
e da mesma forma os outros [tons].

O mesmo é verdadeiro para as escalas menores. Por exemplo, na transposição do chamado **quinto** modo ou **Eólio** (nosso atual **A menor**), a tônica é sempre chamada **ré**.

Modo Eólio.



Algumas de suas transposições.

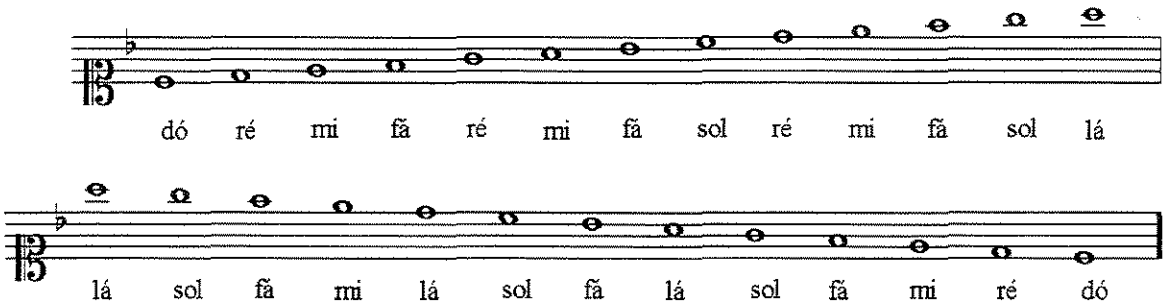


Os outros modos são tratados da mesma forma. Como os semitons ocorreram em lugares diferentes em todos os antigos **modos diatônicos**, pode-se facilmente imaginar o medo que os alunos tinham que superar para nomear corretamente todas as notas.

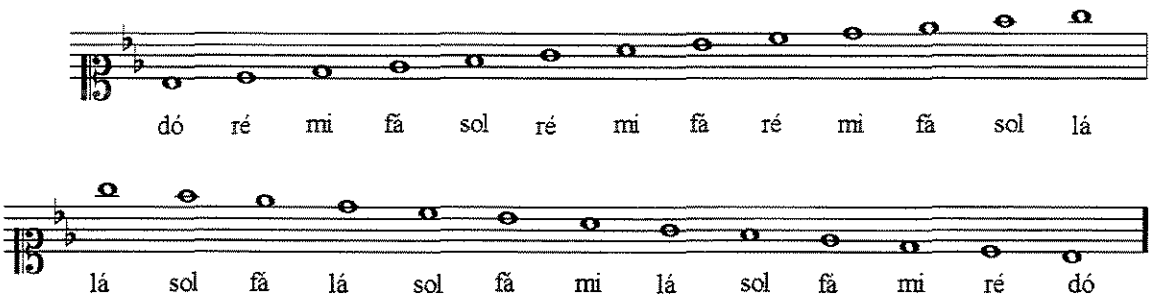
A mutação já trabalhosa teria sido ainda mais difícil se os acidentes de sustenidos e bemóis tivessem que ser designados por **mi-fá** ou **fá-lá**. Entretanto, nessas circunstâncias as regras se tornaram menos rígidas e permitiram que, **em muitos semitons, causados por acidentes, nenhuma mutação precisasse ser feita, já que poderiam ser realizados apenas com a elevação ou a abaixamento da [freqüência da] voz.** (Veja **Critica Musica, II**, pág, 186.) Mas se certas circunstâncias isentam o meio tom de ser chamado **mi fá** ou **fá lá**, qual a utilidade de um sistema complicado, cujo propósito é identificar os semitons?

Alguns poucos italianos modernos ainda mantêm inalterada a antiga solmização, como eu a descrevi acima, para aqueles modos contendo **sustenidos** ou **bemóis**. Por conveniência, outros dão os mesmos nomes às notas das escalas que eram marcadas por sustenidos, às que eles dariam àquelas notas encontradas nas linhas e nos espaços dos assim chamados modos naturais, mas observando apenas os assim chamados modos moles. Eles ensinam isto assim:

Com um bemol.



Com dois bemóis.



e assim por diante, como já foi demonstrado acima nas transposições da **escala jônica**. Porque se preocupar com metade do trabalho de solfejar, quando eles e seus alunos poderiam ser poupados de toda a chateação?

A repetição freqüente das sílabas mencionadas acima pode ser defendida, apesar da solmização em si não poder, alegando-se que elas preparam um caminho mais confortável para a boa pronúncia no canto do que os nomes alemães das notas. Esta justificativa não me parece totalmente sem razão. É verdade que as escolas de canto não são escolas para aprender a ler. Mas falar e cantar são também duas coisas bem diferentes. Aquilo que é facilmente pronunciado na fala não pode ser tão facilmente enunciado no canto se for para manter continuamente um bom som com a voz. Com cada vogal a boca toma uma posição diferente. Enquanto que as sílabas *guidonianas*

contém todas as vogais, a nomenclatura alemã inclui somente duas, nenhuma das duas dentre as mais confortáveis de cantar. Em todo caso, bons exercícios preparatórios para a enunciação no canto, no mínimo, não são prejudiciais. O esforço despendido na mutação das seis sílabas, entretanto, é sempre um desperdício já que não alcança seu propósito nem resolve os problemas de entoação daqueles com ouvidos ruins, como pode ser demonstrado por exemplos incontestáveis. Caso um cantor desejasse evitar nomear as notas como os nomes comumente usados na Alemanha, ele poderia adotar a invenção de **Erycius Puteanus**, um erudito holandês, que no século dezesseis audaciosamente adicionou às seis sílabas **Guidonianas** uma sétima, o **si**, para designar o $B_{\natural}$ (designação que os franceses ainda usam) - e não dar preferência para outras [nomenclaturas]?

Os **holandeses** chamam as notas pelas seguintes sílabas: **bo ce di go lo ma ni**. **Hitzler** inventou ainda outra nomenclatura. **Otto Gibelius** usa o termo **ni** para $B_{\natural}$ e, como os **italianos**, substitui **ut** pelo **do**. Ele retirou o l final da sílaba **sol** e deu às notas cromáticas a seguinte denominação:

di,	**ri,**	**ma,**	**fi,**	**si,**	**lo,**	**na**
cis,	dis,	eis,	fis,	gis,	as,	b.

Mersenne usa o termo **bi** para $B_{\natural}$; e **Mairus** inventou sete novas sílabas: **va** ou **ta**, **ra**, **ma**, **fa**, **as**, **la**, **za**. **Calvisius** foi um dos primeiros a desaprovar as complicações desnecessárias da solmização guidoniana.

A propósito, se alguém percorrer horizontalmente (da esquerda para a direita) a linha de cada nome de nota na tabela da pág. 3 acima, irá encontrar as designações **italianas** comuns (não cantadas) para essas notas e, simultaneamente, descobrir a razão para essas designações. Na **Itália**, **C** é chamado **c sol fa ut**; o **D**, **d la sol re**; o **E**, **e la mi**; o

F, f **fa ut**; o G, g **sol re ut**; o A, **a la mi re**, o $B_{\flat}$, **b fa** e o $B_{\natural}$, **b mi**. Assim, todas as sílabas que especificam cada nota nos vários hexacordes são pronunciadas. Os **italianos** indicam os **tons cromáticos** mais precisamente que os **Alemães**, juntando a cada nota marcada com um **sustenido** a palavra **diesis**; e a cada nota marcada com um **bemol**, a palavra, **be molle**. $C_{\natural}$, portanto é chamado **C sol fa ut diesis**; e $D_{\flat}$ é chamado **D la sol re be molle**. Esta nomenclatura é obviamente muito trabalhosa. Os **franceses** a resumem, usando, por exemplo, *ut dièze, ré b-mol*, etc.

Não se deve surpreender que haja ainda em nossos tempos tais veementes defensores da solmização guidoniana como aqueles que antigamente, em tantas discussões sobre o uso desse sistema,

com animosidade, atiraram
seus copos de [vinho] Pontac
nos rostos uns dos outros.

Terminando, eu resumirei, para o benefício do professor de canto, os principais pontos desta discussão sobre solmização na seguinte regra: ele pode chamar as notas da maneira que ele quiser, desde que ele dê para cada uma seu próprio confortável nome de cantar. **Ele deve indicar corretamente para seus estudantes os semitons de cada escala e certificar-se que esses mesmos semitons não estejam nem muitos estreitos ou largos, nem muito baixos altos ou muito altos na afinação**. Cantores que foram educados na solmização **italiana** deixarão a desejar nesta justa entoação. Mas nosso **Tosi** irá elucidar isso mais adiante."

Anexo II

Considerações de Agricola sobre fisiologia vocal e física do som

O texto que se segue é uma tradução nossa de um comentário de Agrícola (1995, p. 68), incluído na sua tradução alemã do tratado de Tosi (1723). Agrícola explica aqui vários conceitos da física do som e de fisiologia vocal.

"Vários temas dignos de atenção foram introduzidos nos parágrafos acima, mas até agora eu cuidadosamente evitei interromper o autor para poder expor melhor, tudo em seqüência. Talvez a primeira questão que o leitor tenha em mente seja esta: o que são a **voz de peito**, a **de cabeça** e o **falsete**? É claro que, na nomenclatura italiana, o termo "voz de cabeça" é figurado, a ser interpretado em particular. Certos princípios básicos da física, que dizem respeito à origem do som, e os órgãos da garganta humana, que são envolvidos com a produção da voz, são necessários para responder esta questão, como explicado a seguir:

1 - O som surge quando o ar dentro de um corpo é coletado em um pequeno espaço e comprimido. No instante que a resistência do corpo é relaxada, a liberdade resultante permite à expansão do ar. Este ar, que foi comprimido forçosamente e subitamente se expande, ocupa um espaço maior do que aquele ocupado antes da compressão. Ele comprime o ar circundante que não pode se afastar tão rapidamente. Este ar de fora expande mais uma vez e é comprimido novamente. Isto cria um movimento circular no ar, através do qual o som se propaga de um lugar para outro.

2 - Para que o som seja mantido e não dissipado instantaneamente, o movimento do ar tem que ser constantemente renovado, e, conseqüentemente, as partículas do ar precisam ser continuamente comprimidas e expandidas. Para que se produza um som

continuo no ar, o corpo tem que ser capaz de manter o ar num constante movimento vibratório e, portanto, precisa permanecer constantemente vibrando. Nenhum corpo pode vibrar se suas partes não se separam e se aproximam uma das outras alternadamente. Quando partes do corpo se afastam mais uma das outras, o corpo muda de forma; e quando elas se juntam novamente, ele reassume sua forma original. Um corpo que é capaz de mudar e em seguida restabelecer sua forma original é um **corpo elástico**. É impossível para um corpo que não seja elástico produzir um som continuo no ar. Quanto menos elástico ou mais macio é um corpo, menos ele é capaz de produzir um som contínuo. Os corpos mais resistentes têm a maior elasticidade, quanto maior sua firmeza, mais adequados são para produzir som.

3 – Um som é mais potente quanto mais partículas de ar estão vibrando, e menos potente quando somente poucas estão vibrando.

4 – Um som é agudo quando a vibração é rápida e grave quando ela é lenta.

5 – Não é a vibração do corpo elástico inteiro, mas sim a vibração das suas partes que provoca o som. Ambos os movimentos, entretanto, estão quase sempre em acordo um com o outro, de tal forma quando a vibração de um corpo torna-se mais rápida, também mais rápida torna-se a vibração de suas partes menores. Similarmente, quanto mais longa for a corda de um instrumento, mais lentamente ela vibrará; e quanto menor, mais rapidamente, caso elas forem igualmente esticadas. Da mesma forma, uma corda grossa, com o mesmo comprimento de uma fina e como ela esticada, move-se mais lentamente do que a fina. Se seu diâmetro é duas vezes mais grosso do que o da outra, ela irá soar uma oitava abaixo. Assim, uma corda mais longa e mais grossa geralmente produz um som mais grave do que uma menor e mais fina. Quanto mais esticada estiver uma corda, mais rápidas serão suas vibrações; conseqüentemente mais agudo será o som (e vice-versa). Com duas cordas do mesmo comprimento e diâmetro, e esticadas igualmente, a altura do som será determinada pela elasticidade do material usado. Com duas cordas iguais, uma de ouro e outra de ferro, a de ouro irá soar uma quinta abaixo daquela de ferro.

6 - Quando o ar passa rapidamente através de uma abertura estreita, ele é comprimido e depois necessita se expandir novamente. Como isso resulta num estado vibrante, surge um som, já que o ar está passando rapidamente através de uma abertura estreita. O som de todos os instrumentos de sopro, tais como órgãos, trompetes, flautas, etc., são baseados neste princípio.

7 - Quanto **mais elástico** o material do corpo cuja vibração vai produzir o som, mais **forte** a vibração do ar e, conseqüentemente, mais intenso o som. Igualmente, o som torna-se mais **suave** com a mais **sutil redução no grau** de **elasticidade**.

8 - Quanto mais **estreita** a abertura, mais **rápida** a vibração das partículas do ar e **mais agudo** o som produzido. Quanto **mais larga** a abertura, **mais lenta** a vibração das partículas do ar e **mais grave** o som (4).

9 - Quando um som é comparado com outro no que se refere à rapidez da vibração de suas partículas, ele é chamado tom.

10 - Não só na opinião dos cientistas mais antigos e modernos, mas também numa primeiro observação, a traquéia tem as propriedades de um corpo oco através do qual o som é produzido. Por meio de uma pequena abertura chamada **glote**, o ar movido rapidamente soa como num instrumento de sopro (6). Esta abertura consiste (logo, é capaz de movimento) de nada mais que cartilagens, que são conectadas umas às outras por meio de uma membrana elástica. É, portanto, completamente elástica. As cartilagens da parte inferior são quase completamente redondas. As cartilagens da parte superior, ou cabeça (**laringe**), entretanto, são diferentes em forma uma das outras. A pequena abertura da traquéia, chamada de **rima glottidis**, é envolta por duas das cartilagens superiores e duas cordas rígidas que se projetam para frente. Isto é coberto por outra cartilagem que é presa na frente a uma cartilagem em forma de escudo, livre na porção posterior e, conseqüentemente, apta a abrir e fechar. A última é chamada **epiglote**, ou tampa da garganta. Todas essas cartilagens do topo da traquéia são conectadas por meio de ligamentos elásticos. Para que haja ar suficiente para o movimento dessas cartilagens e ligamentos, o pulmão é capaz - através do canal da traquéia e dos os tubos dos brônquios mais abaixo, que se ramificam dentro de todo o

volume dos pulmões - não apenas de inspirar o ar de fora para dentro, mas também de forçá-lo a sair com diferentes gradações de força.

11 - Devido ao fato que a abertura da traquéia descrita acima pode ser expandida e contraída pelos músculos responsáveis por isso, ela pode produzir tons agudos e graves (8).

12 - Os dois lados da abertura da traquéia ficam separadas por volta de um décimo de polegada no máximo[fazer as contas]. Apesar desta abertura tão diminuta, a voz humana ainda pode produzir confortavelmente doze tons inteiros. Assim, quando a voz produz o intervalo de um tom inteiro ou uma segunda maior acima ou abaixo, a abertura da traquéia se torna por volta de 1/120 de polegada mais estreita ou mais larga. Cientistas têm provado, entretanto, que a voz pode dividir um tom inteiro em pelo menos **cem** outras gradações muito pequenas, resultando que se um homem é capaz de produzir doze tons inteiros, ele é capaz de produzir também 2400 diferentes alturas, que um ouvido sensível deveria ser capaz de distinguir (da mesma forma que percebe a mudança quando uma corda é diminuída de uma centésima parte). Além disso, foi provado que, o ouvido detectando ou não essas diferenças de altura, o número de notas que a voz é capaz de produzir seria infinitamente grande, pois a abertura da traquéia, como qualquer medida, pode ser divida num número infinito de partes infinitesimais. Isto na verdade ocorre quando a voz se move gradualmente de um tom para outro num som contínuo, já que, quando a abertura da traquéia se contrai, este movimento percorre todos os pontos dessa diferença de diâmetro.

13 - Quando alguém tenta produzir uma nota grave demais, a abertura da traquéia torna-se tão larga que o ar é capaz de ser expelido de maneira bastante livre. Conseqüentemente, o ar não começa a vibrar, e, assim, nenhum som é produzido (1). Quando se tenta produzir uma nota aguda demais, a abertura da traquéia se torna totalmente fechada, de forma que o ar não encontra nenhuma saída e, novamente, nenhum som pode ser produzido.

14 - Quando um som foi produzindo na traquéia, ela escapa parcialmente pela boca e parcialmente pelo nariz, após ter ressoado aí dentro. A maior beleza da voz nasce

dessa reverberação do ar que provoca o som. Quando o nariz é tapado, o som não é refletido de forma que possa retornar e sair através da boca; ele é perdido nas partes moles do nariz. Neste caso diz-se que a pessoa está **falando pelo nariz**. Entretanto, a verdade é totalmente o contrário, pois quando um som se move através nariz, ele é bastante audível na verdade, o que não acontece no caso do nariz estar inutilizado, congestionado ou tampado. O nariz, em poucas palavras, é um câmara de som. Ao mesmo tempo, as cavidades da boca e do nariz também se ajustam às várias alturas, alargando-se para notas mais graves e diminuindo para as notas mais agudas, de acordo com a proporção musical mais precisa. A mudança na capacidade dessas cavidades ocorre assim: na medida em que a abertura da traquéia torna-se mais larga, a traquéia em si mesma se expande para tons que demandam um suprimento maior de ar. Por outro lado, quando a abertura da traquéia se contrai, o restante de seu corpo se torna mais prolongado e, conseqüentemente, mais estreito, ao mesmo tempo em que o topo da traquéia se eleva na base da garganta e menos ar é gasto para acomodar a elevação do tom. Este estreitamento e alargamento é visivel na subida e descida do nó [pomo de Adão] do topo da traquéia (a cartilagem em forma de escudo). Quando a traquéia se encurta, a cavidade dupla da boca e do nariz fica mais comprida; quando a traquéia fica mais longa, a cavidade torna-se mais curta.

15 - Somando-se à reverberação do som nas cavidades da boca e do nariz, outra fonte de beleza da voz é a maciez da traquéia e especialmente de seu topo. Durante o canto e a fala, essa maciez é causada por um óleo expelido por uma glândula da garganta, ajudada e mantida por certos músculos.

16 - A explicação anterior serve somente para mostrar como, por meio da traquéia, um ser humano pode produzir sons que são agudos ou graves, fortes ou fracos, nítidos ou indistintos. Se uma pessoa pretende pronunciar e enunciar as palavras claramente, sem afetar a altura ou o volume do som, o palato, a úvula, a língua, os dentes, e os lábios precisam também auxiliar a ressonância na boca, de incontáveis maneiras - através de sua própria posição ou movimento, da expulsão do ar através da

glote, e de seu alinhamento. No canto, esses mecanismos de enunciação têm que operar suavemente, em conjunção com aqueles responsáveis pela produção sonora.

Em primeiro lugar, de acordo com a informação acima, que eu presumi, mas que agora foi provada pelos cientistas, examinemos os vários tipos de voz, segundo sua extensão (8). Os principais tipos são o **soprano**, o **contralto**, o **tenor** e o **baixo**; e as classificações intermediárias mais comuns: o **soprano baixo** [meio-soprano] e o **tenor baixo** (barítono). A abertura da traquéia do contralto é maior do que a de um soprano. A do tenor é maior do que a do contralto, e a do baixo é maior que a do tenor. Considerando que as partes do corpo humano naturalmente têm relações exatas umas com as outras, é altamente provável que a estreiteza ou largueza de toda a traquéia está em conformidade exata com a estreiteza ou largueza de sua abertura. A experiência mostra que a classificação vocal principal pode possuir numerosos subgrupos. Um soprano pode ter algumas poucas notas a mais no registro agudo do que um segundo, que [por sua vez] tem mais no registro grave do que um terceiro, etc. Isto também é verdade para os outros tipos de voz. Uma pessoa pode produzir sem forçar mais notas do que uma outra na região aguda ou grave; assim, a abertura da traquéia de um soprano, com uma extensão de notas maior, é capaz de mais expansão e contração do que aquela de um soprano de extensão menor. **Farinello**, na sua juventude, cantava de um **a** até **d'''**. Eu conheço uma **cantora feminina** que facilmente canta de **b** ate o **e'''** com som de mesma intensidade e qualidade. **Mattheson**, em seu *Grundlage einer Ehren-Pforte*, p. 21, relata que **Caspar Forstern o Jovem**, um famoso mestre de capela dinamarquês, cantou do **a'** até o **A**, três oitavas abaixo. É impossível saber se as notas mais graves ou mais agudas desse extraordinário cantor eram de alguma maneira forçadas. Da mesma forma, **Porpora**, que ensinou o baixo **italiano Montagnana** (que foi famoso na **Inglaterra** e na **Espanha**), pouco tempo faz, assegurou-me que Montagnana era capaz de cantar bem naturalmente de um **E** do baixo até o **a'**. Também, um certo **Saletti**, que tinha sob seu poder todas as notas do **f** até o **b''**, sem mencionar outros cantores.

Em segundo lugar, a voz aguda de um homem não castrado normalmente abaixa por volta dos quatorze anos, como pode ser compreendido através do material acima.

Boa parte do crescimento acontece por volta desta idade. Conseqüentemente, a abertura da traquéia, que é menor nas crianças que nos adultos, torna-se notadamente mais larga. Como o corpo, então, torna-se mais forte no geral, os músculos neste caso ganham a força necessária para tornar a traquéia permanentemente mais larga. Já que essa mudança costuma ser rápida, o equilíbrio é mantido entre os músculos que contraem e os que expandem a traquéia. Assim a produção das notas agudas torna-se difícil devido ao efeito contrário dos músculos que expandem a traquéia. Por outro lado, a produção de notas graves é dificultada quando os músculos envolvidos não têm força suficiente. Quando a voz começa a mudar, geralmente se experimenta uma certa rouquidão, que pode durar meio ano ou mais. Por essa razão, mesmo falar, sem mencionar o canto, torna-se difícil. A natureza é tão precisa ao respeitar as leis estabelecidas de proporção que, geralmente, o soprano masculino transforma-se num tenor, o contralto masculino, num baixo, e o soprano grave masculino, num tenor grave (barítono), etc. A voz geralmente perde uma sétima na parte superior da tessitura, e ganha o mesmo intervalo no grave. Com a maioria dos *castrati* também se manifesta, por algum tempo, um tipo similar de rouquidão e de dificuldade em falar, na puberdade. Eles crescem tanto quanto os outros homens, e sua voz permanece tão aguda quanto antes. Parece-me que a razão para isso é facilmente encontrada no que acabou de ser dito. Já que seus corpos, geralmente, não chegam a se tornar tão fortes como os dos outros homens, é bastante provável que os músculos não adquiram toda a força necessária para expandir a traquéia o suficientemente, e uma tentativa de fazer isso é vã. Além disso, o efeito contrário dos músculos de contração é muito fraco, e a voz permanece como era antes. Já que as mulheres nesta idade, sem ter sofrido nenhuma interferência que impedisse seus músculos de se fortificarem, crescem e tornam-se mais fortes, como elas podem, então, de acordo com as leis da natureza, manter suas vozes agudas? Nós deixamos esta questão para a investigação posterior dos cientistas.

Em terceiro lugar, nós notamos que qualquer coisa que inibe a expulsão livre do ar através da abertura da traquéia, ou inibe a ressonância, ou o fluxo do ar na boca ou no nariz, resulta numa voz de som ruim. Essas obstruções podem vir de defeitos naturais -

como quando a abertura interna do nariz é muito pequena, ou quando há outros defeitos na estrutura interna do nariz; ou quando, por acaso, o nariz está congestionado por um resfriado ou pelo uso excessivo de rapé com suas inúmeras partículas oleosas; ou devido a alguma doença que afete o nariz de forma danosa - ou eles podem vir das faltas adquiridas voluntariamente no canto, como o arqueamento ou retração desnecessária da língua, que deveria permanecer tão plana e reta na boca quanto possível; ou por uma abertura insuficiente da boca; ou por dentes cerrados. O assim chamado canto no nariz é causado pelas duas primeiras, e o canto na garganta (*il cantar di gola*) pela terceira - e existem muitos outros desses equívocos. Aqueles produzidos por defeitos naturais certamente não podem ser corrigidos. Para corrigir aqueles que são incidentais ou adquiridos, é necessário apenas remover suas causas e corrigir a posição das várias partes da boca.

Em quarto lugar, nós vemos, além do mais, que nem toda palavra e nem toda letra do alfabeto pode ser cantada com o mesmo conforto. Em todas as letras ou palavras nas quais as partes da boca na fala assumem uma posição que impede de alguma forma a passagem livre do ar, o som da voz não pode ser emitido tão bem como naquelas em que o ar não é obstruído. Conseqüentemente, as primeiras são menos confortáveis de cantar que as últimas. Logo, a língua que é melhor para o canto é aquela que contém o menor número de palavras que dificultam a passagem do som. Conseqüentemente, o libretista causa menos problema, procurando os sons mais confortáveis da língua.

Finalmente, examinemos o que causa o fenômeno da, assim chamada, **voz de peito** ou de **cabeça**. Já que a voz de peito é geralmente mais forte que a voz de cabeça, a abertura da traquéia tem que ser mais dura e, conseqüentemente, mais elástica (2) e (1); isto, portanto, requer mais ar para colocá-la em movimento (3). Em concordância com isso, é provável que na voz de peito, a traquéia em si mesma e sua abertura são mais largas que na voz de cabeça. Logicamente, poderia ser concluído daí que as vozes de peito não poderiam nunca cantar tão agudo quanto as vozes de cabeça (8). Mas a experiência contradiz isso. Cientistas provaram que, em geral, a **glote** expande para expelir mais ar e se contrai para expelir menos ar; que ela pode expandir e contrair justo

o suficiente para acomodar o grau de intensidade sonora desejado e é capaz de fazer a transição entre o forte e o piano, e vice-versa, sem mudança do tom; e que, conseqüentemente, as vibrações mais rápidas que ocorreriam quando um volume maior de ar passasse mais rapidamente através da abertura da traquéia são contrabalançadas por esta expansão, de tal forma que, apesar do ar passar com mais força, ele não vibra mais rápido, nem sobe de tom. A velocidade do ar permanece a mesma, seja no crescendo, quando mais ar pressiona a **glote**, levando ela a se alargar para acomodar a passagem do ar que é expulso mais rapidamente que antes; seja no decrescendo, quando menos ar pressiona contra a **glote**, levando ela a se estreitar, e fazendo com que a velocidade do ar que sai volte a ser a mesma anterior ao começo do decrescendo. Em geral, a abertura da traquéia é mais larga quando uma nota é cantada forte do que quando ela é cantada em piano. Por que a traquéia como um todo e sua abertura não deveriam ser um tanto mais largas com a voz de peito do que com a voz de cabeça, sem levar a voz a se tornar mais grave, e por que a voz de cabeça, como a voz de peito, não deveria observar a razão da expansão e contração com a quantidade maior ou menor de ar passando por ela? A compreensão humana nunca foi capaz de determinar exatamente como uma nota é milagrosamente substituída por outra, mais suave ou mais intensa, sem que ela se tornasse mais aguda ou mais grave, no momento em que a força natural de impulsão do ar a coloque em movimento. Resulta então que em dois sopranos masculinos que têm a mesma extensão – o primeiro com voz de peito e o segundo com voz de cabeça – a traquéia e a glote do primeiro têm que ser um tanto mais largas que as do segundo, embora a diferença seja imperceptível para o olho humano. O mesmo é verdadeiro para contraltos masculinos, tenores, etc. As notas graves da voz de peito serão sempre mais sonoras e mais vigorosas que as notas graves da voz de cabeça. O cantor, cuja voz de peito é predominante, mesmo conseguindo cantar bastante agudo, irá preferir as notas médias de sua extensão (*étendue*) por conforto; pelo contrário, aquele cuja voz de cabeça é predominante irá geralmente preferir manter-se na região aguda. Uma ária que é confortável para a voz de cabeça na tonalidade de D será mais confortável para a voz de peito de mesma extensão na tonalidade de C, um grau abaixo.

Quando a voz de peito precisa permanecer muito nos registros agudos por longo tempo, os pulmões, que precisam tomar mais ar, não podem expirar tanto ar quanto inspiraram pelo fato da abertura da traquéia estar contraída, conseqüentemente o ar remanescente nos pulmões empurra o peito violentamente para fora, sem mencionar a longa e contínua contração das fibras da **glote** e as dificuldades resultantes disso. Caso a voz de cabeça permaneça com demasiada freqüência ou por tempo demais na região grave, os pulmões irão gastar mais ar do que são capazes de inspirar de uma vez.

Se é verdade que na voz de peito maior quantidade de ar vibra, uma seqüência rápida de notas é mais difícil de produzir nesta voz que na voz de cabeça. Pelo menos, é mais problemático para a voz de peito do que para a voz de cabeça executar certas divisões com uma agilidade fácil. Em relação à opinião de que a voz de peito não é adequada para agilidade, isto é facilmente refutado pela grande facilidade das famosas vozes de peito de certos famosos cantores antigos e mais modernos. Que certos cantores são totalmente incapazes de executar notas rápidas na voz de peito, é devido ou pela preguiça e pela falta da prática necessária, ou pela rigidez da **glote**, que é incapaz de provocar, com a velocidade requerida, a vibração do volume de ar que a traquéia é capaz de abrigar. Esta falta de flexibilidade na voz de peito, por sua vez, se ela for bem treinada, pode ser compensada nas passagens rápidas pela ênfase, limpidez e precisão de ataque. Aquilo que pode ser claramente ouvido na voz de peito a uma certa distância, necessita de uma proximidade muito maior na voz de cabeça. Mesmo quando as passagens rápidas são executadas com extrema rapidez na voz de cabeça, pode faltar paixão na execução. As notas rápidas parecem ser produzidas um tanto sem vida e suavemente demais. Notas ficam agrupadas quando deveriam ser articuladas destacadamente. Muito provavelmente, isto é devido ao fato da a abertura da traquéia não ser suficientemente elástica para dar a cada nota sua quantidade devida de ênfase e precisão.

É geralmente mais difícil para um cantor na voz de peito controlar os trilos e os outros pequenos ornamentos, pois uma grande quantidade de ar está em vibração, e pelo fato que a **glote** é um tanto mais dura do que quando se canta na voz de cabeça.

Todavia, se os cantores de voz de peito se aplicarem diligentemente, seus trilos geralmente iriam se tornar mais afinados, mais homogêneos, e mais claros do que os feitos pelos cantores de voz de cabeça, como daqueles que, por possuírem uma facilidade grande demais, podem cair freqüentemente, se não forem cuidadosos, na falta de energia ou no erro de balir, ou num trilo de terça.

Na assim chamada voz de peito, as fibras da **glote** são mais fortes, e a traquéia um tanto mais larga; conseqüentemente, pelo fato da natureza sempre observar as proporções, os pulmões também podem facilmente conter mais ar. Portanto, pode-se esperar que uma voz de peito dure mais que a voz de cabeça numa mesma idade. A maioria dos cantores que têm voz de peito a mantém até a velhice em boas condições, a menos que ela tenha sido danificada de alguma forma, ao passo que a voz de cabeça, na mesma idade, foi perdida há muito tempo. A experiência confirma isso. Com a idade acima de setenta anos, **Gaetano Orsini** ainda tinha uma bela voz, mesmo que não pudesse ser comparada com sua voz aos vinte e cinco anos. Alguns perdem algumas notas agudas com a idade, mas, em compensação, ganham algumas notas graves, sem perder, de maneira alguma, sua força e beleza. **Carestini**, dentre outros, pode atestar isto com seu próprio exemplo.

Da descrição de **voz de peito**, algumas das causas e propriedades da, assim chamada, **voz de cabeça italiana**, descrita pelo próprio **Tosi**, podem ser deduzidas: para ser específico, na voz de cabeça, a abertura da traquéia é mais macia e menos elástica; a traquéia, em si, é mais estreita; e os pulmões não são tão expandíveis. Mas não é necessário expor nada mais sobre o assunto.

Como o próprio Tosi, os italianos freqüentemente confundem o que se deve de fato ser chamando de falsete com o nome de voz de cabeça. Uma descrição mais detalhada de **falsete** é, portanto, necessária. Alguém que sabe alguma coisa sobre canto irá logo ter uma idéia quando ele ouvir o termo **falsete** (compare **Fistelstimme** no alemão coloquial). A maioria dos cientistas e músicos descrevem as notas de falsete que ocorrem em toda voz no seu extremo agudo, bem como aquelas de seu extremo grave, como **notas forçadas**; e descrevem uma voz de **falsete** como uma **voz forçada**. Mas

como são produzidas essas notas forçadas? Examinemos as notas de falsete do registro agudo. No canto, sabe-se pela sensação de forçar a garganta, que se pode produzir notas mais agudas do que aquelas da extensão usual da voz. Ao ascender sem forçar na voz natural, independentemente da extensão, em algum ponto, parece que mais nenhum som é possível, pelo fato da traquéia estar completamente fechada e incapaz de admitir mais ar para a produção de notas. Entretanto, ele pode produzir várias notas mais agudas sem recorrer a artifícios - sons que, na ausência de alguma habilidade especial irão soar diferente dos anteriores, ele irá perceber que o ar que escapa através da **glote** vibra mais atrás, na cavidade do palato. A única explicação para a produção dessas notas é que todo o topo da traquéia se torna mais esticado e puxado para cima e para trás em direção à cavidade mais profunda do palato debaixo do osso hióide. Nesta posição, a **glote**, esticada ainda mais, começa novamente a contrair sua abertura restante na ascensão [contínua das notas], até que [a abertura] feche completamente e nenhuma nota mais seja produzida. Através desta esticada da traquéia para cima, toda a cavidade oral é encurtada ainda mais, acomodando-se, assim, a cada nota ascendente. Ao descer com o falsete para uma região mais grave, aquele atento irá perceber que o topo da traquéia subitamente abandonará seu estado extremamente tenso e reassumirá sua posição anterior. No entanto, este processo dificultará a passagem da última nota do registro mais agudo que a **glote** pode produzir na sua posição natural para a primeira que é emitida na posição esticada, e vice-versa - isto é, da nota mais grave do falsete para a nota mais aguda com a traquéia na sua posição natural. Também, ambas essas notas são geralmente mais fracas do que as outras. Uma atenção especial deve ser tomada e é necessário praticar nessa região com especial cuidado para uniformizar essas notas, caso se queira uma voz em que todas as notas são igualmente belas e sonoras. Para alguns cantores, especialmente aqueles do sexo feminino, isto é bem sucedido. A disposição de seu aparelho vocal - os músculos, as membranas do topo da traquéia, etc. - é tão flexível que dificilmente se pode perceber a quebra entre a voz natural e o falsete. Provavelmente **Tosi** está se referindo a isso quando diz que, às vezes, encontram-se cantoras cujas vozes são de peito em toda sua extensão. Pela natureza, isto seria

impossível, a não ser que sua extensão fossem apenas de algumas notas. As vozes de certas cantoras, consistentemente homogêneas em força, beleza e sonoridade, talvez o tenha enganado. A maioria dos cantores do sexo masculino, especialmente tenores e baixos, não podem esconder esta quebra na voz tão facilmente. Alguns cantores masculinos adultos possuem apenas as notas em falsete, e esses cantores são chamados na verdade de **falsetistas**. Suas notas mais graves são geralmente mais desafinadas e mais suaves. Em tais cantores, o que se segue pode contribuir para explicar como conseguem toda a extensão da voz aguda em falsete (ou seja, que um tenor possa cantar como soprano e um baixo como um contralto): que eles se esforçam, na sua juventude, quando a voz aguda está para se tornar mais grave, em continuar emitindo de maneira forçada as notas agudas como a descrita acima; e assim, através da prática, conseguem uma capacidade maior dos músculos que contraem a traquéia do que daqueles que a expandem. A fisiologia demonstra que isso é possível. Todos os cantores são capazes de adicionar algumas notas de falsete à sua região mais aguda da voz natural, mesmo que eles não queiram se profissionalizar no canto totalmente de falsete.

Desta maneira, tanto as vozes de peito, quanto as vozes de cabeça, têm notas em falsete, com a diferença que as vozes de peito geralmente tem mais notas não forçadas do que as vozes de cabeça. O falsete geralmente começa na tessitura de soprano no **g''** e no tenor no **a.** Assim, a natureza escrupulosamente mantém uma relação na qual o tenor está somente uma sétima mais grave que o soprano, com o contralto e baixo seguindo a mesma relação. Na voz de cabeça, entretanto, as notas em falsete geralmente começam no **d''** ou **e''** para sopranos, e no **e'** ou **f'** para tenores. Isto talvez explique por que os **italianos** confundem a **voz de cabeça** com o **falsete.** É tão difícil encontrar duas pessoas cujas vozes são completamente iguais em todos os aspectos, quanto encontrar duas pessoas como a mesma aparência. Enquanto um tem uma nota a mais na região grave e se sente mais confortável aí, outro pode ter uma nota a mais na região superior. E no som existem inumeráveis variações, como na maior ou menor intensidade sonora da voz, etc. – variações tão inumeráveis (apesar das pouquíssimas possíveis) quanto as que possa haver nas partes envolvidas na produção vocal. Quanto menos essas mudanças

são entendidas pela cabeça e emoções dos seres humanos, maior é nossa obrigação em honrar com maior humildade a onipotência e a sabedoria do Criador.

É de grande vantagem na união da voz natural com o falsete no registro agudo, quando se pode produzir a nota intermediária, com a mais aguda de um e a mais grave do outro, com ambos os tipos de voz: por exemplo, se um soprano puder produzir o g'' tão bem, com tanta pureza e intensidade, com a posição natural da voz e com a do falsete. A primeira é necessária ao subir e a última ao descer. Esta realização não é possível para todos, mas é a arte e a vantagem natural daqueles cujas vozes soam igualmente em toda extensão.

Não há tantas dificuldades com as notas em falsete no registro mais grave, pois elas não podem ser produzidas como são as notas do falsete agudo, pela elevação do topo da traquéia, ou, por outro lado, pelo seu abaixamento. Portanto, existem pouquíssimas notas no falsete grave. Além disso, elas também são sempre mais fracas que as notas graves naturais; e o abaixamento da mandíbula inferior, acompanhado por uma inclinação da cabeça - que neste caso é quase o único recurso daqueles que desejam obter notas mais graves - colocam, por sua vez, obstáculos no caminho da passagem livre do ar pela boca. Conseqüentemente, estas notas graves forçadas nunca podem manter o mesmo potência e beleza das notas naturais. A notas em falsete do registro agudo, por outro lado, são tão vigorosas e belas quanto as notas agudas naturais, naqueles cantores que sabem lidar com elas. Os **alemães** chamam aqueles **barítonos** (baixos agudos) que tentam forçar demasiadamente a produção de notas mais graves do que aquelas que são naturais para eles de strohbass. Entretanto, cantores com vozes agudas que desejam cantar grave demais (apesar do fato de suas notas graves não serem ouvidas muito bem) estão correndo o risco de arruinar toda a voz por esticar forçosamente a traquéia.

Para a maioria das vozes que não são falsetistas profissionais, cantar palavras em falsete é desconfortável, apesar de ser mais para uns do que para outros.

Afirmei anteriormente no (10) que, **de acordo com a maioria dos cientistas antigos e modernos**, a traquéia humana possui a maioria das características de um instrumento

de sopro e produz o som de uma maneira similar, isto é, por meio do ar impulsionado rapidamente através da **glote**. Desde **Aristotle** e **Galen** até **Dodart** - que, como ficou claro nas ***Mémoires de l'Académie Royale des Sciences***, dentre todos os modernos, são os mais envolvidos na investigação da origem mecânica da voz humana - pouca dúvida surgiu a respeito disso. Muitos cientistas mais recentes, por exemplo, **Krüger**, **Heuermann**, e outros, estão de acordo com essa opinião, ou pelo menos não a contradisseram. No entanto, em 1741, **Ferrein**, um médico francês, apresentou à ***l'Académie Royale des Sciences*** em Paris um tratado sobre a origem da voz humana, ***De la formation de la voix de l'homme***, no qual ele torna público várias descoberta recentes e, depois de uma discussão acerca dessas descobertas, contradiz **em parte** as opiniões anteriores prevalentes sobre esse assunto. E observou que, nas bordas da traquéia estão localizados dois delicados ligamentos ou **bandas**, que são cobertas por uma fina membrana. Essas bandas são esticadas num posição horizontal e atadas nos dois extremos às cartilagens posterior e anterior do topo da traquéia, mas são livres no meio e assim podem ser esticadas em maior ou menor grau. Elas consistem de fibras filamentosas de elasticidade incomum. Num adulto, elas medem por volta de um décimo de polegada de largura, e dez ou doze décimos de polegada de comprimento. Entretanto, é fácil presumir que estas dimensões não são iguais em todas as pessoas, mas certamente diferem em alguns aspectos de uma pessoa para outra.

Depois das várias experiências que **Ferrein** fez no topo da traquéia des seres humanos, e também de alguns animais, ele descobriu que essas bandas são os verdadeiros aparelhos do som. Elas são feitas para vibrar e, logo, para soar pelo ar que é impulsionado através da abertura da traquéia e que, assim, deve necessariamente tocá-las (como são, digamos, tocadas as cordas do violino pelo toque do arco). Ele foi capaz de observar claramente esta vibração através de uma lente de aumento. Ele notou que essas bandas soam na mesma relação entre si que as cordas de um instrumento musical: isto é, quando ele colocou um objeto no meio da cada banda e depois assoprou através da abertura da traquéia , ambas as bandas, separadas assim, vibraram e produziram a oitava acima, e assim foi com os outros intervalos, da mesma maneira como são

determinados pelo escorregamento do cavalete de um monocórdio. As vibrações eram muito mais rápidas numa nota mais aguda; e com um sopro mais forte, que provocava um som mais intenso, elas ocuparam mais espaço. Se ele colocasse um objeto no meio de apenas uma banda e deixasse a outra livre, as duas notas extremas da oitava eram ouvidas ao mesmo tempo. Mudando o objeto sobre uma das bandas, entretanto, ele ouvia outros intervalos simultaneamente. Quando ele impedia a vibração de uma banda, o som era duas vezes mais fraco do que quando as duas vibravam livres e assim por diante. Pelo fato das duas bandas corresponderem tão exatamente às cordas de um instrumento musical, Ferrein as chamou de *corde vocales*, ou **cordas vocais**.

Quanto mais ele esticava essas bandas, mais aguda a nota se tornava; quanto mais ele as relaxava, mais grave elas soavam. Se ele alargava ou estreitava a abertura da traquéia, se ele soprava mais forte ou mais fraco, o efeito era o mesmo. As cartilagens às quais as bandas são atadas - a **cartilagem anterior em forma de escudo** [cartilagem tireóide] e a **cartilagem posterior em forma de regador** [cartilagem aritenóide] - afetam o estiramento dessas bandas. Como é conhecido da anatomia, a cartilagem em forma de escudo pode se mover voluntariamente **para frete e para trás, para cima e para baixo,** enquanto que a cartilagem em forma de regador pode mover-se **de frente para trás,** apesar de não tanto quanto a anterior. Logo, nada é mais fácil de entender que isto: quando a primeira vai para frente e a última vai para trás simultaneamente, as bandas ou **cordas vocais** necessariamente ficam mais esticadas, e, inversamente, mais relaxadas. De acordo com as observações de **Ferrein,** o espaço no qual essas cartilagens podem se deslocar da sua posição inicial de repouso mede **dois ou três décimos** de polegada. Este espaço abarca, então, tantos graus de alongamento das cordas vocais quanto a extensão da voz humana é capaz. Uma pessoa pode perceber o movimento da cartilagem em forma de escudo, colocando seu dedo na sua garganta enquanto canta.

A partir de todas essas observações **Ferrein** conclui **que os tons mais agudos na fala e no canto se originam de um maior estiramento dessas cordas vocais, e os tons mais graves num estiramento menor; e que o ar impulsionado a partir dos pulmões contribui - para o som da voz - somente fazendo vibrar as cordas vocais; assim, a**

traquéia é um instrumento de corda e de sopro simultaneamente - um instrumento cuja invenção foi desejada há muito, mas que não foi descoberto até recentemente (sem mencionar que ele foi inventado no início, na criação do mundo). Ele acusa todos os outros cientistas e as outras pessoas de estarem errados ao sustentarem que a abertura da traquéia deva ser estreitada para notas mais agudas, e alargada para notas mais graves. Na sua opinião acorre quase o oposto.

Em vista do silencio geral dos outros cientistas neste ponto, não seriamos nós, que vemos os órgãos da voz não como anatomistas ou médicos, mas como cantores, a decidir se as descobertas de **Ferrein**, fundamentadas em tantos experimentos, são ou não totalmente corretas; por que, senão, haveria pouco a desaprovar nas suas conclusões. No entanto, assumindo que todas as suas conclusões são inteiramente corretas, podemos, contudo, tirar todas as conclusões que deduzimos a partir da opinião geral da maioria dos cientistas (conclusões com as quais devemos estar mais preocupados) e também a partir das observações de **Ferrein**. Na verdade, podemos, assim, corroborar com elas. **Em primeiro lugar**, podemos explicar as causas das vozes mais graves e mais agudas em toda sua extensão, estabelecendo que as vozes mais agudas possuem cordas vocais **mais finas**, e que as vozes mais graves possuem cordas vocais **mais grossas** - já que é sabido que uma corda mais fina produz notas mais agudas, e que uma mais grossa produz notas mais graves, quando ambas são igualmente esticadas. Não há nenhuma dúvida que o comprimento da corda vocal corresponde à sua largura. Já que a corda vocal inteira, que pode produzir tantas notas, não chega nem ao comprimento de um dedão, ela é, de fato, muito pequena. Em uma pessoa na qual os espaço no qual a cartilagem em forma de escudo e a cartilagem em forma de regador podem fazer seus movimentos opostos num espaço um tanto maior, a voz tem uma extensão de notas maior do que naquela pessoa cujo espaço da garganta é mais estreito. **Em segundo lugar**, também podemos ver a razão da muda vocal na puberdade masculina. Já que, neste período, todas as partes do corpo tornam-se mais fortes e firmes, as cordas vocais e as três cartilagens, a que estão atadas, não serão excluídas deste processo. O *castrato* é uma exceção, pelo fato que nenhuma parte de seu

corpo atinge toda a força, que talvez seja mais perceptível nos órgãos vocais. Por que a voz feminina não se torna mais grave é uma questão que nós deixamos aqui, como antes, sem resposta. Uma questão que também permanece sem solução é a razão pela qual alguns cantores, ao envelhecer, ganham algumas notas no registro grave e perdem umas poucas no registro agudo, enquanto que outros não. Essas mudanças ocorrem principalmente nos anos em que o corpo humano começa seu declínio. Em relação às **terceira** e a **quarta** conclusões previamente mencionadas, as descobertas de **Ferrein** não as contradizem em nada, já que a localização de um corda soante e a liberdade do ar vibrante contribuem imensamente para o melhor ou pior som da corda. **Em quinto lugar**, a partir dos princípios de **Ferrein** e com todas conclusões notadas acima, também seremos capazes de explicar a voz de cabeça e a de peito, se assumirmos que na **voz de peito** as **cordas vocais** são **mais elásticas** e conseqüentemente mais **duras**, enquanto que na **voz de cabeça** elas são **menos elásticas** e, conseqüentemente, **mais macias**; portanto, para provocar a vibração das cordas vocais, mais ar é necessário com a voz de peito e menos com a voz de cabeça. Esses princípios iram mostrar ainda mais claramente por que o maior volume de ar não pode, por si mesmo, elevar o tom: é devido ao fato que a altura de uma nota depende somente do quanto as **cordas vocais** estão esticadas; mas sua intensidade depende do volume de ar que as toca. Caso alguém venha a objetar, dizendo que em todos os instrumentos de corda, um arco pesado demais na corda a faz soar mais agudo (sem ela estar afinada mais agudo), podemos conceder que, com ar demais, as três cartilagens responsáveis pela afinação das cordas da **glote**, por assim dizer, são abaixadas na medida necessária que impeça o tom desejado de ficar mais agudo. No entanto, muitos cantores, especialmente aqueles, com vozes fracas, cantam um pouco mais agudo quando querem cantar mais forte. A causa dessa desafinação para cima pode ser que a violência a que eles se submetem impeça que a cordas sejam abaixadas ou, pelo contrário, leve-as a ficar muito esticadas. Em relação ao **falsete**, Ferrein opta por não investigar suas causas mecânicas, se restringindo a dizer que sua descrição geral das causas mecânicas da voz é adequada para explicar as notas mais fracas do falsete. Essa descrição seria suficiente caso pessoa fosse capaz de sentir sua

própria garganta e perceber que, logo que ela entra no falsete, a cartilagem em forma de escudo deixa de se mover para frente, indo para trás e para cima, assim como faz todo o topo da traquéia."