

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

THIAGO MADRUGA MONTEIRO

AS VOZES DE MONTEVERDI  
MÚSICA DE ONTEM CANTADA HOJE

CURITIBA

2021

THIAGO MADRUGA MONTEIRO

AS VOZES DE MONTERDI  
MÚSICA DE ONTEM CANTADA HOJE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná como requisito para obtenção do título de Doutor em Música.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Zélia Marques Chueke.

CURITIBA

2021

Catálogo na publicação  
Sistema de Bibliotecas UFPR  
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel  
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9-1638)

Monteiro, Thiago Madruga  
As vozes de Monteverdi música de ontem cantada hoje / Thiago Madruga  
Monteiro. – Curitiba, 2021.  
234 f. : il. color.

Orientadora: Prof. Dra. Zélia Maria Marques Chueke.  
Tese (Doutorado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design,  
Universidade Federal do Paraná.

1. Ópera - Séc. XVII. 2. Canto. 3. Técnica vocal. 4. Música - Interpretação.  
4. Monteverdi, Claudio Giovanni Antonio (1567-1643). I. Título.

CDD 782.10945



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -  
40001016055P2

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **THIAGO MADRUGA MONTEIRO** intitulada: **AS VOZES DE MONTEVERDI MÚSICA DE ONTEM CANTADA HOJE**, sob orientação da Profa. Dra. ZELIA MARIA MARQUES CHUEKE, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 30 de Novembro de 2021.

Assinatura Eletrônica  
30/11/2021 18:33:57.0  
ZELIA MARIA MARQUES CHUEKE  
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica  
08/02/2022 12:51:07.0  
LAURA TAUSZ RÓNAI  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO)

Assinatura Eletrônica  
03/12/2021 10:35:41.0  
MARY CAROLYN MCDAVIT  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO)

Assinatura Eletrônica  
03/12/2021 11:20:31.0  
ANDRÉA ALBUQUERQUE ADOUR DA CAMARA  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO)

## AGRADECIMENTOS

Sempre acreditei que na vida, apesar de nossos caminhos serem únicos, nada podemos sozinhos. Acredito também que a gratidão enobrece o homem, na medida em que reconhece nossa pequenez isolada e enaltece nossa grandeza conjunta. Esta tese, escrita durante momentos extremamente difíceis, não teria sido possível sem o inestimável apoio e contribuição de muitos, aos quais, passo agora a agradecer.

Em primeiro lugar ao Criador do Universo, inteligência suprema, fonte primeira de todas as coisas. Posso não lhe entender muito bem, mas estou certo de que estás sempre comigo. A meus pais, Stella e Ivan, a quem amo acima de tudo, por seu amor infinito e constante. Às minhas irmãs de corpo e de alma, Lâina e Lala, obrigado por compartilharem comigo essa vida e por terem trazido ao mundo minhas quatro maiores alegrias! A Silvia Helena Prado, pelo amor e pela constante luz que representa em minha vida. Sem você nada disso teria sido possível, minha amiga. Ao meu amado e saudoso maestro Lázaro Wenger, mentor musical a quem, onde estiver, espero honrar com esta tese. A minha querida professora Denise Sartori, pela inspiração, amizade e amor sem fim. Aos amigos de meu coração, Daniele Oliveira, Michele Coelho, Letícia Burtet, Luciana Melamed, Alexander Ribeiro de Lara, André Bertoncini, Marcia Regina Gaigalas, Marcia Kayser, Claudia Azevedo, Viviane Kubo e Rosimari Oliveira, que considero como irmãos e irmãs, companheiros nessa caminhada. A Doutora Neide Navarro Querolin por ter cuidado de mim de forma tão desprendida e amorosa, por iluminar o caminho e aclarar meus pensamentos. Aos professores do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Paraná por todo auxílio, companheirismo e compreensão durante essa longa jornada. Agradeço aqui de forma especial à Professora Doutora Rosane Cardoso de Araújo por ter sido um dos maiores exemplos de humanidade, dedicação e amor que já tive em minha vida. Deixo aqui registrada a imensa gratidão e admiração que tenho pela Senhora. Muito obrigado, professora, do fundo do meu coração! Ao Maestros Alessandro Sangiorgi, Abel Rocha e à Professora Rosana Lamosa pela amizade e incentivo fundamentais nos momentos difíceis. Agradeço também de forma especial à Professora Doutora Silvana Scarinci, por ter seguido comigo nessa jornada repleta de contratempos, sempre me incentivando a descobrir e cultivar minhas maiores potencialidades. Cada uma das palavras aqui contidas certamente possui o perfume do imenso amor que me inspirou pela música do *Divino* Monteverdi. Obrigado pelo carinho e pela confiança em vários estágios de meu percurso. Às Professoras Doutoras Laura

Rónai, Andrea Adour e Carol MacDavitt, por seus corações generosos, apontamentos oportunos e espontânea dedicação oferecida a esta tese. É para mim um motivo de orgulho imenso ter mulheres tão incríveis como parte desse trajeto. Aos Professores Tim Carter, Paolo Fabbri, Lorenzo Bianconi e Richard Wistreich pela essencial contribuição oferecida a esta pesquisa. À querida Sheila, secretária do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR, sempre gentil, competente e disposta a resolver qualquer problema! Ao meu querido aluno Victor Lucas Bento, orgulho do meu coração de professor, agradeço profundamente por ter estado ao meu lado todos esses anos. Uma de minhas maiores felicidades é ver seu sucesso! Ao grande amor de minha vida, Lucas Zanona, por trazer de volta as cores do mundo, seus perfumes e sabores. Por ter feito renascer a motivação, a razão mesmo de ser, de crescer, de melhorar, de evoluir e de ver o sol nascer na alvorada de teu sorriso de todos os dias. E por fim, de todo meu coração, gostaria de agradecer à Professora Doutora Zélia Marques Chueke, pelo exemplo de pessoa, coragem, determinação e humanidade que me ofereceu ao longo dos anos. Muito obrigado é pouco para demonstrar o quanto lhe sou grato, professora. Por toda a compreensão, por todas as conversas, pelo auxílio que me prestou não apenas com essa tese, mas com seu exemplo de superação, amor e fé. É uma honra imensa ter sido guiado pela elegância de seu intelecto e ternura de seu coração.

*Não chores, meu filho;  
Não chores, que a vida  
É luta renhida:  
Viver é lutar.  
A vida é combate,  
Que os fracos abate,  
Que os fortes, os bravos  
Só pode exaltar.*

**Gonçalves Dias**

## RESUMO

A presente tese trata das escolhas interpretativas e de *cast* relacionadas à execução moderna das duas últimas obras operísticas sobreviventes do compositor do Barroco Claudio Monteverdi e das vozes dos primeiros cantores que nelas atuaram. A execução de *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* (1640) e *L'Incoronazione di Poppea* (1643), emblemáticas representações do recém-criado Teatro de ópera Pública na Veneza da segunda metade do século XVII, oferecem ao cantor moderno desafios significativos. Sendo assim, a finalidade da pesquisa aqui apresentada é oferecer aos intérpretes de nossos dias, embasamento para que se ampliem os horizontes de suas escolhas estilísticas tornando-as mais adequadas ao estilo da época. Partindo de um recuo histórico em busca de indícios sobre a arte do canto a partir da Idade Média, passando pelo Barroco e pelo nascimento da ópera como gênero, seguindo até a atualidade, duas realidades são definidas e comparadas. Uma antiga, produto de uma época específica, e outra contemporânea, resultado do desenvolvimento do gênero operístico e da arte do canto desde seus primórdios. O resultado destas reflexões é a abertura à possibilidade de construção de uma interpretação nos tempos atuais que, ao invés de limitar, valorize a música de Monteverdi sob as inúmeras perspectivas por ela mesmo sugeridas livre de anacronismos. Ressalta-se desta forma, a importância da figura do cantor antigo, fundamental para a formação do gênero operístico. Uma análise da técnica vocal e dos ideais do canto barroco relativos à Ópera, da afinação utilizada pelos músicos naqueles dias e nas localidades onde atuaram, em conjunto com as obras por eles executadas, vem contribuir no sentido de uma possível determinação de suas classificações vocais transportadas a realidade da classificação vocal atual e subsequente sugestão de *cast*.

Palavras-chave: Ópera. Monteverdi. Canto. Técnica Vocal. Interpretação.



## ABSTRACT

The present work explores cast and interpretative choices regarding the last two surviving operatic works of the Baroque composer Claudio Monteverdi and of the voices of the first singers to perform them. The performance of *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* (1640) and *L'Incoronazione di Poppea* (1643), emblematic representations of the recently created Public Opera Theatre of Venice of the second half of the seventeenth century, offers to the modern singer significant challenges. Therefore, the purpose of this Doctoral Dissertation is to offer to the interpreters of our time, support aiming to broaden the horizons of their stylistic choices. Starting with historical research in order to try to understand the art of singing of the Middle Ages, passing through the Baroque and the birth of Opera as a genre, following its history until the present day, two distinct realities are defined and then compared. The first, representative of the past, followed by a more contemporary reality as a consequence of what can be observed regarding the development of the operatic genre and the art of singing since the beginning of opera. As a result of this reasoning, possibilities for a modern performance of these works emerged which, instead of limiting, emphasize the variety of perspectives suggested by Monteverdi himself. The role of the singer of Monteverdi's time thus revealed as fundamental to the development of the operatic genre. An analysis of vocal technique and the ideals of Baroque singing, the tuning used by the musicians at that time and the venues where they performed, together with the works performed by them, might contribute to enlighten possible modern classification of their long lost voices.

Keywords: Opera. Monteverdi. Singing. Vocal Technique. Performance.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>2 A PRÁTICA DO CANTO ANTES DE MONTEVERDI.....</b>	<b>19</b>
<b>3 AS NOVAS MÚSICAS.....</b>	<b>53</b>
3.1 CANTORES E A NOVA REALIDADE.....	62
3.2 O PODEROSO ESPÍRITO DE MONTEVERDI.....	84
3.3 MONTEVERDI E A TRANSIÇÃO DA ÓPERA DE CORTE PARA ÓPERA PÚBLICA.....	93
<b>4 SILÊNCIO – A MÚSICA DE MONTEVERDI APÓS SUA MORTE.....</b>	<b>105</b>
<b>5 QUEBRA-SE O SILÊNCIO – A REDESCOBERTA DE MONTEVERDI.....</b>	<b>139</b>
<b>6 <i>ULISSE E POPPEA</i> .....</b>	<b>154</b>
<b>7. AS VOZES DE MONTEVERDI.....</b>	<b>167</b>
<b>8. CONCLUSÃO.....</b>	<b>187</b>
<b>9. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>197</b>
<b>10. ANEXOS</b>	

## LISTA DE FIGURAS

<b>FIGURA 01</b> - FRONTISPÍCIO DE LIVRO CONTENDO UMA COLETÂNEA DE CANÇÕES TRADICIONAIS DOS <i>CANTASTORIE</i> .....	39
<b>FIGURA 02</b> – TRECHO DE <i>IL COMBATIMENTO DI TRANCREDI ET CLORINDA</i> DE MONTEVERDI.....	105
<b>FIGURA 03</b> - TRECHO DE <i>IL COMBATIMENTO DI TANCREDI ET CLORINDA</i> DE MONTEVERDI.....	105
<b>FIGURA 04</b> – TRECHO DA EDIÇÃO ORIGINAL DA ÓPERA <i>L'ORFEO</i> DE MONTEVERDI EM 1609.....	143
<b>FIGURA 05</b> – TRECHO DA EDIÇÃO DA ÓPERA <i>L'ORFEO</i> DE MONTEVERDI FEITA POR ROBERT EITNER EM 1881.....	144

## LISTA DE QUADROS

<b>QUADRO 01</b> -Salários mensais dos músicos da corte de Mântua em 1577.....	73
<b>QUADRO 02</b> - Salários mensais dos músicos da corte de Mântua em 1580-81.....	74
<b>QUADRO 03</b> - Salários mensais dos músicos da corte de Mântua em 1589-90.....	75
<b>QUADRO 04</b> - Salários mensais dos músicos da corte de Mântua em 1592-93.....	78
<b>QUADRO 05</b> - Salários mensais dos músicos da corte de Mântua em 1603 – 1606.....	79
<b>QUADRO 06</b> - Salários mensais dos músicos da corte de Mântua em 1606-1608.....	87
<b>QUADRO 07</b> - Diferenças entre a métrica e o texto utilizados por Monteverdi em <i>L’Incoronazione di Poppea</i> e por Ferrari em <i>Il Pastor Regio</i> .....	167
<b>QUADRO 08</b> - Cantores, maestros, tipos vocais e afinação utilizados nas gravações de áudio e vídeo de <i>Il Ritorno d’Ulisse in Patria</i> .....	178
<b>QUADRO 09</b> - Cantores, maestros, tipos vocais e afinação utilizados nas gravações de áudio e vídeo de <i>L’Incoronazione di Poppea</i> .....	179
<b>QUADRO 10</b> - Esquema geral da <i>première</i> da ópera <i>Il Ritorno d’Ulisse in Patria</i> .....	181
<b>QUADRO 11</b> - Esquema geral da <i>première</i> da ópera <i>L’Incoronazione di Poppea</i> .....	182
<b>QUADRO 12</b> - Extensão vocal das óperas sobreviventes escritas para Anna di Valerio.....	183
<b>QUADRO 13</b> - Extensão vocal das óperas sobreviventes escritas para Maddalena Manelli.....	185
<b>QUADRO 14</b> – Extensão vocal das óperas sobreviventes escritas para Anna Renzi.....	188

## 1. INTRODUÇÃO

Nascida nas cortes do norte da Itália no final do século XVI e consagrada como espetáculo popular nos recém-criados teatros públicos de Veneza na primeira metade do século XVII, a Ópera conta com mais de 400 anos de história. Aclamada no século XIX como *Gesamtkunstwerk*<sup>1</sup>, ou em português a *obra de arte total*, desde sua gênese se caracterizou como a grande junção de música, teatro, canto, dança e artes visuais em um único espetáculo. Ao longo dos séculos, foi por intermédio desta forma de arte que não apenas cantores, mas também compositores, bailarinos, diretores cênicos, figurinistas, cenógrafos, iluminadores e uma série de outros profissionais obtiveram sustento, notoriedade e fama. Hoje, apesar desse glorioso passado, a indústria da Ópera passa por uma séria crise. Em um mundo cada vez mais célere e ávido por novidades, a reinvenção de uma arte tão antiga e sua adequação às novas realidades sociais e às novas formas de consumo musical têm sido um inquietante desafio para aqueles que se mantêm afeitos a este ofício<sup>2</sup>.

Em meio a esse cenário, cantores líricos contemporâneos se encontram em maus lençóis. Alçados, séculos atrás, à categoria de deuses e deusas, ou *Dive*, hoje labutam em meio a difíceis condições que vão muito além da simples perda do interesse geral do público pelo antigo gênero. No Brasil, esta realidade profissional é ainda mais caótica. A escassez de produções, o incentivo financeiro cada vez menor, tanto por parte do Estado, como da iniciativa privada, não raro impedem a especialização do cantor lírico em um repertório específico adequado a sua classificação e dotes vocais. O cantor de ópera moderno, em sua grande maioria, em vias de obter sustento, deve enfrentar com sua técnica mais de 400 anos de repertório. Essa difícil tarefa parece, ao menos em nosso país, ter o apoio dos cursos de formação superior de cantores líricos. Seus programas formativos preveem a passagem dos estudantes pelos variados estilos composicionais que, ao longo dos séculos, foram dedicados ao canto. Apesar dessa variedade de repertório, a forma de ensino da disciplina ainda se encontra fortemente baseada nos

---

<sup>1</sup> Termo associado ao compositor alemão Richard Wagner. Ele acreditava que, na antiga tragédia grega, esses elementos estavam unidos, mas, em algum momento, separaram-se. O compositor criticava o estado da ópera do seu tempo, em que toda ênfase era dada à música, em detrimento da qualidade do drama (STRUNK, 1965, p. 63).

<sup>2</sup> As dificuldades mencionadas foram recentemente tema da palestra intitulada *Opéra d'hier, opéra de demain, face au monde d'aujourd'hui* organizada pela associação dos Amigos do Festival de Arte Lírica de Aix-en-Provence, em parceria com o Festival em sua edição de 2021. Dias 27 e 28 de maio. com organização de Elisabeth Rallo Ditché. Disponível em: <https://cielam.univ-amu.fr/evenements/rencontres-opera-dhier-opera-demais-face-monde-daujourdhui> (última consulta em 27/5/2021).

sistemas de conservatório próprios do século XIX e suas tradições. Assim, por mais que estudemos o canto lírico em suas muitas vertentes estilísticas, dentro dos limites da música erudita ocidental, a ótica com a qual compreendemos a música de eras passadas acaba, via de consequência, distorcida por elementos próprios do Romantismo em diante. Quanto mais antiga a música, mais complexo é o desafio de sua interpretação de acordo com os princípios estilísticos que lhe circundam a criação e primeiras execuções.

Iniciei meus estudos musicais aos 16 anos na então Escola de Música e Belas Artes do Paraná sob a orientação do meio soprano Denise Sartori e do Maestro Lázaro Wenger, exímio pianista e correpetidor especializado em Ópera. Aos poucos fui construindo minha carreira como cantor e também como professor de canto. Até então, em decorrência talvez das características individuais de minha voz, lírica e avantajada por natureza, havia me dedicado mais atentamente à ópera composta a partir da segunda metade do século XVIII, em outras palavras, do Clássico em diante. O Barroco era por mim desconhecido e, certamente por ignorância, também desprezado como sendo uma música destinada àqueles que “não tinham voz” para cantar Verdi. Contudo em 2011, em decorrência da desistência de um colega, fui chamado a participar de uma produção de ópera barroca<sup>3</sup>.

O evento contava com direção musical da teorbista e musicóloga Dr<sup>a</sup>. Silvana Ruffier Scarinci e direção cênica de Denise Sartori. Foi esta última que, ao fim de uma de nossas aulas, pediu que eu cantasse na produção. Ao saber que se tratava de uma ópera barroca, minha reação foi a pior possível. Disse a ela que não queria cantar barroco, que não gostava, que não era para mim, entre outras bobagens que apenas a juventude e a falta de conhecimento são capazes de produzir. Ela, muito paciente, disse que meus argumentos eram tolos e infundados, e que aquela música era além de linda, muito sofisticada, que me faria muito bem ter contato com ela tanto para meu aprimoramento musical como técnico. Vencido por seus argumentos, mesmo relutante, segui adiante.

Ao interpretar o *Rei Iarbas*, na ópera *La Didon* (1693), de Henry Demarest, a princípio me senti muito inseguro, quase inadequado. Toda a minha formação havia se dado, como a da maioria dos cantores de minha geração, sob a forte influência das tradições musicais oriundas do século XIX, e meu mencionado preconceito sobre o Barroco tinha muito de seus fundamentos calcados nessa realidade. A ópera foi realizada em uma afinação de 415 hertz, o que para mim foi um choque. Acostumado com o tradicional 440-2 hertz achei o conjunto orquestral, a princípio, desafinado. Contudo,

---

<sup>3</sup>*La Didon* (Henry Demarest, 1693), Teatro da Reitoria, Curitiba, 2011.

graças à segura orientação da direção musical do espetáculo e também da de minha professora de canto, fui bem sucedido.

Surpreendi-me com a beleza daquela música e também com o fato de ter desempenhado bem um repertório para mim até então desconhecido e que, dada a minha mencionada ignorância, acreditava piamente não ser adequado a minha voz. Ignorância e preconceito haviam me mantido longe de nada mais nada menos que a gênese de meu ofício. Senti como se tivesse traído os meus antepassados. A experiência foi tão impressionante que me levou a aprofundar meus estudos sobre o período e seu canto. Tal aprofundamento culminou no mestrado, momento em que pesquisei sobre a vida, obra e voz de Francesco Rasi (1574-1621),<sup>4</sup> o cantor responsável pela personificação de Orfeu na estreia da ópera *L'Orfeo*, de Monteverdi, em 1607, bem como de uma série de outros personagens protagonistas das primeiras experiências dramático-musicais realizadas no norte da Itália no final do século XVI e início do século XVII.

Minha pesquisa sobre a vida de Rasi, este célebre ancestral de todos os cantores líricos, seu repertório, atuação profissional e voz me permitiu um mergulho profundo em minha própria arte. Pude refletir com maior embasamento a respeito de minha prática musical e sobre minhas escolhas interpretativas. Escolho relatar aqui um pouco de meu percurso por considerá-lo pertinente. Minha forma de compreender e praticar música no âmbito de meu instrumento está intrinsecamente ligada a ele. Afinal, somos todos formados pelo conjunto de nossas experiências. Meu percurso, apesar de individual e único, possui inúmeras similitudes com o de muitos outros cantores formados na atualidade. Até entrar em contato com a música do Barroco na prática, e em razão dessa prática ter me imposto um estudo aprofundado, ficou claro que a ausência de conhecimento histórico musical, abria espaço para uma visão equivocada da música antiga, comprometida por uma série de fatores, muitos dos quais são tratados nesta tese.

A pesquisa musicológica empreendida ao nível de mestrado foi para mim um ponto de importante transição. Minhas escolhas estilísticas, até então motivadas pura e simplesmente por orientações genéricas de professores e maestros, passaram a ser fundadas em elementos coligidos não apenas da fria partitura (não raro, edições datadas do século XIX influenciadas pelas práticas musicais do período romântico), mas também do contexto histórico em que tais obras foram compostas e trazidas à luz por intermédio da voz de cantores e cantoras.

---

<sup>4</sup> MONTEIRO, T. M. *A Voz de Orfeo*. 2016. PPGMusica UFPR.

A reflexão sobre minha própria atuação como cantor me levou à compreensão da importância do conhecimento musicológico para a sustentação de minhas escolhas interpretativas. Rasi, o primeiro protagonista da mais bem sucedida dentre as primeiras experiências operísticas, não era assim tão diferente de mim, como descobri graças a minha pesquisa. Seu amor pelo canto, pela arte, por estar no palco e pelos louros que os êxitos artísticos nos trazem eram muito semelhantes aos meus. Pude observar, tendo contato com suas ideias e com relatos sobre sua atuação, ser ele tão humano quanto qualquer um de nós. E o encontrei esquecido apesar de ter sido extremamente importante para a criação e consolidação do gênero operístico.

Pude também perceber que a maior parte dos textos modernos relativos ao canto no período Barroco não haviam sido escritos por cantores e, aqueles que o foram, tinham apenas a musicologia como seu escopo principal, limitando-se a traduções de tratados de canto e descrições sobre a prática musical daqueles dias, sem contudo se preocuparem em como transportá-las à realidade do cantor atual. Não havia neles, não obstante seu relevante valor e contribuição, a preocupação com a realização da obra musical no contexto do século XX ou XXI pelo cantor contemporâneo e suas peculiaridades. Eis aqui um dos cerne de minha problemática, uma má compreensão do uso da voz atual quando aplicada ao repertório antigo. Uma confusão entre técnica vocal e estilo. De um lado a busca por autenticidade sonora, da transformação do cantor de hoje em uma réplica daquilo que se presume ter sido o cantor do passado; de outro, a execução de um repertório muito distante de nós, tratada sem qualquer reflexão a respeito do momento de sua composição, transformada pelo passar dos séculos e pela passagem de outros estilos musicais.

Cantores atuais interessados na execução de música antiga necessitam mais do que referências no estilo de dicionários, que oferecem breves descrições de termos cunhados no passado. Séculos de prática reiterada do canto acarretaram implicações técnicas, fisiológicas, ergonômicas e, porque não, de mentalidade, sociais e emocionais. O cantor de hoje não é mais o cantor da época de Monteverdi e Rasi. Sendo impossível determinar a real sonoridade de suas vozes, as informações que persistiram à passagem do tempo, relativas às suas práticas, se tornam importante alvo de investigação, pois se constituem nos indícios necessários a informar a prática desse repertório hoje.

Assim, essa tese busca agrupar elementos e evidências que podem ilustrar/orientar a construção de uma interpretação na atualidade. Interpretação sempre sujeita a adequações de acordo com a realidade do cantor contemporâneo, incluindo



peculiaridades e desafios individuais. Emergiu desta forma a necessidade de contextualizar e apontar elementos frutos destas adequações que modelam a prática interpretativa desse repertório. O foco são as opções plausíveis de serem escolhidas e sua diferenciação daquelas anacrônicas, posto que próprias de estilos diferentes, e não necessariamente como proceder tecnicamente após uma escolha ter sido feita.

O que se busca é o estabelecimento, na medida do possível, de duas realidades, a do cantor antigo e a do cantor contemporâneo para que ambas possam ser confrontadas e harmonizadas. Como veremos mais adiante, a autenticidade é algo impossível de se atingir. Não temos qualquer registro sonoro daquilo que foi o canto no início do século XVII, o que torna impossível a recriação de uma sonoridade dita “autêntica”. No mesmo sentido é possível afirmar que a reprodução da música barroca com base em ideais vocais oriundos de movimentos culturais como o Romantismo e o Realismo também é um equívoco. Em vias de oferecer ao cantor lírico moderno um norte historicamente seguro para guiar suas escolhas interpretativas, determinamos como ponto central musical desta tese as duas últimas óperas remanescentes de Monteverdi, quais sejam *Il Ritorno d’Ulisse in Patria* (1640) e *L’Incoronazione di Poppea* (1643). A escolha das mencionadas obras se deu por Monteverdi ter sido capaz, em razão de sua longevidade, de participar, ativa e exponencialmente, de toda a trajetória da ópera desde sua gênese como espetáculo de corte, até sua forma pública materializada nos recém-criados teatros venezianos da primeira metade do século XVII, forma essa que se manteve ao longo dos séculos até os dias de hoje. Suas duas últimas obras dramático-musicais remanescentes são exemplos emblemáticos da ópera pública veneziana e em sua realização foram utilizados os cantores mais célebres de toda a Itália. Pode-se assim presumir que estes artistas estiveram intimamente ligados à criação e consolidação do gênero operístico e suas vozes e trajetórias merecem atenção e realce, sendo este outro dos escopos desta tese. Redescobrir suas vozes e conjecturar sobre como podem ser classificadas mediante a ótica e normativa da moderna classificação vocal.

Pouco mais de 400 anos nos separam da obra tida como sendo a primeira das óperas. O *L’Orfeo* de Claudio Monteverdi estreou em 1607 no pequeno Ducado de Mântua, no norte da Itália. Outras tentativas, como veremos, existiram, contudo, menos bem sucedidas que a do compositor, cuja obra, como dito, vem a ser uma das motivações desta tese. De lá para cá muita coisa aconteceu. O desenvolvimento da Ópera, de seus cantores e conseqüentemente da própria voz cantada acompanhou e foi influenciado pelas próprias modificações ocorridas, no curso desses 400 anos, em nosso mundo e sociedade.

Um dos motivos pelos quais estudamos o passado, é que este estudo nos permite uma melhor compreensão de nosso presente e a construção de um melhor futuro. Dessa forma, no capítulo dois, serão examinadas as evidências históricas sobre a voz cantada a partir do século VII. O objetivo de tal análise se encontra na necessidade de conhecermos o passado anterior a Monteverdi em vias de compreendermos melhor sua realidade. Assim o capítulo se inicia no ano 620 com a obra *Etymologiarum sive Originum* de Isidoro de Sevilha indo até a carta sobre o “músico perfeito” de Luigi Zenobi, datada do final do século XVI. Nesse caminho encontraremos descritas as palavras de Lambertus Aristóteles e Jerônimo da Morávia, ambos do século XIII; Jacopo da Bologna e Giovanni Boccaccio do século XIV; Franchino Gafurio, Conrad Von Zabern, Baldassare Castiglione do século XV; Ludovico Zacconi, Herman Finck, Giovanni Camilo Maffei e Virginia Vagnoli todos estes do século XVI. As concepções dessa época a respeito da prática do canto, seu uso, estilo, ensino e tipologia vocal são vistos. O viés teórico do período é abordado não apenas em relação à sociedade da época, mas também em suas similitudes com nosso próprio tempo, evidenciando semelhanças entre o canto medieval e renascentista e o atual.

O capítulo três versa inicialmente sobre os ideais humanistas responsáveis pelas modificações sociais que possibilitaram o surgimento do Barroco na música e a gênese do próprio gênero operístico. A vida dos cantores e suas realidades profissionais é apresentada e a transição da Ópera, de um espetáculo de corte, para um espetáculo de natureza pública, na Veneza da primeira metade do século XVII, é narrada sob o ponto de vista do cantor, agora lírico, e do compositor Claudio Monteverdi. Por meio de uma análise da ária *Possente Spirto* da ópera *L'Orfeo*, todas as formas de canto em uso na Itália do século XVII são descritas. Técnica vocal, ensino do canto, uso dos tipos vocais no drama e classificação vocal são também explicitados nas obras e palavras de teóricos e práticos como Mei, Da Vinci, Caccini, Cavalieri, Peri entre outros.

O capítulo quarto, intitulado *Silêncio*, trata do desenvolvimento do gênero operístico após a morte de Monteverdi até o final do século XVIII, momento em que sua obra volta a ser executada. A trajetória e desenvolvimento da Ópera durante os períodos Clássico, *Bel Canto*, Romântico e Verista é trazida à tona sob a perspectiva do cantor, seu fundamental artífice. As modificações ocorridas em relação à voz, aos estilos de canto, à técnica vocal, uso dos tipos vocais no drama e a classificação vocal nos mencionados períodos são demonstradas tornando evidente a qual momento histórico pertencem.

No capítulo quinto, *Quebra-se o silêncio*, as edições e performances modernas da obra operística de Monteverdi são revistos. As contaminações de sua música por

elementos próprios de outros estilos, mormente o Romântico e Verista, e a busca por uma prática de música antiga delas livre, dita autêntica, são confrontados. Os problemas relacionados aos tipos vocais empregados nas montagens e gravações contemporâneas das duas últimas óperas sobreviventes de Monteverdi são demonstrados, evidenciando a necessidade de uma maior compreensão sobre os tipos vocais dos cantores empregados em suas estreias e subseqüente transposições de suas classificações vocais para os padrões da atualidade.

O capítulo sexto busca um aprofundamento nas óperas *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* e *L'Incoronazione di Poppea*. A realidade do momento de suas composições e de suas primeiras apresentações é apresentada. Suas redescobertas modernas são também vistas e as controvérsias relativas à sua autoria são pacificadas. O capítulo sétimo traz a análise das vozes dos cantores para os quais Monteverdi escreveu as duas óperas mencionadas e, juntamente com dados biográficos a respeito dos mesmos, uma possível classificação vocal moderna é a cada um deles atribuída.

Assim, ao fim desta tese espero ter sido capaz de traçar um perfil que permita ao cantor moderno orientar suas escolhas interpretativas relativas à execução da sublime obra operística de Monteverdi livre das inadequações oriundas de nossa própria história pessoal e gosto, bem como daquelas determinadas pela passagem do tempo. Da soberania das palavras sobre a música, à tirania dos cantores sobre compositores, passando pela impregnação do silêncio de significados profundos, até os nossos dias, caminharemos pela história da ópera sob a ótica do cantor, buscando no passado elementos que nos permitam compreender melhor uma prática vocal que jamais seremos capazes de ouvir. É a busca do som antigo no silêncio de partituras e documentos históricos. E munido desses elementos buscarei diferenciá-los daqueles que, como uma fuligem estilística e social, foram com o passar do tempo obscurecendo nossa visão e compreensão do passado. Livres de tais influências, muito embora jamais por completo, estes serão enfrentados sob a ótica de um cantor de hoje. O produto final destas reflexões é a abertura à possibilidade de construção de uma interpretação nos tempos atuais que, ao invés de limitar, abra nossos olhos para as inúmeras perspectivas sugeridas por Monteverdi em sua música.

## 2. A PRÁTICA DO CANTO ANTES DE MONTEVERDI

Muito embora o ato de cantar possa ser considerado tão antigo quanto a própria humanidade<sup>5</sup>, para os fins deste estudo, iniciaremos com registros que demonstram uma mobilização em relação à prática do canto a partir da Idade Média. A forma como cantamos hoje é o resultado de séculos de experimentações. Com a finalidade de compreendermos melhor a prática vocal da época de Monteverdi e suas concepções relativas à diferenciação dos tipos vocais, é necessário que nos debruçemos de forma mais atenta sobre os elementos relativos ao canto que o precederam e, conseqüentemente, o influenciaram. Pela análise dos dados encontrados durante esta pesquisa, fica evidente, como veremos, o proeminente papel ocupado pela voz na prática litúrgica e musical medieval. O objetivo principal desta seção é o de agrupar e examinar as poucas evidências relativas à voz cantada, sua tipificação, uso e ensino, em fontes do período em questão. Note-se que os autores da época, aqui trazidos, direcionam suas considerações quase que exclusivamente à voz masculina adulta. A voz feminina e a infantil são raramente aludidas e, quando o são, aparecem sob o negativo viés de fraqueza, devendo suas características serem evitadas. Menções positivas sobre a voz feminina surgem apenas ao final do século XIV sem, contudo, estarem desprovidas de certa dose de depreciativa ironia.

A primeira menção à voz cantada, a ser aqui aludida, se encontra nos textos de Isidoro de Sevilha (560-636). Padre e estudioso espanhol, oferece a descrição da “voz perfeita” em sua obra *Etymologiarum sive Originum* (620), ao indicar como se cantar os salmos. Afirma que

Vozes doces são sutis e belas, claras e brilhantes. Vozes brilhantes são aquelas que possuem grande poder de projeção, de forma a preencherem a totalidade dos espaços, como o som dos trompetes. Vozes delicadas são aquelas com pouco ar, como as vozes das crianças, mulheres e dos doentes, ou instrumentos de corda. Vozes grandes são aquelas produzidas com considerável volume de ar, como aquelas dos homens. Vozes brilhantes são belas e agudas. Uma voz dura é a que produz sons forçados como o trovão ou de uma bigorna quando o martelo atinge o duro ferro. Uma voz insinuante é macia e flexível. A voz perfeita é, portanto, aguda, doce e clara: aguda, para que seja capaz de alcançar as notas mais agudas; clara, para que possa preencher os ouvidos; doce, para que o espírito dos ouvintes possa ser encantado (SEVILHA, 1911, p.11, tradução nossa<sup>6</sup>).

<sup>5</sup> O homem primitivo, em situações quotidianas, certamente emitiu sons concatenados e melódiosos aos quais podemos dar o nome de canto.

<sup>6</sup>*Suaves voces sunt subtiles et spissae, clara eat que acutae. Perspicuae voces sunt, quae longius protra huntur, ita ut omnem inpleant continuo locum, sicut langor tubarum. Subtiles voces sunt, quibus non est*

Os comentários de Sevilha, que nada fala sobre o canto coral, surpreendentemente parecem se referir à voz solística, capaz de sozinha encher espaços, alcançar as notas mais agudas e encantar os espíritos dos ouvintes. Muito interessante é sua afirmação a respeito de serem as vozes “brilhantes” aquelas que possuem maior poder de projeção. Tal fato evidencia já no século IV uma preocupação bastante comum entre cantores líricos atuais, ou seja, a necessidade de fazer com que a voz soe de forma adequada nos espaços utilizados para a prática do canto. Séculos mais tarde, no *Bel Canto* italiano, o termo *squillo* viria a ser utilizado como o brilho capaz de fazer a voz “correr”, soar por sobre a orquestra. Este fenômeno vem sendo estudado no campo da acústica e começa a se estender ao canto. Denominados de “formante de cantor” ou simplesmente “formantes”, possibilitariam, por meio da manipulação do espaço de suas cavidades de ressonância, que cantores líricos, partindo de um treinamento sólido e consciente, viessem a explorar a frequência do som que emitem, alcançando patamares muito superiores aos da massa sonora orquestral (SUNDBERG, 2015).<sup>7</sup> Cogan (1969), ao investigar o fenômeno, efetuou medições das frequências sonoras das vogais contidas em trechos da obra *Dido e Enéas* de Purcell com a finalidade de correlacioná-las com uma maior ou menor dramaticidade do trecho musical. O autor percebeu que no lamento do personagem principal, na frase “remember me” o “i”, sustentado ao fim, pode chegar a uma frequência de 2650 Hz.

Em outra obra, *De Ecclesiasticis Officiis*, Sevilha (1911, p. 87) descreve o “salmista<sup>8</sup> ideal” de forma consistente com os conceitos expostos na passagem acima mencionada. Para ele, a voz do cantor deve ter “som e melodia adequados à religião sagrada e não como aquela que grita ao modo extravagante das tragédias, mas que manifeste a simplicidade cristã em sua melodia.” A música daquela época, muito embora não possuísse ainda qualquer tipo de compromisso com a notação, não parece ter sido simplista. A ênfase na flexibilidade e fluidez na produção vocal, por ele preconizada, indica a existência de música cuja execução necessitava de reflexão por parte do cantor.

---

*spiritus, qualis est infantium, vel mulierum, velae grotantium, sicut in nervis. Pingues sunt voces quando spiritus multus simul egreditur, sicut virorum. Acuta vox tenuis, alta, sicut in cordis videmus. Dura vox est, quae violenter emittit sonos, sicut tonitruum, sicut incudis sonos, quotiens indurum malleus percutitur ferrum. Vinola est vox mollis atque flexibilis. Perfecta autem vox est alta, suavis et clara: alta, ut in sublime sufficiat; clara, ut aures adimpleat; suavis, ut animos audientium blandiat. Si ex his aliquid de fuerit, vox perfecta non est.*

<sup>7</sup>A pesquisa de Johan Sundberg (2015) em sua obra *Ciência da Voz* esclarece de forma clara e abrangente o processo por meio do qual cantores líricos são capazes de se fazerem ouvir por sobre densas massas orquestrais.

<sup>8</sup> Pessoa responsável pelo canto dos salmos em cerimônias litúrgicas.

“Força” seria um importante atributo, mas não poderia suplantar a “doçura”. A valorização pelo autor da elegância e flexibilidade vocais, em detrimento da “potência” e “dureza”, é também atual. Apesar de descrever como deve ser a *perfecta vox*, Sevilha infelizmente não menciona qualquer tipo de técnica ou método para alcançá-la.

A compreensão medieval a respeito da voz cantada, sua produção e técnica de aperfeiçoamento, foi limitada, de certa forma, por concepções deficientes a respeito da fisiologia vocal, mormente em decorrência da proibição por parte da Igreja ao estudo da anatomia humana. Aquilo que não podia ser observado a olhos nus na prática do canto, permaneceu como sendo um mistério durante a Idade Média. Entretanto, os autores medievais foram capazes de perceber, mesmo que empiricamente, características importantes do canto, hoje comprovadas pelo estudo científico da disciplina. O papel dos lábios, da laringe e dos pulmões na produção vocal foi por eles percebido de maneira correta, o que nos leva à conclusão de que havia, sobre o cantar, um profundo refletir. No século XIII, por exemplo, Lambertus Aristoteles em seu tratado *Ars Musica* (1280-1290) foi capaz de mencionar a *epiglotus*<sup>9</sup> (leia-se laringe), como sendo a estrutura fisiológica responsável pela formação da voz. Outra obra importante da mesma época é o *Tractatus de Musica* de Jerônimo da Moravia. Seu manuscrito se encontra preservado na *Bibliothèque Nationale de France* e é a única fonte de informação que temos disponível a respeito da vida de seu autor. Uma pequena nota, incluída no final do tratado, revela ter sido ele um monge dominicano tcheco que viveu e trabalhou na Paris da segunda metade do século XIII. A data de sua elaboração também não pode ser determinada com certeza. Page (1979, p. 77), ao analisar o manuscrito, o situa como tendo sido terminado em algum momento da década de 1280. MacClintock (1982, p. 3) descreve a obra como sendo baseada nos escritos de autores precedentes a Jerônimo, um resumo da prática musical de períodos antecedentes ao dele, inicialmente se referindo a Platão e Aristóteles até João de Garlândia.<sup>10</sup> Para a autora, o objetivo de Jerônimo seria oferecer um panorama de todo o conhecimento musical do homem acumulado até seus dias. Além de discussões teóricas de fontes preexistentes, ele inclui em seu texto dois capítulos originais sobre a prática

---

<sup>9</sup>Apesar de por muito tempo haver controvérsia em relação ao real significado do termo utilizado por Lambertus em sua obra, Haynes (2006), em estudo intitulado *Lambertus's Epiglotus (The Journal of Medieval Latin*, vol. 16, 2006, pp. 142–163) foi capaz de esclarecer a questão, chegando à conclusão de que o termo se refere à laringe propriamente dita.

<sup>10</sup>Johannes de Garlândia ou Johannes Gallicus (c.1270–1320) foi um musicólogo francês da Idade Média. A ele se atribuem dois influentes tratados sobre a notação musical: *Ars nova*, *De mensurabili musicae de plana musica*, mas hoje a opinião mais corrente é a de que ele foi apenas o seu editor, ainda que possa ter efetivamente escrito alguns dos capítulos dos livros.

musical de seu próprio tempo. São eles o capítulo 28, intitulado *De tetrachordis et pentachordis musics instrumentis*, sobre o uso e afinação da viela e da rubeba, e o capítulo 25, *De modo faciendi novos ecclesiasticos et omnes alios firmose sive planos cantus*, exclusivamente sobre a arte do canto. Este último, de especial interesse para esta tese, contém descrições da prática da música eclesiástica vocal no século XIII.

O primeiro a revisitar os escritos de Jerônimo foi Perne que, em 1828, publicou uma tradução comentada de parte da obra para o francês<sup>11</sup>. O texto completo foi então publicado por Charles Edmond Henri de Coussemaker em 1876<sup>12</sup>, edição sobre a qual MacClintock (1982, p. 3-7) apresenta sua tradução para o inglês do capítulo 25, utilizada para os fins deste estudo. Dentre as várias recomendações contidas no texto de Jerônimo, saliento aqui aquelas relacionadas ao canto propriamente dito. Afirma o autor que para que as canções eclesiásticas possam ser executadas por dois ou mais cantores de maneira apropriada, cinco premissas devem ser observadas<sup>13</sup>. São elas:

Primeira: os cantos devem ser estudados cuidadosamente por todos os cantores que devem decidir de comum acordo sobre a qualidade e quantidade do tempo harmônico, seja ele segundo os antigos ou segundo os modernos; (MORAVIA in Macclintock, 1982, p. 5-7, tradução nossa).<sup>14</sup>

Essa regra se mantém verdadeira até nossos dias. O estudo é a base profissional sobre a qual qualquer músico deve sustentar suas atividades. O respeito ao estilo e às peculiaridades do compositor e a forma com a qual a música foi composta devem ser observados para que as escolhas interpretativas sejam dotadas de sentido. Do estudo constante deve advir a reflexão sobre a própria prática, como teorizado contemporaneamente por Donald Schön (1930-1997) em sua obra *The reflective Practitioner*, de 1983. Nessa obra o autor busca compreender a atividade profissional, seja ela qual for, dentro da perspectiva de um saber fazer sólido, não apenas teórico, mas também prático, que permita ao profissional a reflexão e a atenção em sua atividade. Observar e vivenciar a prática através da ação, de acordo com Schön, seria aquilo que possibilita a construção do conhecimento. É a metodologia do aprender a fazer, fazendo. O saber fazer conduz à competência que permite ao indivíduo apossar-se de um

<sup>11</sup> Revue Musicale, II (1828), 457- 467, 481- 490.

<sup>12</sup> COUSSEMAKER, C. E. H. *Scriptores de musica mediiaevi nova series*, 04 vol. Paris, 1876, vol I., p. 94-94.

<sup>13</sup>*In order that ecclesiastical song may be performed by two or even more singers, after the proper manner, five things are necessary for the Singer.*

<sup>14</sup>*First, the chant should be studied carefully by all singers, and they should agree with one accord in the quality or quantity of harmonic time, either according to the ancient or the moderns.*

conhecimento que nem sempre é capaz de descrever, mas está presente na atuação. Schön explora a habilidade profissional sob o prisma da reflexão sobre suas ações e considera que as escolas que formam profissionais devem incluir um forte componente de prática, criticando os critérios de formação profissional baseados em racionalismo técnico, aplicando-se o modelo de ciência aos problemas da prática. Em outra obra, *Educating the Reflective Practitioner* (1987), defende que a formação do futuro profissional inclua um forte componente reflexivo através da prática. É esta, segundo ele, a via possível para um profissional se sentir capaz de enfrentar situações sempre novas e diferentes com que vai se deparar na vida real e de tomar decisões apropriadas nas zonas de indefinição que a caracterizam. Obviamente à época de Jerônimo não haviam ainda as complexas teorias educacionais modernas a exemplo de Schön, contudo podemos aqui encontrar entre eles, a despeito da grande distância temporal que os separa, um cerne comum em suas afirmações, em que estudo, prática e reflexão sobre esta prática são importantes.

A segunda e terceira regras de Jerônimo são como segue:

Segunda: dentro do possível, que possam ser eles todos bons cantores e que possam escolher um regente para o qual devem devotar diligente atenção, seguindo dele todas as regras para as notas e pausas; pois assim é melhor.

Terceira: para que a natural disparidade das vozes não leve à desarmonia deixe que as vozes possuam diferentes qualidades, ou seja, o peito, a garganta e a cabeça. A voz que forma notas no peito, a chamamos de “de peito”. Aquela que forma notas na garganta, a chamamos de “de garganta”. Aquela que forma notas na cabeça, a chamamos de “de cabeça”. Vozes de peito são melhores para notas mais graves. Aquelas de garganta para notas mais agudas e as de cabeça para aquelas ainda mais agudas. Geralmente vozes pesadas e mais graves são de peito. Aquelas mais sutis e leves são de cabeça e aquelas intermediárias são de garganta. Todas elas devem manter sua individualidade no canto. (MORAVIA in MacClintock, 1982, p. 5-7, tradução nossa)<sup>15</sup>.

Ao afirmar que “dentro do possível todos eles devem ser bons cantores” Jerônimo demonstra que, já naquela época, havia preocupação com qualidade vocal e técnica dos músicos. Assim como hoje, cantores efetivamente talentosos e dotados de boa técnica não são assim tão numerosos. Dada a antiguidade de seus escritos, é impossível qualquer tipo de certeza em relação ao sentido real pretendido por ele com o uso dos termos por meio

---

<sup>15</sup>*Second, as far as possible let them be all good singers and choose for themselves a conductor to whom they shall pay diligent attention; and let them follow his every rule for notes and pauses; for this is best. Third, lest the natural disparity of the voices lead to disharmony, let the voices have different qualities, i.e., the chest, the throat, or the head. The voice that forms notes in the chest we call “of the chest”. Those in the throat are “of the throat”, and those voices in the head are “of the head”. Chest voices are best for deep notes; those of the throat for higher notes; and those of the head for the highest. Generally, heavy low voices are chest voices; subtle and very high ones are head voices; those in between are throat. They all must maintain individuality during singing.*



dos quais descreve a voz cantada. Contudo é muito interessante ver, já no século XIII, nomenclaturas como voz de peito, de garganta e de cabeça utilizados em acepções muito similares as usadas hoje em dia no ensino do canto lírico. Nesse ponto cumpre aqui colacionar as afirmações de Pinho, Korn e Pontes (2014, p. 44), em seu livro *Músculos Intrínsecos da Laringe e dinâmica Vocal*. Na obra, os autores descrevem a musculatura intrínseca da laringe, fonte de produção da voz humana, como sendo formada por músculos adutores, abdutores e tensores das pregas vocais. Os músculos cricotireóideos ou CT são os tensores responsáveis pelo alongamento das pregas vocais quando da emissão de sons agudos, e os músculos tiroaritenóideos ou TA aqueles responsáveis pelo encurtamento das pregas quando da emissão de sons graves. O funcionamento conjunto dessas duas musculaturas está intimamente ligado àquilo que Jerônimo parece ter percebido já no século XIII, ou seja, o fenômeno dos registros vocais.

Para Araújo (2019, p. 22) ainda que não se trate de uma unanimidade, a maioria dos teóricos vocais define os registros como sendo três: peito, misto (ou de garganta segundo Jerônimo?) e de cabeça. Cada um desses registros será determinado pela predominância da ação do TA e do CT durante a fonação. Conforme a voz vai, pouco a pouco, partindo da emissão de notas graves (as “de peito”) rumo a notas médias e agudas (as “de garganta” e “de cabeça”) a ação desses dois músculos sobre a morfologia da borda livre da prega vocal varia em intensidade. Nos graves (registro de peito) predomina o TA, no misto (ou de garganta) haverá uma codominância entre TA e CT, e no de cabeça predominará a ação do CT. Para Stark (2008, p. 57) essas nomenclaturas são algo histórico entre os professores de canto, notadamente a partir do século XVIII. Entretanto, temos aqui, um exemplo muito mais antigo do uso de uma terminologia atual.

As diferentes “vozes” nomeadas por Jerônimo de vozes de peito, garganta e cabeça, e suas descrições, mesmo podendo ser consideradas incipientes, assemelham-se em muito àquilo que contemporaneamente chamamos de registros. Com efeito, notas mais graves se beneficiam do registro de peito, assim como as mais agudas daquele de cabeça. Podemos presumir que Jerônimo foi capaz de chegar a essa conclusão em razão de sua compreensão das diferentes regiões nas quais a voz parecia ressoar e não necessariamente por sua forma de produção. Tal compreensão dos registros como sendo um fenômeno ressonante, à qual devemos sua nomenclatura histórica, compreensível, porém, equivocada, persistiu por séculos. Em minha própria trajetória, tendo tido contato com uma série de professores diferentes, as informações a respeito da origem dos registros vocais nunca foram uniformes. Por diversas vezes ouvi que homens cantavam

com voz de peito e mulheres com voz de cabeça, o que hoje sabemos se tratar de um equívoco, considerando que todo cantor, seja ele homem ou mulher faz uso dos três registros. O entendimento de que os registros são um fenômeno produzido pelas pregas vocais, na laringe, portanto, e não no peito, na garganta (ou meio do caminho) ou ainda na cabeça, aparece apenas no final da década de oitenta com as pesquisas de Hirano (1988, p. 58) que os distingue dos fenômenos ressonantes ao postular sua Teoria da Participação dos Tensores da Prega Vocal.

Ainda sobre os registros, Jerônimo afirma que:

Contudo, como todas as vozes ganham seu vigor do peito, é dessa forma necessário que um cântico nunca se inicie muito agudo, especialmente por aqueles que possuem voz de cabeça; ao invés [de iniciar o cântico muito agudo] devem posicionar no peito uma nota mais grave do que as outras como base para sua própria parte, contudo não muito grave, que é gritar, nem muito aguda, que é guinchar, mas na medida, que é cantar. Assim todos devem iniciar para que a melodia não seja serva da voz, mas sim a voz sirva à melodia, pois de outra forma belas notas não poderão se formar (MORAVIA, in MacClintock, 1982, p. 5-7, tradução nossa).<sup>16</sup>

Ao afirmar que todas as vozes ganham vigor “do peito” Jerônimo se mostra mais uma vez atual. Se levarmos em consideração que a musculatura responsável pela voz “de peito”, o TA é, em linhas gerais, a própria prega vocal, podemos dizer que ele estava certo já no século XIII, pois em toda a fonação a ação deste grupo muscular estará presente. Podemos também perceber outras duas coisas importantes. Notemos que o autor afirma que “é dessa forma necessário que um cântico nunca se inicie muito agudo, especialmente por aqueles que possuem voz de cabeça.” Ao inferir que alguns possuíam “voz de cabeça”, Jerônimo faz uma distinção dos cantores, especificando haver aqueles que, pelo que vimos, possuem vozes mais agudas, diferentes daqueles que possuíam vozes de peito, mais graves. Trata-se aqui de um dos primeiros indícios escritos daquilo que séculos mais tarde viria se tornar a classificação vocal, tema de especial interesse para esta tese. Igualmente, partindo da afirmação sobre se iniciar o canto em uma nota nem tão grave e nem tão aguda, mas sim na medida, vemos a preocupação do autor em relação à adequação da prática vocal ao instrumento voz e suas peculiaridades. É a questão da comodidade, preocupação comum a todos os compositores independentemente da época

---

<sup>16</sup>*However, since all voices gain their vigor from the chest, it is therefore necessary that a chant never be begun to high, especially by those having head voices; rather they should place in the chest a note deeper than the others as a basis for their own part – yet not too deep, which is to shout, or not too high, which is to shriek, but in between, which is to sing. Thus, let them always begin so that the melody might not be subject to the voice, but the voice to the melody; otherwise, beautiful notes cannot be formed.*

em que viveram. É imprescindível se levar em conta o material disponível em termos vocais ao se compor, em razão da necessidade da executabilidade da própria composição. Do que adiantaria compor algo que não pudesse ser cantado por ninguém? Assim, como veremos mais adiante, ao discutirmos a relação entre cantor e compositor, a música de uma época é também um reflexo do material artístico disponível, seja ele vocal ou instrumental, bem como dos espaços utilizados para a execução dessa música e suas peculiaridades. Aqui, cumpre também ressaltar que a concepção de Jerônimo era a de que a voz deveria servir à música e não o contrário, fato que denota a forte influência da Escolástica no ensino e prática da música em todo o ocidente a partir principalmente do século IX. No final da Renascença, as ideias dos teóricos musicais envolvidos na gênese do Barroco seriam diferentes. Impregnados pelos ideais do Humanismo, conceberam a música como serva da palavra, e não o contrário, como veremos. A seguir Jerônimo afirma que:

Mas caso alguém queira entender notas ainda mais belas, que tenha sempre em mente a seguinte regra: a despeito das muitas notas a serem cantadas, o cantor, mesmo sendo inexperiente, deve se ocupar criteriosamente com a emissão de cada uma delas. Pois, diferentemente da roda do moinho que produz sons estridentes, inconsciente daquilo que está fazendo, os seres racionais devem desejar que todas as suas ações sejam dirigidas a um fim adequado. Assim belos sons serão produzidos pela vontade e não pela sorte ou acaso (MORAVIA in MacClintock, 1982, p. 5-7, tradução nossa).<sup>17</sup>

Este trecho também nos traz algo de muito contemporâneo em termos de compreensão da técnica vocal. Ao afirmar que o cantor deve se preocupar com a formação de cada uma das notas, por meio do direcionamento de sua vontade racional, em vias de produzir *belos sons* (apesar de não podermos precisar esteticamente aquilo que o autor pretende com a expressão, podemos sim presumir que se trate de um som pelo menos superior ao mediano) afastando-se a sorte ou o acaso, ele resume o moderno pensamento da cognição musical aplicada à técnica vocal, ou seja, o de que a musculatura é volitiva. Sundberg (2015, p. 63) afirma que nossos músculos agem sob o domínio de nossa vontade e, sendo o cantar um ato basicamente muscular, uma vontade firme e bem dirigida resultará também em um comportamento muscular firme e regular, gerador de belos sons. Continua Jerônimo:

---

<sup>17</sup>*But if anyone desires to understand more beautiful notes, let him hold this rule: that he despite the song of none, however unskilled, but attend diligently to the singing of all. For differently from the mill wheel that makes a strident sound, unaware of what it itself is doing, a rational being must desire all his acts to be directed to the proper end; This way beautiful sounds will be produced by will, not by luck or chance.*

E quando se ouvir uma nota agradável, que ela seja diligentemente guardada, para que sempre dela se faça uso. Contudo, o maior obstáculo para se produzir belas notas é a tristeza do coração, pois dessa forma nenhuma nota será ou poderá ser forte. A beleza vem da alegria do coração, pois pessoas melancólicas podem sim ter bonitas vozes, mas jamais poderão cantar com beleza. (MORAVIA I in: MacClintock, 1982, p. 5-7, tradução nossa).<sup>18</sup>

Nós cantores estamos sempre em busca do som adequado. Professores, na tentativa de descreverem esse som, se utilizam de inúmeras imagens e expressões. Termos como o “buraco certo”, a “posição ideal”, o “bom lugar”, ou ainda “o núcleo da nota”, são comuns e conhecidos por todos os cantores líricos. Parte do desafio é, ao se atingir esse “ponto ideal”, mantê-lo. Nesse sentido o conselho de Jerônimo parece ter se mantido pertinente ao longo dos séculos. Ao se emitir uma nota que possua boa sonoridade, que essa produção seja mantida e passe a ser reproduzida sempre. É também curioso perceber que para o autor, apenas a alegria do coração seria capaz de produzir beleza, rechaçando a tristeza como sendo uma emoção hábil para tanto. Note-se que, muito embora seja compreensível tal afirmação, dado o âmbito eclesiástico da prática musical descrita por Jerônimo, apenas alguns séculos após suas palavras, a melancolia amorosa se tornaria uma das principais motivações do *drama per musica* que, no Barroco, foi o meio por intermédio do qual todas as emoções, e não apenas a alegria, poderiam ser extravasadas.

Quase cem anos após a publicação dos estudos de Jerônimo, o silêncio a respeito da prática vocal volta a ser quebrado com a publicação da obra *De Modo Bene Cantandi choralen cantun* de Conrad Von Zabern em 1474. Dyer (1978, p. 207) afirma que os principais aspectos da vida de Zabern são conhecidos com algum grau de certeza, não sendo possível, no entanto, precisar sua data de nascimento ou morte. Durante sua carreira como padre, teólogo e músico, esteve sempre associado à Universidade de Heidelberg, primeiramente como aluno e, posteriormente, como professor e pregador. Zabern baseou seus ensinamentos de música em três obras compostas por ele mesmo. O *Novellus Musicae Artis Tractatus* oferece uma introdução às bases da teoria musical da época. O *Opusculum de monochordo* trata do uso e da construção daquilo que Dyer afirma ter sido “a invenção e ferramenta de ensino favorita” de Zabern, o monocórdio de teclas. Seu terceiro tratado, *De Modo Bene Cantandi choralen*, aponta os erros e deficiências dos corais de sua época e exorta os cantores no sentido de melhorarem sua técnica. Podemos considerar a obra

---

<sup>18</sup> *And when he will have heard a pleasing not, let him diligently retains it, that he might make use of it. However, the chief obstacle to producing beautiful notes is the sadness of the heart, for then no note is or can be strong; it comes indeed from the joyousness of heart, because melancholy person can have beautiful voices but cannot indeed sing with beauty.*

como sendo o primeiro tratado de pedagogia vocal existente. O texto trata da prática coral eclesiástica de seus dias. A exemplo dos escritos de Jerônimo, dispõe regras sobre como bem cantar, indica problemas da execução da música coral no final do século XV e oferece instruções sobre como resolvê-los. Não obstante sua especificidade em relação à prática vocal na Igreja, a obra de Zabern traz uma visão valiosa sobre as qualidades da voz cantada consideradas importantes na Idade Média. Apesar de sua relevância, uma tradução completa e fidedigna de sua obra jamais foi feita. Contudo, Joseph Dyer (1978, 207-227), em artigo intitulado *Singing with propper refinement*, oferece as seis regras sobre o bem cantar, postuladas por Zabern, traduzidas para o inglês. São elas:

1 – *Concorditer* ou cantar com espírito e concordância: cada cantor deve emitir sua voz no exato momento e no mesmo nível que os outros, sem antecipar ou atrasar. Devem seguir o exemplo dos anjos que cantaram juntos na noite em que o Cristo nasceu e das três crianças que no fogo da fornalha com suas três vozes louvaram a Deus como se fossem uma só. Para adquirirem esse hábito os cantores devem se observar uns aos outros com cuidado especialmente quando o coral for grande e o local de apresentação espaçoso (ZARBEN apud Dyer 1978, p. 207, tradução nossa<sup>19</sup>).

Podemos encontrar nas palavras de Zabern uma das primeiras justificativas para a necessidade de que as vozes soem como uma só em meio a prática coral. De acordo com Martinez (2000, p. 146) a precisão dos ataques, igualdade de volume vocal e timbragem são regras básicas que corais em todo o mundo desde que a prática teve início devem obedecer. A importância da percepção do outro em meio à música feita em conjunto também é exaltada por Zabern. Sempre que atuamos em grupo devemos estar atentos uns aos outros. O cantor de ópera deve estar alerta ao colega cantor, ao maestro, à orquestra, ao gesto e à movimentação cênica. O bom cantor é aquele capaz de focar suas ações levando em consideração esse “todo” indissociável.

2 – *Mensuraliter* ou cantar com a medida adequada: para se cantar com o ritmo adequado é necessário que se dê a cada uma das notas o seu valor exato sem que umas sejam mais sustentadas do que outras. Esse é um erro comum, pois cantores geralmente seguram notas agudas mais tempo de que deveriam. (ZARBEN apud Dyer, 1978, p. 207, tradução nossa<sup>20</sup>).

---

<sup>19</sup> *Concorditer or to sing with one spirit and accord: each singer must put forth his voice at the same moment and at the same degree, without anyone anticipating or holding back. As examples, the angels sang together the night of Christ's birth; also, the three children in the fiery furnace who with their three voices praised God as with one. To acquire this habit, the singers should observe one another carefully, especially when the choir is large and the place of performance spacious.*

<sup>20</sup> *To sing in proper tempo it is necessary that one give each note its value and not hold one longer than another. This is often wrong because the singers often hold the higher tones excessively long.*

Quanto a esta segunda regra, pode-se dizer que entre os cantores, certos hábitos são reincidentes há séculos, por exemplo, o de *sustentar as notas agudas por mais tempo do que deveriam*, incorrendo frequentemente em problemas relacionados ao ritmo. Encontrar a medida adequada das ações em meio à prática do canto é uma constante inclusive em termos técnicos. O mau hábito de, geralmente em razão de exibicionismos, sustentar notas agudas além dos limites contidos na composição geram desarmonia na prática musical conjunta, onde o todo será sempre mais importante do que as partes consideradas isoladamente.

3 – *Mediocriter* ou cantar na tessitura correta: a escolha de uma tessitura cômoda para cada uma das músicas e algo razoável, pois geralmente em um coral muito grande é difícil para a maioria dos cantores cantarem as notas mais graves bem como as mais agudas, ficando nestes momentos o coral sem algumas dessas vozes. É dessa forma importante que o líder dê a primeira nota na altura correta, para que a melodia possa ficar em uma tessitura de oito ou nove degraus para cima ou para baixo. (ZARBEN apud Dyer, 1978, p. 207; tradução nossa<sup>21</sup>).

Aqui vemos mais uma vez, a exemplo das palavras de Jerônimo analisadas há pouco, a preocupação com a comodidade e adequação da composição às vozes disponíveis. Na época descrita por Zabern, as evidências históricas indicam que a prática musical era feita em uníssono, não havendo divisão de vozes e sendo ainda ausente qualquer tipo de classificação vocal mais elaborada. Considerando que todos os cantores deveriam entoar as mesmas notas, a tessitura das peças executadas teria de ser acessível a todos ou pelo menos à grande maioria, sob pena de desarmonia no conjunto musical. As regras 4<sup>22</sup> e 5<sup>23</sup> de Zabern, ou seja, *Differentialiter* ou cantar com discernimento e

---

<sup>21</sup> *To choose a medium range for each song is reasonable, because in a large choir it usually happens that it is difficult for all to sing the very high or very low notes, and therefore one must do without some of the voices. It is therefore important that the leader should give the starting note in the proper range, so that the melody may lie in a range about eight or nine steps above or below it.*

<sup>22</sup> 4 – *Differentialiter* ou cantar com discernimento: significa cantar com a observância dos adequados requerimentos relativos aos serviços eclesiais e o ano eclesial. Isso pode ser atingido por meio da seleção de diferentes ritmos e do uso de diferentes alturas. No que diz respeito a grandes celebrações deve-se cantar em ritmos lentos; aos domingos e em celebrações menores devem-se usar ritmos moderados; nos serviços diários devem-se usar ritmos mais acelerados. Tal gradação possui suas bases na autoridade do conselho da Basiléia. Recai sobre a pessoa do líder do coral deixar claro no início dos cantos qual o ritmo a ser praticado. Em celebrações festivas deve-se utilizar uma altura mais aguda, mas que não exceda muito o alcance médio. Para serviços funerários tanto em missas como em vigílias ou vésperas, deve-se cantar em uma altura mais grave e séria.

<sup>23</sup> 5 – *Devotionaliter* ou cantar com devoção: cantar com devoção se faz necessário para que cada cantor sustente firmemente as notas, da forma com a qual se encontram escritas e enviadas pelo Pai Abençoado. Também não se devem dividir notas individuais em partes menores, nem mesmo saltar para a quinta superior ou quarta inferior ou qualquer outra consonância, nem jamais se desviar das notas escritas de qualquer outra forma. Todos esses desvios destroem a devoção do ouvinte e facilmente causam confusão no coral. Durante o cantar é adequado que os cantores descubram suas cabeças ou curvem-se com

*Devotionaliter* ou cantar com devoção, guardam relação exclusivamente com aspectos religiosos.

Na sexta regra oferecida por Zubern, ele descreve, didaticamente, uma série de maus hábitos a serem evitados por cantores. Tais hábitos, segundo ele mesmo afirma, foram observados durante sua vida profissional, em diversas localidades da Europa. Seus comentários, não raro mordazes, demonstram sua indignação. Como veremos a seguir, muitos deles são praticados por cantores ainda hoje. São eles:

6 –[...] a adição de *h* às vogais em palavras que não possuem o *h*: por exemplo, em *Ky-ri-e e-lei-son*, em que muito comumente se ouve o *He-he-he* cantado juntamente ao *e*, como um açougueiro ao levar suas ovelhas ao mercado. Da mesma forma com que se escutam milhares de vezes *ha-ha* e *ho-ho* em palavras que não são escritas dessa forma. Isso certamente não pode ser chamado de canto elegante ou belo: pelo contrário eu o chamo de rústico; (ZARBEN apud Dyer, 1978, p. 208; tradução nossa<sup>24</sup>).

Aqui Zubern, a exemplo de Jerônimo da Moravia cem anos antes, preconiza que o cantor deve se preocupar com seu refinamento, examinando de forma cuidadosa sua voz ao fim de melhorá-la, ou seja, deve refletir sobre sua prática. Revela também uma curiosa prevenção em relação aos modos dos camponeses de seu tempo aos quais denomina “rústicos”. No que diz respeito ao mau hábito, de adicionar indevidamente um “h” a palavras que não possuem o fonema, contemporaneamente podemos observar em uma série de cantores o mesmo comportamento, revelador de uma prática pouco refletida. Cantores líricos atuais executam repertórios nos mais variados idiomas e, muitas vezes, são fluentes apenas em seus idiomas maternos. Alguns, por ignorância ou descaso, ao não darem a devida importância à fonética adequada das línguas enfrentadas, distorcem as palavras alterando substancialmente a sonoridade pretendida pelo compositor do texto cantado. Talvez Zubern estivesse, como hoje devemos estar, preocupado com a correta

---

humildade, como a usual genuflexão nos momentos apropriados. Nos serviços devem ser usadas apenas as melodias que vem do Pai Santíssimo, caso contrário os servos do Diabo serão introduzidos. Pois, muitos diretores dos serviços possuem em si o demônio por utilizarem melodias mundanas com os textos do Glória, Credo, Sanctus, e do Agnus, sem que eu saiba a quem querem agradar.

<sup>24</sup>*The beautiful and well-bred manner of singing has the title of Urbane in contrast to Rustic, because city people ordinarily have more delicate manners than country people. Thus, who wishes to sing beautifully and edifyingly will never be thoughtless and inattentive, but rather will examine himself and his voice; in this way he will avoid more readily the unbeautiful things that I will now enumerate. The first bad habit is the addition of an h to vowels in words that do not have an h: for example Ky-ri-e e-lei-son, where one often hears “he he he” sung on the e, like the butcher when he drives his sheep to the market. Likewise other hears thousands of times a “ha, ha” or “ho, ho” in words that have no h. This certainly cannot be called elegant and beautiful singing: rather I call it rustic.*

entonação do texto a fim de se evitar sua deturpação, comparada por ele ao balir de ovelhas em rumo ao abate.

O segundo mau hábito é o de se cantar pelo nariz, fato que enfeia muito a voz. As passagens nasais jamais são associadas com o desenvolvimento da voz humana. É, portanto um sinal de muita falta de respeito quando alguém, não contente com a natureza de seu instrumento, faz uso de sua voz a emitindo pelo nariz; (ZARBEN apud Dyer, 1978, p. 208; tradução nossa<sup>25</sup>).

O uso exagerado da cavidade nasal continua até hoje sendo algo pouco desejável dentro do canto lírico, muito embora a questão da ressonância seja controversa entre os professores da disciplina. Araújo (2019, p. 36) divide didaticamente as regiões de ressonância em cinco. São elas: a laringofaringe que se estende desde a prega vocal até o início da cavidade oral; a Orofaringe que se estende desde o osso hioide e do início da cavidade oral até o palato mole; a rinofaringe ou nasofaringe que se estende desde o palato mole até a parte superior da faringe; cavidade oral e cavidade nasal. No canto lírico privilegia-se, mormente, a mais alta delas ou rinofaringe, permitindo uma voz brilhante, com espaço orofaríngeo suficiente para que se mantenha a prega vocal sem excesso de adução e a voz sem alteração de timbre. Não podemos de forma alguma precisar, pelo que Zavern afirma, qual tipo de ressonância seria por ele preconizada como adequada, porém, suas palavras deixam bem claro que a nasal não seria capaz de produzir um belo cantar. Segue ele:

Outra maneira desagradável de se cantar é a pronúncia incorreta das vogais que torna o canto ininteligível para os ouvintes. Neste ponto a maior parte dos clérigos peca, pois cantam como se tivessem mingau em suas bocas e fazem pouca ou nenhuma diferença entre a pronúncia de *e* ou *i*, e *u* e *o*. Muitas foram as vezes em que ouvi ao invés de ser cantado *Dominus vobiscum*, “vabiscum”; ao invés de *Oremus*, “aremus”, momento em que costumo dizer à pessoa que está ao meu lado que não iremos “arar” nada nesse momento. E de fato, de Frankfurt a Coblenz e de lá a Tier, tenho feito muitas observações de que as vogais *ei* não são claramente pronunciadas nem diferenciadas especialmente pelos estudantes. Dessa forma professores devem insistir para que esses erros sejam corrigidos diariamente para não serem carregados para a idade adulta; (ZARBEN apud Dyer, 1978, p. 208; tradução nossa<sup>26</sup>).

<sup>25</sup>*The second bad habit is to sing through the nose, which makes the voice very unbeautiful. The nasal passages are never associated with the development of the human voice; so it is not a small sign of lack of education if one is not contented with the mouth and the ordinary natural tools, but emits the voice through the nose.*

<sup>26</sup>*Another crude manner is unclear pronunciation of the vowels, which makes the singing unintelligible to the hearers. In this most of the clerics are to blame, for they sing as if they had mush in their mouths and make scarcely any difference between *e* and *i*, and *u*, and *o*. I have often heard sung instead of *Dominus vobiscum*, “vabiscum”; instead of *Oremus*, “aremus”, so that I say to my neighbor “No we will not plough now.” And in fact from Frankfort to Coblenz and from there to Trier I have made the frequent observation*



A questão da pronúncia das vogais e sua inteligibilidade guardam relação com a questão da articulação e da dicção no canto. Os tratados de canto existentes não se preocupam muito com a questão dos articuladores, em geral advogando pela manutenção de uma mandíbula relaxada durante toda a prática do canto. Contudo, ainda assim é preciso articular. O maior problema se encontra nas vogais pois, atualmente, diferentes escolas de canto preconizam a abertura e o fechamento das vogais de forma diversa. Escolas de canto, historicamente, se diferenciam por nacionalidade, daí o uso do termo *escolas nacionais de canto*. Cada uma delas leva em consideração seu próprio idioma e suas peculiaridades, no geral a forma por meio da qual os fonemas são tratados. Por esta razão, a maior parte dos cursos superiores de canto existentes no mundo oferece matérias nas quais o estudante aprende a utilizar o IPA ou *international phonetic alphabet* que permite transcrever foneticamente qualquer idioma, garantindo assim a correta dicção durante a prática do canto. No que diz respeito à técnica vocal propriamente dita, o uso das vogais durante a prática docente também diverge muito, como veremos mais à frente.

Outro mau hábito é aquele quando a afinação de uma vogal sustentada abaixo de uma série de notas e mantida por um longo tempo, não se mantém verdadeira, mas varia durante o canto. Isso soa muito mal, mas é, contudo, um erro muito comum como se pode perceber diariamente; outro sinal muito comum de pouco treinamento é a horrenda vacilação da afinação para cima e para baixo. É um hábito detestável principalmente porque chama atenção e é perturbador no mais alto grau. Estraga o canto correto dos outros da mesma forma com a qual uma corda desafinada estraga o som do cravo. Qualquer um que tenha esse chocante hábito deve desistir imediatamente de cantar até que tenha obtido alívio; e a isso não se deve negligenciar desde que haja esperança de correção. (ZARBEN apud Dyer, 1978, p. 209; tradução nossa<sup>27</sup>).

Nesse ponto, muito embora não seja possível determinar exatamente aquilo que o autor pretende explicitar, a variação de altura numa nota sustentada e a variação de uma nota para cima e para baixo se assemelha ao excesso daquilo que chamamos de vibrato. É importante salientar, entretanto, que o “defeito” mencionado pelo autor parece guardar relação não com o vibrato saudável, mas sim com o vibrato defeituoso em que há a variação de afinação em uma nota sustentada em razão da vibração excessiva.

---

*that e and i are not clearly pronounced and not clearly differentiated, especially by students. Therefore, the Rectors should justly refrain from this daily, so that they don't carry this error to the old age.*

<sup>27</sup>*Another bad habit is that when the pitch of a vowel sustained below a series of notes and held for a long time does not remain true but wanders and varies during the singing. This sounds very bad, yet it is a very common error, as one can perceive every day. Another very common sign of poor training is the horrid wavering up or down of the pitch. It is a detestable habit mainly because it attracts attention and is disturbing in the highest degree. It spoils the correct singing of the others, just like an out of tune string disturbs the tuning of the clavichord. Whoever has this shocking habit should desist entirely from singing until he has procured relief; and it should not be neglected as long there is hope for correction.*

Outro péssimo hábito é o violento apertar ou o empurrar a voz, que fere a beleza e doçura do cantar no mais alto grau. Conheço algumas pessoas que, muito embora sejam mais bem treinadas no canto do que outras, mesmo assim destroem seu canto em razão desse erro, pois estão convencidas de que cantam bem; contudo nunca foram advertidas sobre o quanto condenável é essa prática. Uma crueza particularmente impressionante é a de se cantar as notas agudas com muito volume, com toda a potência dos pulmões. E em verdade, caso haja alguém que, por natureza, tenha uma voz pesada como um trompete, ela causará uma grande confusão no coral dando a impressão de que os mugidos de vários bois se encontram misturados às vozes. E também pude observar em algumas escolas cantores de vozes pesadas que cantam a plenos pulmões as notas mais agudas por puro prazer de sua força, fazendo com que alguns pensem serem capazes de estourar até mesmo as janelas. Para se corrigir esse erro todos devem compreender que qualquer um que deseja cantar bem deve saber usar sua voz em três graduações. As notas graves devem ser cantadas sempre do peito, as intermediárias com força moderada e as mais agudas com voz muito suave. E a mudança de uma para outra não deve ser abrupta, mas gradual, de acordo com os movimentos da melodia. Aqueles que agem de forma contrária demonstram falta de entendimento. Ofereço aqui um exemplo. Todos sabem que os órgãos, independentemente de seu tamanho, possuem uma variedade de tubos: grandes, médios, pequenos e que aos maiores não são apenas mais graves, mas também mais cheios e os mais finos não apenas mais agudos, mas também mais delicados. Por que razão não pode o homem imitar tal instrumento e modular sua voz de diversas formas? (ZARBEN apud Dyer, 1978, p. 209; tradução nossa<sup>28</sup>).

Expressões como o *estrangulamento da voz* ou ainda *empurrar a voz, cantar as notas agudas com total potência dos pulmões*, utilizadas pelo autor, por mais distantes que se encontrem de nós parecem se referir a temas atuais no que diz respeito à prática coral. Como dito anteriormente, na música coral naipes devem soar como vozes individuais equilibradas entre si. As vozes devem se unir em conjunto, devem timbrar umas com as outras, não sendo sua individualidade algo desejável. Assim, cantores que desejassem sobressair à maioria com a potência de suas vozes não eram nada bem-vistos pelo autor. Ao afirmar que caso haja alguém cuja voz naturalmente soe como a do trompete esta não deve cantar no coro, pois causaria confusão, o autor nos informa que já

---

<sup>28</sup> *Another common habit is the violent squeezing out or pushing of the voice, which injures the beauty and sweetness of the singing in the highest degree. I know some persons who, thou better trained than others in singing, nevertheless destroy their singing because of this error, for they are convinced that they sing well; however, they have never been shown how blameworthy that manner is. A particularly striking crudity is that of singing the high notes with a loud tone, indeed with full lung power. And truly if there is a person who, by nature, has a heavy, trumpet like voice, it makes a great disturbance in the whole choir and appears as the voices of several oxen were mixed in with the choir. And I have also heard in my Collegium that singers with full, heavy voices scream on the high notes from pleasure of strength, so that one thinks that they want to burst the windows or knock them out of their frames. In order to correct this error, one must know that whoever sings well must use his voice in three degrees. The low notes are not to be sung entirely from the chest, the middle ones with moderate strength, and the high ones with a soft voice. And the change from one to the other must not be sudden, but gradual, according to the movement of the melody. Who does otherwise manage without understanding, doing as he pleases. Let us take an example. Everyone knows that an organ, no matter the size, has a variety of pipes: large, medium and small, and that the larger ones are not only deeper but also fuller, the smaller not only higher but also thinner and more delicate. Why should a man not imitate that instrument and modulate his voice in many ways?*

naquele tempo havia vozes grandes, que destoavam do ideal coral. Isso mostra que a variedade vocal sempre foi algo inerente ao ser humano. Vozes maiores e mais potentes sempre existiram, assim com aquelas mais doces e delicadas, independentemente do gosto ou estilo próprios de cada época da humanidade. O autor também menciona os registros de peito, misto ou garganta e cabeça da mesma forma que Jerônimo da Moravia o fez, indicando que o conhecimento pelo menos das diferentes sonoridades das quais a voz é capaz era algo bem difundido na Europa desde o século XIII. A maleabilidade do instrumento vocal é exaltada pelo autor que o compara ao órgão e suas diversas nuances sonoras, passíveis de serem imitadas pela voz.

Cada um dos maus hábitos por mim citados desfigura as canções, cansam os cantores e por fim os tornam incapazes de cantar. Pois as vias aéreas são frágeis e se machucam com facilidade se utilizadas de forma violenta, frequentemente por se cantar notas agudas com muita força. Deve-se sempre cantar se utilizando da medida certa de esforço seguindo o conselho do velho ditado que afirma “muito pouco e demais sempre estragam a prática”. (ZARBEN apud Dyer, 1978, p. 209; tradução nossa<sup>29</sup>).

Os relatos transcritos até o presente momento apresentam vários aspectos em comum. A música vocal, pelo menos pelas evidências encontradas a partir do século VII, era apreciada sob uma perspectiva estética e havia preocupação técnica em relação a sua execução. Os textos disponíveis referem-se sempre à prática eclesiástica e predominantemente coral. Entretanto, é difícil de imaginar que, sendo a voz o instrumento de mais fácil acesso entre todos, a prática do canto tenha por séculos, ficado restrita às comunidades religiosas.

As primeiras menções sobre o cantar na vida quotidiana secular podem ser retiradas dos textos do *Decameron* (1348) de Giovanni Boccaccio (1313-1375). Ele foi um dos primeiros humanistas dos quais se tem notícia e um escritor prolífico, tanto na prosa quanto no verso. Sua mencionada obra é uma coleção de cem contos, muitos deles originais seus, e outros de caráter folclórico, por ele compilados de diversas fontes. A ação inicia em uma Florença devastada pela peste negra. Para escapar da grave moléstia, um grupo de nobres cavalheiros e damas, dez no total, busca refúgio na cidade de Certaldo. Lá permanecem por dez dias e dez noites. Para se entreterem, cada um deles, noite após noite, conta uma história, daí o título da obra, *Decameron*. Todas as histórias

---

<sup>29</sup>*Each bad habit disfigures the song, first of all, then tires the singers and makes him incapable of singing. For the windpipe is a delicate organ and easily injured by violent use, often through singing high notes loudly. One must always sing with the proper measure of effort, according to the old saying “For too little or too much spoils the performance”.*

são conectadas umas às outras por curtas descrições do cotidiano do grupo durante o curso da viagem e, em alguns desses momentos, descrições da prática musical da época são feitas. Uma delas menciona o canto:

Após o jantar, a Rainha ordenou que os instrumentos musicais fossem trazidos, e que as danças começassem lideradas por Lauretta, com Emilia cantando acompanhada por Dioneus ao alaúde. Lauretta imediatamente aceitou e Emilia cantou uma canção de forma muito amorosa. [...] Terminada a canção, à qual todos responderam entoando o refrão, seguiram-se mais algumas danças que levaram a maior parte da noite, após as quais a Rainha achou por bem por fim ao primeiro dia. (BOCCACIO. 1956, p. 72 Tradução nossa).<sup>30</sup>

Esse conto faz menção a um canto individual, profano e com características de entretenimento. Descreve uma prática solista, diferente das práticas eclesiais coletivas vistas até o momento. Algo muito comum nas cortes de toda a Europa durante o período medieval e da Renascença, canções solo eram entoadas por músicos com a finalidade de entreter os nobres que a elas muitas vezes respondiam cantando de forma conjunta os refrãos. Vale ressaltar que apesar de termos aqui um exemplo de canto individual, essa prática ainda tinha em seu cerne algo de coletivo. À época, a educação musical dos nobres era tida como importante. Cantar e tocar instrumentos musicais eram parte de todo um arcabouço de conhecimentos necessários ao bom cortesão. Assim, não temos aqui a figura de músicos profissionais, contratados para um fazer musical. Temos pessoas reunidas em um momento social fazendo música, executando danças de forma conjunta, em vias de se entreterem.

Indicações de que a estética de “doçura e moderação” era também utilizada fora dos corais, na música profana, em canções, pode ser encontrada nas palavras de Jacopo da Bologna (1340-1386). O madrigalista italiano autor do tratado *L'arte del biscanto*

---

<sup>30</sup>*Dopo la qual cena, fatti venir gli strumenti, comando la reina che una danza fosse presa, e quella menando la Lauretta, Emilia cantasse una canzone, dal leuto di Dioneo aiutata. Per lo qual comandamento Lauretta prestamente prese una danza, e quella menò, cantando Emilia la seguente canzone amorosamente: Io son si vaga della mia beleza, che d'altro amor giammai non curerò, né credo aver vaghezza. Io veggio in quella, ogn'ora ch'io mi specchio, quel ben che fa contento lo 'ntelletto, né accidente nuovo o pensier vecchio, mi può privar di si caro diletto. Qual altro dunque piacevole oggetto, potrei veder giammai, che mi mettesse in cuor nova vaghezza? Non fugge questo ben, qualor disio di rimirarlo in mia consolazione; anzi si fa incontro al piacer mio tanto soave a sentir, che sermone dir nol poria, ne prendere intenzione d'alcun mortal giammai, che non ardesse di cotal vaghezza. E io, checiascun'ora più m'accendo, quanto più fiso gli occhi tengo in esso, tutta mi dono a lui, tutta mi rendo, gustando già di ciò ch'el m'ha promsso, e maggior gioia spero più da presso s'fatta, che giammai simil non si senti qui di vaghezza. Questa ballatetta finita, alla qual tutti lietamente avevano risposto, ancor che alcuni molto alle parole di quella pensar facesse, dopo cune altre carollette fatte, essendo già una particella della brieve notte passata, piacque alla reina di dar fine alla Giornata prima; e, fatti i torchi accendere, comandò che ciascuno infidono alla seguente mattina s'andasse a riposare; per che ciascuno, alla sua camera tornatosi, così fece.*

*misurato secondo el maestro Jacopo da Bologna*, afirmou que “gritar forte nas canções não é cantar bem, mas com suave e doce melodia.”<sup>31</sup> Segundo MacClintock (1973, p. 31) é óbvio que um musicólogo não pode colocar um marcador em um calendário ou em um atlas e dizer que nesse local e hora determinados a canção solo passou a existir na Europa Ocidental. Podemos afirmar que, de alguma forma, a canção seja tão antiga quanto à própria voz e o cantar. Os registros relativos a essa manifestação musical, entretanto, remontam aos dias dos trovadores, a exemplo da cena trazida acima do *Decameron* de Boccaccio. Apesar de não termos muitos relatos históricos sobre a prática vocal da época, podemos supor, por aquilo que até este momento foi visto, que o gosto pelo refinamento da voz sempre acompanhou a história da canção. As sofisticadas baladas e *vilerais* de Machaut, os delicados madrigais e *balatte* do século XIV, as *chansons* de corte de Dufay e Binchois são apenas alguns exemplos de obras primas da arte vocal, todas elas pensadas para o entretenimento coletivo das cortes.

Há também indícios de música cantada sendo feita nas ruas. Historicamente somos levados a crer que a música em geral foi um fenômeno restrito aos círculos da Igreja e nobreza durante a Idade Média, Renascença e parte do período barroco, contudo isso não é verdadeiro. É sabido que os períodos citados foram marcados por grande concentração da riqueza em uma reduzida porcentagem da população. Dada tal concentração podemos assumir que a educação formal e culta também foi privilégio dos poucos detentores de condição social mais elevada. Os altos custos dos instrumentos musicais também indicam que a população em geral teria muito pouco acesso a práticas musicais mais elaboradas, motivo pelo qual o canto certamente fez parte do dia a dia das pessoas comuns, pois a voz é um instrumento universal.

Cavicchi (2017) traz um importante estudo sobre um grupo de cantores atualmente pouco mencionados, mas muito conhecidos em seu tempo, os *cantastorie* ou cantores de lendas. Comuns na península itálica a partir da segunda metade do século XIII, estiveram ativos, surpreendentemente, até cerca de 1970. Segundo a autora, as fontes históricas disponíveis demonstram que a atividade dos *cantastorie* teve início no norte da Itália, já familiarizado com a arte dos trovadores<sup>32</sup>. Pouco a pouco a prática foi se espalhando até se tornar comum em toda a península italiana e suas ilhas no final do século XV. Estes

---

<sup>31</sup>*Per gridar forte nelle canzone, non si cantar bene, ma con soav'e dolce melodia.*

<sup>32</sup> Para maiores informações sobre os trovadores no decorrer da história, ver: F. Alberto Gallo, *Musica nel castello. Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane del XII al XV secolo* (Bologna, 1992), p. 17–58 ; Christopher Hogwood, *Music at court*, London: The Folio Society, 1977, entre outros.

artistas exerciam seu ofício em pequenos palcos improvisados em locais de grande circulação, como praças e feiras. Muitas vezes atuavam sozinhos em pequenos palanques e suas canções, geralmente escritas em *ottava rima*<sup>33</sup>, versavam sobre feitos épicos de cavaleiros antigos, lendas e mitos tanto profanos quanto religiosos. Eram, em suma, artistas de rua, que levavam música e entretenimento ao povo comum. Ao contrário do que se possa imaginar, apesar de músicos de rua, os *cantastorie* possuíam refinamento considerável, tanto do ponto de vista literário quanto musical, como podemos perceber a partir do substancial número de obras deixadas por eles com seus textos e canções.

**FIGURA 01** - FRONTISPÍCIO DE LIVRO CONTENDO UMA COLETÂNEA DE CANÇÕES TRADICIONAIS DOS *CANTASTORIE*.



**FONTE:** *Varie canzoni alla villotta in lingua pauana. Composte per gli virtuosi compagni al honor delle signorie vostre*, s. L., século XVI, Veneza, Biblioteca Nacional Marciana, MISC 2213.09. Na ilustração podemos ver o público sentado assistindo ao cantor sobre um pequeno palanque.

Maior importância oferecida à voz solo pode ser encontrada também nas *frottole* polifônicas Italianas da primeira metade do século XVI. Estas foram o estilo mais popular de canção secular na Itália no final do século XV e início do século XVI e certamente precederam os madrigais. O ápice de sua popularidade como estilo composicional se deu no período entre 1470 e 1530, momento em que o madrigal começa a substituí-la. Com a perda de sua popularidade, a *frottola* abre espaço para as cada vez mais frequentes canções para voz solo e alaúde, indicando o aumento da preferência pelos solos vocais, como se pode constatar em obras como o “O Cortesão”, de Castiglione (1997):

Considero como bela música o cantar com facilidade e em belo estilo. Ainda mais belo é o cantar acompanhado de alaúde que permite que quase toda a doçura reste na voz. É mais agradável apreciar o canto e a beleza das melodias

<sup>33</sup>Estrofe composta de oito versos decassílabos em que o primeiro rima com o terceiro e o quinto, o segundo com o quarto e o sexto, e o sétimo com o oitavo.

quando nossos ouvidos não estão ocupados com mais de uma única voz. Além disso, cada uma das pequenas falhas fica mais fácil de ser percebida, o que não ocorre quando muitos cantam juntos, pois cada cantor auxilia seu vizinho. Mas acima de todas as formas, a mais bela é o cantar acompanhando-se do alaúde em estilo recitativo, pois adiciona às palavras cantadas um charme e graça muito admiráveis. (CASTIGLIONE, 1997, p. 358. Tradução de Carlos Nilson Moulin Louzada).

Já no final do século XV e no século XVI há mais algumas menções à voz cantada, dotadas de preocupação técnica e estilística, que merecem atenção. Franchino Gafurio (1451-1522) foi um teórico e compositor italiano considerado um dos maiores humanistas de sua época. Sua extensa obra inclui vários tratados sobre música. Em um deles em particular, o *Pratica Musicae*, o autor demonstra seu desgosto pelo vibrato e por vozes gritadas, preferindo a suavidade e a doçura, preferência estilística recorrente em todos os autores até então aqui examinados. A contrapartida em relação a essa estética aparece, primeiramente, na obra de Ludovico Zacconi (1555-1627). Em seu *Pratica di musica utile et necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolatamente, si anco al cantore*, ao invés de condenar a prática do vibrato, ele a exorta como sendo algo necessário devendo ser *suave e agradável e ajudar nas ornamentações*. Como práticas *a capela* não estavam restritas a uma tonalidade específica, ou seja, podiam ser transpostas para se adequarem ao conforto do cantor executante, Zacconi (1596, p. 48) aconselhou: “fiquem atentos àqueles que devem cantar, que estejam cômodos com a tonalidade, nem muito alta, nem muito baixa.”<sup>34</sup> Em seu *Practica Musica*, Herman Finck (1556, p. 58) descrevia da seguinte forma o bem cantar em conjunto no século XVI:

O tenor e o alto não devem subir muito, e nenhuma voz deve superar às outras ou parecer gritada ou ainda tão tensa que mude a cor do cantor, que ficará com o rosto preto pela falta de ar, como aqueles baixos que buzina como um zangão preso dentro de uma bota, ou moles e soprosos como um fole furado. (FINCK, 1556, p. 58).

Giovanni Camillo Maffei (15? – 1564) médico, filósofo e músico nascido em Nápoles além de ter sido um dos primeiros a oferecer descrições anatômicas do aparelho fonador humano em sua carta *Discorso della voce e del modo d'apparare de cantar di garganta* (1562, p. 161), afirma que: *Já que a voz mais grave excede e engloba todas as outras, ela deve ser considerada a mais perfeita, mais nobre e mais generosa*. Segundo

---

<sup>34</sup> No original : *avere rigardo a quelle che hanno da cantare, che stiano commodi di tuono, né troppo alto, né troppo basso*.

o autor, caso o instrumento (voz) fosse flexível poderia originar qualquer tipo de voz, em clara alusão a uma incipiente forma de classificação vocal:

Digo então que estas vozes nascem da própria matéria do tubo [trato vocal]; e entendendo como tubo tudo aquilo que como acima dito concorre para formar a voz, de forma que se for mole, produzirá uma voz flexível, dobrável e variável. Mas se por acaso for duro, produzirá uma voz rígida e dura. Porque se o instrumento for duro, ele não pode se curvar como deveria; mas sendo mole, agilmente curvando-se, pode formar ou fingir toda a sorte de vozes. E a partir disso podemos dizer que há muitos que não podem cantar com outra voz que não seja a de baixo. E muitos outros que são inclinados a cantar apenas uma das vozes do conjunto, com grande irritação das orelhas, apenas cantam. E, de forma contrária, há alguns poucos que o baixo, o tenor e qualquer outra voz, com muita facilidade cantam; e fazendo ornamentos e diminuições com a garganta, executam passagens ora no baixo, ora no tenor, ora no alto, consideradas belíssimas. (MAFFEI, 1562, p. 230, tradução nossa).<sup>35</sup>

O tubo mencionado por Maffei, o qual parece se tratar da laringe deveria ser mole e flexível, do contrário resultaria em um som rígido e duro. Mais ainda, um tubo flexível poderia se adequar a qualquer uma das vozes do coro. Muito interessante é a crítica de Maffei a respeito daqueles que em razão da rigidez de seu “tubo” cantariam apenas uma dessas vozes. Podemos presumir que na segunda metade do século XVI a especialização de cantores em uma “classificação” específica não era exatamente desejada, mas sim advinda de uma deficiência técnica de seus instrumentos. O bom cantor, aquele cujo instrumento possui bom funcionamento e age de forma flexível originando todas as vozes, seria o ideal a ser perseguido. Notemos que as composições da época de Maffei possuíam extensão vocal bastante limitada se comparada com repertórios próprios de períodos estilísticos posteriores. Dessa forma podemos compreender a razão pela qual sua crença era no sentido de que uma voz flexível poderia cantar bem todos os naipes de um coro.

Muitas foram as descrições sobre a voz cantada vistas até este momento. Todas elas são importantes, pois se configuram nas peças do grande quebra-cabeças que nesta tese se pretende montar sobre a realidade dos cantores antigos. São em geral tratados e

---

<sup>35</sup>*Or dico dunque, che queste voci nascono dalla propria materia della canna; et intendo per la canna tutte sopradette che concorrono a far la voce, si che, se quella sara molle, farà la voce flessibile, pieghevole, e variabile. Ma se per sorte sara dura, farà la voce rigida e dura. Percioche essendo duro l'istrumento, non può, como bisognaria, piegarsi; si come essendo molle, agevolmente piegandosi, puo formare e fingere ogni sorte di voce. E di qui nasce, che molti sono i quali que non ponno altra voce ch'il basso cantare. E molti ancora se ne beggono che non sono, se non ad una delle voci del conserto inchinati, e quella con grandissimo fastidio dell' orecchia, appena cantano. E per il contrario, poi se ne trovano alcuni, ch'il basso, il tenore, ed ogni altra voce, com molta faccilità cantano e fiorendo e diminuendo com la gorga, fanno passaggi, ora nel basso, ora nel alto, et ora nell'tenore, ad intendere belissimi.*



documentos escritos de maneira formal, a respeito da prática musical, cada qual de seu próprio tempo. Tendo isso em mente, uma carta endereçada a um príncipe anônimo, escrita por um musicista obscuro, não parece ser uma fonte de informações muito promissora. Contudo ao me deparar com o documento fui convencido do contrário. Muito embora de cunho pessoal, escrito de maneira quase informal, ela traz muitas revelações sobre a prática musical do período de transição da Renascença para o Barroco. Nela, seu autor informa a seu senhor de forma objetiva e, em alguns momentos, quase que coloquial, as qualidades ideais a serem esperadas do *músico perfeito*.<sup>36</sup>

Menções ao nome de seu autor, Luigi Zenobi, não são fáceis de serem encontradas. Dicionários musicais e enciclopédias não o citam, sendo este o único documento escrito deixado por ele. Diferentemente de outros autores contidos nesta tese, ele não escreveu nenhum tratado teórico ou composição para a posterioridade. Seu nome aparece pela primeira vez no *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, de Gian Paolo Lomazzo, publicado em Milão em 1584. No sexto livro de seu tratado, Lomazzo apresenta uma lista dos músicos mais importantes de seu tempo posicionando Zenobi entre os exponenciais cornetistas. A carta foi descoberta por Edward Lowinsky em Roma no ano de 1948 em uma coletânea de documentos guardados na Biblioteca Vallicelliana. Sua datação é problemática, posto que ausente. O conteúdo da carta, a princípio, também não indica nenhuma certeza sobre o momento de sua redação. Blackburn e Lowinsky (1993, p. 63), responsáveis por estudos mais aprofundados a respeito dessa evidência histórica, afirmam haver aspectos que sugerem ter sido escrita no final da década de 1570, bem como outros que apontam para uma data mais próxima do ano de 1600, sendo a segunda hipótese a mais plausível.

O artigo *The Madrigal at Ferrara 1579-1597* de Newcomb (1980, p. 314-318) veio elucidar um pouco mais sobre a identidade de Zenobi que, além de cornetista, foi também poeta e pintor, membro da capela e Cavaleiro da corte de Ferrara. Para Blackburn e Lowinsky (1993, p. 68) a informação de que Zenobi foi um importante músico, especificamente um cornetista, é de grande valia para nossa compreensão de sua carta. Explica entre outras coisas, a ênfase dada por ele em relação às qualidades de um bom cornetista e o tratamento especial oferecido à voz do soprano em suas descrições. Ressalto

---

<sup>36</sup> A tradução completa da carta sobre o músico perfeito de Luigi Zenobi pra o português, até então inédita, encontra-se em anexo a este documento de pesquisa. Reproduzo no corpo do texto trechos ilustrativos que vêm apoiar as ideias a respeito do canto, aqui apresentadas até o momento, para fundamentar certos aspectos específicos do discurso que vem sendo conduzido.

como veremos mais adiante, que trombones, por exemplo, eram comumente utilizados na música daquele tempo para imitar a voz do baixo e as cornetas faziam o mesmo em relação à voz do soprano.

Mesmo esquecido nos dias de hoje, ao que tudo indica, Zenobi foi uma figura internacional, conhecida em Ancona, Urbino, Viena, Munique, Torino, Milão, Ferrara, Roma e Nápoles. Renomado instrumentista, seu saber foi notório e sua opinião sobre outros instrumentistas e cantores, parece ter sido muito valorizada. A carta é uma resposta de Zenobi a um Príncipe cuja identidade se atribui a Francesco Maria II (1549-1631), Duque de Urbino. Este pede a Zenobi que responda a seis perguntas sobre as qualidades inerentes ao *músico perfeito*, seja ele cantor, maestro, compositor ou instrumentista. Blackburn e Lowinsky (1993, p. 74) conjecturam que Zenobi respondeu ao pedido desse Duque com alguma relutância. No primeiro parágrafo da carta, ele, em exercício das regras de cortesia às quais se encontrava sujeito, exorta a figura do Duque e revela ter hesitado em responder a um primeiro pedido. Em seguida explica sua hesitação dizendo ao príncipe que preferia ser por ele estimado por sua modéstia, do que odiado por seu possível atrevimento em criticar músicos contemporâneos seus. Contudo essa modéstia, inicialmente expressa, se torna um tanto “falsa” face ao conteúdo da carta em si, repleta de críticas, não raro duras, a cantores e outros músicos “vaidosos” e “ignorantes.” A insistência do Duque ao escrever reiteradamente a Zenobi em busca de seu parecer demonstra de alguma forma, que sua opinião era considerada importante. As seis perguntas enfrentadas por Zenobi foram, em suas próprias palavras:

Quais as condições para que alguém cante sua parte de forma segura? O que é necessário para se reger<sup>37</sup>bem, ou por que não se rege bem? A quem se deve chamar de músico, e em verdade, qual a diferença entre um músico e um cantor? O que deve ter um cantor para cantar com arte, com graça e discernimento? Qual a diferença de se compor sendo maestro, ou de forma amadora, soando de forma similar? E em que pecam os músicos, cantores ou instrumentistas, se não sabem nem possuem nada além de música?<sup>38</sup>

<sup>37</sup> O termo original utilizado por Zenobi é *rimettere*, para o qual não há uma tradução específica em português. O *rimettitore* ou, aquele que *rimette*, parece se assemelhar a uma mistura de ensaiador e chefe de naipe de coro, porém, responsável não apenas por um, mas por todos os naipes ao mesmo tempo. Por essa razão utilizei o termo *reger* por me parecer o mais adequado, muito embora imperfeito. Devemos lembrar que a carta de Zenobi descreve um período de transição da prática musical. Muitos dos termos utilizados por ele, principalmente em relação ao estilo e técnica, eram ainda novos, pois o novo estilo se encontrava em sua fase inicial de desenvolvimento. A terminologia apta a sua descrição não era ainda uniforme e por essa razão pode se tornar problemática em alguns pontos, como no caso do termo *rimettere* relacionado a uma função inexistente em nossos dias.

<sup>38</sup> *Desidera, e comanda l'Altezza sua che io le dica sei cose in somma, che son queste. Che conditioni deve haver uno per cantar securo la sua parte. Che cosa ricerca il rimetter bene, o perche non si rimette bene. Chi si deve chiamar Musico, et e veramente, e la differenza da Musico a cantore. Che cosa deve haver un cantante per cantare con arte, con gratia e con giuditio. Che differenza sia dal comporre da Maestro*

O pedido do Duque de Urbino, preocupado com as qualidades de músicos em geral, parece justificável. Uma das formas por meio das quais príncipes demonstravam sua grandeza e a de seus Estados, era tendo músicos de qualidade empregados em suas cortes. Cada uma delas, como veremos mais adiante, possuía uma *capella*, um conjunto musical composto por diversos músicos chefiados por um *maestro de capella* que era também compositor. O nobre destinatário das palavras de Zenobi poderia estar em busca de maiores informações a respeito do assunto, com a finalidade de formar seu próprio serviço. Chama atenção a distinção por ele feita entre músicos e cantores. Até mesmo em nossos dias cantores muitas vezes são dispensados como não sendo músicos efetivamente. A razão de tal distinção será vista a seguir em análise dos comentários de Zenobi a respeito do assunto.

Vamos às perguntas. A primeira delas é relativa aos atributos necessários para que alguém cante sua parte de forma segura. O termo “parte” se refere aqui às partes corais do baixo, tenor, soprano e contralto. Vale lembrar, como também podemos inferir das afirmações de Maffei colacionadas há pouco, que cantores não estavam restritos, em sua prática vocal, a nenhuma dessas vozes. Cantavam qualquer uma delas de acordo com sua comodidade e também de acordo com o lugar da apresentação. Um cantor poderia, por exemplo, executar a linha do baixo em uma sala pequena, ou câmara, e, na igreja, momento em que um volume vocal maior era permitido, cantar a linha do tenor. A classificação vocal não existia como entendida hoje, posto que produto do século XVIII. Note-se também que, como dito, de forma geral, a extensão vocal das peças produzidas no final do século XVI e início do século XVII não era grande, o que permitia a atuação de cantores de forma mais livre. Conforme a técnica vocal vai aos poucos evoluindo e cantores paulatinamente vão atingindo limites cada vez mais avançados em relação a seu potencial vocal, a voz cantada se tornou mais especializada, específica, passível de classificação e, como veremos mais à frente, essa classificação passa a definir o repertório adequado a cada cantor.

Voltando à primeira pergunta respondida por Zenobi, para ele seriam sete os atributos básicos a permitirem que alguém cante sua parte com segurança, aos quais ele adiciona um oitavo, que garantiria segurança ainda maior<sup>39</sup>. Disse ele:

---

*Musico, o vero alla buona, e sonar similmente. Et in che cosa peccano i Musici Cantori, et Istrumentisti per ordinario, se non sanno, ne hanno altro che musica.*

<sup>39</sup>(...) e dico che stte cose, secondo me, deve havere un Cantante sicuro, e se havesse l'ottava, darebbe inditio maggiore di assai sicurezza.

A primeira é não ser ignorante a respeito do contraponto.<sup>40</sup> A segunda é cantar com segurança as cantilenas compostas com colcheias e semicolcheias. A terceira é cantar com segurança aquelas compostas com saltos, como o de sexta, de sétima, de nona, de décima primeira, ora rápido, ora devagar. A quarta é cantar com segurança aquelas que são compostas de contratempos mesclados com artificiosas dissonâncias. A quinta é cantar seguro aquelas que são compostas cromaticamente. A sexta é cantar e bem conhecer todas, ou a maior parte das proporções e sesquialteras, que se encontram espalhadas pelas obras antigas e modernas. A sétima é o conhecimento perfeito de todos os sinais musicais, e os tempos e valores nas notas por eles representados.<sup>41</sup>

Ao afirmar que cantores, em primeiro lugar não poderiam ser ignorantes a respeito do contraponto, Zenobi revela que a improvisação era parte importante da prática vocal daqueles dias. As regras de número seis a sete, referem-se ao conhecimento da teoria musical como ritmo, percepção e execução de intervalos, por exemplo, e a habilidade técnica de reprodução destes elementos. Note-se a semelhança dos preceitos de Zenobi com aqueles contidos em métodos de canto para iniciantes originários do final do século XVIII e início do século XIX, como o de Nicola Vaccaj (1790-1848), amplamente utilizado nos dias de hoje. Suas primeiras lições tratam dos intervalos e paulatinamente cobrem todas as indicações de Zenobi. Isso demonstra que a técnica no final do século XVI se encontrava em desenvolvimento podendo ser considerada o fundamento daquela que hoje possuímos. Maior segurança, segundo Zenobi, demonstra aquele que:

(...) ao errar enquanto cantam sejam capazes de retomar suas partes sem auxílio dos outros<sup>42</sup>, pois cantar com segurança é fácil na teoria, mas é difícilimo e miraculoso de se conseguir, pois nessa rede se amontoam cantores velhos às centenas, e compositores às dúzias, e se Vossa Alteza colocar esta afirmação à prova verá que se trata de um fato.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup>Para Blackburn e Lowinsky (1993, p. 90) o termo utilizado por Zenobi, *contrapunto*, deve ser entendido em sua acepção primária no final do século XVI, ou seja, a adição de uma ou mais linhas melódicas a um *cantus firmus*. Para maiores informações a respeito do assunto ver ERNST T. FERAND, *Improvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque*, *Annales musicologiques*, IV, 1956, pp. 129-174.

<sup>41</sup>*La prima è il non essere ignorante affatto del cuntrapunto. La seconda deve cantar sicuro le cantilene composte a crome, e semicrome. La terza deve cantar sicuro quelle, che son composte a salti, come di seste, di settime, di none, d'undecime, hor preste, hor tarde. La quarta deve cantar sicuro quelle che son composte di contratempì mescolati con artifitiose durezza. La quinta deve cantar sicuro quelle, che sono cromaticamente composte. La sesta deve cantare e conoscere sicuro tutte, o la maggior parte delle proportioni e sesquialtere, che son sparse per l'opere antiche e moderne. La settima deve conoscere perfettamente i segni musicali, et i tempi et il valore delle note in quelli.*

<sup>42</sup> Uma das funções do *remettitore*, há pouco mencionado, seria o de auxiliar aqueles que erravam suas partes ao cantar.

<sup>43</sup>*La Ottava sarebbe, ch'egli, ritrovando errore, cantando, e ritornare nella sua parte senza aiuto d'altri, e per il cantar sicuro è facile a dire; ma difficilissimo, e miraculoso trovare, preché in questa rete si pigliano cantori vecchi a centinaia, e compositori a dozzine, e se l'Altezza sua ne verrà alla prova; lo vedrà con effetto.*

Trazendo estas colocações para o cenário atual, não foram poucas vezes que ouvi, não apenas de professores de canto, mas também de maestros e colegas instrumentistas, que o bom músico não é aquele que não erra nunca, mas sim aquele que, ao errar, possui a habilidade de se recuperar e seguir em frente sem se deixar abater. Daí a importância da prática musical efetiva, principalmente nos cursos de música. A ênfase na parte teórica, também mencionada por Zenobi, muito embora extremamente importante, não pode deixar de ser acompanhada do elemento prático, pois música é feita dessa forma.

Ao atuar como docente em curso superior de canto, muito me espantava o fato de os alunos do referido curso, em relativa maioria, se esquivassem da prática vocal em palco, quando lhes era oferecida a oportunidade. A segurança de um cantor advém não apenas do conhecimento proveniente das aulas teóricas e técnicas, mas também do exercício do canto no palco. Quanto mais um cantor puser em prática seu ofício, mais seguro de si e de sua arte ele se tornará. A exposição às intempéries passíveis de ocorrerem em cena, lhe permite desenvoltura e tranquilidade em sua superação, se apoiada numa preparação sólida e pertinente.

Nunca me esquecerei de uma apresentação da ópera *L'Ocassione fa il ladro*, de Rossini, em que interpretei o papel de *Martinu*, servo do nobre *Dom Parmenione*. Em cena, no primeiro ato, eu deveria abrir uma mala na qual estavam contidos os elementos cênicos necessários à continuidade da ação. No dia da estreia, a mala simplesmente não abriu e fui obrigado a improvisar, transformando o erro em parte da cena. Não fosse a prática de palco que tive em minha formação, não seria possível a tranquilidade com a qual agi naquele momento. O incidente que não foi percebido por ninguém, a não ser pelo maestro e pelos colegas da produção, poderia ter se tornado uma grande catástrofe.

Em seguida Zenobi passa ao exame das condições para se reger (*remettere*) bem. Entre elas, destacamos aquelas referentes às habilidades vocais necessárias ao bom desempenho da tarefa. Para ele:

A terceira condição para bem reger consiste em possuir, por Deus e de natureza, uma voz que vá, honestamente, do agudo ao grave, porém mais ao grave do que ao agudo, como um fundamento que, caso ausente, requererá mais atenção do regente do que os erros cometidos no médio ou no agudo.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> 7. *La terza condizione necessaria per rimetter bene consiste nell'haver da Idio e dalla natura voce, che vada honestamente alto e basso, ma piu basso che alto, come fondamento che mancando, apporta piu pensiero al rimettitore di quel che fanno l'altre parti di mezzo, et estrema.*

Zenobi realça que é necessária uma boa extensão vocal, para que o regente (*remettitore*) seja capaz de cantar todas as partes, mantendo assim a harmonia do conjunto musical. A mais importante das vozes para o regente seria a do baixo, caracterizada como o fundamento da obra musical. Isso mais uma vez corrobora o fato de que cantores não estavam limitados por qualquer tipo de classificação, e deviam possuir flexibilidade e maleabilidade em suas práticas. Ao mencionar uma voz dada por Deus, “de natureza”, ele demonstra a concepção da época a respeito daquilo que hoje podemos considerar como “talento”, ou a *disposizione di voce*. A seguir, Zenobi faz a distinção entre músicos e cantores ao dizer que:

Venho então dizer a Sua Alteza, que muito extravagante e estranho humor me parece ser o de alguns, os quais ao cantar suas partes, diria eu sem segurança, graça, ou bom gosto e discernimento, mesmo que tais atributos fossem suficientes, na verdade as cantam de forma medíocre, displicente, miseravelmente, e ainda assim querem ser chamados de músicos, e não cantores ou cantadores. Pois entre cantor e músico há essa diferença, ou similaridade, entre aquele que vive honestamente com as leis que recebeu da natureza em estado bruto e aquele que consumiu anos e anos em estudo nas melhores universidades do mundo, estudando as leis, e ao fim se fez Doutor, e pode então ensinar, palestrar aos outros, interpretar, classificar, guiar povos e Estados. Deve-se então se chamar de músicos aqueles que entendem de forma excelente sobre o contraponto, seja cantado ou escrito, e que não possuindo faltas que possam lhe ser imputadas<sup>45</sup>, cantam com segurança, regem bem, e compõe com maestria. Cantores ou cantadores são aqueles que cantam partes agudas, medianas ou graves, se seguros, graciosos e dotados de discernimento, excelente. Os medíocres e ordinários existem às dúzias. Se possuírem prática, serão práticos, se contam apenas com suas naturezas, naturais.<sup>46</sup>

Pelo que suas palavras sugerem, a diferença entre o cantor e o músico está no conhecimento da música não apenas como disciplina, mas também na prática. Zenobi não afirma que não existem cantores que possam ser chamados de músicos, mas os diferencia daqueles que pura e simplesmente cantam em razão de suas habilidades naturais. Acredito

<sup>45</sup> As faltas às quais se refere o autor são a ausência de dons vocais que impossibilita a prática do canto, bem como o nascimento em classes sociais inferiores.

<sup>46</sup> *Vengo poi a dire a sua Altezza, che stravagantissimo e strano humore mi pare che sia quello di alcuni, li quali per cantare, non diro sicuro, bene con gratia, con giuditio la loro parte se ben ci non bastarebbe la starebbe; ma per cantarla, o mediocramente, o male, o miserabilmente, vogliono esser chiamati Musici, e non Cantori, o Cantanti. Poi che dal Cantore, al Musico, e quella differenza, o simile, ch'e da uno it qual vive con quelle leggi, ch'ei portb da Natura rozze bene, ad uno, che consume molti, e molti anni per gli studie pie famosi del Mondo studiando legge, et al fine si fe Dottore, e pub salire in Cathedra, leggere ad altri, interpretare, glosare, e regger popoli, e stati. Si deve dunque chiamar Musico, Musici quelli che intendono eccellentemente it Contrapunto, o cantando, o scrivendo, e che non havendo mancamto per sua colpa, canta sicuro, rimette bene, e compone da Maestro. Cantanti, o Cantori si chiaman quelli, che cantano le parti alte, mezzane, o basse; se bene sicuro, con gratia, e con giuditio, eccellenti, se mediocramente, mediocri, se ordinariamente, or- dinarij, se malamente, da dozzina; se per pratica, pratici; se naturalmente, naturali.*

que assim como naquela época, hoje essa distinção também pode ser feita. Há muitos cantores talentosos cujas vozes são impressionantes e que possuem também excelentes habilidades interpretativas sem, contudo, possuírem qualquer tipo de conhecimento musical propriamente dito. Na esfera popular, essa realidade parece ser ainda mais significativa que na erudita. Não obstante, são muitos os cantores líricos que contam apenas com suas vozes e ouvidos, e labutam sem saber ler música, aprendendo suas partes a partir de gravações. Muitas foram as vezes em que pude perceber em alunos e também em colegas essa prática, por meio da identificação dos erros por eles cometidos em réplica de gravações disponíveis nas plataformas digitais de música.

É preciso que os jovens cantores compreendam que a profissão de cantor lírico se torna cada vez mais difícil, complexa e exigente com o passar do tempo, e que o estudo da música é fator basilar para seu bom exercício. Muitas são as vozes dotadas de talento e natureza para o canto lírico e o que diferencia um bom profissional de um profissional mediano resta, muitas vezes, em seu conhecimento de música. Como pode um cantor que não sabe música ser chamado de músico? Zenobi, mais de quatrocentos anos antes de nós, já compreendia essa necessidade tão atual. Após diferenciar o joio do trigo, o autor passa a descrever aquilo que, em sua opinião, são os atributos de um bom cantor, ou, em suas palavras, “quais atributos devem possuir aqueles que desejam cantar com graça, discernimento, com nobres *passaggi*, e com arte ou, como comumente se diz fazer bem a sua parte”<sup>47</sup>. Antes de oferecer as respostas, Zenobi esclarece ao Duque que:

Primeiramente deve Sua Alteza saber que as partes básicas são quatro, como o Baixo, o Tenor, Contralto e Soprano, às quais se igualam uma quinta, sexta, sétima e ainda oitava partes, que também podem ser cantadas, contudo, de forma geral, as principais são as primeiras quatro.<sup>48</sup>

Essas palavras revelam, mais uma vez, que termos hoje utilizados na classificação vocal, notadamente coral, eram, na verdade, os nomes das “partes” ou linhas vocais de uma composição. Zenobi inicia pela parte do baixo, tida pela maioria dos autores vistos, como o fundamento das outras vozes ou partes. Descreve, a princípio, não a voz do baixo, mas como deve um cantor proceder ao cantar esta parte. Afirma ele que:

---

<sup>47</sup>(...) *che conditioni debba haver uno, per cantar con gratia, con giuditio, con passaggi nobili, e con arte, o come comunemente si dice, bene affatto la sua parte.*

<sup>48</sup>*Principalmente deve l'Altezza sapere, che le parti ordinarie son quattro, come Basso, Tenore, Contralto, e Soprano, alle quali e con le quali sono una cosa la quinta, e la sesta parte, o la settima, et ottava, che si cantasse, ma regolarmente le parti, son le prime quattro dette.*

Aquele que canta o baixo, caso cante acompanhado [em conjunto], é obrigado a saber manter sua parte firme, correta e segura: firme em relação ao cantar, correta em relação à voz, segura quanto ao saber, e se alguma vez desejar ornamentar [original: *passaggiare*<sup>49</sup>]: deve aguardar o momento em que as outras três partes se mantenham estáveis, e conhecer o momento adequado para ornamentar. Por que ornamentar o Baixo, ao sabor do humor, sem conhecer muito bem o tempo, e o momento de fazê-lo, sem dúvida é prova de grande ignorância. Deve também conhecer os ornamentos próprios da parte do Baixo, pois fazê-lo como Tenor, como Soprano ou como Contralto, é prova como já dito, de ignorância claríssima.<sup>50</sup>

Zenobi, em suma, revela que o cantor que canta a parte do baixo deve saber música, além de conhecer bem sua parte e o estilo da composição, sob pena de soar como um ignorante. A seguir muda o foco de suas afirmações e passa a descrever qualidades que segundo ele são importantes para a voz de baixo propriamente dita, não mais de forma genérica em relação a um cantor que canta a parte do baixo. Afirma ele que um baixo:

Deve possuir *trilo e tremolo* educado e voz uniforme tanto nos graves quanto nos agudos como a da tuba, não se poderá dizer Baixo de verdade se não possuir uma extensão de vinte e duas notas do agudo ao grave com a mesma uniformidade de timbre da tuba. Do contrário será chamado de tenor forçado, que com seu perpétuo cantar e gritar usa a mesma força nas notas agudas e nas graves, e revela sempre uma crueza de ressonância que aos ignorantes parece bonita, mas aos conhecedores, feia e defeituosa.<sup>51</sup>

Ornamentos educados e uniformidade vocal em toda a extensão, que deve ser de quase duas oitavas, com sonoridade comparável a da tuba: apenas o cantor dotado de tais atributos podem ser chamados de “baixo de verdade” segundo Zenobi. Essa afirmação nos faz compreender que, muito embora os cantores em geral não estivessem presos a uma classificação vocal específica, posto que lhes era permitido cantar mais de uma das

---

<sup>49</sup> É importante salientar que o termo ornamentar, nesse caso, foi escolhido por ser aquele que mais se assemelha em nosso idioma, ao termo *passaggiare* em seu significado original. Não se trata necessariamente da forma com a qual vemos e entendemos as ornamentações hoje. Trata-se do ato de agregar ornamentos extemporâneos à partitura, as *passaggi*, ou numerosas coloraturas virtuosísticas próprias das técnicas de diminuição do séc. XVI. O tema das *passaggi* será visto com maior profundidade no próximo capítulo.

<sup>50</sup> *Colui, che canta it Basso, se canta in compagnia, e obligato a saper tener salda la sua parte, giusta, e secura: salda quanto al cantare, giusta quanto alla voce, sicuro quanto al sapere, e se vuole alcuna volta passaggiare: deve appostare it tempo, che le tre parti tengan saldo, e conoscere i luoghi, dove pub fare it passaggio. Perche it passeggiare al Basso, quando gli salda l'humore, senza conoscer molto bene it tempo, et it luogo di cia fare, senza dubbio e argomento di crassa ignoranza. Deve poi conoscere, e sapere quali siano li passaggi proprie da Basso, perche it farli da Tenore, da Contralto, e da Soprano, e argomento del gia detto chiarissimo.*

<sup>51</sup> *Deve poi haver trillo, e tremolo netto, e voce nell'alto e nel basso eguale di tuba; ne si potra dire realmente Basso, se non va ventidue voci alto, e basso con eguale tondezza di tuba; ma si chiamera tenore sforzato, che col perpetuo cantare, e gridare, habbia egualita di polso nell'alte, come nelle basse, e porti seco sempre una certa crudezza risonante, la quale a chi non intende par bella, e buona; ma a chi sa, brutta e vitiosa.*



linhas do coral, não obstante, já eram de alguma forma classificados. Esse fato é corroborado pelo próprio Zenobi que, logo em seguida, nos oferece outra classificação vocal além da do “baixo de verdade”. Afirma que caso o “baixo” não possua as características por ele descritas, deverá ser chamado de “tenor forçado”, ou seja, aquele que grita ao se utilizar de força na emissão de toda sua extensão, algo que agradaria aos ignorantes, mas não aos conhecedores da arte do canto. Muito embora bem menos específica e desenvolvida do que a que temos hoje, fica claro que já no final do século XVI, cantores já eram diferenciados pelas características individuais de suas vozes. É interessante notar que a distinção feita por Zenobi entre o “baixo de verdade” e o “tenor forçado” não tem conexão com a extensão vocal, tida hoje em dia como um importante aspecto da classificação vocal, mas sim com a forma de emissão, uniforme em um caso e gritada em outro. Sobre as partes do tenor e do contralto, Zenobi pouco fala, oferecendo apenas orientações gerais sobre como devem funcionar no conjunto vocal, como segue:

O Tenor deve ornamentar quando o Baixo, e as outras partes estão caladas, e usar passagens próprias de sua parte, e não imitar aquelas do Baixo, a não ser que a composição permita em sua vez fazê-lo com discernimento e discrição. E da mesma forma deve proceder o Contralto. Mas minha recomendação é a de que estas partes médias não devem ornamentar, e sim se contentarem em subir e descer com a voz graciosamente como ondas, usando em alguns momentos algum *trilo*, ou *tremolo* gentil, o que sem dúvidas seria motivo de elogio por parte daqueles que compreendem o que vem a ser o bem cantar. Mas ao cantar sozinho com instrumentos fazendo as outras partes, nesse caso, pode ser mais livre nas ornamentações, mas sem exagero para que não fique tedioso parecendo que todos seus esforços se encontram focados nisso. O Tenor deve estar consciente de que ao ornamentar deve se manter distante da parte do Baixo e da do Contralto. O Contralto deve ter o mesmo pensamento em relação à parte do Tenor e do Soprano. Dessa forma se canta com discernimento, e com arte, e não ao acaso, ao explodir do pescoço como fazem hoje alguns mesquinhos, todavia fingindo chegar às profundezas daquilo que vem a ser o bem cantar, beijando docemente o orgulho. E para que Sua Alteza possa me entender melhor, as partes do meio devem se estender pouco, devendo se empenhar para, de forma intrincada, ocupar pouco espaço, pois o resultado é belo de se ouvir e de acordo com aquilo que se conhece majoritariamente como a arte e o discernimento do cantor.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup>*Il tenore deve passeggiare quando il Basso, e le parti compagne stanno ferme, et usar passaggi proprie della parte sua, e non toccare quelli del Basso, se non quando la Compositione lo lascia in sua vece et all'hora farlo con giuditio, e discretione. Et altrettanto puo e deve fare il Contralto. Ma io lodarei in queste parti di mezzo, che elle no passeggiassero di rado, e si contentassero di sapere ascendere e discendere con la voce graciosamente ondeggiando et usando tall'hora qualche trillo, o tremolo gentile, che senza dubbio ne sarebbono assai piu lodati da chi sa che cosa importi cantar bene. Ma cantando sole con qualche strumento di tutte le parti, in questo caso, ponno allargarsi, quanto al passeggiare; ma non perro tanto, che vengano a noia e paia, che tutto lo studio Toro sia riposto in questo. Avvertendo al Tenore, che i suoi passaggi sian tali, che poco, o nulla tocchino la parte del Basso o del Contralto; et al contralto, che i suoi tocchino, o poco, o nulla quelle del soprano, e del Tenore. Così si canta con giuditio, e con arte, e non a caso, et a rompicollo come hoggi fanno alcuni meschinissimi, tuttavia pretendendo di toccare il fondo all'orciuolo in materia di sapere cantare, e beccandosi dolcemente l'horgoglio. E perche meglio m'intenda l'Altezza, i passi delle parti di mezzo s'hanno a stender poco, anzi piu tosto debbono con arte intrecciarsi*

Sendo Zenobi um renomado cornetista, não é de se estranhar que tenha oferecido maior destaque à voz do soprano em seus comentários. Considerando que seu instrumento em muitas composições era utilizado para replicar ou ainda acompanhar essa voz ou parte, sua atenção a seu desempenho e entusiasmo a seu respeito parecem justificados. Ele mesmo afirma que “os trombonistas podem ser avaliados pela correta entonação, pelo som doce, pelo afastamento do som bovino, e na imitação da voz humana grave, assim como a corneta deve imitar a voz aguda”.<sup>53</sup>Sobre o soprano disse Zenobi:

Resta ainda o soprano, que é em verdade o ornamento de todas as outras partes assim como é o baixo o fundamento. Sendo assim a parte do Soprano tem por obrigação, e liberdade de ornamentação, de brincar, e de embelezar o corpo musical, mas se não o fizer com arte, graça e bom gosto, será tedioso de ouvir, duro de digerir e repugnante de suportar. Devem principalmente, para produzir um belo som, serem naturais, ou pueris, sem o defeito da nasalidade, sem jogar com a cabeça, tencionar os ombros, rolar os olhos, balançar a mandíbula e o restante do corpo. Deve subir e descer com uniformidade de tuba e não possuir um registro no agudo e outro no grave. Deve possuir excelente contraponto, pois sem este, canta ao acaso, fazendo mil coisinhas. Deve, ao cantar, fazer bem entender as palavras, e não as obscurecer com ornamentos, nem as cobrir com avassalador ressoar da voz, como um sino, ou ainda rouca, ou grosseira.

Zenobi valorizava o baixo por ser o fundamento da harmonia do conjunto coral. As vozes do tenor e do contralto para ele deveriam se concentrar em não ultrapassar os limites de suas tessituras para que não atrapalhassem nem o baixo, nem o soprano que, pelo que podemos perceber de suas palavras acima, era a mais importante, o *ornamento* de todas as outras. Advoga Zenobi que o soprano deve ser livre ao brincar e embelezar as obras musicais, devendo fazer isso com bom gosto e discernimento, atributos até então mencionados por todos os autores vistos. Chama a atenção sua preocupação com a uniformidade do registro, que deveria ser igual em toda a extensão, evitando assim uma disparidade entre registro grave e agudo, muito comum no Verismo, séculos depois, em que tal distinção era apreciada como veremos mais adiante. Fala ainda sobre a boa dicção das palavras, que não deveriam ser obscurecidas por excessivas ornamentações. Esse fato leva a crer que a datação da carta próxima ao início do século XVII faz mais sentido. As preocupações com o texto, sua inteligibilidade e a advertência no sentido de que as ornamentações não obscurecessem as palavras, são muito similares aos preceitos de Caccini em sua obra *Le nuove musiche* no início do período barroco, como veremos no

---

*perche pigliano poco luogo, e faccino bello udire in che si conosce maggiormente l'arte et il giudizio del cantante.*

<sup>53</sup>*Quelli del Trombone, si scuoprano nel tirar giusto, nel sonar dolce, nel fuggire il buino, e nell'immitatione della voce humana balsa, si come il Cornetto nell'alta.*

capítulo seguinte. Ainda nesse sentido, Zenobi segue descrevendo a voz do soprano de forma já distante, em termos estilísticos, da polifonia vocal:

O Soprano também deve possuir o ondear da voz, conhecer o lugar das exclamações, e não as executar de forma indiferente, nem exagerada como muitos fazem. (...) Deve saber dar luz às dissonâncias, ou às falsas em que o compositor não as deixou escritas, mas sim ao discernimento do cantor. (...) Deve algumas vezes usar a voz com desprezo, outras de maneira arrastada e outras com galante movimento. (...) Deve conhecer a força das palavras, profanas ou espirituais, e quando se fala de voar, tremer, chorar, rir, saltar, gritar, fingir e coisas afins, deve saber exprimir tudo isso com a voz. (...) Deve também saber começar com a voz guerreira e depois pouco a pouco a deixar morrer, e nessa hora começar ou terminar com a voz calma e aos poucos avivá-la.<sup>54</sup>

Muito embora as descrições de Zenobi sejam vívidas, ele não faz nenhuma alusão a qualquer cantor ou cantora. Essa visão específica foi encontrada em Alfredo Saviotti (1919, p. 125) que oferece uma perspectiva singular sobre o canto do final da segunda metade do século XVI, em que os atributos vocais explicitados por Maffei e Zenobi são mencionados. Como vimos, poucas são as descrições sobre a prática vocal no período da Idade Média e da Renascença, mais escassas ainda são as menções a cantoras. Contudo, Saviotti, ao pesquisar sobre a vida de Virginia Vagnoli (1540-1604), mãe do famoso poeta e libretista responsável pelo *L'Orfeo* de Monteverdi, Alessandro Striggio (1573-1630),

---

<sup>54</sup>14. *Deve il soprano di piu havere l'ondeggiar della voce, conoscere i luoghi delle esclamazioni, e non farle indifferentemente, ne alla grossa come molti fanno. Deve sapere salir con la voce, e scender con gratia, ritenendo tall'hora parte della nota passata, e ritocandola alquanto, se la consonanza lo richiede, e sopporta. Deve sapere far nascere le durezze, o le false dove il Compositore non l'ha tocche, ne fatte, ma lasciate al giuditio del Cantante. Deve unire et accordare con l'altre parti. Deve tall'hora portar le voci con disprezzo, tall'hora con modo di strascinarle, tall'hora con galanteria di motivo. Deve esser ricco di passaggi quanto al sapere, e di giuditio, quanto al valersene. Deve conoscere quali siano i buoni passi cominciando da quelli, che si fanno con grandissimo artificio d'una nota, di due, di tre, di quattro, di cinque, di sei, di sette e di otto. Deve con essi sapersi stendere dal basso, al alto, e dal alto, al basso, deve saperli intrecciare, aggroppare, radoppiare, deve sapere accennar la cadenza [orig.: l'accadenza], e fuggirla, deve saper scherzar di semiminime spartite e seguenti, deve saper cominciare un passo di crome, e finirlo con semicrome, e cominciarlo di semicrome, e finirlo di crome. Deve variar sempre passi buoni ne' medesmi canti, deve saper passeggiare in ogni sorte di cantilene, o veloci, o cromatiche, o ferme. Deve conoscer l'opere, che vogliono passaggi, e quelle, che non li richieggono. Deve cantando una medesima cosa piu volte, variar passi sempre. Deve saper cantare il canto schietto, cioe senza passo alcuno ma solo con gratia, trillo, tremolo, ondeggiamento, et esclamatione. Deve conoscer la forza delle parole, o temporali, o spirituali, ch'elle si siano; e dove si parla di volare, di tremare, di pianger, di ridere, di saltare, di gridare, di falso e cose simili, deve sapere accompagnarle con la voce. Deve haver Echi passi hor continui et hora separati. Deve tall'hora saper cominciare con voce gagliarda, e lasciarla a poco a poco morire; e tall'hora cominciare, o finire con voce piana, et a poco a poco avviarla; deve saper passeggiare a salti, a contratempi, et a sesquialtere, deve conoscere i luoghi molto bene che ricercano i passaggi, deve partirsi con giuditio, e terminare a tempo con chi canta seco, o suona, deve altramente cantare in chiesa, altramente in Camera, altramente all'aria, si di giorno come di notte; altramente un mottetto, altramente una Villanella, altramente una lamentation, altramente un canto allegro, altramente una Messa, altramente un falso bordone, altramente un aria, et haver a ciascuna di dette cose motivo, passaggi, e stile differenti di modo, che si conosca l'artificio, et it saper del Cantore.*

descobriu ter sido ela uma excepcional cantora. Nascida em Siena, iniciou seu serviço como musicista na corte de Urbino no ano de 1567. O poeta Ludovico Agostini louva seus dons vocais em 1569. Ao descrever a arte de Virgínia ressalta atributos como velocidade, doçura e graça em sua voz:

Nossa sereia Virginia, com a inspiração em mãos, estava prestes a nos arrebatara aos sete céus; e tendo cada um se acomodado foi dado início ao concerto, cantando ela sozinha alguns dos madrigais de Striggio, que após se tornou seu marido, e deixando vários [expectadores] sem palavras, causou estupor a todos com a velocidade, doçura e graça de sua voz e mãos, as quais unidas às suas singulares bondade e beleza fazem dela para o mundo um verdadeiro milagre da natureza, acima de qualquer outro já visto por todos os séculos (AGOSTINI, in Saviotti, 1919, p. 125, tradução nossa).<sup>55</sup>

A poética descrição da atuação dessa famosa cantora e de sua prática solista na segunda metade do século XVI demonstra que muito embora grande parte da música desse período tenha sido hegemonicamente feita por homens, mulheres também eram valorizadas, principalmente fora dos estados papais, onde a influência das regras proibitivas da Igreja, não eram suficientemente fortes para coibir a prática musical feminina. Em correspondência recuperada por Saviotti (1919, p. 134), entre os poetas Domenico Veniero e Lodovico Agostini, Virgínia é novamente exaltada por seus dons musicais, não apenas como cantora, mas também como instrumentista.

Não se pode encontrar outra que a ela se iguale por sua segurança no canto, pela leveza, refinamento e firmeza no modo de cantar e pela doçura da voz e no *tremolo* que ela graciosamente usa ao cantar. (...) tocando o *violone*, ela nada fica a dever nem a Alfonso, nem a Striggio, que é muito famoso nesse aspecto (VENIERO, in Saviotti, 1919, p. 134, tradução nossa).<sup>56</sup>

Segurança, refinamento, firmeza, doçura, graça, discernimento, bom gosto, comodidade, velocidade, agilidade são apenas alguns dos termos utilizados para descrever a voz cantada desde os primeiros registros escritos a respeito de sua prática no século VII até o final do século XVI. Muitos foram os homens e, como vimos também

---

<sup>55</sup> *La nostra sirena Virginia, la quale col plettro in mano sta in procinto per rapirci seco sopra ai sette cieli; ed assettatosi ciascuno si die principio al concerto, cantando ella sola alcuni madrigali dello Striggio che poi divenne suo marito e frammettendone alcuni senza voce, fece stupir tutti della velocita, della dolcezza e della grazia della sua voce e mano, le quali unite alla sua singular bonta e bellezza la rendono al mondo un puro miracolo di natura sopra a quante ne furon mai per tutti i secoli.*

<sup>56</sup> *Non si trova un'altra sua pari e per sua sicurezza nel canto e per vaghezza e attillatura del modo del cantare e per dolcezza nella voce e nel tremolo ch'ella leggiadramente usa cantando»; moreover, «sonando di violone, ella non cede punto ne ad Alfonso [della Viola] ne allo Striggio, che e cosi famoso in questa materia.*

mulheres, empenhados no desenvolvimento da arte do canto durante uma época por nós conhecida como a idade das trevas. Por mais anônimos que a grande maioria desses antigos cantores possam ser, certamente a luz de sua arte foi capaz de persistir e aclarar o caminho para que novas ideias, muito mais livres do que eles mesmos jamais foram, tivessem a possibilidade de eclodir e trazer ao mundo “as novas músicas”.

### 3. AS NOVAS MÚSICAS

Para os antigos gregos, dois mil e quinhentos anos antes de nós, a música era o sagrado presente dado aos homens pelas Musas, filhas do Deus Zeus, com o fim de inspirar sua dança e canto. A própria palavra música deriva do grego “mousike”, ou a “Arte das Musas”. Como benção divina, a música era tida como detentora do poder de transformar, de preencher e dar forma ao silêncio, modificar os estados do espírito e expressar aquilo que se encontra além das próprias palavras. Acreditavam os gregos que a música seria um meio pelo qual os homens poderiam atingir transcendência. Apesar de divina, de origem sobrenatural, a música também possuía uma ordenação lógica e sua natureza matemática encontrava-se diretamente relacionada à divina ordem cósmica do universo representando, dessa forma, a chave metafísica para a beleza e a verdade. Diversos filósofos gregos viam a música como um sistema integrado de som universal que chamaram de “Harmonia das Esferas”, em que o Sol, a Lua e os demais planetas conhecidos do Sistema Solar produziam música como resultado de seu movimento nos céus. Juntos seriam responsáveis pela criação de uma escala musical cósmica à qual chamaram de “harmonia”. Pitágoras, quem sabe o maior dos matemáticos gregos antigos, em busca da glorificação e endeusamento da música, foi o primeiro a investigar as relações entre os intervalos musicais, tendo desenvolvido uma escala musical de sete notas que se tornou a base da música grega.

Na Grécia antiga mitos, dramas poéticos como os de Sófocles e Eurípedes foram apresentados em seus anfiteatros combinados com música, coros e declamações utilizadas no sentido de enfatizar elementos dramáticos próprios das histórias neles transmitidas. O drama parece ter sido por eles apresentado por uma única voz, articulando sílabas acompanhadas por música (CARVALHO, 1998). Em sua *Poética*, Aristóteles (2011, p. 74) brevemente discorre sobre tragédia grega:

É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 2011, p. 74).

Fischer (2005, p. 14) afirma que no Ocidente “a tradição de se incorporar música como parte de uma apresentação teatral continuou em tempos Romanos, mas após a queda do Império no final do século IV, a Igreja Católica Romana estabeleceu as regras relativas

à música para os próximos mil anos.”<sup>57</sup> A prática profissional do canto, como vimos no capítulo anterior, se manteve um fenômeno hegemonicamente eclesiástico até o final da Idade Média, por volta de 1600, quando o poder da Igreja passa a ser desafiado pelos ideais humanísticos próprios da Renascença.

É a partir da segunda metade do século XVI que, de acordo com Muller (2006, pg.18), “embora com um pouco de atraso em relação às outras artes” que a música realiza a sua guinada fundamental em direção à arte humanista. Os humanistas viam a antiguidade grega como distante no tempo, mas próxima deles em pensamento. A Idade Média, em contrapartida, muito embora próxima temporalmente, se encontrava já muito distante de suas mentalidades. Suas preocupações se direcionavam não à recriação do mundo antigo, mas à absorção do espírito de sua cultura. Buscaram então, nas artes, a imitação dos ideais clássicos. A música, muito mais impalpável que a pintura, escultura e arquitetura, e também por ter sido em sua prática, fortemente influenciada pela Escolástica, levou um pouco mais de tempo para incorporar os ideais humanistas de mimese da cultura grega antiga.

Vários foram os grupos formados por intelectuais dedicados ao estudo dos textos de filósofos como Aristóteles e Platão. Dentre esses grupos destaca-se a *Camerata Florentina* ou *Camerata Bardi*. Foi uma academia informal formada por aristocratas humanistas que passaram a se reunir no final do século XVI em Florença, na Itália, sob a égide de Giovanni de Bardi (1534-1612), conde de Vernio. Estudava-se a ciência, a filosofia e a arte, tendo a música como interesse principal, talvez pelo fato de ser Bardi, ele mesmo, um músico amador. Foi a partir das discussões realizadas pelos intelectuais envolvidos nesse círculo que a polifonia, até então extremamente popular, passou a ser criticada. Para eles a música da época era incapaz de expurgar as emoções humanas, pois sua estrutura impedia a inteligibilidade do texto cantado. Em vias de contrapor essa tendência, Bardi e seus companheiros encontraram, na música dos gregos antigos, elementos, sobretudo coligidos da tragédia e da retórica que, em suas opiniões, seriam capazes de mover as emoções da alma humana e suas paixões por intermédio das inflexões da voz. No livro VIII da *Política*, Aristóteles (2019, p. 7) desenvolve a temática mencionada na *Poética*:

---

<sup>57</sup> *The tradition of incorporating music as an integral part of a theatrical presentation continued into Roman times, but after the fall of the Roman empire in the fourth century, the Roman Catholic Church established the rules regarding music for the next thousand years.*

A paixão que fortemente se apodera de algumas almas [já] em todas existe, [só] diferindo pela intensidade; por exemplo, a piedade e o terror, ou ainda, o entusiasmo. Com efeito, alguns [indivíduos] são particularmente predispostos a este movimento [da alma]; mas, [por efeito] dos cânticos sagrados, quando se servem daqueles que são aptos a produzir na alma a exaltação religiosa, vemo-los pacificados, como se tivessem sido sanados e purificados. Ao mesmo tratamento se devem submeter as pessoas em que se manifesta a piedade e o terror ou qualquer outra paixão, e os outros, na medida em que cada qual participe deste [temperamento]; e assim se produzirá em todos uma espécie de purificação e um alívio acompanhado de prazer; do mesmo modo, as melodias catárticas proporcionam aos homens um prazer inocente. (ARISTÓTELES, 2019, p. 7)

A interpretação por parte dos membros da *Camerata* de que a tragédia grega antiga seria toda encenada de forma cantada, muito embora imprecisa, foi extremamente profícua para a arte do canto. Aristóteles, responsável por definir o espaço que a música deveria ocupar no drama, afirmou que “existem necessariamente em cada tragédia seis elementos, que determinam a sua natureza. São os seguintes: fábula, caracteres, dicção, reflexão, espetáculo e canto.”<sup>58</sup> Das palavras de Aristóteles podemos deduzir que os gregos, na representação de sua tragédia, se utilizavam de vários elementos, sendo um deles o canto. A ideia florentina de que ela era cantada do início ao fim, se levarmos em consideração a existência dos outros elementos envolvidos, como visto, parece um pouco forçada. A despeito disso, é importante ressaltar que foi essa a concepção dominante na mente dos estudiosos da retórica aplicada à música no final do século XVI e início do século XVII. Dessa forma, o texto, a palavra, para eles, deveriam ser mais importantes do que a própria música.

Girolamo Mei (1519-1594), proeminente membro da *Camerata* é o responsável por um dos mais eloquentes ataques à música da época, até então fortemente baseada nas regras do contraponto. Numa carta de 1572, Mei alerta Vincenzo Galilei (1520-1591) para o fato de que os gregos não conheciam a arte do contraponto, e que tal técnica era responsável pela música não mover os afetos do ouvinte, já que representava um meio de desvalorizar o texto poético:

Tive a convicção de que todo o coro cantasse uma mesma ária [melodia], ao notar que a música dos antigos era tomada como valoroso meio de comover os afetos, o que se encontra em muitas observações narradas pelos escritores. Como também, atentar que a música coesa é, como vulgarmente se diz, apta, antes, a algo completamente distinto. Ora, [essa distinção entre a música dos antigos e a coesa] nasce necessariamente por força das suas opostas qualidades contrárias, que cada uma costuma trazer naturalmente consigo. As qualidades da antiga são ordenadas e aptas a fazer aquilo que operavam [- mover os

---

<sup>58</sup> ARISTÓTELES, (2011, P. 122)



afetos]; as da moderna, contrariamente, impedem-lhe este fim. [...] se a música dos antigos cantasse simultânea e misturadamente várias árias na mesma canção, como fazem nossos músicos com o baixo, tenor, contralto e soprano – ou mesmo com mais ou menos vozes dispostas a um só tempo, sem dúvida teria sido impossível que tivesse podido, galhardamente, mover os afetos desejados no ouvinte, como se vê que a isto chegasse pelos inúmeros relatos e testemunhos de grandes e nobres escritores. (MEI apud CHASIN, 2004, p. 12-13).

Giulio Caccini (1551-1618), também expoente da arte vocal do final do século XVI e início do século XVII, ao falar sobre sua experiência com o grupo de estudiosos, revela sua importância e também o descontentamento com a arte do contraponto a exemplo de Mei:

Em verdade, nos tempos que florescia em Florença a virtuosíssima Camerata do ilustríssimo Senhor Giovanni Bardi, Conde de Vernio, onde afluía não somente grande parte da nobreza, mas ainda músicos de primeira ordem e engenhosos homens, poetas e filósofos da cidade, tendo-a eu mesmo frequentado, posso dizer ter aprendido mais com aqueles doutos intelectuais, que em mais de trinta anos de contraponto. (CACCINI, apud FEDERICI, 2009, pg. 94).

De acordo com William Lovelock (2001, p. 110) a base do ataque era que o estilo contrapontístico obscurecia a poesia, o que reconhecidamente acontecia, uma vez que, a maior parte do tempo, cada uma das vozes estaria cantando letras diferentes. Portanto, o contraponto era anátema, e a música, até então o fator predominante, tinha que ser tratada como subsidiária da poesia. Francesco Rasi, talvez o mais famoso cantor de sua época, compositor e também um dos membros do grupo de Bardi, se encontrava em sintonia com os ideais de seus colegas. As palavras dele, abaixo transcritas, são exemplo raro da visão de um *musicista* cantor profissional em relação às mudanças estilísticas que se operavam na transição da Renascença para o Barroco. Em dedicatória contida no libreto de sua ópera intitulada *La Fabula di Cibele et Ati*,<sup>59</sup> direcionada para Ranuccio Farnese, Duque de Parma e Piacenza, Rasi explica ter se inspirado na arte dos gregos antigos:

Usavam Sereníssimo Senhor, os antigos gregos e romanos, ao representarem a tragédia e a comédia em suas cenas o canto, o som, a dança, e os imitavam tão maravilhosamente, que muitas vezes, modificavam o teatro segundo a diversidade dos afetos, a qualquer paixão que quisessem. Mas por ter tal admirável arte se perdido na distância do tempo, não deixando nenhum traço, tendo em tudo perecido aquele gênero de canto, por cuja força se comoviam os ouvintes, é que nossa era, invejosa de tal nobre costume, deseja o quanto pode renovar o recitar cantando nas cenas, e se esforça em todas as partes de

<sup>59</sup> Trata-se do libreto de uma ópera de Rasi baseada na pastoral florentina cuja música se perdeu.

manter esse efeito que eles em tudo magistralmente faziam. Aqui, eu que me encontro entre os mais célebres representantes da Itália, ousou compor as palavras e a música desta fábula para ver se de alguma forma poderia me aproximar desse sonho que tanto admiro, para que assim, usando de todas as possibilidades possa eu merecer a proteção e a graça de Vossa Alteza, a qual, sendo julgada por vós digna de mim, possa permitir que eu novamente soe em seu teatro o edificando.<sup>60</sup> (RASI in Kirkendale, 1986, p. 355, tradução nossa).

Da tentativa de criarem composições de acordo com os princípios elaborados pelo grupo de Bardi, e espelhados no que acreditavam, mesmo que de forma imprecisa, ser a música grega antiga, surgiram, como veremos, as bases da própria Ópera. Para Lattarico (2017, p. 43) o resultado mais “espetacular” dessas pesquisas, tanto do ponto de vista musical como poético e filosófico, é o reconhecimento da superioridade da *modulazione* (monodia) em relação à *armonia* (polifonia). Bianconi (1991, p. 3), ao mencionar tais novidades afirma que elas “são, em realidade, o fim óbvio de práticas e experimentações que percorreram, subterraneamente, uma longa parte do século anterior”.<sup>61</sup> No intuito de condensarem em uma única forma de expressão artística o drama e a música, os membros da Camerata lançaram mão de formas e gêneros musicais preexistentes, como os madrigais e as pastorais. Contudo, estes deveriam ser repensados ao fim de integrarem drama, ação, diálogo e narração. O produto dessas experimentações foi o *stile rappresentativo*, ou monodia, uma forma solística de canto muito próxima do recitar que imitava as naturais inflexões e ritmos da fala acompanhados por música. Nasce o *recitar cantando* em que o cantor por meio de sua arte se assemelharia a um ator/orador, e deveria cantar o drama feito em poesia de forma clara e compreensível e, dessa maneira, atingir o ideal de proporcionar o impacto emocional pretendido pelo texto, tendo como apoio a música. A esse apoio, ou acompanhamento, deram o nome de *basso continuato* ou baixo contínuo. O recitativo passa então a ser, nas primeiras experiências em que se tentou unir drama e música, o elo estrutural entre madrigais, corais em estilo pastoral, balés e

---

<sup>60</sup> *Usavano, Serenissimo Signore, gli antichi Greci, e Romani di rappresentare Le tragedie, e Le commedie sopra Le scene, co'l canto, co'l suono, e co'l ballo, e imitavano si maravigliosamente, che bene spesso movevano Il teatro, secondo la diversità de gli affeti, a qualcune passione volevano essi. Ma perché di si mirabil arte per la lunghezza del tempo se n'è perduta, si può dire ogni notizia, essendossi del tutto smarrito quel genere di canto, per la cui forza si commovevano gli ascoltatori, perché l'età nostra invidiando si nobil costume, voglia per quanto può rinovare il recitar canatando sule scene, e se sforzi in qualche parte de mandare ad effeto quel che essi in tutto maestrevolmente facevano. Di qui è, ch'io essendomi ritrovato alle piu celebri rappresentate in Italia, ho preso ardire de comporele parole, e la musica di questa favolas è per vedere s'io m'habbia saputo in alcuna guisa avvicinarne a qual sogno, ch'io tanto ammiro, sì per usar ogni industria, ond'io possa, mediante questa picciola fatica, meritare la protezione, e grazia di Vostra Alteza, la quale, quando che sai da lei giudicata degna, poscia farla recitare nel suo nobilissimo teatro nuovamente da lei fatto edificare.*

<sup>61</sup> *sono in realtà lo sbocco palese di pratiche e sperimentazioni che percorrono, sotterraneamente, una lunga parte del secolo precedente.*

interlúdios. Mais do que isso, possibilitou uma forma de se veicular ação dentro da narrativa, proporcionando momentos de expressão emocional e reflexão individuais que se congelavam no tempo.

Nesse ponto cabem alguns esclarecimentos a respeito dos termos utilizados ao longo do tempo para definir as novidades estilísticas há pouco mencionadas. O termo *monodia* aparece na literatura para designar uma grande gama de música composta antes de 1630 para uma ou mais vozes acompanhadas de baixo contínuo, mas, contudo, nunca foi utilizado no século XVII. Para Heller (2014, p. 47) compositores e músicos do início do *seicento* descreveram essas composições por meio de termos como *stile rappresentativo* (estilo dramático), *cantar recitando*, referente ao novo melodioso estilo de canto, e *stile recitativo* (estilo recitativo) em referência ao uso mais elaborado da recitação dramática utilizada na ópera. É importante compreender que toda essa música era em si uma novidade, os termos relacionados à sua prática que recém se iniciava não haviam ainda sido consolidados, razão pela qual seu uso para nós pode parecer inconsistente. Para os fins dessa tese, basta a compreensão de que os compositores do início do Barroco lançaram mão dessa nova forma de canto aproximado da fala de várias formas diferentes, dependendo de seus gostos pessoais, da natureza do drama por meio dele representado, e do tipo de poesia do libreto.

O recitativo, utilizado com o fim de imitar as inflexões da fala, geralmente escrito sobre versos livres (*versi scolti*), apareceu na música dramática (óperas, oratórios ou cantatas) em diálogos entre personagens ou ainda em momentos solo em que informações importantes a respeito da ação deveriam ser passadas aos espectadores. O recitativo acompanhado apenas de um contínuo viria a ser posteriormente chamado de *secco*, ou seco. Nas obras dramáticas concebidas a partir da inauguração dos primeiros teatros de ópera pública em Veneza, em 1637, como veremos mais adiante, se tornou comum por parte dos compositores, inclusive Monteverdi, a adição da totalidade da orquestra no acompanhamento dos recitativos, com a finalidade de acentuar a carga dramática das cenas. Essa forma passou então a ser conhecida como *recitativo accompagnato*, ou recitativo acompanhado.

Heller (2014, p. 52) afirma que paralelamente ao recitativo, contudo “na outra ponta do mesmo espectro, estava a ária”.<sup>62</sup> Era, em suma, uma composição tendo por base um texto poético no qual a música, e não o texto e suas inflexões, predominava. As árias,

---

<sup>62</sup>(...) *on the other end of the spectrum is the aria.*

em oposição aos recitativos, tinham um caráter mais reflexivo que narrativo. Havia também formas que podem ser situadas em um meio termo, como o *arioso*, no qual o recitativo se torna mais melódico que silábico. Na primeira metade do século XVII, os compositores italianos apresentam uma disposição mais fluída de recitativo e ária em suas obras, disposição essa que com o passar de algumas décadas, pouco a pouco, foi se tornando cada vez mais distinta.

Entre os primeiros experimentos dramáticos musicais propriamente ditos, se encontram os *intermedi*, um tipo de espetáculo em que, entre os atos de uma peça, eram apresentados números musicais com solos e conjuntos vocais e, muitas vezes, também dança. Apesar de remontarem ao início do século XV, os *intermedi* atingiram o ápice de sua popularidade nas cortes do norte da Itália ao fim final do século XVI, notadamente em Florença na Corte dos Médici. Talvez o maior expoente desse estilo tenha sido Emilio de Cavalieri (1550-1602). Nascido em Roma em uma família aristocrática foi, além de diplomata e compositor, cantor, organista, diretor cênico, bailarino e coreógrafo. Entre suas composições podemos destacar madrigais, monodias e músicas escritas para os *intermedi*. A obra mais famosa por ele concebida, a sobreviver à passagem do tempo, é *Rappresentatione di Anima, et di Corpo* (1600), um drama musical composto de três atos contendo recitativos, canções estróficas e madrigais, precedidos por um prólogo falado, duas sinfonias postas entre os atos e um balé final. Esta é uma das primeiras publicações contendo um baixo figurado e foi, por muitos compositores, utilizada como ponto de partida para os oratórios como hoje os conhecemos.

Cavalieri afirmou ser ele mesmo o inventor do então chamado *stile rappresentativo* (Heller, 2014). Contudo não foi ele o único a trazer para si os créditos de tal feito. Giulio Caccini apresentou, em 1602, sua famosa obra intitulada *Le Nuove Musiche*, uma coletânea de árias e madrigais para voz solista acompanhada do recém-criado baixo-contínuo, no momento denominado por ele como *Basso Continuo*. A obra, de acordo com seu autor, inaugura o estilo recitativo.

Muito embora as alegações tanto de Cavalieri quanto de Caccini possuam alguma robustez, foi provavelmente Peri, no ano de 1597, o primeiro a apresentar essas ideias em um *dramma per musica*, ao compor “Dafne”; e em seguida, *Euridice*, em 1600. No prefácio de *Dafne*, Peri explica suas intenções nesta obra:

Eu quis imitar a fala em minha música [...], pois me parecia que os antigos gregos e romanos tinham usado, em seu teatro, um tipo de música que, embora ultrapassando os sons da conversação ordinária, não chegava a atingir a

melodia do canto, ou seja, assumia uma forma intermediária entre um e outro. Portanto, abandonando todos os estilos de escrita vocal até então conhecidos, procurei criar o tipo de melodia imitativa da fala exigida por esse poema. [...] usei o baixo contínuo fazendo com que ele se movesse ora mais depressa, ora mais devagar, de acordo com as emoções que tivessem de expressar. (PERI, apud CHASIN, 2004, p. 69)

Entretanto, apesar das obras de Peri e das tentativas de outros compositores no sentido de darem vida ao *dramma per musica*, foi Claudio Monteverdi o mais bem sucedido em tal empreitada. *La Favola d'Orfeo* estreou em 24 de fevereiro de 1607, presumidamente nos aposentos de Margherita Gonzaga, no palácio ducal de Mântua. Inspirada nas obras florentinas dos autores mencionados há pouco, a obra foi capaz de oferecer ao gênero recém criado contornos mais definidos. Enquanto a *Dafne* de Peri era toda escrita puramente no estilo monódico, Monteverdi deu à história de Orfeu maior dimensão por meio do uso de camadas musicais mais variadas, alternado solos, duos, corais e passagens instrumentais que empregavam um grande conjunto orquestral. Para Carter (2014, p. 78) *L'Orfeo* “não é nada homogêneo: há uma grande variedade em suas seções monódicas, e fantasia em seu recitativo”.<sup>63</sup> Talvez por essa razão essa obra seja uma das poucas compostas nesse período a se manter popular até os dias de hoje.

Em *L'Orfeo*, Monteverdi reconta a lenda do malfadado filho de Apolo e da Musa Calíope. Orfeu era um poeta/cantor da Trácia cuja música tinha a capacidade de encantar a natureza e seus elementos. Apesar de algumas diferenças entre os textos, podemos afirmar que foram as *Geórgicas* de Virgílio e as *Metamorfoses* de Ovídio as fontes primárias nas quais compositores do final da Renascença e início do Barroco basearam suas versões da lenda. Ambos os poemas contam como os dias de solidão do semideus findaram após sua bem-sucedida corte à ninfa Eurídice. Sua felicidade, no entanto, é prematuramente ceifada por cruel víbora que fere sua amada mortalmente no exato dia de suas núpcias. Em desespero, o jovem amante decide descer ao Hades em busca de seu amor, e lá garante passagem utilizando os poderes mágicos de sua música. Plutão, comovido por suas súplicas, permite a ele recuperar Eurídice desde que não lance sobre ela seu olhar até que se encontrem novamente no mundo dos vivos. Desgraçado de amor, Orfeu não resiste e a perde uma segunda vez, agora para todo o sempre. De volta a sua terra natal, ele jura jamais se apaixonar por outra mulher. Enraivecidas por tal decisão, selvagens ménades acabam por destroçar seu corpo. Sua cabeça, arremessada no Rio

---

<sup>63</sup> “hardly homogeneous: there is a good deal of variety in the monodic sections and waywardness in the recitative . . .”

Hebrus, nele flutua e protesta chamando incansável por Eurídice até ser misericordiosamente silenciada por Apolo.

Transformada em ópera, a lenda de Orfeu ganhou vida nas cortes de Florença e Mântua, um tema recorrente que sofreu transformações advindas das novas condições oferecidas pelo absolutismo. Cortada e remodelada para melhor se adequar aos propósitos dos senhores a quem agora devia servir, infundida com expressiva e nova música, a triste história de amor de Orfeu e Eurídice se tornou o entretenimento adequado a um príncipe do período Barroco e a apropriada representação de seu poder e majestade.

O mito de Orfeu é para a música um marco divisório, um rompimento entre o antigo e o moderno, entre a *prima* e *seconda pratica*. Na obra de Monteverdi, a música se torna serva das palavras escritas por Striggio e seu dever é enaltecê-las. Mas se para os artífices do início do Barroco a palavra é a soberana da música, a vontade de seus nobres empregadores é ainda mais proeminente. *L'Orfeo* foi encomendada por Vincenzo Gonzaga, Duque de Mântua, para as festividades do carnaval de 1607. A primeira apresentação foi realizada perante uma plateia composta apenas por homens. O impacto causado pela obra parece ter sido grande. Vincenzo imediatamente encomendou uma segunda apresentação para uma semana após a estreia, agora também para mulheres. Era, portanto, uma ópera de corte, feita para os salões da nobreza e para o maravilhamento destes poucos eleitos. Tomemos a conclusão da ópera e nela veremos o efeito que teve o absolutismo sobre a própria forma do recém-nascido gênero.

Naqueles dias as peças eram basicamente classificadas em dois tipos: comédias e tragédias. De acordo com Carlson (1984, p. 433) comédias falavam da vida do homem comum, daqueles nascidos da plebe, cujo sangue era vermelho e tinham sempre finais felizes. As tragédias versavam sobre as tristes sinas de personagens nascidos de deuses, sobre nobres históricos cujos atos heroicos justificavam a “qualidade superior” contida no sangue azul dos príncipes. Pirrota (1984, p. 204) esclarece que os primeiros dramas cantados receberam as denominações genéricas de “ópera” ou *dramma per musica*, por não ser possível classificá-los em nenhuma das categorias expostas. Peri, em sua *Euridice*, resolveu a questão da trágica conclusão do mito com um final feliz ou *lieto fine*. Não há qualquer vestígio da perda permanente de Eurídice, de um inconsolável Orfeu, ou ainda de mulheres selvagens e enfurecidas rasgando a alva carne do semideus com suas mãos e dentes. Não há tristeza que possa nublar a alegria de um jovem casal composto por seres especiais por nascimento.

Com *L'Orfeo*, ao que tudo indica, houve a concreta possibilidade de uma tragédia musical. A conclusão contida no libreto original de Alessandro Striggio propunha um ataque de bacantes ao fragilizado e inconsolável poeta. Contudo, em nenhuma das versões impressas da música há qualquer sinal de tais bacantes. O que temos na verdade é Orfeu sendo repreendido por Apolo, por ter se tornado presa de suas próprias emoções. Ao aceitar a razão contida nos conselhos de seu pai, ele ascende à vida eterna assumindo seu lugar no Monte Olimpo, morada dos deuses, onde poderá contemplar a beleza de Eurídice, eternizada na forma das estrelas. Na terra, um coro de pastores aclama a apoteose de Orfeu. O motivo da derivação do final pretendido por Striggio pode estar no fato de que um final feliz seria muito mais adequado aos intentos políticos do Príncipe Gonzaga. Maravall (1986, p. 122) afirma que a descida de Apolo e a posterior ascensão aos céus deste, juntamente com seu filho, seria uma forma de saciar o apetite (que se tornaria insaciável ao longo dos anos) das plateias da época por complexos maquinários de palco. Mais ainda, a ascensão de um transformado Orfeu permitiu que a familiar fórmula da pintura barroca transcendesse seu confinamento, na bidimensionalidade, transformando-se em um quadro vivo audiovisual.

O objetivo de tais obras era, pelo menos em seu cerne, o mesmo da retórica de Aristóteles, a clarificação, iluminação, a catarse. Mas, além disso, havia também no novo gênero a oportunidade de se superar a razão crítica por meio da pura força do espetáculo. A Ópera Barroca cumpriu bem essas duas finalidades. Foi assim que, em sua forma impressa, aprimorada com um “final feliz”, *L'Orfeo* de Monteverdi se tornou o modelo constitutivo daquilo que viria a ser, e permaneceria sendo, a ópera como a temos até hoje. Muito embora não inaugure o gênero propriamente dito, posto que outras tentativas anteriores existiram, Monteverdi com sua obra o consolida e lança as bases para seu profícuo desenvolvimento. Poucos foram os privilegiados a poderem presenciar tal espetáculo. Trata-se ainda de uma ópera de corte.

### 3.1 OS CANTORES E A NOVA REALIDADE

Com a mudança das concepções predominantes a respeito da música e sua finalidade, muda também a realidade daqueles envolvidos em sua prática. Considerando que a base do *stile rappresentativo* era a palavra, podemos assumir que cantores, sendo os únicos instrumentistas capazes de exprimi-las, passaram a ocupar uma posição de maior destaque nesse período. Lattarico (2017, p. 46) afirma que na “concepção

Florentina do *recitar cantando*, o canto e, por conseguinte, a voz do cantor, é associada à *meraviglia*, ao estupor”. Era a voz o instrumento por intermédio do qual a catarse intencionada pela retórica de Aristóteles poderia ser atingida. Contudo a profissão de cantor propriamente dita, como veremos a seguir, encontrava-se ainda pouco definida. Nas cortes, por exemplo, como afirma Rosselli (1992, p. 2), cantores geralmente eram empregados sob a denominação de *musico*, possuindo outras funções que iam além do cantar. Tocavam instrumentos e não raro trabalhavam como agentes em negociações para a contratação de outros músicos ou exercendo funções administrativas. De acordo com Newcomb (1980, p. 269) os solistas da época existiam em um lugar entre o “cortesão” e o “músico profissional”, devendo produzir, além de boa música, também agradável conversa ou *conversazioni*, para o alívio do tédio de seus senhores. Assim aquele que possuía aptidão para o canto era instado também a se instruir em diferentes áreas, se tornando hábil em outros instrumentos e na composição, a exemplo de Caccini, Peri e Cavalieri, muito mais conhecidos hoje em dia por suas obras do que por terem sido célebres cantores. A pouca especialização no canto como instrumento solístico propriamente dito advém do obvio uso da voz na polifonia e a menor importância nela oferecida à individualidade vocal. Apesar de importantes, solos vocais não haviam ainda atingido um patamar protagonista na realidade das práticas musicais anteriores ao final do século XVI e início do século XVII. O canto coral, com suas peculiaridades, como visto em capítulo anterior no qual examinamos sua prática na idade média até o final da renascença, em razão da uniformidade do conjunto, tinha maior foco na harmonização das vozes do que necessariamente no desenvolvimento de seus limites.

Nesse período, impulsionados pelas novas ideias relacionadas ao canto, há pouco discutidas, pelo maior destaque dado à voz solística, verifica-se um aumento na demanda por músicos cantores. A profissão “cantor” tem então a possibilidade de sua estruturação, o que só ocorreu em razão de um longo processo de evolução técnica de natureza empírica que aos poucos foi dissociando amadores de profissionais. Para Kubo (2019, p. 24) aqueles que protagonizaram vocalmente as novidades do *stile rappresentativo* estavam distribuídos de formas diversas, em posições igualmente plurais “nas cortes, nas igrejas e, a partir dos anos trinta, também nos teatros públicos. Eram cortesãos, clérigos, jovens artesãos, filhas de nobres, freiras, *gentildonne*, castrados e atrizes”. Não eram ainda “cantores” na acepção atual da palavra. Eram pessoas que possuíam outras atividades profissionais, muitas vezes diferentes até mesmo das musicais, e, no entanto, tinham entre seus misteres a prática vocal.



Maior demanda exige maior especialização. Com mais oportunidades de trabalho advindas do crescente gosto pelo *nuovo stile*, músicos cantores por excelência puderam enfim priorizar a voz e o canto, em detrimento de outras atividades musicais e laborais. Aos poucos, esses profissionais foram se distanciando de seus predecessores com o objetivo de atingirem sucesso e reconhecimento em um campo novo e cada vez mais competitivo. É nesse ponto que podemos verificar também maior destaque dado ao ensino da técnica vocal, notadamente nas cortes, nas quais maestros de capela passam a ser incumbidos do ensino do canto a jovens promissores. Caccini e Peri também são descritos como notáveis professores, tendo entre seus alunos célebres cantores da época, como Francesco Rasi, que foi também professor de canto, como veremos mais adiante.

Muito embora sejam escassas as fontes a respeito da pedagogia vocal nas cortes italianas do início do século XVII, podemos destacar a descrição efetuada por Bontempi, em seu *Historia Musica*, (1695, p. 170). Indignado com a decadência que ele considerava existir no estudo e na qualidade do canto em seus dias, descreve, de forma saudosa, com detalhes, como ocorria o treinamento dos cantores em Roma na época de Caccini:

Na época de ouro os professores de Roma obrigavam seus discípulos a devotarem uma hora por dia a cantar peças difíceis e complexas, para aquisição de experiência. Outra hora no exercício do trilo. Outra naquele das ornamentações. Outra no estudo literário e outra no domínio de exercícios de canto, juntamente com o professor e em frente a um espelho, para se acostumar a não fazer qualquer movimento inconveniente com a cintura, sobranceira, pálpebras ou com a boca. Essas eram todas as atividades da manhã. Após o meio-dia, meia hora era empregada para estudos de contraponto sobre um *cantus firmus*, uma hora para, ao receber um exercício de contraponto, colocá-lo na *cartella* [uma pequena tábua esmaltada por sobre a qual os exercícios musicais eram escritos e podiam depois de concluídos serem apagados, algo semelhante a uma pequena lousa]. Outra hora para estudos literários e o remanescente do dia para a prática do cravo, e para a composição de um salmo, ou de um moteto, ou uma *canzonetta* ou cantilena, dependendo da inclinação do indivíduo. Estes eram os exercícios do dia durante os quais o aluno não saía de casa. Os exercícios feitos fora de casa eram andar constantemente ao cantar, e sentir a resposta do eco fora da Porta Angelica, defronte ao Monte Mario, para julgar a si mesmo em seu canto: cantar em todos os eventos musicais existentes nas igrejas de Roma: e observar a maneira de cantar dos outros cantores, que floresciam no pontificado de Urbano VIII<sup>64</sup> e fazer exercícios com base nessas apresentações, e reportar tudo que foi feito fora ao Professor quando regressar, e ele faria os comentários necessários e ofereceria os conselhos pertinentes.<sup>65</sup> (BONTEMPI, 1695, p. 170, tradução nossa).

<sup>64</sup> Urbano VIII, nascido *Maffeo Barberini* (Florença, 5 de abril de 1568 — Roma, 29 de julho de 1644) foi Papa do dia 6 de agosto de 1623 até à data da sua morte.

<sup>65</sup> *Nell epoca d'oro I professori di Roma obbligavano i discepoli ad impiegare ogni giorno un'ora nel cantar cose difficili e malagevoli per l'acquisto dell'esperienza. Un'altra nel esercizio del trillo. Un'altra*

Mas da mesma forma que a voz teve de percorrer um longo caminho para adquirir proeminência, não foi de uma hora para outra que cantores conseguiram um lugar de efetivo destaque. Para nós, hoje, é fácil compreender os termos “cantor de ópera” ou ainda “cantor lírico” como profissões reconhecidas e com âmbito profissional definido. Mas quando a Ópera surge nas cortes do norte da Itália, e conforme vai se desenvolvendo até o final da segunda metade do século XVII, as produções operísticas não eram suficientemente numerosas para permitir a eles dedicação exclusiva. Emilio de Cavalieri, em carta de 16 de setembro de 1598 endereçada a Vincenzo Gonzaga, Duque de Mântua, informa a esse senhor sobre os progressos de Francesco Rasi que, como dito, foi descrito como o mais importante cantor de sua época. No entanto foi também célebre alaudista, poeta e compositor. Vejamos:

Gostaria que soubesse que Rasi tornou-se tão bom ao alaúde quanto no canto e que alcançou infinita estima em Roma. Dom Verginio e Dom Montalto me pediram que com a boa vontade de Vossa Excelência qualquer um deles gostaria de tê-lo a seus serviços. Permaneço em Florença e o avisarei de qualquer mudança. A eles se junta o Príncipe de Venosa. Ele o escutou e procura o ter a seu serviço, e para isso se propõe a pagar uma boa soma. Eu digo que hoje não há quem cante melhor do que ele. Como Vossa Excelência não possui alguém tão bom em seu serviço, não lhe deveria dispensar, muito pelo contrário, ofereça a ele provisões de oito escudos por mês, creio que por estar em sua casa fique contente.<sup>66</sup> (RASI in Kirkendale, 1975, p. 300, tradução nossa)

Vincenzo Gonzaga encontrava-se em negociação com Rasi, em busca de tê-lo a seu serviço. Cavalieri, agindo nesse momento como um “olheiro”, incumbido de auxiliar

---

*in quello de passaggi. Un'altra negli studi delle lettere ed un'altra agli ammaestramenti ed ezercizi del canto, e sotto l'udito del Maestro ed avanti ad uno specchio per assuefarsi a non far moto alcuno inconveniente né di vita né di fronte né di ciglia né di bocca. E tutti questo erano gli impieghi della mattina. Dopo il mezzodi si impiegava mezz'ora nel contrappunto sopra il canto fermo, un'ora nel ricevere e metter in opera i documenti di contrappunto sopra la cartella; un'altra nelle studi delle lettere; ed il rimanente del giorno nelle cercitarsi nel suono del clavicembalo, nella composizione di qualche salmo o mottetto, o canzonetta, o altra sorta di cantilena secondo il proprio genio. E questi erano gli ezercizi ordinari di quel giorno nel quale i discepoli non uscivano di casa. Gli ezercizi poi fuori di casa erano l'andar spesse volte a cantar, e sentire risposta da un'eco fuori della Porta Angelica verso Monte Mario, per farsi giudicare da se estesso de propri accenti: l'andar a cantare in quase tutte le musiche, che si facevano nelle chiese di Roma: e l'osservare le maniere del canto di tanti cantori insigni, che fiorivano nel pontificato di Urbano VIII, l'esercitarsi sopra quelle; e renderne le ragioni al Maestro, quando si ritornava a casa, il quale poi per maggiormente imprimerle sulla mente dei discepoli, vi faceva sopra i necessari discorsi e ne dava gli oportuni avvertimenti.*

<sup>66</sup>*Saprà che Il Rasi, è diventato tanto buono, si de chitarrone come di cantante; che è fatto infinita stima in Roma. Don Verginio, et Montalto mi hanno pregato, che con buona grazia de S.A. ciascuno lo vorria al suo servizio; sono rimasto, che come io sai in Fiorenza faro, et avizarro; Hora è giunto Il Principe di Venosa; et lo ha sentito, et procura de haverlo a suoi servizi, volendole far partito molto largo; io dico che oggi non vedo chi canti meglio di lui; si chè se a S.A. niente digiusto di concertino, non dovia darli licenza; ma darle S.A. provizione di scudi otto il mese, che crederei per star in sua casa si contentasse;*

nas negociações, adverte o Duque de Mântua que o músico possui vários predicados e que muitos outros nobres estão igualmente interessados em tê-lo em suas cortes, dispostos inclusive a pagar caro por isso. As palavras de Cavalieri parecem ter sortido efeito. Alguns meses depois, Rasi adentra o serviço musical dos Gonzaga. Newcomb (1980, p. 286) oferece curiosas informações sobre as várias formas de serviço às quais cantores célebres da época eram expostos. Caccini, por exemplo, foi recomendado à corte de Modena em 1588 como possível superintendente de jardinagem, sendo descrito como possuidor de uma “excelente mão para podar ciprestes”. Teria ele ainda “uma maravilhosa caligrafia, sendo apto a qualquer tipo de serviço”. Newcomb (1980, p. 292) traz também o exemplo de Angela Zanibelli, jovem cantora que serviu como bordadeira ao Marquês de Bentivoglio, até que em 1607, passou a integrar o serviço musical da Corte do Gonzaga em Mântua. Houve, nos primórdios da ópera, oportunidades até mesmo para aqueles que não eram músicos, mas atores, como Virgínia Ramponi-Andreini (1583-1630). Consagrada atriz da época, seu nome foi imortalizado por ter sido recrutada às pressas para a estreia da ópera de Monteverdi *L’Arianna* (1608), em razão da prematura morte de Caterina Martinelli (1589-1608), para quem o autor havia escrito a personagem protagonista.

Apesar de suas diferenças em termos sociais e de formação musical, esses antigos cantores de ópera tinham algo em comum: sua dependência financeira em relação a patrões, membros de classes sociais mais elevadas. Príncipes, duques, aristocratas e membros do alto clero que, eventualmente, realizavam em suas próprias casas e palácios apresentações operísticas. Segundo Roselli (1989, p. 2) um dos fatores que mantinha os cantores dependentes desses nobres patronos eram as características da produção do espetáculo operístico no século XVII, um grandioso gênero misto que demandava grandes recursos. Tendo se originado nas cortes, servia como demonstração pública de riqueza e autoridade. Concebida em uma época de grande dificuldade econômica, principalmente no sul da Europa, seu financiamento a princípio não poderia abrir mão dos recursos advindos daqueles que detinham em suas mãos o poderio financeiro, secular e temporal.

Nesse contexto, podemos imaginar que tornar-se servo de uma importante corte ou Igreja, um *musico stipendiato*, seria algo muito desejável, garantiria proteção e sustento, bem como oportunidades de demonstração de talento musical. Contudo a realidade da época não era assim tão simples e animadora. Teoricamente todos em uma corte eram servos de seu governante. Até mesmo o nobre mais elevado deveria se sujeitar às vontades de seu soberano. Uma corte era um ambiente fortemente influenciado pelo

senso de hierarquia. Os servos desses nobres senhores dedicavam grande parte de seu tempo e esforço em busca de demonstrar sua precedência em relação a outros, bem como no cultivo de um código de conduta e honra. A ideologia comportamental dominante na época, que se encontra detalhadamente descrita na já mencionada obra *Il Cortigiano* de Castiglione, indica que o “cortesão perfeito” era obrigado a conhecer as leis da vida na corte para sobreviver, o que naturalmente, no caso dos músicos, provocava as angústias decorrentes do choque entre a necessidade de independência intelectual e as restrições das leis da aristocracia. Francesco Rasi, em carta endereçada a sua irmã, aos 18 anos de idade, relata sua primeira viagem a Roma e demonstra seu desejo pela liberdade e sua objeção à servidão:

Abrindo mão dos confortos de meu lar, ansioso por me permitir novas experiências e pela oportunidade de fazer conhecido o conjunto de meus talentos, me preparei para agradável peregrinação. E ao pô-la em prática quis ver Roma antes de qualquer outra cidade. Ao chegar lá, fiz uso da música como um orador faria uso de seus afetos, até obter satisfação pessoal por meio de sua arte. E o deleite resultante de tal feito foi, no meu caso, o de mostrar que tenho valor. E a sorte me foi tão amigável e reconfortante que sempre que ofereci audições particulares nas câmaras dos príncipes e nas casas da nobreza, conquistei a reputação de um cavalheiro a quem os atributos da galanteria e da universalidade são adequados. Muitos deles, e o Papa pessoalmente, não hesitaram em me convidar a suas casas, e não apenas aqueles que já me conheciam, mas ainda mais, aqueles que sabiam apenas meu nome. Mesmo assim não distribuí meus talentos prodigamente, mas em todas as minhas ações mantive minha dignidade e me fiz conhecido pelo que sou. Invejosos de minha independência, não obstante que oferta me fosse feita, não me submeti a servir, pois assim como testemunhei as maravilhas de Roma, quero ver as maravilhas de todo o mundo. (RASI, 1592, in Parisi, 1989, p. 743, tradução nossa).

Tais afirmações demonstram que, pelo menos naquela época, Rasi não tinha a intenção de entrar a serviço de corte alguma. Pelo contrário, queria manter sua independência e conhecer as maravilhas que o mundo tinha a lhe oferecer. Contudo a necessidade de ter segurança física e financeira fez com que finalmente abrisse mão de sua tão valorizada liberdade, submetendo-se a servir à corte dos Gonzaga. A carta de Rasi, de 04 de agosto de 1598, endereçada ao Duque de Mântua indica o início desse serviço, com as funções de músico e de poeta. Na carta, ele finalmente, pelo menos para fins de obter sustento, se torna um servo:

Sou grato Sereníssimo Senhor. Eu resolvi não mais me importar com outras súplicas nem ofertas, e escrevendo e cantando e servindo até a idade em que ainda serei bom, esquecerei o amor que tenho por Roma e pela minha Toscana, aplicando-o todo à Mântua; e no fim não poderá ser dito a mim, aquilo que conta Plutarco foi dito pelos egípcios a Pompeu, “como um estranho em nossas

regiões”, pois agora com indissolúvel laço me ligo [a Mântua], presumindo que V. A. não me proporia algo que de mim não fosse digno.<sup>67</sup> (RASI In *Kirkendale*, 1975, p. 373, tradução nossa).

Demonstrando estar de acordo com a busca de aprimoramento, a fim de tornar-se o cortesão perfeito, Rasi afirma:

Empenhei-me em enriquecer-me de todas as honoráveis qualidades que podem [tornar] esclarecido qualquer cavaleiro, e acima de todas elas busquei duas que compreendo serem as mais importantes, o estudo das letras e da música, uma para o adorno da outra.<sup>68</sup> (RASI in *Parisi*, 1989, p. 877, tradução nossa).

Nesse contexto palaciano as preferências do soberano eram muito importantes. Considerando que todos estavam sujeitos à sua vontade, não apenas o cumprimento de seus desígnios, mas também a satisfação de seus gostos era tarefa fundamental. Dada a importância de Monteverdi para esta tese, tomemos inicialmente como objeto de análise a corte dos Gonzaga, na qual o compositor exerceu pela primeira vez o cargo de Maestro de Capela e compôs suas primeiras óperas.

A morte, em quatorze de agosto de 1587, de Guglielmo Gonzaga (1538-1587), Duque de Mântua e Monteferrato, acarretou diversas mudanças não apenas na administração do Ducado, mas também na forma pela qual a arte era lá encarada. Seu filho mais velho e sucessor, Vincenzo Gonzaga (1562-1612), possuía pretensões em relação a seu ducado muito diferentes das de seu pai, bem como desproporcionais às dimensões físicas e populacionais da pequena Mântua. Segundo Fenlon (2009, p. 63) era parte importante da concepção de governo de Vincenzo que os Gonzaga fossem vistos como patronos das artes na mesma escala de grandeza de suas ambições como governantes. Alguns anos antes da morte do velho Duque, durante a década de 1580, Vincenzo abertamente demonstrava preferir a atmosfera culturalmente mais agitada das cortes de Ferrara e Florença, ao austero ambiente contra reformista da corte de seu pai e,

---

<sup>67</sup>*Son grato Serenissimo Signore. Io mi resolverei non curare né l'altre preghiere, né offerte, e scrivendo e cantando e servendo fino ad una certa età ove fusse buono, dimenticherei l'amor ch'io porto a Roma et alla mia Toscana, applicandolo tutto a Mantova; et a finne che non potesse esser detto a me, comme racconta Plutarco que fu detto dagli egittij al grande Pompeo, "qualis adventa in regionibus nostris?", ancora con indissolubil catena mi legherei, presumponendomi, che V.A. non mi porporrebe cosa, che non fusse degna di me.*

<sup>68</sup>*Deleberai d'arrichirmi di tutte quelle honorate qualità Che possono render chiara la persona d'ogni gentiluomo e sopra tutte due ne scelsi che molte ne comprendono e queste furono lo studio delle belle lettere e la musica, l'uma per adornamento d'ell'altra.*

com a morte deste e sua subsequente ascensão ao trono, passou a importar os modismos culturais destes centros.

A corte de Ferrara, comandada pela família Este, era vista em toda a Itália no final do século XVI como um centro cultural de efervescente vida musical. Em 27 de fevereiro de 1579, a irmã de Vincenzo, Margherita Gonzaga (1564-1618), se casa com o Duque Alfonso II de Este. Por influência de Margherita, após alguns anos de seu casamento, um grupo de cantoras e instrumentistas virtuosos foram contratadas para comporem sua nova corte. Juntamente com o famoso cantor napolitano Giulio Cesare Brancaccio, que ao novo grupo se unia em eventuais apresentações, elas substituíram os membros até então empregados no serviço musical. Dessa maneira foram capazes de alcançar reconhecimento em toda a Itália graças à forma profissional e sofisticada de canto por elas desenvolvida. O nome dado ao grupo foi *Concerto delle Donne* ou ainda *Musica Segreta*.

As diferenças entre os grupos musicais anteriores à chegada de Margherita Gonzaga na corte dos Este, e este novo, composto por mulheres de grande virtuosismo musical, não se encontra relacionada apenas ao gênero de seu pessoal. Diferentemente do primeiro, formado por aristocratas amadores que se reuniam para apresentações cujo objetivo era seu próprio entretenimento, essa nova formação era composta por virtuosos que, a despeito de sua origem, ensaiavam e se apresentavam de maneira teatral profissional. Eram empregadas na corte em razão de suas habilidades e seus serviços prestados independentemente de sua origem social. O estilo virtuoso de Ferrara, importante aspecto da música nos anos de 1580 é, além de uma nova tendência musical, um reflexo de mudança das atitudes sociais da época. Para Suzanne Cusick:

Supostamente criado para servir a jovem noiva do Duque de Este e sua comitiva, o conjunto era formado por quatro mulheres com a eventual participação de um nobre [Cesare Brancaccio]. Estas mulheres, cantoras e instrumentistas virtuosos, são consideradas frequentemente como as primeiras mulheres musicistas "profissionais." Pagas com altos salários, garantidas por dotes extremamente generosos, e apartamentos no palácio de Este, elas serviam às mulheres da família Este participando com elas em peças e *balletti* produzidas somente para o prazer da família mais próxima. Mas elas também serviam às ordens do Duque, cantando para os convidados que ele tentava agradar compartilhando os prazeres auditivos da vida doméstica de sua família. Na realidade, o *Concerto delle Donne* ou *musica segreta* não tinha nada de secreto; quase todos os que pertenciam a uma determinada classe eram convidados a escutá-las, e quase todos que escreveram cartas relatando a experiência, focalizaram os mesmos detalhes. As damas cantavam música espetacularmente ornamentada, combinando cada gesto visível do rosto, mãos e corpo com o afeto das palavras que elas cantavam. Quando seus convidados se surpreendiam com o virtuosismo das aparentes improvisações, o Duque

orgulhosamente fazia circular o *libro dei tirati*, um manuscrito contendo centenas de canções de seu repertório, para demonstrar que suas interpretações não eram de forma alguma improvisadas, mas sim execuções perfeitas de ornamentos compostos para elas pelos dois homens encarregados de liderar o conjunto. (CUSIK, S. 2009, p. 11, tradução nossa).

Vincenzo, que constantemente visitava sua irmã, parece ter sido fortemente impressionado pelos espetáculos musicais que presenciou. Foi assim que o novo Duque iniciou, em 1589, uma série de modificações no serviço musical de sua corte, que passa a ser tratado como um corpo profissional autônomo. A importância de se obter bons músicos se torna diretamente proporcional à importância que o Ducado possuía na mente de seu governante. Vincenzo, ao contratar instrumentistas, compositores e cantores para Mântua e suas igrejas, tinha como intenção fazer com que seu nome e o de sua terra natal fossem elevados aos novos parâmetros de grandeza intelectual que passaram a existir no final século XVI e início do século XVII em toda a Itália.

No período em que seu pai, Guglielmo, governou, o papel do teatro e da música na corte mantua era desempenhado por companhias itinerantes e nas atividades de alguns de seus nobres súditos, na condição de músicos amadores. Para Fenlon (2009, p. 73), o Duque, ao fim de sua vida, passou de certa forma a desencorajar tais atividades em favor de uma postura de crescente religiosidade. Por outro lado, o gosto de Vincenzo pela música, nutrido pelas novidades dos espetáculos de Ferrara, foi o estopim das referidas modificações em seu serviço musical. A primeira delas foi o estabelecimento, completado em abril de 1589, de um conjunto permanente de cantoras virtuosas, baseado no modelo do *Concerto delle Donne* da corte dos Este. Outra seria a revitalização do teatro e dos espetáculos na corte, que culminaram nas apresentações de óperas (entre elas *L'Orfeo* e *L'Arianna*, ambas de Monteverdi) e balés durante as celebrações do carnaval em 1607 e 1608.<sup>69</sup> A contratação destas mulheres e de outros cantores, inseriu no contexto cultural de Mântua uma mão de obra muito mais especializada do que antes. No início do século XVII, a capela Mantuana era considerada como uma elite artística na Itália.

Informações sobre os músicos específicos que colaboraram com Monteverdi durante o período de seu serviço nessa localidade, infelizmente, são escassas. Seus nomes são conhecidos de maneira geral por intermédio das folhas de pagamento da corte, das

---

<sup>69</sup>Estudos relevantes sobre a música em Mântua durante o século XVI podem ser encontrados em p. Canal, *Della Musica in Mantova, Venezia, 1881* e A. Bertolotti, *Musica alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV AL XVIII. Notizie e document iraccolti negli archivi Mantovani, Milão, 1890*.

quais algumas ainda existem e foram recuperadas por Parisi em seu estudo sobre o mecenato naquela localidade entre os séculos XVI e XVII.<sup>70</sup> Ainda que escassas, essas informações são muito úteis e elucidativas, como veremos a seguir. Duas dessas folhas de pagamento datam do final do governo de Guglielmo. A primeira, do ano de 1577<sup>71</sup>, lista ao todo doze músicos, cujos nomes podem ser encontrados no quadro n.01, nenhum deles sob a denominação específica de cantor. A segunda (quadro n.02) é relativa ao período de 1580-1581 e menciona quinze músicos. Os registros indicam que nessa época Giaches Wert era o Maestro de Capela, auxiliado em seu ofício pelo compositor e organista Francesco Rovigo e pelo também organista Rugier Trofeo. Há menção também a um afinador, Giordano Floriano, e a cinco cantores, entre os quais o também compositor Francesco Perabovi, o harpista Abramo dell'Arpa e o trombonista Dario Zuega.

**QUADRO 01 - SALÁRIOS MENSAIS DOS MÚSICOS DA CORTE DE MÂNTUA EM 1577.**

<b>Função</b>	<b>Nome</b>	<b>Salário em Liras<sup>72</sup></b>
Maestro di Capella	Giaches Wert	45
Organista	Francesco Rovigo	19
Afinador	Giordano Floriano	04
Harpista	Abramo dell'Arpa	18
Sem referência ao cargo	Paolo Pezzano	16
Sem referência ao cargo	Antonio Riccio	13
Sem referência ao cargo	Filipo Maria Parabove	13
Sem referência ao cargo	Margarino Dupre	13

<sup>70</sup>A pesquisa mais significativa sobre músicos que tiveram contato com Monteverdi é de autoria de Susan Parisi, *Ducal Patronage of Music in Mantua, 1587 – 1627: Na Archival Study*, Ph.D diss., The University of Illinois, 1989. Outra excelente fonte relativa aos músicos empregados na corte de Mantua nesse período pode ser encontrada em Ian Fenlon, *Music and patronage in Sixteenth Century Mantua*, Cambridge University Press, 1980).

<sup>71</sup>O documento financeiro intitulado *Rendite e spese de Mantova* do qual a tabela 01 foi tirada é transcrito em sua totalidade na obra de Aldo di Maddalena, *Le finanze Del ducato di Mantova all'epoca de Guglielmo Gonzaga*, Instituto Editoriale Cisalpino, 1961, p. 271.

<sup>72</sup> Segundo Taracchini, em sua obra intitulada *Addio Cara Lira – Storia Illustrata Della Moneta che ha accompagnato la Vita del Nostro Paese*, 1999, p. 105, no século XVII nos Ducados do norte da Itália a lira era uma moeda de liga de prata de aproximadamente 4,57 gramas. Segundo o autor, 1 *scudi* valia 10 liras. Segundo o autor no início do século XVII duas liras podiam comprar uma “gorda galinha viva”.



Sem referência ao cargo	Filipo Angelone	13
Sem referência ao cargo	Giulio Cesare de Belli	13
Sem referência ao cargo	Don Luca Tristabocca	13
Sem referência ao cargo	Pietro Valentiola	13

FONTE: In Parisi 1989, pg. 970.

**QUADRO 02 - SALÁRIOS MENSIS DOS MÚSICOS DA CORTE DE MÂNTUA EM 1580-81.**

<b>Função</b>	<b>Nome</b>	<b>Salário em Liras</b>
<i>Maestro di Capella</i>	Giaches Wert	45
Organista	Francesco Rovigo	19
Organista	Ruggiero Trofeo	13
Afinador	Giordano Venetiano	04
Harpista	Abramo dell'Arpa	16
Sem referência ao cargo	Agostino Seraffino	13
Cantor	Don Camilo Sorsola	13
Trombonista	Dario Zuega	13
Sem referência ao cargo	Don Francesco Gavazzo	13
Cantor/Compositor	Felipo Parabovi	13
Sem referência ao cargo	Filipo Angeloni	13
Cantor	Margarino Duprè	13
Cantor	Zoanni Crocero	13
Cantor	Zoanni Bartioli	13
Sem referência ao cargo	Antonio Riccio	08

FONTE: In Parisi 1989, pg. 970.

Richard Sherr (1980, p. 38) acertadamente concluiu que o Duque Guglielmo não era um entusiasta em relação musicistas mulheres. Pelo que podemos perceber das listas de pagamento até então mencionadas, não há sequer uma mulher empregada em sua corte no serviço musical. Outro fato que corrobora este pensamento é o de ter o velho Duque, em viagem a Ferrara, comparecido, como era de costume, a uma apresentação do *Concerto delle Donne*, e reagido negativamente ao conjunto predominantemente feminino. Sua reação foi tão exacerbada que terminou forçando a apresentação a um fim prematuro. Para Sherr (1980, p. 38) o Duque parece ter ficado chocado com o gênero do grupo e sua liberalidade na maneira de se apresentarem.

Após a ascensão de Vincenzo, em todo seu reinado, que durou vinte e cinco anos, houve um considerável aumento nos investimentos no serviço musical, incluindo-se nestes a contratação de um número muito superior de cantores. O quadro 03 se refere ao período de 1589 e 1590. O número total de músicos passa de quinze para dezoito. Contudo, em análise mais detida da referida lista de pagamento, acredito que esse número pode ter sido, na verdade, de vinte e dois músicos. Ocorre que o salário pago a Antonio Pelizzari é muito desproporcional em relação ao dos outros servidores. Tal salário, provavelmente, foi destinado à manutenção de sua família inteira, todos eles cantores. Muito embora não sejam nominados na lista de pagamento referente ao período de 1589-1590, aparecem individualmente no documento referente ao período de 1592-1593, em que não consta o nome de Antonio, posto que já havia falecido. São eles Annibale Pelizzari, Baribo Pelizzari, Lucia Pelizzari, Isabetta Pelizzari. Giaches Wert segue como Maestro de Capela. Chama a atenção a adição de Alessandro Striggio e Benedetto Pallavicino, sob a denominação de compositores. O número de cantores sobe para dezesseis, um aumento acentuado em relação ao contingente empregado por seu pai, dentre eles três mulheres indicadas como sopranos, Lucia e Isabetta Pelizzari e Europa Rossi, irmã de do compositor Salamone Rossi. Pelo menos dois cantores *castratos* são listados. Um deles, Isacchino della Profeta, era também alaudista. O tenor Giulio Cima, além de cantar, tocava alaúde e harpa, enquanto o cantor Benedetto Renato tocava apenas harpa.

**QUADRO 03- SALÁRIOS MENSIS DOS MÚSICOS DA CORTE DE MÂNTUA EM 1589-90**

<b>Função</b>	<b>Nome</b>	<b>Salário em Liras</b>
Maestro di Capella	Giaches Wert	45

Compositor	Alessandro Striggio	129
Compositor	Benedetto Pallavicino	18
Cantor	Antonio Pelizzari	175
Cantor	Paulo Pighino da Bologna	36
Harpista	Bernardino B. Renato	30
Soprano	Andrea Cochiola	23
Soprano	Francesco Gratia	23
Cantor	Don Bassano Cassola	18
Cantor	Giovan Battista Marinoni	13
Cantor	Filippo Angeloni	13
Soprano	Madama Europa Rossi	<i>Straordinario</i>
Soprano e Alaudista	Isacchino dela Profeta	<i>Straordinario</i>
Tenor, Alaudista e Harpista	Giulio Cima	30
Organista	Paolo Masinello	19
Afinador	Giordano Floriano	13
Cordas	Salomone Rossi	19
Cordas	Fabritio Trolandi	<i>Straordinario</i>

FONTE: In Parisi 1989, pg. 971.

Como dito, influenciado pela música da Corte de Ferrara, o jovem monarca criou em sua corte um grupo semelhante ao *Concerto delle Donne*, em 1587. Newcomb (1980, pg. 75) fala sobre o processo e afirma que a versão mantuana do grupo era composta por quatro cantoras. Seriam elas as irmãs Pelizzari, Lucia e Isabetta, Europa Rossi e outra soprano cuja identidade acredita-se ser a de Claudia Cattaneo. Apesar de não ser listada nas folhas de pagamento até então analisadas, segundo o autor, Claudia muito

provavelmente já estaria sob os serviços de Mântua antes de esposar Monteverdi em 1599. Parisi (1989, pg. 934) cita um documento obtido no Arquivo de Estado de Florença<sup>73</sup>, em que consta que Vincenzo viajou em abril de 1598 para Ferrara na companhia de quatro mulheres, suas servidoras, que cantavam muito bem e que tocavam o corneto e outros instrumentos, provavelmente as cantoras mencionadas há pouco.

As irmãs Pelizzari parecem ter tido especial importância na comunidade mantuana da época. Sua família, que consistia de cinco cantores, três homens e duas mulheres, sugere a possibilidade de que tenham executado madrigais a cinco vozes juntos. Nos primeiros anos do século XVII, dos Pelizzari restavam apenas três. Antonio e Bartolomeo desaparecem das folhas de pagamento por volta do ano de 1608. Há evidências de que Antonio tenha morrido por volta de 1598, contudo o motivo da ausência do nome de Bartolomeu permanece um mistério<sup>74</sup>.

O quadro 04 refere-se ao período de 1592 a 1593. A lista inclui o cronista da corte Federico Follino, designado como chefe do entretenimento. Entre os compositores temos ainda Giaches Wert como Maestro de Capela, Benedetto Pallavicino e a nova adição de Claudio Monteverdi. Monteverdi provavelmente chegou a Mântua em algum momento entre janeiro de 1590 e junho de 1592. Essa datação se dá em razão de seu segundo livro de madrigais, publicado em 1590, não conter qualquer referência à corte dos Gonzaga e seu Duque. Já seu terceiro livro de madrigais, publicado em 1592, faz clara referência a seu emprego junto a Vincenzo Gonzaga.<sup>75</sup> Outros cinco instrumentistas são relacionados, entre eles, Paolo Masnelli, Francesco Rovigo e Salamone Rossi. O surpreendente número de quinze cantores também aparece na lista.

**QUADRO 04 - SALÁRIOS MENSIS DOS MÚSICOS DA CORTE DE MÂNTUA EM 1592-93**

<b>Função</b>	<b>Nome</b>	<b>Salário em Liras</b>
Maestro diCapella	Giaches Wert	84
Compositor	Claudio Monteverdi	75
Compositor	Benedetto Pallavicino	39

<sup>73</sup> Documento de 15 de abril de 1589, Archivio di Stato, Firenze; Archivio Mediceo, f. 2905, n. 86. In Parisi (1989, p. 594).

<sup>74</sup> In Parisi 1989, p. 474.

<sup>75</sup> Para maiores informações a respeito da chegada de Monteverdi a Mântua ver Paolo Fabbri, *Monteverdi*, (Cambridge University Press, 2007, p. 23-27).

Cantor	Annibale Pelizzari	91
Cantor	Baribo Pelizzari	45
Soprano	Lucia Pelizzari	46
Soprano	Isabetta Pelizzari	25
Soprano	Andrea Cozzoli	62
Cantor	Giovan Battista Marinoni	53
Cantor	Don Gioan Berthiolo	49
Cantor	Don Camilo Sorsoli	39
Cantor	Don Giuseppe Clerici	39
Soprano e Alaudista	Isacchino dela Profeta	35
Cantor	Filippo Angeloni	34
Cantor	Don Bassano Casola	18
Baixo	Fra Serafino Terzi	15
Alto	Giulio Cesare Perla	13
Soprano	Europa Rossi	13
Organista e Compositor	Paolo Massnelli	66
Organista e Compositor	Francesco Rovigo	38
Afinador	Giordano Florzano	25
Cordas	Salomeno Rossi	13
Entretenimento	Frederico Follino	65

FONTE: In Parisi 1989, pg. 972.

Em 1596, com a morte de Giaches Wert, Benedetto Pallavicino assume o posto de Maestro de Capela. Não há qualquer folha de pagamento referente a esse período. Em 1601, morre Pallavicino e Monteverdi se torna o responsável pelo serviço musical na Corte dos Gonzaga. Ao assumir tal posição, ele parece ter empreendido uma série de

mudanças. Nos anos que sucederam sua promoção vários músicos foram contratados, como se pode perceber no quadro 05. Nessa mesma época outro importante nome a se juntar ao de Monteverdi em Mântua é o do cantor Francesco Rasi. Chama atenção a folha de pagamento, que informa que ele possuía o maior salário pago a um músico de sua época naquela localidade, superior inclusive ao de Monteverdi que, cumpre ressaltar, já era Maestro de Capela. Sendo o principal cantor de sua época dentro da corte dos Gonzaga, certamente sua voz e suas habilidades devem ter influenciado a forma com a qual Monteverdi escreveu música em Mântua, como veremos.

**QUADRO 05 -SALÁRIOS MENSAIS DOS MÚSICOS DA CORTE DE MÂNTUA EM 1603 - 1606**

<b>Função</b>	<b>Nome</b>	<b>Salário em Liras</b>
Maestro diCapella	Claudio Monteverdi	75
Cantor	Francesco Rasi	84
Cantor	Don Bassano Casola	52
Cantor	Pandolfo del Grande	50
Cantor	Don Elentesio Eusio	50
Cantor	Henrico Vilarde Romano	50
Soprano	Lucia Pelizzari	50
Soprano	Isabetta Pelizzari	35
Cantor	Annibale Pelizzari	35
Cantor	Giovan Battista Marinoni	13
Cordas	Fabritio Trolandi	19

FONTE: In Parisi 1989, pg. 973.

O quadro de número 06 apresenta o serviço musical do período compreendido entre 1606 e 1608. Monteverdi era auxiliado por Dom Bassano Cassola, cantor e compositor, designado como Vice Maestro de Capela. Quatro organistas são mencionados, entre eles o irmão de Monteverdi, Giulio Cesare, que era também compositor. Os outros três são Paolo Virchi, Pasquino Bernardino Grassi e curiosamente

um músico português chamado Giovanni Leite. Fazendo parte das novas contratações temos a harpista Lucretia Urbana e os alaudistas Pedro Gutierrez e Francesco Sanches. Há ainda outros oito músicos listados sob a designação de “cordas” entre eles o também compositor Salamone Rossi e o sogro de Monteverdi, Giacomo Cattaneo. Podemos também destacar a presença de cinco músicos designados à função de “sopros”, entre eles o cornetista e compositor Giulio Cesare Bianchi. Quanto aos cantores, há nessa lista quatorze deles, incluindo as irmãs Pelizzari e a jovem soprano romana Caterina Martinelli.<sup>76</sup> A despeito de sua prematura morte, com apenas 18 anos, a soprano que inspirou Monteverdi a escrever *L’Ariana* representou um papel importante na sociedade musical de Mântua. Também conhecida como Caterina Romana, a preferência dada a ela como cantora pode ser verificada pela comoção causada por sua morte. Sua lápide foi inscrita com os seguintes dizeres: “Caterina Martinelli de Roma, que pela beleza e flexibilidade de sua voz facilmente superou as canções das sereias e a melodia das esferas celestes, querida acima de todos por Vincenzo, Sereno Duque de Mântua.”<sup>77</sup> Claudia Cattaneo, mulher de Monteverdi e também cantora, a exemplo de Martinelli, também faleceu prematuramente em setembro de 1607. O *castrato* e compositor florentino Giovan Battista Sachi e o alto e também compositor Giulio Cardi também adentram o serviço musical mantuano nesse período.

O quadro 06 mostra o início dos anos mais importantes das atividades musicais em Mântua dada as significativas adições de cantores e instrumentistas de vários lugares da Itália e Europa, responsáveis pela realização de obras como *L’Orfeo* de Monteverdi. São dezessete os cantores empregados na corte dos Gonzaga, um número recorde que guarda relação estreita com a profícua atividade musical deste específico momento.

**QUADRO 06 - SALÁRIOS MENSIS DOS MÚSICOS DA CORTE DE MÂNTUA EM 1606-1608**

Função	Nome	Salário em Liras
Maestro di Capella	Claudio Monteverdi	150
Vice Maestro	Don Bassano Casola	52

<sup>76</sup> A jovem soprano nascida em 1590 com apenas 13 anos foi contratada pela corte de Mântua. Viveu por três anos na casa de Monteverdi, de quem foi aluna. Cantou ao lado de Francesco Rasi na ópera *La Dafne* de Gagliano. Morreu tragicamente de varíola durante os ensaios finais de *Ariana* de Claudio Monteverdi que havia escrito especialmente para ela o papel título da ópera.

<sup>77</sup>Strainchamps, p. 170.

Compositor	Giulio Cesare Monteverdi	42
Soprano	Lucia Pelizzari	35
Soprano	Isabetta Pelizzari	35
Soprano	Caterina Martinelli	Recebeu provisões
Soprano	Claudia Cattaneo	47
Soprano	Giovan Battista Sacchi	44
Soprano	Don Giulio Cardi	50
Soprano e Alaudista	Isacchino dela Profeta	50
Cantor e Compositor	Francesco Rasi	150
Cantor	Francesco Campagnolo	50
Cantor e Compositor	Don Francesco Dognazzi	50
Cantor	Pandolfo Grande	50
Cantor	Giovan Battista Marinoni	50
Cantor	Don Eleuterio Buosio	50
Cantor	Henrico Vilardi	37
Cantor	Annibale Pelizzari	50
Cantor	Don Anselmo Rossi	50
Cantor	Luca Francini	50
Cantor	Ferrante Lelioli	35
Cordas	Luigi Farina	90
Cordas	Giovan Battista Rubini	50
Cordas	Francesco Barbirolo	50
Cordas	Giacomo Cattaneo	50



Cordas	Ottavio Trivoli	47
Cordas	Fabritto Trolandi	30
Cordas	Salomone Rossi	24
Cordas	Giovan B. Buonamente	13
Cordas	Horatio Rubini	50
Cravo	Pasquino Grassi	50
Cravo	Fra Giovanni Leite	34
Afinador	Giordano Florzano	13
Harpista	Lucrezia Urbana	35
Alaudista	Pedro Gutierrez	50
Alaudista	Vittorio Spagnuolo	50
Alaudista	Francesco Sanchez	50
Harpa, Espineta, Teorba e Viola	Giovanni Maria Lugaro	54
Corneto	Giulo Cesare Bianchi	54
Trombone	Giovanni Tedesco	60
Sopros	Giovanni Ariemi	60
Sopros	Gasparo Tedesco	60

FONTE: In Parisi 1989, pg. 974.

Como podemos verificar pelo quadro de número 07, mais algumas importantes adições foram feitas à *capella* dos Gonzaga. Adriana Basile, a famosa soprano virtuose, sua irmã Vitoria Basile, também cantora, e seu irmão Lelio Basile foram contratados em 1610. Segundo Parisi (1989, p.579), nesse mesmo período, os dois filhos mais velhos de Vincenzo possuíam grupos musicais próprios e organizavam concertos e outras atividades. Enquanto se encontrava em Mântua, o Príncipe Francesco (nascido em 1576) compartilhou a maior parte dos músicos de seu pai. Quando se tornou governador da

província de Monteferrato em 1609, levou consigo Giulio Cesare Monteverdi como seu Maestro de Capela juntamente com alguns outros músicos.<sup>78</sup> Pouco tempo após se tornar cardeal em Roma, o outro Príncipe, Ferdinando, contratou o florentino Orlando Santi como seu Maestro de Capela, estendendo seu convite a diversos músicos de Florença e Mântua para se juntarem a seus serviços. Para tanto, ele fez uso, de acordo com Fenlon (1980, pg. 224), dos serviços de Paolo Faccone, renomado recrutador de cantores da época e de um cantor baixo membro do Coro Papal, para conseguir boas vozes em Roma.

Em fevereiro de 1612, morre Vincenzo Gonzaga, que é sucedido por seu filho Príncipe Francesco. Segundo Parisi (1989, pg. 988), em cinco meses grande parte dos músicos empregados na corte foram todos demitidos. Contudo o número de funcionários aumenta no ano seguinte após a morte inesperada de Francesco, em dezembro de 1612 e consequente sucessão por seu irmão mais novo Ferdinando Gonzaga. O novo governante trouxe vários de seus músicos de Roma incluindo seu *Maestro di Capella* Santo Orlandi, o alto Lorenzo Sances, o cravista Domenico Richi, a cantora e compositora Settima Caccini, seu marido e também compositor Alessandro Ghivizzani, os organistas e compositores Girolamo Frescobaldi e Mutio Effrem, e ainda a irmã mais nova de Adriana Basile, a soprano Margherita.

A análise das listas de pagamento feitas acima, além dos fatos já mencionados, nos leva ao entendimento de que o processo de gênese do gênero operístico apenas foi possível em razão da confluência de uma série de fatores especiais. Os intelectuais envolvidos na concepção do novo estilo musical tiveram a sorte de terem suas ideias recebidas com empolgação por nobres que, ávidos por novidade e glorificação, terminaram por empregar esforços e dinheiro no sentido da concretização material dessa música. De um serviço musical amador em 1587 para um corpo artístico musical estável, composto pelos mais excelentes músicos da época em menos de 15 anos, a trajetória empreendida por esses homens e mulheres em Mântua pode ser descrita como surpreendente. Ainda mais surpreendente foi a possibilidade de cantores assumirem de forma mais preponderante seus dons vocais, levando-os a limites antes jamais explorados. Dessa forma, adquiriram por intermédio de suas vozes e atuação como cantores, agora de

---

<sup>78</sup> Cartas descobertas por Fortune (1954, p. 220) mostram que o Príncipe Francesco queria que Claudio Monteverdi persuadisse seu pai Vincenzo a lhe deixar levar Oratio Rubini para seu conjunto de cordas em Monteferrato e em outra ocasião fez o mesmo em relação ao guitarrista espanhol Vittorio. Francesco também tentou recrutar músicos de outras cidades também com a ajuda de Claudio Monteverdi.

ópera, mesmo que de forma incipiente, renome e fama. O novo ofício passa a exigir maior especialização, o que podemos verificar pelo incremento da atividade do ensino do canto e pela designação de cantores de acordo com seus tipos vocais. Os termos “soprano”, “alto”, “tenor” e “baixo” passam a se referir não mais aos nomes das linhas vocais em um madrigal, por exemplo, mas sim ao tipo vocal peculiar de cada cantor. Uma classificação começa a surgir, a se delinear, tendo como base o empolgante material vocal da época. Nas listas examinadas há pouco, essa modificação pode ser verificada de forma simples. Nas primeiras há apenas a referência feita a certos músicos como “cantor”. Alguns anos após, estes passam a ser discriminados por seus tipos vocais, ainda que diferentes daqueles que hoje possuímos, após mais de quatrocentos anos de especialização.

Mas nem tudo são flores. Por mais impressionante que possam parecer, a nossos olhos modernos, os acontecimentos daqueles dias, os antigos cantores de ópera ainda por um longo tempo sofreram as dificuldades do caminho escolhido, necessitando recorrer a outras formas de renda, como vimos muito variadas. Eram professores de conservatório, participavam de orquestras e coros de ópera, abriram casas de edição e de instrumentos musicais. Mesmo aqueles que faziam parte do seleto grupo dos artistas empregados em cortes ou Igrejas permaneceram por muito tempo vendo-se obrigados a atividades diversas do canto. Glixon (1996) afirma que:

No entanto, exceto para aqueles poucos afortunados nos postos de maior prestígio e com altos salários, a maioria dos músicos profissionais não podia viver satisfatoriamente com os salários de seu trabalho na corte ou na igreja. Eles ganhavam uma parcela significativa de sua renda anual aproveitando as inúmeras oportunidades disponíveis em outros locais, principalmente fornecendo música para as festividades de conventos e confrarias, ou ensinando e se apresentando nas casas dos ricos.<sup>79</sup> (GLIXON, 1996, p. 144, tradução nossa)

Apesar do aumento da demanda por cantores, em razão do crescente gosto pelos novos espetáculos operísticos, esses músicos não se sentiam ainda seguros em relação à prática exclusiva dessa atividade. A constante busca por reconhecimento nos ambientes de corte é, como bem assevera Kubo (2019, p. 28) “um assunto constante nas correspondências desses artistas (realidade essa que se estende também até o século XIX).

---

<sup>79</sup> *Except for those fortunate few in the most prestigious and high-paying posts, however, most professional musicians could not live satisfactorily on the wages from their court or church job. They earned a significant portion of their annual income by taking advantage of the numerous opportunities available in other venues, most notably providing music for the festivities of convents and confraternities, or teaching and performing in the homes of the wealthy.*

O *status* de um cantor era a sua principal moeda de troca durante as negociações, era o que garantia proteção e, conseqüentemente, sua sobrevivência”. Essa situação pode ser muito bem verificada pela forma com a qual Adriana Basile, já mencionada, foi recrutada pela corte dos Gonzaga.

Se para os homens músicos, era importante o atingimento e manutenção de uma posição segura em uma corte, para as mulheres podemos presumir que seria fundamental. Adriana Basile (1580-1640), apesar de já famosa como cantora em sua cidade natal, Nápoles, passa a integrar o serviço do Duque de Mântua em 1610 com a finalidade especial de servir a sua esposa e a sua enteada. A negociação parece ter sido complexa. Três meses de correspondência foram necessários antes que ela, seu marido e irmão se mudassem para Mântua. O negócio só foi completado após um acordo no qual ficou estabelecido que a Duquesa e sua filha deveriam, pessoalmente, escrever à Vice-Rainha de Nápoles, então empregadora de Adriana, pedindo a ela que ordenasse sua mudança para a corte dos Gonzaga. Ademollo (1888, p. 85) afirma que tal procedimento foi solicitado por Adriana com o intuito de manter sua reputação e o respeito com o qual sua família era tida na corte de Nápoles, bem como para “honrá-la ainda mais”. O autor conta que a corte mantuana a princípio se negou a proceder de acordo com essa determinação, contudo Adriana se manteve firme em suas exigências, resistindo até mesmo a ameaças e, ao fim, obteve êxito.

Na verdade, ocorreu que os governantes de Nápoles relutaram em ver Adriana deixar seus serviços, sendo para tanto necessário um pedido formal de outro soberano. O Duque de Mântua, para evitar qualquer risco a reputação de sua esposa, ao expô-la a negociações dessa natureza, nega o pedido. Adriana responde, clarificando suas preocupações, em relação a sua saúde, tendo em vista os frequentes casos de malária provenientes dos pântanos que circundavam Mântua na época, e em relação a sua honestidade, a ser defendida de pessoa que ela “não nominaria” (mas que certamente seria o próprio Duque Vincenzo, detentor de péssima fama no que diz respeito a seu comportamento sexual)<sup>80</sup>. Em suas próprias palavras afirma que: “não sou uma cantora comum, eu sou uma Dama e uma artista de posição nessa Corte, e devo ser reconhecida da mesma forma também em sua Corte.”<sup>81</sup> O fato de Adriana, apesar de seu “pulso

---

<sup>80</sup> A. M. Crinò em sua obra, *Virtuose di canto e poeti a Roma e a Firenze nella prima metà del Seicento, Studi Secenteschi*, I (1960), 183-4, traz interessantes aspectos da vida pessoal dos personagens históricos da primeira metade do século XVI, entre eles descrições abundantes das indiscrições de Vincenzo Gonzaga.

<sup>81</sup>In A. Ademollo, *La bell'Adriana ed altre virtuose del suo tipo alla corte di Mantova* (Citta di Castello, 1888), 98, 123.

firme”, ter sido contratada pelos Gonzaga, se deu por sua reputação de exímia cantora, fato que agregava valor artístico ao pequeno Ducado de Mântua, cujo nome se engrandecia por possuir os melhores cantores da época. Quanto melhor sua reputação, maior era o poder de negociação de um cantor, em um mundo no qual as partes nem sempre jogavam limpo.

### 3.2 O PODEROSO ESPÍRITO DE MONTEVERDI

No período analisado na sessão anterior, as duas realizações operísticas mais significativas de Monteverdi, foram *L’Orfeo* e *L’Arianna*. Ambas foram recebidas pelo público formado pela nobreza da época, à qual se destinavam, com entusiasmo e encantamento. Infelizmente, da segunda obra, apenas o lamento da personagem principal sobreviveu ao passar dos séculos. A primeira, para nossa sorte, permanece até hoje disponível em sua totalidade. Apesar de um grande sucesso, muitos compositores da época, entretanto, não foram grandes entusiastas da música de Monteverdi.

A mais famosa querela envolvendo sua música veio das críticas a ele feitas por Giovanni Maria Artusi (1540-1613), também compositor. Segundo nos conta Fortune (1985, p. 28) a falta de apreço de Artusi pela música de Monteverdi pode ser reduzida a uma “disputa de gerações”. Quase trinta anos mais velho, Artusi acreditava que dissonâncias e grandes intervalos deveriam ser tratados de forma contrapontística, uma regra constantemente quebrada por Monteverdi, adepto da *seconda prattica*. Ele simplesmente não estava disposto a permitir que sua arte fosse comprometida, tendo seu desejo de desafiar as regras do contraponto nascido daquilo que acreditava ser a melhor forma de se expressar os afetos das palavras em música. Foi com isso em mente que compôs *L’Orfeo*.

Talvez o ponto literalmente mais dramático e elaborado da ópera seja a ária do personagem principal no Ato III, *Possente Spirto* ou “Poderoso Espírito”. Representa o momento em que Orfeu, ao chegar às margens do Rio Estige, no submundo, se depara com Caronte, o barqueiro, e a ele suplica por passagem. Dotada de excepcional ornamentação, nela Monteverdi foi capaz de demonstrar todo o desespero e poder de persuasão da arte do jovem apaixonado que, com seu canto, faz adormecer o barqueiro. Os personagens das óperas do compositor, mormente os protagonistas, exigem cantores capazes de executar diversos tipos de ornamentações. Faz parte do trabalho de um cantor conhecer as práticas da música por ele enfrentada em seu repertório e, no que tange as

ornamentações é muito importante o conhecimento sobre sua estruturação e o momento apropriado de uso. Naqueles dias não era diferente. Na música de Monteverdi, bem como em toda aquela composta no início do Barroco, a regra principal a ser seguida, no que diz respeito à ornamentação, é sua relação com o texto. Sendo a música regida pelo afeto das palavras, ornamentos e técnicas de diminuição passam a ser consideradas como meios de expressar esses afetos. A ornamentação de caráter virtuosístico, mesmo sendo uma prática comum até mesmo nos recitativos, deveria ser restrita aos momentos em que fosse capaz de enaltecer ou acentuar os significados do libreto.

Outro fator a ser considerado são as habilidades técnicas próprias de cada cantor ou a *dispositione di voce*. Diferentes vozes possuem diferentes facilidades bem como diferentes problemáticas, devendo os cantores estar conscientes de suas limitações. Eu mesmo jamais tive uma aptidão natural às coloraturas e ornamentações, assim ao enfrentar o repertório antigo, opto sempre por aquelas peças que se encontram dentro de minhas capacidades. O renomado Maestro John Eliot Gardiner, fundador e diretor artístico do *Monteverdi Choir* e do *English Baroque Soloists*, menciona este fato ao se referir a sua gravação do *L'Orfeo* de 1985:

Durante esta gravação nós nunca fixamos ou padronizamos ornamentos, que eram escolhidos muito mais pelo humor e habilidade e cada cantor e, até um certo limite, pelo *status* relativo do personagem cantado: quanto mais próximo de um deus, mais elaborados e extravagantes os ornamentos. (GARDINER, in Nicholas, 1992, p. 196, tradução nossa)<sup>82</sup>

As afirmações do maestro nos trazem outra importante consideração, ou seja, a natureza e a frequência das ornamentações dependem também da natureza do personagem, como veremos mais adiante. Assim como as emoções e as palavras por elas expressas são várias, podemos concluir que, sendo os ornamentos responsáveis por seu enaltecimento, devem também ser os mais variados possíveis. Rinaldo Alessandrini, hoje considerado como um dos mais importantes cantores do repertório operístico do início do Barroco e fundador do grupo *Concerto Italiano*, em 2013, ao se referir sobre as ornamentações em Monteverdi, afirmou que:

---

<sup>82</sup>“During this recording we never fixed or standardized ornaments, which were prompted, rather, by the mood and skill of each singer and, to some extent, by the relative status of the character sung: the more godlike the character the more elaborate and extravagant the embellishment!” Barlow, Jeremy. “The Revival of Monteverdi’s Operas in the Twentieth Century.” In: John, Nicholas. 1992. *The Operas of Monteverdi. Calder in association with the English National Opera*, p. 196.

Cantores modernos geralmente recorrem a uma fórmula altamente repetitiva de diminuição ornamental das notas cadenciais, negligenciando qualquer tipo de judiciosa aplicação dos trilos, acentos e exclamações, ou ainda gestos mais sutis como a antecipação silábica. Coloratura abundante, em contrapartida, é nesse repertório utilizada de forma cronologicamente equivocada em pelo menos 30 anos. (ALESSANDRINI, 2013, p. 03, tradução nossa)<sup>83</sup>

As ornamentações únicas contidas na ária *Possente Spirto*, representação musical dos poderes divinos de Orfeu, se encontram exatamente no centro da ação desenvolvida na ópera. Nela, Monteverdi parece ter aberto uma exceção ao costume de não se escrever na partitura os ornamentos, geralmente deixados ao improviso, habilidade e gosto dos cantores. Curiosamente publica duas versões para a ária. Uma simples e sem ornamentos, apenas a melodia. A outra, repleta deles, se traduz na peça central e mais complexa tecnicamente de toda a composição. Em análise da tradição envolvendo o uso das ornamentações, podemos de alguma forma associar a versão ornamentada ao cantor Francesco Rasi<sup>84</sup>, para quem Monteverdi escreveu o papel principal. Nos dois volumes de seu *Le Nuove Musiche* (1602 e 1614) Caccini apresenta canções escritas que datam desde 1580, contemporâneas dos eventos musicais do mencionado *musica segreta* de Ferrara, expoentes do canto *passaggiato*. No famoso prefácio de 1602 ele afirma ter publicado as canções para que os ornamentos cantados por ele, bem como os locais de seu uso, fossem de uma vez por todas clarificados. Seu mentor, o conde Bardi, em seu *Discorso mandato a Giulio Caccini, detto Romano, sopra la musica e'l cantar bene* (in Nigro, 1998, pg. 93) reclamou daqueles que cantavam ornamentações mal colocadas responsáveis por fazer com que até mesmo os compositores não fossem capazes de reconhecer suas obras. Disse ele que a excessiva ornamentação seria uma abominação. Se o intuito de ornamentar era o enaltecimento do texto poético, seu mau uso certamente obscureceria o mesmo, levando à valorização do virtuosismo vocal por si só, o que não se encontrava entre os objetivos dos compositores das novas músicas. Uma das concepções centrais da mencionada obra de Caccini é a recusa do próprio virtuosismo,

---

<sup>83</sup>Modern singers generally resort to a highly repetitive formula consisting of diminute ornamentation of the cadential notes, neglecting any judicious application of trills, accents, esclamazione, or more subtle gestures such as syllabic anticipation. Abundant coloratura, on the other hand, is chronologically misplaced when applied to this music, by at least thirty years. In: Monteverdi, C., Badoaro, G. and Rinaldo Alessandrini. 2007. *Il ritorno d'Ulisse in patria: tragedia di lieto fine in un prologo e tre atti*. Redução para Piano e Voz: Bärenreiter, 3ª Ed. 2013, p. 03)

<sup>84</sup> A relação entre as habilidades vocais de Francesco Rasi e as ornamentações publicadas por Monteverdi encontra-se melhor detalhada em minha tese de mestrado aqui já mencionada. Lá há exemplos musicais de outras obras compostas para Rasi, bem como por ele mesmo concebidas, onde elementos como tessitura e contornos melódios das ornamentações são analisados e nos oferecem indicações robustas de que os ornamentos da ária *Possente Spirto* foram pela prática vocal de Rasi inspirados.

essencialmente vazio, em privilégio do recitativo inteligível e pausado. Para Rosa (2010, p. 76) ele teria como base o pensamento de Aristóteles e Platão relativo ao “conhecimento artificial fundado exclusivamente na ginástica da dedilhação (da cítara). Para Aristóteles, a finalidade deste virtuosismo dos dedos seria a de provocar um prazer meramente auditivo.” Platão, no *Górgias* (501e -502c) também apresenta suas reservas quanto ao músico que visa apenas impressionar os ouvintes através de sua maestria técnica.

Além de aluno de Caccini, Rasi foi um dos membros da *Camerata Bardi*. Nigel Fortune (1953, pg. 171) se refere a ele como um dos mais importantes monodistas da história. Em seu primeiro livro de canções com baixo contínuo intitulado *Vaghezza di Musica per una voce sola*, de 1608, há uma profusão de ornamentos escritos, o que nos leva a supor que devem ser os mesmos que ele executava, extremamente parecidos com aqueles da versão ornamentada de *Possente Spirto*. Para o autor, neles podemos perceber a influência dos ornamentos descritos Caccini em seu “*Le nuove musiche*.” Caccini afirmou, inclusive, que Rasi teria cantado sua ária, *Qual trascorrendo fuoco*, com suas próprias ornamentações improvisadas e a seu gosto. É bem possível que Monteverdi tenha decidido em homenagem ao bom trabalho efetuado por Rasi, ou ainda para registrar a forma como sua música foi feita em sua estreia, imortalizar suas ornamentações na versão impressa de seu *L’Orfeo*. Notemos aqui a importância das habilidades de um cantor específico a inspirar a obra de um compositor tão especial quanto Monteverdi.

*Possente Spirto*, escrita na forma de ária estrófica, é um solo vocal acompanhado de um baixo *ostinato*, alternado por ritornelos instrumentais variados. As estrofes pouco a pouco vão se tornando mais ornadas a cada nova entrada. Sua intrincada escrita exige um cantor cujas habilidades personifiquem as qualidades de um virtuoso do século XVII. A forma de cantar idealizada por Caccini, Galilei, Peri, Monteverdi e demais teóricos da *seconda pratica*, cuja finalidade seria a expressão dos *affetti dell’anima*, eram em si a soma de todo o arcabouço técnico vocal até aquele momento disponível aos virtuosos. Rosa afirma que:

Caccini chega a preocupar-se com detalhes como o timbre diferente das vogais nos diversos registros de vozes solistas, apontando que, segundo observou, “a vogal ‘U’ tem mais efeito na voz de soprano que na de tenor, e a vogal ‘I’ [soa] melhor no tenor que a vogal ‘U’, e sendo as restantes todas em uso comum, se bem que muito mais sonoras as abertas que as fechadas, como também mais apropriadas e fáceis para exercitar a técnica.” (ROSA, 2010, p. 79).



A técnica à qual Caccini se refere é na verdade o conjunto de formas ou estilos de canto na época, ou maneiras de cantar. Eram três: o canto *passaggiato*, o *sodo* e o *d'affetto*. Todas essas formas podem ser encontradas em *Possente Spirto* e eis aí o motivo da escolha por sua análise. Em uma única peça, Monteverdi foi capaz de unir todo o canto de seu tempo. Cada uma de suas formas foram por ele magistralmente utilizadas como argumentos, por intermédio dos quais Orfeu advoga sua passagem em busca de Eurídice.

O canto *passaggiato*, repleto de ornamentações virtuosísticas, as já mencionadas *passaggi*, era remanescente das antigas práticas de diminuição próprias do século XVI. Também chamado de Lombardo, ou cantar *Alla Lombarda*, posto que proveniente do norte da Itália, já se encontrava, no início do século XVII, um tanto quanto fora de moda. Por qual razão teria então Monteverdi se utilizado deste tipo de ornamentação em uma obra altamente inovadora como *L'Orfeo*? Ainda mais em um de seus momentos mais importantes como a ária *Possente Spirto*? Lembremos que as ornamentações, além de refletirem as habilidades técnicas e o gosto pessoal dos cantores também deveriam se adequar à natureza do personagem à qual se referiam. Assim, nas óperas de Monteverdi, o uso dessa forma de canto sempre estará relacionado ao caráter divino do personagem. Os Deuses, provenientes do mundo antigo, representantes de uma era passada, tinham na técnica de ornamentação antiga a materialização de sua linguagem. Orfeu canta dessa forma ao se dirigir a Caronte, um deus, no início da ária dizendo: *Possente Spirto, di formidabil nume*. Tal fato denota também o caráter divino de seu canto, sendo ele mesmo um semideus, filho de Apolo. Infelizmente o efeito pretendido pelo jovem apaixonado não surte resultado algum. Caccini (1602, p.4), em seu *Le Nuove Musiche* critica essa forma de cantar ao dizer que “não se entende nenhuma palavra, devido à quantidade de *passaggi*, tanto nas sílabas breves quanto nas longas.” Descreve ainda as antigas *passaggi* como “fúteis longos giros de voz”, ou seja, “grandes demais, um recurso desnecessário, utilizado somente por causar (...) um certo titilar dos ouvidos daqueles que menos entendem de música (...)”.<sup>85</sup> Para Kubo (2019, p. 76) “a associação dos *passaggi* com a afetação demonstra como esses ornamentos passam a ser considerados distantes de uma "naturalidade", um dos aspectos necessários, por exemplo, no recitar cantando”. Ora, se

---

<sup>85</sup> *Ma, perché di sopra io ho detto essere malamente adoperati quei lunghi giri di voce, è d'avvertire che i passaggi non sono stati ritrovati perché siano necessari alla buona maniera di cantare, ma credo io piuttosto per una certa titillazione a gli orecchi di quelli che meno intendono che cosa sia cantare con affetto; ché, se ciò sapessero, indubitatamente i passaggi sarebbero abborriti, non essendo cosa più contraria di loro all'effetto.*

os deuses são sobrenaturais, nada mais justo que seu canto também seja distante da “naturalidade”.

Podemos supor que o próprio Monteverdi partilhasse do pensamento de Caccini em relação ao canto *passeggiato*, motivo pelo qual este não é capaz de surtir os efeitos de convencimento desejados por Orfeu, pois apesar de adequado à ocasião, não pode mover os afetos. A mencionada “afetação” também parece proposital em seu uso. O canto antigo, além de representar a natureza divina do canto do jovem semideus também indica o costume proveniente das práticas de cortesia da época de adulação daqueles em posição de supremacia. Orfeu necessitava do auxílio de Caronte que, apesar de velho, feio, avarento e desprovido de poderes, ainda era um deus imortal. Dirigir-se a ele da forma mais respeitosa e adequada a sua posição parece, apesar de irônico, inteligente.

O cantar *da sodo* ou quase sem ornamentos, simples e singelo, pode ser encontrado na última estrofe da ária “Tu apenas, nobre Deus, podes me ajudar. Nada tens a temer, afora uma cítara dourada; apenas com cordas suaves estou armado. Contra elas, até a alma mais empedernida em vão resiste”<sup>86</sup>, com o acompanhamento, nesse ponto, apenas da lira de Orfeu. Para Rosa (2010, p. 80) mesmo no cantar *sodo*, Caccini preconiza que a emissão vocal e sua técnica devem ser postas a serviço de um som que transmita de forma adequada e convincente os afetos das palavras:

A recomendação ao intérprete é que escolha para si mesmo um tom no qual possa cantar com voz plena e natural, para fugir à voz fingida (falsete), na qual, por fingir – ou, ao menos, por forçar – ocorrendo valer-se da respiração para não se descobrir muito (porque frequentemente costumam ofender o ouvido), e desta [voz plena e natural] é necessário valer-se para dar mais espírito ao crescendo e diminuendo da voz, às exclamações e a todos os outros efeitos que abordamos. (ROSA, 2010, p. 80).

O cantar *d'affetto* seria a forma mais moderna de cantar naqueles dias. Era o canto preconizado pela segunda prática, pois sua crença era de que dos afetos nasciam os efeitos causados pela música. A palavra era o cerne a ser valorizado e a emoção nelas contida deveria ser levada aos ouvintes pelo canto. Também conhecida como cantar *alla napolitana* segundo Rosa (2010, p. 79) “incluía contrastes dinâmicos, variação na cor da voz, que podia ser obscurecida ou clareada, além do emprego entre pouco e muito vibrato.” Na ária, Orfeu, após falhar se utilizando das outras formas de cantar, apela enfim

---

<sup>86</sup>*Sol tu, nobile dio, puoi darmi aita, né temer déi che sopra un'aurea cetra sol di corde soavi armo le dita contra cui rigida alma invan s'impetra.*

para a emoção pura, possível apenas no cantar *d'affetto* expresso pelas palavras contidas na penúltima estrofe:

Eu sou Orfeu,  
que os passos de Eurídice sigo  
por estas tenebrosas areias,  
onde mortal algum jamais esteve.  
Ó luz serena das minhas luzes,  
se um olhar teu pode devolver-me à vida,  
ai, quem recusa o consolo às minhas penas?<sup>87</sup>

É com a emoção e sua forma de expressão no canto que o herói finalmente adormece Caronte e pode então seguir adiante em sua jornada.

A técnica de ornamentação própria dos estilos desse período é única e muito foi escrito a seu respeito. Para Whenham (1986, p. 68) é fato notório que o uso de “articulações de garganta” para ornamentos rápidos era um aspecto fundamental da técnica vocal do século XVI e XVII. A palavra “gorgia” (muitas vezes encontrada também no plural “gorgie”) é ela mesma derivada do termo “gorga” ou “gola” cuja tradução é “garganta”. Essa forma de articulação permitiu aos cantores repetir a mesma nota em uma velocidade extremamente rápida. Sobre a necessidade de uma voz veloz, Banchieri (1601, p. 50) afirma que:

Aqueles que desejam fazer a chamada Gorga ao cantar acompanhados devem procurar atender a três condições. A primeira [possuir] um dom dado a eles pelo bendito Deus, que é a voz dada a muita velocidade. Segunda, que conheça o real contraponto não apenas na prática. Terceira, que tenha o ouvido apuradíssimo. (BANCHIERI, 1601, p. 55, tradução nossa)<sup>88</sup>

A flexibilidade na alternância entre notas rapidamente rebatidas e outras sustentadas, segundo Sherman (1997, p. 231), era considerada a essência do bem cantar à época. Dom Bassano Casola, cantor, compositor, assistente de Monteverdi em Mântua,

---

<sup>87</sup> *Orfeo, son io che d'Euridice i passi, seguio per queste tenebrose arene, ove già mai per um uom mortal non vassi. O de le luci mie luci serene, s'un vostro sguardo puó tornarmi in vita, ahì, chi nega il conforto a le mie pene?* (Tradução nossa).

<sup>88</sup> *Colui, che vuol far detta Gorga cantando in compagnia se gli ricercano tre conditioni. Prima un dono datogli da Iddio benedetto, che è la voce atta al motto veloce: Seconda più che pratico di real Contrapunto: Terza l'orechio acutissimo.*

em razão da estreia de *Il Rapimento de Proserpina*,<sup>89</sup> em 1611, descreve a atuação dos cantores envolvidos na produção demonstrando a importância das ornamentações:

Para essa primeira apresentação foram invocados os mais excelentes cantores dos quais a Itália hoje se vangloria, basta dizer que atenderam ao chamado nada mais nada menos do que o Senhor Francesco Rasi e o Senhor Francesco Campagnolo, ambos músicos do Sereno Duque de Mântua, os quais são os dois polos sobre os quais encontra-se em nosso tempo assentada a arte de bem cantar. Deles se pode ouvir os mais doces *accenti*, as agilidades mais límpidas e rápidas, os efeitos mais emocionantes, os olhares mais ardentes, as mais graciosas imitações, os trêmulos mais agradáveis, os trilos mais graciosos, as consoantes mais mordentes e as mais doces dissonâncias. Graças a eles e ao que nos fazem ouvir podemos experimentar o paraíso por intermédio de nossos ouvidos. (CASOLA in Kirkendale, 1993, p. 580, tradução nossa).

Caccini que, como vimos, não era particularmente a favor dos ornamentos, e repreendia o canto *passeggiato*, os permitia, mas com “moderação” e de forma predeterminada para que não atrapalhassem o ato de bem exprimir as palavras no canto. Disse Caccini:

Tanto nos madrigais quanto nas árias, sempre procurei a imitação do conceito da palavra, pesquisando aquelas notas mais e menos afetuosas, segundo seus sentimentos, e que particularmente houvessem graça, havendo escondido o mais que pude a arte do contraponto, e assentado as consonâncias nas sílabas longas, e fugindo das breves, e observado a mesma regra ao fazer as passagens, se bem que para determinado ornamento tenha usado algumas poucas colcheias até o valor de um quarto ou de meio compasso, no mais das vezes sobre sílabas breves, pois são notas rápidas e não passagens, mas um certo incremento de graça, se me permitem, até porque o discernimento especial faz de cada regra insurgirem algumas exceções. Mas porque disse acima serem mal empregados aqueles longos giros de voz, é de se advertir que as passagens não foram criadas porque eram necessárias à boa maneira de cantar, mas creio eu, preferencialmente, visando a uma titilação das orelhas daqueles que menos entendessem o que seja cantar com afeto, pois se disto soubessem indubitavelmente as passagens soariam aborrecidas, não sendo coisa mais oposta aos seus afetos, pois por isso disse serem mal empregados aqueles longos giros de voz, mas que por mim foram assim introduzidos para servirem às músicas menos afetuosas. (CACCINI, apud FEDERICI, 2009, pg. 107)

Nas cartas do próprio Monteverdi podemos encontrar referências ao que ele considerava ser o bem cantar. De acordo com Parisi (1989) Monteverdi escreve<sup>90</sup> em 07 de maio de 1627 a Alessandro Striggio a respeito de uma possível montagem de “*La finta pazza Licori*”. Monteverdi sugere a pessoa do baixo Don Giacomino Rapallino, também conhecido como “o mantuano”, que à época se encontrava a serviço do coro de San

<sup>89</sup> Ópera também composta por Monteverdi cuja música se encontra perdida.

<sup>90</sup> Todas as cartas citadas nessa parte se encontram em STEVENS, Denis. *The Letters of Claudio Monteverdi*. Cambridge University Press. London, 1980.

Marco. Em meio a essa correspondência entre Monteverdi e Striggio na qual Rapallino é discutido, aparece também menção a um jovem “cantor bolonhês” cujo nome não é especificado. Inicialmente Monteverdi parece satisfeito em relação ao bolonhês, contudo, ao saber da exorbitante soma de dinheiro contida nos termos do rapaz, curiosamente inicia a enumeração de seus defeitos. Em meio a essa correspondência há a presença de detalhes capazes de esclarecer o que seria esperado de um cantor segundo a ótica do compositor.

Podemos ter uma medida da habilidade de Monteverdi em abordar e compreender cantores, e talvez de sua confiança na capacidade de Striggio de entender seu gosto e suas necessidades, no fato de ter ele reconhecido os dotes vocais de Rapallino em apenas uma frase: “Aqui para música de câmara não temos ninguém melhor do que Rapallino de Mantova, cujo nome como padre é Don Giacomo. Ele é capaz de fazer o texto ser audível, canta de maneira confiante e possui bons ornamentos, principalmente o trilo”.<sup>91</sup> A referência ao nível da articulação de Rapallino e sua capacidade de ornamentação, como medida de sua habilidade em geral é algo esperado. Tendo primeiramente mencionado a Striggio o jovem e novo cantor bolonhês, Monteverdi de maneira entusiasta, pretere Rapallino em seu favor. Assim ele os compara: “Ele é um homem jovem de boa estatura e canta com mais charme vocal do que Rapallino. É também mais confiável por que compõe um pouco, e ele é muito bom em fazer as palavras audíveis e executa as agilidades de maneira satisfatória e possui algum trilo”.<sup>92</sup>

Para Sadie (1998, p. 304) as ornamentações atingem seu ápice com os castrados. O crescente sucesso atingido por esses artistas fascinou compositores com novas possibilidades de virtuosismo e expressividade, e também intrigou sobremaneira o público, cuja curiosidade foi estimulada. Os feitos dos cantores da época em termos de ornamentação e o hábito da improvisação por sobre as linhas mais simples escritas pelos compositores foi pouco a pouco sendo levado a extremos que culminariam nas difíceis ornamentações contidas nas óperas de Vivaldi e Handel entre outros contemporâneos seus.

Em 1612 Monteverdi se retira do serviço em Mântua para, posteriormente, assumir seu cargo como *Maestro di Capella* na Basílica de San Marco em Veneza (1613). A mudança de Monteverdi para essa nova localidade representa uma importante transição também em seu estilo composicional. Novos cantores a inspirarem seus talentos

---

<sup>91</sup> In STEVENS, p. 245.

<sup>92</sup> In STEVENS, p. 330

representaram, para ele, aquilo que uma nova paleta de cores representaria a um talentoso pintor.

### 3.3 MONTEVERDI E A TRANSIÇÃO DA ÓPERA DE CORTE PARA ÓPERA PÚBLICA

Foi apenas em 1637 que a ópera italiana efetivamente teve seu *début*<sup>93</sup>. Obras dramáticas semelhantes, como o próprio *L'Orfeo* de Monteverdi, vinham sendo cantadas por um considerável período de tempo antes desse ano, contudo se tratavam de apresentações privadas, reservadas à nobreza e a seus convidados. O teatro de São Cassiano, que abriu suas portas na ocasião do carnaval veneziano de 1637, foi o primeiro teatro de ópera pública do mundo. Ele pertencia à família Tron que confiou sua administração a dois artistas romanos, Benedetto Ferrari e Francesco Manelli. Ferrari foi citado como sendo um renomado compositor e cantor bem como um astuto poeta. Segundo Prunières e Baker (1924, p. 178) as duas primeiras obras apresentadas por sua companhia em Veneza, *Andromeda* e *La Maga Fulminata*, desapareceram, mas é certo que foram escritas e montadas nos moldes da estética romana. Enquanto em Florença e em Mântua a tradição do recitativo permaneceu uma constante, a ópera romana teria sido mais influenciada pelo estilo cantata. Nesse momento se torna interessante a comparação entre obras florentinas como a ópera *Galatea* de Vittori (1639) com obras radicalmente romanas como as de Domenico Mazzochi ou ainda Stefano Landi. A exemplo de Monteverdi em seu *L'Orfeo* ou ainda em sua *L'Ariana*, a composição de Vittori tem o recitativo como a própria fundação do drama. É ele o veículo utilizado para expressar emoção e paixão. As árias, coros, conjuntos e balés têm como finalidade amenizar a tensão da linha de atenção do espectador. São como divertimentos acessórios. Por outro lado, em *La Catena d'Adone*, Mazzochi visivelmente rejeita compor no estilo do recitativo. Sua escrita privilegia as árias e conjuntos interpolados enaltecendo a *canzonetta* e deixando pouco espaço para o recitativo. Para Prunières e Baker (1924, p. 189) essas vivazes, estimulantes e ocasionalmente tocantes canções revelam em sua maioria uma agradável graça melódica, contudo parecem cópias umas das outras. Em todas elas se podem encontrar as mesmas fórmulas de passagens, sequências e cadências.

---

<sup>93</sup> PRUNIÈRES; BAKER (1924), BIANCONI (1987), FABBRI (1994), ROSAND (1991).

Elas invadem a ópera a exemplo da cantata, e motivos profanos e sagrados dão origem a belas canções.

Pode-se afirmar que em Roma, naqueles dias, o senso de dramaticidade rapidamente se perdeu dando lugar à música desprovida do ideal retórico e ao espetáculo puramente cênico. Segundo Prunières e Baker (1924) os magníficos efeitos cênicos criados pelos Barberini<sup>94</sup> acabaram por apressar o declínio do drama lírico florentino. Por volta de 1635 uma ópera em Roma era produzida sobre um libreto geralmente muito extravagante e pouco compreensível, cujo enredo era difícil de acompanhar. A trama fantástica era como uma desculpa para incessantes mudanças de cenários e para uma variedade de divertimentos (interlúdios na forma de balés ou números vocais). Tais espetáculos em Roma eram magníficos estímulos aos sentidos, mas vazios em termos filosóficos. Há, segundo os autores, relatos contemporâneos sobre como as plateias se preocupavam apenas em aplaudir cantores e suas extraordinárias habilidades bem como efeitos cênicos especiais. Essa teria sido a concepção da ópera levada por Ferrari e Manelli para Veneza.

A ópera agora não era mais um evento reservado à nobreza, à intimidade dos palácios e seus salões. Para Rosand (1991, p. 122) a ópera em Veneza era basicamente um espetáculo popular. Com exceção dos camarotes que eram alugados anualmente, os valores dos lugares restantes eram sempre as mesmas cinco liras venezianas. Era inclusive costume permitir aos gondoleiros entrada franca para qualquer um dos camarotes ou filetas não ocupadas. E a Ópera, antes pensada e ajustada como vimos para o deleite e interesse da nobreza, passa agora a obedecer a um novo senhor, o público, o povo, à massa sedenta por entretenimento que abarrotava os teatros e cujo gosto e aplauso podia enaltecer ou destruir compositores e músicos. Assim o gosto romano por produções espetaculares, canções melodiosas, duos e trios, era calculado para agradar a esse novo público, desgostoso das antigas tragédias em estilo recitativo da nobreza de Florença e Mântua.

O papel de Monteverdi nesse quadro é o que mais nos interessa. Ele foi capaz de se ajustar ao novo tipo de libreto utilizado em Veneza. Como exímio músico compôs árias e conjuntos de forma regular sob a influência do estilo cantata, entretanto não abandonou o recitativo do qual se tornou expoente. Da mesma forma como jamais deixou de compor

---

<sup>94</sup> Os Barberini foram uma poderosa família original da Toscana de renomados mecenas e artistas. Patronos da ópera pública, foram responsáveis pela criação e financiamento de muitas das primeiras produções de Ópera.

madrigais, Monteverdi ao invés de deixar de lado suas raízes como compositor, reinventasse. Em suas mãos, o recitativo jamais se perdeu em um agreste monódico e languente que relegou a maior parte das operas florentinas à alcunha de enfadonhas. Seu recitativo, pelo contrário, é expressivo, poderoso, dramático. Um corpo bem organizado com começo, meio e fim. Ele possui a habilidade de permitir que a melodia se destaque enaltecendo as palavras que seguem seu fluxo e ritmo. Suas duas últimas óperas, sobre as quais trata esta tese, se apresentam como uma espécie de fusão entre suas obras antigas e o esteticismo romano apresentado nas cantatas.

Para obtermos um verdadeiro entendimento das últimas obras de Monteverdi devemos primeiro compará-los às suas primeiras obras de corte, *L'Orfeo* (1607) e *L'Arianna* (1608), separados uns dos outros por trinta anos, mas com a ópera cada vez mais em voga na Itália. Sob esse ponto de vista cumpre aqui ressaltar alguns aspectos desse momento operístico vivenciado por Monteverdi. Tome-se como exemplo *Il Palagio d'Atlante* de Luigi Rossi encenado pela primeira vez por ordem do Cardeal Antonio Barberini no palco do teatro *Quattro Fontane* em Veneza, no Carnaval de 1642. Carter (2002, p. 122) afirma ser a obra o triunfo do estilo cantata aplicado ao teatro. Há árias em admirável forma melódica, vários recitativos também melódicos, ariosos e uma infinidade de canções de variados tipos, sejam elas sentimentais ou vivazes. A orquestra acompanharia as árias imitando o barulho das ondas evocadas no prólogo e também executando charmosos balés ao som dos quais dançam os personagens. O poema de autoria do futuro Papa, Giulio Rospigliosi, não exhibe, para o autor, as incoerências dos costumeiros libretos da escola Romana, mas é fraco dramaticamente. A ação seria pouco empolgante e incapaz de causar interesse. Pode-se ouvir as árias e canções sem qualquer tipo de preocupação sobre seu lugar dentro do enredo.

Tais afirmações nos fazem compreender que, já nesse período, podemos encontrar os mesmos princípios estéticos das óperas ridicularizadas, anos depois, por Benedetto Marcello em sua obra *Teatro a La Moda*. Nelas, árias eram retiradas da composição original e substituídas por outras, não raro de compositores diferentes, mas que faziam parte dos ditos “hits” do repertório de cantores envolvidos nas montagens. A ópera tendia a ser uma espécie de grande concerto com magníficos cenários ao fundo, em que os números eram aplaudidos mesmo que não tivessem qualquer referência à ação pretendida pelo autor. O drama havia morrido pelas mãos do virtuosismo por si mesmo.

Em defesa de Rossi, Rosand (2006, p. 416) valoriza sua capacidade de criar melodias realmente belas, expressivas e sobretudo variadas em termos de estilo



composicional que o colocaria num nível superior até mesmo em relação a Monteverdi. Contudo lhe faltava temperamento dramático. Para a autora, o mestre Monteverdi possuía algo de superior que nem mesmo Rossi, ou ainda Cavalli poderiam superar; uma inteligência superlativa, uma faculdade realmente genial de conceber seus personagens como homens e mulheres com todos seus traços individuais, seus absurdos e suas paixões. Um dramaturgo muito mais poderoso do que Rossi e um músico muito mais refinado que Cavalli, Monteverdi seria visto em suas duas últimas óperas empregando com igual destreza o estilo recitativo e o da cantata, colocando a serviço de seu gênio todos os recursos da arte de seu tempo.

Na vasta correspondência de Monteverdi, à qual podemos ter acesso hoje, há muitas poucas menções a instrumentistas em geral. Cantores, por outro lado, parecem tê-lo interessado de forma especial. Assentando-se sua obra, em grande parte, sobre o instrumento voz, podemos aduzir ser este uma de suas grandes preocupações. O alto nível de sua obra exigia (e exige) dos cantores um excelente nível de execução, especialmente fundamentado numa sólida compreensão de sua música. Ao se engajar no serviço do duque de Mântua, Monteverdi que até então trabalhava na ainda menor Cremona, deve ter se surpreendido com a qualidade dos cantores lá empregados. Nessa primeira fase de sua carreira, ou seja, como músico de corte que compunha para seu senhor, parece não ter havido qualquer tipo de interesse por parte dele por vozes “grandes”. Em uma carta a respeito de um contralto da cidade de Modena, Monteverdi exalta sua voz em razão de seu “vigor”, mas a palavra *gagliarda*, utilizada por ele, foi também utilizada por Ignatio Donati (1570-1638) no prefácio de seu *Secondo Libro di Motetti a voce sola* (1636) e, como aponta Hugo Schmidt (1890, p. 57), tal adjetivo denota mais um timbre uniforme do que puramente volume vocal.

É bem verdade que naqueles dias não havia muita necessidade de grande volume vocal. A maior parte dos espaços em que cantores se apresentavam na corte dos Gonzaga, e em outras cortes por toda a Itália era, para os padrões atuais, pequenos. Mais importante do que isso, aqueles cantores geralmente não competiam com uma grande orquestra colocada entre eles e o público. Nas igrejas se misturavam com os instrumentistas que, por sua vez, não integravam um conjunto em separado. Nos teatros bem como nos espaços palacianos, os instrumentistas eram geralmente colocados deliberadamente nos bastidores<sup>95</sup> e, quando eram instalados à frente ou ainda aos lados do palco, seu volume

---

<sup>95</sup> No prefácio de sua *Dafne*, Marco da Gagliano instruía seus instrumentistas a ficarem todos a vista dos cantores para facilitar as integração e comunicação.

sonoro era consideravelmente menor do que aquele ao qual nos acostumamos no período pós-romântico. Outro fator importante a ser considerado era o de que cantores daquela época não necessitavam de grande extensão vocal.<sup>96</sup> Quando Catterina Martinelli faleceu subitamente alguns dias antes da estréia de *L'Arianna* (papel título escrito especialmente para ela), foi rapidamente substituída não por outra cantora, mas sim por uma atriz, Virginia Ramponi Andreini, descrita como sendo dotada de uma bela voz.

Ao verificar as tessituras vocais presentes nas partes femininas da obra de Monteverdi *Ballo delle Ingrate* (1608), escrita quase que no mesmo período de *L'Orfeo*, é fácil perceber como a mencionada substituição pode ter sido bem-sucedida. Nem os personagens Vênus ou Cupido necessitam de qualquer tipo de extremismo vocal. As linhas são no geral medianas. Apenas o pequeno papel de a Ingrata parece ter sido efetivamente escrito para um soprano (em termos atuais), e isto não se explica necessariamente por alguma nota aguda demais, mas sim pelo centro vocal mais elevado que o dos demais personagens femininos.<sup>97</sup> O único papel que implica algum virtuosismo é o de Plutão, o qual, em razão da complexidade da linha vocal, parece ter sido escrito para um cantor de extraordinário talento, assim como, décadas depois, fez Purcell para John Gostling.<sup>98</sup>

Mas se o alcance e volume vocal dos cantores mantuanos de Monteverdi era de alguma forma modesto, ele foi enfático em relação à necessidade de suas vozes serem limpas e suas ornamentações bem articuladas. Neste âmbito, em resposta a uma carta na qual foi requisitada sua opinião a respeito de alguns cantores, o compositor tece comentários relevantes. O primeiro deles em relação a um dos castrados empregados na Igreja de São Pedro em Roma, dizendo que este não parecia ser particularmente bom pois, sua voz, possuía “uma qualidade catarral, não muito limpa, muito dura nas ornamentações e quase sem trilo” (In Costa, 2011, p. 31). A respeito do contralto mencionado há pouco, ele chama atenção para a boa qualidade do trilo e das ornamentações “muito honestas” criticando, no entanto, uma certa nasalidade em alguns momentos. Ao criticar um cantor

---

<sup>96</sup> É importante notar que o uso da voz como instrumento solístico em espetáculos propriamente ditos se encontrava em seus estágios iniciais. A técnica vocal da época, apesar de existente era, em comparação com a atual, ainda incipiente. A própria classificação vocal ainda não existia de forma clara. Conforme a Ópera vai se desenvolvendo, as exigências vocais aumentam e as habilidades dos cantores evoluem na direção de um maior limite de extensão, agilidade e, posteriormente, volume. Contudo, no período em questão, a clareza da dicção do texto era o cerne do bem cantar, e não a exibição de agudos poderosos.

<sup>97</sup> Sobre o tema da classificação vocal trataremos com maior exatidão em capítulo posterior.

<sup>98</sup> John Gostling era um clérigo e cantor da Igreja da Inglaterra do século XVII, famoso por seu alcance e poder. Ele era um cantor favorito de Charles II e está particularmente associado à música de Henry Purcell.

baixo<sup>99</sup> contratado pelo Duque Vincenzo Gonzaga por uma soma, segundo ele, alta demais, Monteverdi afirma que:

Apesar de cantar com segurança, seus ornamentos não são suficientemente articulados e ele não é capaz de unir sua voz de peito com a de garganta; e como a voz de peito não está bem articulada com a de garganta, seus ornamentos são rudes, duros e desagradáveis. Quando a voz de peito não está bem unida a da garganta, as ornamentações se tornam ofensivas e pouco definidas. Mas quando ambas funcionam em sintonia as ornamentações se tornam doces e bem articuladas, sendo esta a maneira mais correta e natural. (MONTEVERDI in Costa, 2011, p. 55, tradução da autora).

Pode-se afirmar que muitas das terminologias por ele utilizadas são as mesmas que vêm sendo repetidas durante séculos na prática do ensino do canto. Vimos na primeira parte dessa tese que já na Idade média, os termos “voz de peito” e “de garganta” sendo utilizados em acepções muito similares. Contudo o que fica realmente claro é a preocupação do compositor com a pureza do canto e a limpeza das ornamentações, com a uniformidade da voz em seus registros, fato que se coaduna perfeitamente com a estética do canto recitativo florentino, fortemente embasado na teoria da submissão da música à palavra. O interesse era que as palavras fossem projetadas de forma a serem bem compreendidas, criando assim um discurso musical mais preocupado com inteligibilidade do texto propriamente dito do que com um grande alcance vocal ou volume. A menor extensão vocal exigida dos cantores pode também estar relacionada como ideal estético do canto neste *nuovo stile*. Segundo Sundberg (2015, p. 203) quanto mais agudo for o som emitido pelas pregas vocais humanas, maior será a dificuldade em relação à articulação das palavras cantadas. Isso porque o sistema fonatório, em vias de atingir notas situadas no extremo agudo, se aproxima da frequência da vogal “a”, de certa forma desestruturando o texto. Tendo o canto daquela época como base a inteligibilidade deste, o uso de regiões que naturalmente o descaracterizassem não seria adequado. Tudo aquilo que restou relativo ao canto dessa época coloca a ênfase da prática vocal nesses fatores, cabendo aos compositores – como explica Caccini no segundo volume de seu *Le Nuove Musiche* – o posicionamento estratégico de ornamentos em determinadas vogais no intuito de valorizar a declamação e não desviar a atenção das palavras.

---

<sup>99</sup> As classificações vocais atribuídas aos cantores nesse momento descritos são traduzidas literalmente. Lembramos que conforme dito em capítulo anterior a classificação vocal utilizada no período barroco não corresponde necessariamente a que hoje praticamos. Ao fim desta tese trataremos da transposição das mesmas para termos modernos.

Contudo, ao escrever suas óperas em Veneza, Monteverdi deparou-se com uma realidade diferente. Note-se que, mesmo tendo deixado seu posto como Maestro de Capela em Mântua, em 1612, e assumido o mesmo cargo na Basílica de San Marco em Veneza, em 1613, devido à sua estreita relação com Striggio, ainda servidor dos Gonzaga, o compositor jamais perdeu sua ligação com a corte que lhe permitiu a realização de seu *L'Orfeo*. Em 1616, foi a ele solicitado por Striggio, que musicasse um libreto de autoria de Scipione Agnelli (1586-1653) intitulado *Le Nozze di Tetide*<sup>100</sup>, a ser apresentado como parte das celebrações do casamento do então Duque Ferdinando Gonzaga (1587-1626) com Catarina de Médici (1593-1629). A trama seria baseada no mítico casamento do herói grego Peleu com a divindade marítima Tétis e, para Fabri (1994, p. 78) não se tratava de uma novidade. O autor afirma que, alguns anos antes, em 1608, Peri já havia oferecido a Vincenzo Gonzaga, então duque, uma versão da lenda por ele musicada sobre libreto de Francesco Cini, obra que foi preterida em favor da estreia de *L'Arianna*.

Monteverdi demonstrou pouco entusiasmo pelo libreto a ele apresentado, e por algum tempo evitou se envolver na composição de música o tendo como base. Mas em 09 de dezembro de 1616, cedendo aos apelos de seu antigo senhor, ele informa a Striggio que aceitaria o trabalho. A recusa inicial de Monteverdi tinha como motivação o fato de que ele não acreditava que o texto Agnelli fosse capaz de produzir boa música. Disse Monteverdi:

Direi então, com todo respeito, para lhe obedecer, já que assim ordena. Digo, antes de tudo, que a música quer ser senhora do ar e não somente das águas. Quero dizer, na minha linguagem, que os concertos descritos em tal fábula são todos baixos e próximos à terra, o que é uma falha grandiosa para as belas harmonias, pois estas serão escritas para os sopros graves situados ao fundo do palco, difíceis de serem ouvidos por todos e difíceis de serem tocados (sobre isso deixo que sentencie vosso finíssimo e inteligentíssimo gosto). Nesse caso, em vez de um *chitarrone* serão necessários três, em vez de uma harpa, serão necessárias três, e assim por diante. No lugar de uma voz delicada do cantor será necessária uma forçada; além do que, a imitação da própria fala exigiria, na minha opinião, o apoio de instrumentos de sopro em vez de instrumentos de corda e delicados, pois creio que a música dos tritões e das outras divindades marinhas devem ser designada para os trombones e cornetos, e não para as cítaras ou os cravos ou as harpas, pois sendo essa uma trama marítima, e por consequência fora da cidade — e Platão ensina que *cithara debet esse in civitate et thibia in agris*<sup>101</sup>, ou as harmonias delicadas serão impróprias ou as apropriadas não serão delicadas. (MONTEVERDI in Costa, 2011, p. 43, tradução da autora).

<sup>100</sup> O libreto foi perdido e a data de sua composição não é sabida. Sua existência é comprovada pelas correspondências trocadas entre Monteverdi e Striggio a respeito de sua possível transformação em uma obra dramático-musical.

<sup>101</sup> *Devemos empregar a cítara na cidade e a flauta, no campo.* (Platão, *A República*, livro III, 399d).

As palavras do compositor se coadunam com aquilo que foi dito até este momento sobre os ideais que lhe inspiraram. Ao utilizar o termo “belas harmonias” parece se referir à música como um todo. Nesse trecho, no qual relutantemente aceita a comissão, ele descreve as práticas interpretativas da época, nas quais, como vimos, os instrumentos não ficavam todos juntos em um determinado lugar do palco cênico, ou ainda num fosso. Segundo Costa (2011, 42) “os de sopro ficavam habitualmente acima do palco. Monteverdi se refere aos instrumentos de sopro por uma caracterização dos personagens – os marítimos eram normalmente caracterizados por sopros.” Sua preocupação com a clareza da expressão das palavras também merece realce, tendo em vista que os instrumentos de sopro na posição na qual geralmente ficavam exigiriam maior volume vocal, maior “força”, retirando a delicadeza da voz do cantor. Segue Monteverdi:

Além disso, vi que os interlocutores são Ventos, Cupidos, Zéfiro e Sereias, e consequentemente serão necessários muitos sopranos; a isto se somam os Ventos, que deverão cantar, ou seja, os Zéfiro e as Boreais! Como poderei eu, caro senhor, imitar a fala dos ventos se esses não falam?! E como poderei mover as paixões através deles? Ariana soube movê-las por ser mulher e Orfeu também o soube por ser homem, e não vento. A música pode imitar por si só, e não por meio do discurso, os rumores dos ventos, o balir dos carneiros, o relinchar dos cavalos e assim por diante, mas não imitar o falar dos ventos, que não existe! (MONTEVERDI, in Costa 2001, p. 56, tradução da autora)

O libreto, para ele, seria incapaz de oferecer uma base sobre a qual sustentar suas ideias em relação à música. A frase transcrita acima “Como poderei eu, caro senhor, imitar a fala dos ventos se esses não falam?” tornou-se uma das mais célebres por ele expressas e revela a base da *seconda pratica* de forma simples e objetiva. Algum tempo depois o Duque desistiria da composição e a ideia foi abandonada, tendo o texto e qualquer música que o compositor tenha escrito sido perdido. Outras composições dramático-musicais de sua autoria também perdidas, além das já mencionadas como *L'Arianna*, são *Andromeda*, apresentada em Mântua no ano de 1620, cujo libreto foi descoberto na década de oitenta, mas não se encontra disponível ao público, *La finta Pazzo Licori* (1627) que jamais chegou a ser encenada e cuja composição se acredita não chegou a ser terminada e *Armida Abbandonata* (1627) também jamais encenada.

A crescente preferência pelo estilo cantata e suas árias, que pode ser verificada a partir do final dos anos de 1620, indicou uma mudança no estilo. O foco não era mais a declamação, mas sim as longas linhas fluídas e um maior volume vocal, mais adequado aos teatros e crescentes orquestras lá existentes. Segundo Arnold (1970, p. 982) já se podia vislumbrar naqueles dias um embrião do que viria ser o Bel Canto italiano e, muito

embora Monteverdi fosse ainda muito a favor da figura do cantor-ator, como veremos logo abaixo em carta sobre a ópera *La Finta Pazza Licori* (1627), era mais do que evidente que os recursos puramente vocais começavam a ganhar cada vez mais espaço. Em carta de 07 de maio de 1627, a Alessandro Striggio, Monteverdi, ao discutir o libreto de Giulio Strozzi, fala sobre as qualidades necessárias à personagem principal:

A invenção [o libreto de Strozzi] não me parece ruim, nem mesmo a trama. É bem verdade que o papel de Licori, por ser muito variado não poderá cair em mãos de uma mulher incapaz de se fazer ora de homem, ora de mulher, com vivos gestos e paixões contrastantes, pois a imitação de tal fingida loucura deve levar em consideração somente o presente e não o passado e o futuro (por consequência essa imitação deve se apoiar na palavra e não no sentido de todo o verso); assim sendo, quando falar de guerra, deverá imitar a guerra, quando falar de paz, imitar a paz, quando de morte, a morte, e assim por diante, e também porque as transformações se farão em brevíssimo espaço de tempo, assim como as imitações. Então, a mulher que representar esse papel de primeiríssima importância, que leva ao riso e à compaixão, deverá deixar de lado qualquer outra imitação que não a presente, que lhe será sugerida pela palavra que terá que dizer. Não obstante acredito que a senhora Margherita<sup>102</sup> o fará de modo excelentíssimo. (MONTEVERDI in Costa, 2011, p. 66, tradução da autora).

A primeira obra dramático-musical composta por Monteverdi especialmente para ser apresentada em Veneza foi *Il Combatimento di Tancredi e Clorinda* (1622). O papel do narrador na obra nos dá uma ideia da transição efetuada pelo compositor demonstrando sua adequação ao novo gosto do público, por linhas vocais maiores e mais virtuosísticas. De alguma forma ainda fiel às suas raízes, Monteverdi escreve a maior parte da linha vocal do personagem ainda em estilo recitativo, contudo no clímax da ação instrui o cantor a adicionar ornamentos *a piacere*, tendo escrito alguns deles ele mesmo. Tais ornamentos não são os mesmos utilizados na famosa ária *Possente Spirto* da ópera *L'Orfeo*, escrita para a corte de Mântua. Nesse caso, como dito anteriormente, a ornamentação possui uma função afetiva. Orfeu usa de seus dons vocais para tentar persuadir Caronte e, com os poderes mágicos de seu canto, conhecido por fazer dormir as feras, o faz adormecer. As palavras deixam de ser necessárias e passam a ser representadas pelos ornamentos. Em seu *Combatimento*, as ornamentações são utilizadas no sentido de dar ênfase às notas mais agudas, utilizadas de forma mais livre, obrigando o cantor a demonstrar sua agilidade em quase toda sua extensão vocal, principalmente na frase *L'alta memoria*.

---

<sup>102</sup> Monteverdi aqui se refere a Margherita Basile, irmã de Adriana Basile e também cantora.

FIGURA 02 – TRECHO DE *IL COMBATIMENTO DI TRANCREDI ET CLORINDA* DE MONTEVERDI



Não há necessariamente um discurso retórico permeando as agilidades, mas sim, a demonstração pura e simples de habilidade técnica. Pode-se perceber a necessidade de um maior controle vocal, pois o cantor deve manejar a habilidade de cantar pianíssimos logo após notas muito agudas, um efeito contrastante tecnicamente complexo de se executar. O personagem Clorinda termina sua participação entoando um ré<sup>4</sup> marcado com *lunga voce in piano*, enquanto as cordas morrem suavemente, bem a exemplo dos longos finais em *filatto* que, no século XIX, seriam tão admirados e difundidos pela ópera belcantista.

FIGURA 03 - TRECHO DE *IL COMBATIMENTO DI TANCREDI ET CLORINDA* DE MONTEVERDI

The image shows a musical score with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in 3/2 time and features a long note with a fermata. The lyrics are: 'in pa - ce'. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

De acordo com Rosand (1991, p. 320) podemos nos perguntar quem teriam sido os cantores dessa cantata cênica, apresentada pela primeira vez em 1624. Segundo a autora, Veneza não era particularmente conhecida nessa época por suas cantoras e o personagem de Clorinda possui tantas das características semelhantes às da personagem principal de *La Finta Pazza*, de Saccati, de apenas quatro anos após, que poderíamos supor que a responsável por sua personificação tenha sido na verdade Margherita Basile, com quem Monteverdi havia colaborado em Mântua. Os homens, por outro lado, podem ter sido todos eles cantores da Basílica de San Marco, tendo em vista o fato de que as linhas

escritas para o narrador se assemelham em muito às dos Motetos solo escritos por Monteverdi, na mesma época, para serem lá apresentados.

Muito embora na mesma época as cortes de Mântua e Florença, por exemplo, se dispusessem a pagar altas somas por cantores eunucos, em Veneza isso não acontecia. Entre o período de sua chegada a San Marco, em 1613, e a grande praga de 1630, Monteverdi indicou apenas três sopranos castrados para o coro de sua *Capella*. Em contrapartida, no mesmo período vários cantores homens foram por ele admitidos incluindo diversos falsetistas.<sup>103</sup> Foi apenas a partir dos anos de 1630 que o gosto pelos castrados passou a se popularizar em Veneza, muito em decorrência da abertura dos teatros de ópera pública.

Após a grande praga, o coro da San Marco teve de ser reconfigurado tendo Monteverdi indicado pelo menos 15 novos cantores no período compreendido entre os anos de 1633 a 1637, o equivalente a metade do coro. Dentre eles oito eram sopranos, três tenores, dois altos, um baixo apenas e mais um cantor sobre o qual não há qualquer espécie de informação. Essa renovação indica que, apesar das perdas ocorridas em decorrência da epidemia que assolou a cidade, o coro da basílica pode novamente recuperar sua antiga boa forma. Essa talvez seja a razão pela qual, após a reestruturação, os empresários Manelli e Ferrari fizeram uso de muitos desses cantores em suas produções. Podemos deduzir isso por meio das poucas listas sobreviventes de cantores mencionados nos libretos das primeiras óperas apresentadas no Teatro São Cassiano (o primeiro do ramo) e no Teatro Novíssimo, aberto um pouco depois. No São Cassiano o *cast* da ópera *Andromeda* (1637) de Francesco Manelli, incluía vários membros do coro da San Marco como o castrado soprano Francesco Angeletti, o baixo Giovanni Battista Bisucci, o tenor Girolamo Medici e o falsetista Anselmo Marconi que curiosamente deu vida ao personagem de Vênus na referida ópera. Considerando que no *cast* se encontrava também o próprio Manelli, apenas as mulheres teriam de ser trazidas de fora de Veneza para as produções. Segundo Rosand (1990, p. 530) a situação não teria sido muito diferente em 1638 quando a esses cantores já mencionados se uniram outros dois, também membros da capela da San Marco, quais sejam, o contralto Guilio Antonio Boretti e o tenor Francesco Pesarini, para a produção da ópera *La Maga Fulminatta* também de Manelli.

---

<sup>103</sup> Essa afirmação se baseia nos Arquivos de Estado de Veneza, Registro n. 140-04, no qual se encontram os dados referentes à contratações de músicos na época.



Além de *Il Combatimento di Tancredi e Clorinda*, Monteverdi escreveu para Veneza outras cinco obras dramático-musicais. A primeira delas, *Proserpina Rapita* (1630), foi escrita a pedido do Conde Girolamo Moncenigo (1581-1658) para as comemorações do casamento de sua filha Giustiniana com Lorenzo Giustiniani. Esta foi encenada, a exemplo de *Il Combatimento*, no palácio da família. As outras quatro foram especialmente escritas para os novíssimos teatros de ópera pública de Veneza e são: *Adone*, da qual restou apenas o libreto de autoria de Paolo Vendramin, impresso em 1639 e dedicado ao fundador do Teatro SS. Giovanni e Paolo, Antonio Grimani; *Le Nozze d'Enea con Lavinia* da qual resta apenas um *scenario*<sup>104</sup> distribuído antes da estreia e o manuscrito do libreto de autoria do nobre veneziano Giacomo Badoaro, autor também do libreto de *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*, esta última, sobrevivente até os dias de hoje, assim como *L'Incoronazione di Poppea*.

*Proserpina Rapita* tinha libreto de Giulio Strozzi baseado no mito de Plutão e Proserpina. Carter (2002, p.26) afirma que o tema do rapto (traduzido também por alguns autores como “estupro”) feminino foi, curiosamente para nós, muito utilizado para o entretenimento em casamentos naquela época nas cortes italianas. O intuito era “proclamar o poder do amor e estabelecer os limites apropriados ao comportamento feminino.”<sup>105</sup> Para o autor a obra é de transição, tendo a dança e a temática em si como representação das óperas de corte próprias do início do século XVII, mas com uma caracterização dramática que aponta na direção das duas últimas e mais modernas obras do compositor.

Nos três anos que antecederam sua morte, Monteverdi compôs sua “Trilogia Veneziana” composta por *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*, *Le Nozze d'Enea con Lavinia* e *L'Incoronazione di Poppea*. Rosand (2007, p.14) afirma que a ópera perdida se une às duas sobreviventes na formação de um corpo coerente de obras que atestam a importante posição ocupada por Monteverdi no mundo da ópera veneziana. A trilogia sistematiza uma trajetória histórica que se inicia em Tróia, perpassando o nascimento e queda do Império Romano, até o assinalar do nascimento da República Veneziana. O tema comum a todas as três seria o mítico poder do amor e suas faces tanto benéficas quanto destrutivas.

---

<sup>104</sup> Forma incipiente de divulgação dos espetáculos operísticos, eram panfletos distribuídos antes do início da temporada de determinada ópera. Possuíam geralmente de 20 a 30 páginas contendo uma sinopse do enredo bem como a transcrição completa do libreto. Seus prefácios são de particular interesse para esta tese, tendo em vista o fato de conterem ricas informações sobre as preocupações estéticas e os anseios relacionados a um novo gênero em fase inicial de estabelecimento.

<sup>105</sup> (...) both to proclaim the power of love and to set proper bounds on female behavior.

#### 4. SILÊNCIO - A MÚSICA DE MONTEVERDI APÓS A SUA MORTE

Durante sua vida, Monteverdi, como vimos, obteve uma posição proeminente entre seus pares compositores, bem como junto ao público apreciador de sua obra. Após sua morte em 29 de novembro de 1643, por algum tempo ele foi capaz de manter tal posição. Ringer (2006, p. 308) afirma que seus ritos funerais são descritos como tendo sido surpreendentes: “com pompas reais, uma liteira foi erigida na Igreja de Padriani Minori dei Frari, toda ela decorada em luto, mas circundada por tantas velas que a igreja se assemelhava ao céu noturno iluminado pelas estrelas.”<sup>106</sup> No entanto, tal glória teve curta duração. Carter (2002, p. 04) explica que naqueles dias as composições raramente sobreviviam além das circunstâncias de suas primeiras apresentações, sendo rapidamente esquecidas juntamente com seu criador após sua morte. Nesse sentido, Monteverdi, inovador e especial como foi, parece ter suplantado, a exemplo de sua música, a maior parte de seus contemporâneos.

De acordo com Fabbri (1994, p. 01) seu nome permaneceu proeminente no mundo musical por mais de uma década após seu falecimento. Severo Bonini (1582-1683), em carta de 1651, afirma que todas as instituições musicais na Itália possuíam uma cópia do lamento de *L'Arianna*.<sup>107</sup> Houve também reapresentações de suas obras como *L'Incoronazione di Poppea* em Nápoles, no ano de 1651, sob o título de *Nerone*. Arnold (1985, p. 367) conta que o compositor alemão Heinrich Schütz (1585-1672), que havia estudado em Veneza com Giovanni Gabrielli (1557-1612) pouco antes da chegada de Monteverdi àquela localidade, possuía uma cópia de *Il Combatimento di Tancredi e Clorinda* e utilizou elementos do *stile concitato* em suas próprias obras. O autor também considera que, em uma segunda visita a Veneza, em 1628, o compositor aprendeu de Monteverdi aspectos da realização de baixo contínuo relacionados à expressividade das palavras postas em música. Em seu *Symphoniarum sacrarum secunda pars* (1647) Schütz afirma ter sido influenciado por seu encontro com o compositor de *Madrigali Guerrieri et amorisi*. Um dos alunos de Schütz, Christoph Bernhard (1627-1692), em seu *Tractatus composititoni augmentatus* incluiu o nome de Monteverdi, juntamente com o de seus pupilos Giovanni Rovetta (1597-1668) e Francesco Cavalli (1602-1676), no capítulo 43,

---

<sup>106</sup> *With truly royal pomp a catafalque was erected in the Chiesa de Padriani Minori de Frari, decorated all in mourning, but surrounded with so many candles that the church resembled a night sky luminous with stars.*

<sup>107</sup> In Pryer (2007), p. 15.

intitulado *Von der Imitation*, como representantes do *stylus luxurians comunis* (luxurioso estilo comum) e também do *stylus luxurians teatralis* (luxurioso estilo teatral). Após a década de 1650 o nome de Monteverdi praticamente desaparece e, com a exceção de algumas menções de caráter histórico<sup>108</sup>, como veremos mais adiante, só vem a reaparecer no final do século XVIII.

Muito embora esses quase 300 anos representem um longo silêncio para a obra de Monteverdi, a Ópera seguiu seu caminho. Muitas outras vozes foram ouvidas e merecem também atenção, pois constituem o desenvolvimento do gênero operístico até nossos dias, sendo este desenvolvimento, em grande medida, responsabilidade dos cantores. Suas habilidades técnicas foram, com o passar do tempo, buriladas para se adequarem a padrões, situações e formas de se fazer música cada vez mais diversas. Grandes cantores, de forma geral, independentemente da época em que viveram, sempre foram celebrados por seus dons, muitas vezes considerados quase sobrenaturais, utilizados em suas batalhas fictas, em romances históricos, em cenas cotidianas, imitando a vida e as emoções humanas com o intuito de comover o público. Talvez seja essa a grande constante presente na história da Ópera desde seus primeiros passos. Sua finalidade, independentemente do estilo ao qual serviu, continua sendo o mover dos afetos. Na linha de frente dessa arte, sua própria personificação, sempre estiveram os cantores. Para Carter (2014, p. 41):

Os personagens operísticos e os artistas que os trazem à vida fundiram-se em complexas metonímicas: estabelecemos um padrão de excelência, e pagamos uma fortuna pelo *Rodolfo* de Plácido Domingo, pela *Lucia* de Renée Fleming, ou pelo *Peter Grimes* de Jon Vickers, muito embora possamos discutir seus prós e contras em relação ao cantor para quem Benjamin Britten originalmente escreveu este último papel: Peter Pears. Para muitos, essas gargantas gorgolejantes são, de fato, aquilo que vem a ser a própria Ópera.<sup>109</sup>

As afirmações de Carter parecem possuir razão. Nas décadas de 1950 e 1960, o nome de Maria Callas, Franco Corelli, Tito Gobbi, Mario Delmonaco, entre outros, eram capazes de abarrotar teatros independentemente do repertório executado. Hoje ainda o mesmo fenômeno pode ser observado. Contudo acredito que compositores e libretistas ao longo da história não partilharam dessa mesma opinião a respeito dos cantores e sua

---

<sup>108</sup> Pitoni (1690); Tevo (1706); Bonlini (1731); Groppo (1745); Allacci (1755); Arteaga (1783); Gerber (1790).

<sup>109</sup> *Operatic characters and the performers who bring them to life become conflated in complex metonymies: we set a premium on, and have paid through the nose for, Plácido Domingo's Rodolfo, Renée Fleming's Lucia, or Jon Vickers's Peter Grimes, although we then argue his pros and cons versus the singer for whom Benjamin Britten originally wrote that last role: Peter Pears. For many, these warbling throats are indeed what opera is all about.*

deificação. Afinal, sem sua música e palavras, eles não teriam o material por meio do qual demonstrar seus talentos vocais. A Musicologia em geral também parece ter algum tipo de prevenção em relação aos cantores e seu papel no desenvolvimento dos gêneros vocais. Até muito recentemente podemos constatar uma preferência pelo estudo de partituras, libretos, *scenari* e contextos históricos ligados à vida dos compositores, e não em relação aos esforços empreendidos na execução dessa música em suas primeiras audições. Há, por exemplo, uma predominância de pesquisas muito mais preocupadas com o simbolismo musical empregado na composição de *L'Orfeo* do que com as contingências humanas necessárias para sua estreia. Sobre Francesco Rasi, a meu ver fundamental para a composição e sucesso da obra, há pouquíssimo material disponível; sobre sua voz, quase nada. Para Abbate e Parker (1989, p. 262) esse tratamento dado ao estudo da música vocal, no qual as vozes que inspiraram compositores são de certa forma deixadas de lado, dando-se preferência a outros aspectos mais palpáveis é, por assim dizer, justificável. A abordagem, mais direta, prova-se até mesmo mais confortável, pois evita os riscos de uma percepção ambígua quanto à indústria da ópera e seus fatores práticos. Outro problema é o fato de muitos dos estudiosos da ópera não serem cantores e, quando são, não se ocupam da transposição de práticas passadas para realidades contemporâneas. Como podemos perceber, a voz tem sido, como coloca Selfridge-Field (1990, p. 12) “o instrumento mais negligenciado pelos teóricos.”<sup>110</sup>

A impossibilidade de captação e preservação de material sonoro até o final do século XIX, quando surgem as primeiras técnicas de gravação, no que diz respeito à voz cantada, oferece como desafio ao musicólogo um subjetivismo complexo, muito mais difícil de ser encarado que aquele contido na partitura e texto, cujo acesso tende a ser mais objetivo. No entanto, acredito que parte das lacunas deixadas pela ausência de referências sonoras pode ser de alguma forma suprida pelo aprofundamento nas também complexas e subjetivas relações entre cantores e compositores. Historicamente esses dois grupos desfrutaram de uma simbiose repleta de benefícios: compositores oferecem música a seus intérpretes e recebem em troca a fruição de seus esforços composicionais. Ambos podem ganhar satisfação, fama e sucesso.

No início do século XVII, essa relação pode ser confirmada pelo fato de a música ter sido, majoritariamente, escrita especialmente para um determinado evento. Os compositores da época, ao aceitarem encomendas de seus nobres patronos, tinham a

---

<sup>110</sup> *The voice, however, was perhaps the instrument most neglected by theorists.*

oportunidade de expor suas ideias musicais, postas em prática nas festividades de casamentos, coroações e datas de relevo social. Ao comporem para a ópera pública em Veneza, tinham a oportunidade de se tornarem grandes pela aclamação pública de suas obras. Tudo isso, contudo, foi feito e atingido por intermédio da ação dos cantores.

Quando a ópera surge, me parece que seus artífices estariam todos, de alguma forma, em pé de igualdade. A nova forma musical, que unia canto e drama, era em si uma novidade extremamente atraente. Música nova, nova forma de cantar, de encenar. Quando o público em geral passa a ser o fiel da balança entre o sucesso e a desgraça dos artistas envolvidos, o formato “ópera” já não é mais uma inovação propriamente dita. Esta fica ao cargo das habilidades cada vez mais especializadas dos cantores que, com elas, inspiraram compositores a explorar novas possibilidades de agradar ao público. A voz, e seu empolgante desenvolvimento virtuosístico, passa a se constituir como a mola propulsora do estilo, alimentando compositores e seus ideais composicionais. Para Rosand (1990) na medida em que a indústria da Ópera vai se desenvolvendo a partir de Veneza, os cantores pouco a pouco vão se tornando o foco da atenção do público. Isso exigiu de compositores e libretistas, antes os detentores de maior proeminência, esforços para manterem suas posições e, muitas vezes, o comprometimento de suas próprias convicções estéticas. De uma posição de equidade, ou talvez um pouco inferior, como na já mencionada “parceria operística original”, cantores ascendem a um patamar de indiscutível superioridade. De representantes de um novo gênero, passam a ser sua emblemática encarnação.

A interdependência entre compositor e cantor (que acredito também seja, de alguma forma, válida em relação a instrumentistas em geral) advém, de forma pragmática, da “executabilidade” da obra musical. De que adiantaria compor algo que cantor nenhum fosse capaz ou ainda tivesse vontade de cantar? Compositores sentiam-se livres para, em suas obras, irem além da capacidade de seus músicos, atingindo dessa forma diferentes efeitos estéticos, contudo deveriam também aceitar suas limitações. Carter (2002, p. 108), ao se referir às obras músico dramáticas de Monteverdi, afirma que:

Todo compositor cuja intenção fosse a de agradar aos seus senhores, colegas, músicos e produzir dessa maneira resultados musicais significativos, deveria trabalhar com o material humano disponível da melhor forma possível, exaltando as qualidades existentes ao máximo e aceitando os defeitos.

Assim, compositores, ao escreverem música vocal, nunca tiveram outra opção a não ser levar em conta o material artístico a sua disposição. Os exemplos dessa colaboração são muitos e, alguns deles já foram aqui discutidos. Na Idade Média havia a preocupação de que as composições não fossem nem muito graves nem muito agudas, para que se adequassem a maior parte das vozes do coro. Há também a questão da ária *Possente Spirto*, escrita por Monteverdi para Francesco Rasi, cujos talentos inspiraram o compositor a criar seu *L'Orfeo*. Em carta de 21 de abril de 1618, endereçada ao Duque Vincenzo Gonzaga, ao discutir a composição da ópera perdida *Andromeda*, Monteverdi afirma que:

Para mim seria um imenso favor saber quem cantará a parte do mensageiro para que eu possa pensar na natureza própria da voz e se, nos recitativos, serão dois ou mais mensageiros, sendo que se veem dois: um triste e outro portador de alegria; e sobre aquele coro de mulheres, saber quantas serão, para poder fazer a composição a quatro ou a mais vozes. (MONTEVERDI, in Costa, 2011, p. 89, tradução da autora).

Em síntese, Monteverdi demonstra estar de acordo com a necessidade de se conhecer o instrumento para o qual deveria compor. Nas palavras de Rosand (1990, p. 222) “a Ópera jamais existiu de forma independente de seus cantores, nem em sua concepção nem em sua realização; eles eram seus porta-vozes, seus verdadeiros publicitários.”<sup>111</sup> Eram, em suma, os responsáveis pela mediação entre a música e o espectador. Na transição do gênero de um espetáculo privado para outro, agora público, foi deles a tarefa de encarar as plateias.

Na Veneza da segunda metade do século XVII os cantores costumavam ser conhecidos, tanto pelos compositores quanto pelos libretistas, antes mesmo do início de novos projetos. Seus papéis eram escritos sob medida, da mesma forma pela qual seus figurinos eram construídos. A metáfora do “feito sob medida” pode ser verificada pelas palavras de Francesco Saccati (1605-1650) proeminente compositor do estilo operístico, colega do próprio Monteverdi. Ao descrever o processo composicional do papel título de sua obra *Bellerofonte* (1642), escrito para Michele Grasseschi,<sup>112</sup> o autor afirmou que “fiz a parte à sua medida.”<sup>113</sup> Contudo, apesar dessa realidade, a identificação dos cantores dessa época, responsáveis pela ópera pública em Veneza, é tarefa complexa. Durante

<sup>111</sup> *Opera did not exist independent of its singers, either at its conception or its performance; they were its spokesmen, its true publicists.*

<sup>112</sup> Infelizmente não existem informações sobre sua data de nascimento e morte.

<sup>113</sup> *Holli fatto la parte a suo dosso.* In Ademollo, A. *I primi fasti della musica italiana a Parigi (1645-1662)* Milão, 1884, p. 104.

(1987, p.350) esclarece que nas primeiras produções operísticas não se costumava citar nas publicações em torno do evento (como os libretos e *scenari* por exemplo) o nome dos cantores. Apenas aqueles cuja reputação agregava prestígio às produções eram mencionados. Para o autor “a lista simples de artistas (que será típica dos libretos do século XVIII) daria um destaque inadequado ao papel da servidão além de, talvez, desmascarar dramaticamente a ficção teatral.”<sup>114</sup> Rosand (1990, p. 224) afirma ainda que outras fontes históricas de informação, como cartas, são escassas, pois, seriam desnecessárias dada a proximidade das residências dos envolvidos nas produções. Contudo, a gradual “ascensão ao poder” por parte dos cantores pode ser verificada naquilo que restou da correspondência entre empresários, comentários de libretistas e, mais importante, nas próprias óperas.

Um dos primeiros indícios do mencionado “poder” dos cantores pode ser notado nas palavras do compositor Benedetto Ferrari (1601-1681). Em carta de 18 de maio de 1641, sobre uma segunda apresentação de sua obra *Il Pastor Reggio* (1640), em Bolonha, o autor se queixa de ter sido obrigado, por exigência dos cantores, a modificar sua própria composição, que, segundo ele mesmo, acabou ficando diferente daquela apresentada em sua estreia em Veneza:

Tendo que apresentar minha *Maga Fulminata* e meu *Pastor régio* no teatro do Senhor Guastavillani em Bolonha foi necessário, para satisfazer a meus amigos e por conta das reclamações de alguns dos cantores, que jamais estão satisfeitos, adicionar e cortar algumas partes, assim não se surpreenda, se a encontrarem diferente da versão impressa em Veneza. (FERRARI,1641, p. 3).<sup>115</sup>

Na mesma linha de raciocínio de Ferrari, Giovanni Faustini(1615-1651), se queixa da influência dos cantores. No prefácio de seu segundo libreto, o de *Egisto* (1643), Faustini é específico, diferentemente de Ferrari que não revela os trechos que foram cortados ou modificados. Por exigência da cantora protagonista, Faustini teve de incluir em sua obra uma cena de loucura.<sup>116</sup> A exigência dessa inclusão parece ter sido, como

<sup>114</sup> *La semplice elencazione degli esecutori (che sarà tipica dei libretti settecenteschi). avrebbe conferito un risalto inappropriato al ruolo della servitù oltre, forse, a smascherare fastidiosamente la finzione teatrale*

<sup>115</sup> *Dovendosi nel Teatro dell'Ill. Sig. Guastavillani in Bologna rappresentarsi in musica la mia Maga Fulminata, eil mio Pastor Regio, mi convenne, à compiacimento de gl'amici & per il ghiribizzo d'alcuni cantanti, che mai si contentano, aggiungere, e levare qualche cosa all'Opra, onde non ti maravigliare se le troverai alquanto varie dalla prima lor impresslone di Venetia.* In FERRARI, *Il pastor regio*. Bologna: Monti & Zenero, 1641.

<sup>116</sup> *Per non lasciar perire la Doriclea ho formato con frettolosa penna l'Egisto, quale getto nelle braccia della fortuna: s'egli non sarà meritevole de' tuoi applausi scusa la qualità del suo essere, perchè nato in*

sugere Rosand (1990, p. 228), devida ao grande sucesso de *La Finta Pazza* (1641) de Sacratti, na qual aparece a primeira cena desse tipo em uma ópera. Aclamada como a grande sensação do ano, quando de sua estreia em Veneza, impôs assim a inclusão das cenas de loucura como condição *si ne qua non* para todas as produções que com ela desejassem competir. A elevação das cenas de loucura a esse patamar de importância, a partir da década de 1640, pode ser creditada ao status de Anna Renzi, protagonista original de *La Finta Pazza*, descrita como a primeira grande diva da Ópera Italiana.<sup>117</sup> Tal fato demonstra a influência de um cantor para além das medidas de uma obra específica apenas, no caso, Renzi com sua atuação, foi capaz de modificar a própria estrutura da Ópera, estabelecendo uma convenção que se perpetua até hoje.

Nascida em Roma no ano de 1620, segundo pesquisas de Glixon (1995, p. 509-31) Anna Renzi foi dotada de uma vocalidade presumidamente de soprano. Fez sua estreia operística em 1640, no Pallazzo Pallavicini Rospigliosi, residência oficial do embaixador francês, no papel de *Lucinda* na ópera *Il Favorito Del Principe*, libreto de Otaviano Castelle e música de Filiberto Laurenzi. Em 1641 ela estreia nos palcos da ópera pública veneziana como *Deidamia*, papel título da já mencionada ópera *La Finta Pazza* com libreto de Giulio Strozzi e música de Francesco Sacrati, obra que inaugura o Teatro Novissimo com cenários do cenógrafo Giacomo Torelli. Em 1642, também no Teatro Novissimo, canta *Archimene* e *Venere* na estréia da ópera *Il Bellerofonte*, libreto de Vincenzo Nolfi com música também de Francesco Sacrati. No ano de 1643 Anna Renzi cantou também no Teatro Santi Giovanni e Paolo o papel título de *La Finta Savia*, ópera de Laurenzi com libreto de Strozzi e ainda *Otavia*, *La Virtu* e *Drusila* na ópera *L'incoronazione di Poppea*. Ao retornar ao Teatro Novissimo em 1644 estreia o papel título de *La Deidamia*<sup>118</sup> com libreto de Scipione Henrico e música de Laurenzi. Em 1645 canta na estreia da produção de *Ercole in Libia* com libreto de Maiolino Bisaccioni e música de Giovanni Rovetta nos papéis de *Giunone* e *Filide*.

---

*pochi giorni si può chiamare più tosto sconciatura, che parto dell'intelletto. L'ho fabricato con la bilancia in mano, & aggiustato alla debolezza di chi lo deve far comparire sopra la Scena. I Teatri vogliono apparati per destare la meraviglia, & il diletto, e tal volta i bellotti, gl'ori, e le porpore ingannano gl'occhi, e fanno parere belli li oggetti defformi. Seth sei Critico non detestare la pazzia del mio Egisto, come imitazione d'un'attione date veduta altre volte calcare le Scene, trasportata dal Comico nel Dramatico Musicale, perchè le preghiere autorevoli di personaggio grande mi hanno violentato a inserirla nell'opera, per sodisfare al Genio di chi l'hà da rappresentare.* In FAUSTINI, *Egisto*. Veneza: Miloco, 1643.

<sup>117</sup> Ver Kaiser, M. Título: *Thalia e Melpomene: Anna Renzi, O Nascimento Da Prima Donna*, Tese de Mestrado, UFPR: 2015.

<sup>118</sup>A música da mencionada obra encontra-se perdida.



Após o fechamento do Teatro Novissimo, em 1645, Anna Renzi retorna ao Santi Giovanni e Paolo para uma nova montagem de *L'incoronazione di Poppea*. Nos anos seguintes a cantora seguiu trabalhando nesse mesmo teatro, tendo estreado uma série de outros personagens em óperas cujas partituras, assim como a de outras aqui mencionadas, também se perderam. São elas: *La Torilda* com libreto de Pietro Paolo Bissari e música de Francesco Cavalli, *Argiopei* com libreto de Giovanni Battista Fusconi e música de Alessandro Leardini, *La Deidamia* e *Il Cesare Amante* com libreto de Dario Varotari e música de Antonio Cesti, *La Eupatra* com libreto de Giovanni Faustini e música de Peitro Andrea Ziani. Em 1655 canta o personagem de *Dorisbe* em *L'Argia* música de Cesti com libreto de Apolloni, ópera esta comissionada pelo então Arquiduque da Áustria, Carlos Ferdinando, em celebração da conversão da Rainha Cristina da Suécia ao Catolicismo.

Em 1657 Renzi se despede dos palcos com *Damira* e *Giunone* em *La Fortune di Rodope e Damira* com libreto de Marco Aureli e música de Ziani, no Teatro Sant'Apollinare. As últimas menções feitas a ela datam do ano seguinte, não sendo possível precisar a data de sua morte. Além de *L'incoronazione di Poppea*, de particular interesse para esta tese, sobreviveram até os dias de hoje a música de outras quatro óperas compostas com Anna Renzi em mente. São elas *La Finta Pazza* de Sacrati, *La Finta Savia* de Laurenzi, *L'Argia* de Cesti e *La Fortune di Rodope e Damira* de Ziani. As linhas vocais para ela escritas pelos compositores nas obras mencionadas são importantes impressões vocais que nortearão a análise de sua voz, como veremos mais adiante.

Cantores da época de Renzi, de ópera pública, além de influenciarem o desenvolvimento do estilo operístico passaram a se diferenciar cada vez mais de seus predecessores da ópera de corte. Estes, definidos basicamente por suas vozes e forma de canto, como os primeiros Orfeus, Jacopo Peri, Giulio Caccini e Francesco Rasi, jamais foram descritos ou laureados por serem também excelentes atores. A figura do cantor lírico começa a se definir na medida em que esmaece a dicotomia dos anos iniciais da Ópera entre cantores que atuavam (como Peri, Rasi e Caccini) e atores que cantavam. Virgínia Ramponi, a primeira *Arianna*, atriz que cantava, demonstrou a possibilidade de um intercâmbio entre esses dois tipos de artistas, ao aceitar um papel escrito para uma cantora. Em *O Corego*<sup>119</sup>, texto anônimo sobre a arte da encenação do século XVII, seu autor desconhecido revela como era o pensamento da época a esse respeito:

---

<sup>119</sup> In Costa, L. *O Corego*. Edusp, São Paulo, 2017.

Sobretudo, para ser um bom ator cantando seria necessário ser também um bom ator falando, já que vimos que alguns que tiveram uma graça particular em atuar fizeram maravilhas quando igualmente souberam cantar. Sobre isso, alguns se colocam a questão se deve-se escolher um músico não ruim que seja um perfeito ator ou então um músico excelente, mas com pouco ou nenhum talento para atuar. Já se notou sobre isso que para alguns poucos muito conhecedores de música, agradaram mais excelentes cantores, mesmo que frios na atuação, assim como comum ao expectador de teatro satisfação maior deram os perfeitos histriões, com voz e perícia musical mediócras. Portanto, devendo o músico distribuir propositalmente as partes e se servir de todos à perfeição, buscará, o quanto for possível, imitar os excelentes cantores, mas colocando os fracos e de idade para recitar em papéis que não sejam muito ativos e que tenham muitos adereços em volta, como nuvens e outras máquinas pelo céu, para que não se peça muito no movimento nem em atitudes histriônicas. (O COREGO, in Costa, 2015, p. 92, tradução da autora)

Renzi pode, de certa forma, ser considerada como a inauguradora da “era das *prima donas*”, pois as descrições disponíveis de suas apresentações costumam, além de exaltar seu canto, também aclamá-la por suas habilidades cênicas. Enquanto cantora lírica, Renzi foi capaz de, segundo Rosand (1990, p. 244), encontrar as mais vívidas expressões dentro do estilo recitativo, ponto central da verossimilhança dramática. Não se vê sobre ela, contudo, registros de qualquer tipo de reivindicação absurda, como um número maior de árias, baseado no estrelismo, típico das “divas”, que viria a consumir a ópera algumas décadas mais adiante. Pelo contrário, sua carreira foi construída a partir de óperas nas quais a quantidade de árias ainda era pequena. Mas suas habilidades como cantora e como atriz, foram responsáveis por uma mudança no próprio gênero, e ela continuou a fazer muito sucesso, por mais que as óperas tenham passado a conter poucos recitativos e muitas árias. Certamente, jovens cantoras de sua época poderiam ter-se beneficiado, e muito, dos caminhos por ela abertos, mas infelizmente não compartilhavam de suas raízes e treinamento. Sua formação era ainda baseada nas primeiras experiências operísticas em que o recitativo era o fator proeminente no drama cantado. Quando as árias citadas pelo autor de *O Corego* como uma distração cênica recomendada para compensar a falta de talento para a atuação de um cantor, passam a suplantar o *stile recitativo* no gosto do público, a atenção sobre a figura do cantor se intensifica ainda mais. Isso acarreta uma série de intrigas e confusões nos palcos e bastidores dos teatros de ópera da segunda metade do século XVII e início do século XVIII. Uma crise aos poucos se anunciava nos palcos operísticos italianos.

Nas palavras de Greenwald (2015, p. 12) os primeiros compositores e libretistas (que a autora considera como teóricos da ópera), privilegiaram a “relação entre música e palavra, em como texto deveria ser adaptado ao canto, na conformidade entre ele e os

ideais clássicos e, mais importante, na plausibilidade da história cantada.”<sup>120</sup> O nascimento da ópera está vinculado visceralmente ao drama, o qual apenas pode ser expresso pela palavra. O recitativo caindo em desuso, separa a própria ópera de sua origem, pondo em risco os princípios da verossimilhança tão afeitos aos compositores e poetas seiscentistas, criadores do *drama per musica*. Mas estes já não tinham mais o controle em suas mãos. Com uma maior influência dos cantores exercida sobre as composições, verifica-se, a partir de 1650, um aumento expressivo não apenas no número de árias em uma mesma ópera, mas também na duração das mesmas. Para Carter (2014, p. 54):

Originalmente apenas a “boca” do libretista e do compositor, o cantor gradualmente tomou o controle da ópera de suas mãos. Para satisfazer as exigências de cantores por árias, libretistas foram forçados a reescrever seus dramas. Compositores tiveram de se acomodar a tais exigências ou escrevendo árias extras ou permitindo que outro compositor o fizesse em seu lugar e, sua música, era assim cortada e substituída para satisfazer os caprichos dos cantores. Ao final do século a relação entre os artífices da Ópera havia sido totalmente modificada. Os cantores finalmente venceram. (CARTER, 2014, P. 54, tradução nossa).<sup>121</sup>

Em 1691 Giuseppe Gaetano Salvadori publica em Nápoles o tratado *La Poetica Toscana all'Uso*, sobre dramaturgia musical. Nele o autor descreve as novas exigências advindas do público, cada vez mais ansioso por novas árias repletas de virtuosismo vocal, em oposição ao tédio causado pelo uso exagerado dos recitativos. Sobre estes afirmou que “se abominam como a peste, e devem se usar somente o necessário, pois o povo não os ama.”<sup>122</sup> Isso permitiu aos cantores se destacarem ainda mais na demonstração de suas capacidades vocais, diante de uma plateia ávida por fortes emoções. Lattarico (2017, p. 54) esclarece que “pelo uso cada vez mais codificado e dirigido das árias, a voz do cantor italiano é solicitada num sentido mais espetacular. Havia uma suposta bravura vocal a ser esperada do cantor antes mesmo de entrar no palco.” E o virtuosismo e a bravura daqueles cantores eram definidos por suas capacidades de executar ornamentações cada vez mais

---

<sup>120</sup> (...) about the relationship between words and music, how text should be set, whether their ideas conformed to classical ideals and still more important, whether or not a story that was sung could be accepted as at all plausible.

<sup>121</sup> Originally merely the mouthpiece of the librettist and composer, the singer gradually wrested control of opera from their hands. In order to satisfy performers' demands for arias, librettists were forced to rewrite their dramas. Composers had to accommodate to these demands either by writing extra arias or by seeing other composers called in to do so, their music being cut and replaced to satisfy the whims of the singers. By the end of the century, the original relationship among the makers of opera had been thoroughly transformed. Singers finally won.

<sup>122</sup>In FABRI, P. *Riflessioni Teoriche Sul Teatro per musica nel seicento: La Poetica Toscana all'Uso di Giuseppe Gaetano Salvadori*, 1990, p. 25.

complexas e difíceis. A utilização dos ornamentos, da coloratura, reafirmava como central a posição dos novos cantores virtuosos, validando de certa forma o estilo, mas paradoxalmente, indo contra a teoria da subordinação da música à palavra, pois a ornamentação rompe com a ligação música/texto, evidenciando assim a voz, o canto mecânico, a música sem palavras.

Para Sadie (1998, p. 304) as ornamentações atingem seu ápice com os *castrati*. O crescente sucesso atingido por esses artistas fascinou compositores com novas possibilidades de virtuosismo e expressividade, e intrigou sobremaneira o público, cuja curiosidade foi estimulada. Segundo Abbate (2015, p. 40):

Na época em que os *castrati* alcançavam proeminência no cenário da ópera, nas últimas décadas do século XVII, a ópera italiana passou por uma de suas reformas periódicas. Houve tentativas de domesticar sua exotividade e irracionalidade; em especial, de torná-la mais conforme com as regras que tinham regido o drama falado no início do século XVII, e que agora se buscava reafirmar. (...) Quase sempre a “reforma” acontece porque advém uma percepção (em geral entre homens letrados) de que a ópera saiu do controle: de que suas perpétuas extravagâncias se tornaram extravagantes *demais*; de que os sóbrios valores literários e estéticos do drama falado foram ignorados de forma demasiado evidente, de que a música, e frequentemente o espetáculo cênico, tinham adquirido uma importância além da medida e ameaçavam abafar o drama; de que os cantores tinham ficado poderosos demais.<sup>123</sup>

A reforma referida pelo autor teve como principal fomentadora a *Accademia dell’Arcadia*, sociedade literária fundada em Roma em 1690. A associação de intelectuais foi criada em resposta àquilo que consideravam ser o “mau gosto” que passou a dominar a o espetáculo operístico no final do século XVII. Um dos principais patronos dos arcadianos foi o Cardeal Pietro Ottoboni (1667-1740) e seu projeto visava a purificação e racionalização de todas as artes, sendo seu alvo principal a ópera do anárquico tipo veneziano. A temática das óperas deveria voltar a ser compatível com o papel condutor de um ideal moral, típico da antiguidade romana ou grega. Contudo, tal intuito não seria atingido até o final da primeira metade do século XVIII, como veremos mais adiante. Abbate (2015, p. 43) nos fala a respeito do ambiente operístico da época, responsável pela revolta dos arcadianos:

O teatro na penumbra, à luz de velas, os espectadores dando atenção principalmente uns aos outros, flertando, trocando acenos, comendo, tudo menos assistindo ao drama que acontece no palco, que se desenrola nos

<sup>123</sup> Abbate, C. Uma história da ópera: os últimos quatrocentos anos. São Paulo, 2015.

recitativos ao lado do desinteresse do público. Os únicos momentos de relativa atenção são aqueles em que um cantor virtuosístico vem até a ribalta para encantar a todos com uma bela ária.

Assim como o equilíbrio entre recitativos e árias muda, mudam também as caracterizações vocais utilizadas nas óperas por compositores. No início do século XVII, os heróis foram interpretados por vozes masculinas de alcance relativamente médio, como Orfeu em *L'Orfeo* de Monteverdi, denominadas como “tenores” naqueles dias.<sup>124</sup> Em 1635, o teórico musical Giovanni Battista Doni descreveu<sup>125</sup> os tipos vocais existentes na época como soprano, contralto, tenor e baixo, associando cada um destes tipos a uma idade específica. Deusas mais maduras como Juno, Ceres, Minerva e Vênus deveriam, por exemplo, ter vozes mais graves do que a de deusas mais joviais como Diana e Perséfone. Girolamo Mei, um dos teóricos do estilo recitativo, no século anterior, diferentemente de Doni, associou a tessitura não à idade, mas sim aos afetos transmitidos pelo canto. Emoções gentis e moderadas seriam mais bem expressas por tessituras médias, paixões fortes e extravagantes por tessituras agudas e aquelas mais tolas por tessituras graves.<sup>126</sup> A preocupação com o afeto do texto, demonstrada por Mei, dá lugar ao uso da voz mais preocupado com o caráter cênico dos personagens, como demonstrado por Doni.

A partir da segunda metade do século XVII, pelo que podemos deduzir das palavras do teórico Giuseppe Salvadori (in Fabbri, 1990, p.25), as concepções relativas à caracterização dos personagens em relação aos tipos vocais existentes haviam se modificado consideravelmente. As jovens heroínas deveriam ser interpretadas por sopranos ou contraltos. As velhas, principalmente as amas, por tenores, e os velhos tiranos e os reis por baixos. Os heróis e os antagonistas jovens ficariam a cargo das vozes dos *castrati*. Trata-se de uma mudança significativa ocorrida em relativamente pouco tempo. O próprio Monteverdi demonstra estar em sintonia com essa nova visão. Orfeu, seu primeiro herói era tido como tenor, e, décadas depois, em *L'Incoronazione di Poppea* ele escreve o personagem de *Nerone* para o *castrato* Stefano Costa e, na mesma obra, dois papéis de amas para tenores.<sup>127</sup> Em menos de trinta anos, homens com vozes que soavam

<sup>124</sup> Em minha pesquisa de mestrado já mencionada nesta tese efetuei uma análise das impressões vocais deixadas por Francesco Rasi, o Orfeu de Monteverdi, chegando à conclusão de que sua vocalidade seria, em termos atuais, de barítono, com uma extensão que ia de um *láb2* a *láb4*, com o *lá* em 440hz.

<sup>125</sup> Giovanni Battista Doni, *De' trattati di musica*, 2 vols. Florença, 1763, II, 85–7.

<sup>126</sup> Cartas de 8 de maio de 1572 para Vincenzo Galilei, In *Girolamo Mei, Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi*, ed. Claude V. Palisca (Roma, 1960).

<sup>127</sup> Sobre o elenco original das duas últimas óperas sobreviventes de Monteverdi falaremos de forma mais aprofundada e específica em capítulo próprio mais adiante.

como femininas agora eram heróis, e tenores se apresentavam travestidos de velhas senhoras.

Os *castrati* foram, como dito, cantores homens cujas vozes eram equivalentes a vozes femininas em termos de sonoridade. O fenômeno era produzido pela castração de meninos cantores antes do advento da puberdade ou ainda em seus estágios iniciais. Dessa forma se evitavam as transformações ocorridas na laringe masculina pela ação dos hormônios púberes, ou seja, o espessamento das pregas vocais, também conhecido como muda vocal. Mas as alterações fisiológicas advindas da castração não ficavam circunscritas à voz. Conforme o corpo do castrado crescia, a ausência de testosterona em seus organismos fazia com que as juntas ósseas, ou epífises, não solidificassem de forma normal, o que acarretava um crescimento anormal dos membros superiores e inferiores, bem como das costelas. Dotados de uma caixa torácica maior que o comum, suas capacidades respiratórias, aliadas ao intenso treinamento a eles imposto, poderia ser descrita como extraordinária (LANCET, 1998). As pregas vocais pequenas, porém, fortes, unidas a esta capacidade pulmonar superior, permitia grande flexibilidade à voz que, pelo que podemos verificar no repertório para eles composto, demandava grandes extensões vocais e muita agilidade.

As primeiras menções aos *castrati*, na Itália, datam da segunda metade do século XVI, contudo, os termos utilizados para descrevê-los nem sempre são claros. A expressão *soprano maschio* (soprano masculino), que também poderia designar um falsetista (contratenor) aparece na obra de Luigi Dentice (1510-1566) *Due Dialoghi della Musica* (1553). De acordo com Sheer (1980, p. 38) os primeiros cantores a serem referidos como sendo *castrati*, propriamente, foram Pietro Paolo Folignato e Girolamo Rossini, contratados para o coro da Capela Sistina em 1599. Para o autor, esses cantores passaram a ser utilizados inicialmente por serem uma alternativa melhor às vozes de meninos cantores, que duravam pouco tendo em vista a muda vocal, e de falsetistas cuja voz era considerada mais fraca e menos confiável que as dos *castrati*.

Há também evidências do emprego desses cantores nas primeiras produções operísticas, nesse período em papéis secundários. Na primeira apresentação do *L'Orfeo* de Monteverdi, o pequeno papel de Eurídice foi interpretado por um *castrato*. Inicialmente utilizados para a interpretação de personagens femininos nos Estados Papais e para o canto nos coros das igrejas, nos quais mulheres eram proibidas, foram aos poucos desenvolvendo suas vozes. Como afirma Herriot (1956, p. 31) algumas décadas depois, a

partir de 1680, os *castrati* já haviam suplantado todas as vozes masculinas tendo se solidificado como a voz heroica na ópera para os próximos cem anos.

Para Pacheco (2006, p. 25) a ópera de alguma forma em seu desenvolvimento sempre esteve ligada com o fenômeno musical e vocal que foram os *castrati*. Eles se tornaram o modelo vocal não apenas para os intérpretes, mas também para os professores. Pier Francesco Tosi (1653-1732) foi um cantor e professor de canto de extrema importância em razão de sua obra *Opinioni dè cantore antichi e moderni* de 1723. Nela Tosi, ele mesmo um *castrato*, versa sobre a prática do canto no final do século XVII e início do século XVIII. Para Sandford (1979) o tratado de Tosi é o mais influente de todo o século XVIII também em razão de ter sido traduzido para o inglês por Galliard em 1743. É dividido em dez capítulos sendo o primeiro intitulado *Osservazioni per chi insegna a un soprano* (observações para aquele que ensina a um soprano). Nessa primeira parte Tosi se preocupa em oferecer conselhos aos professores de canto ao mesmo tempo em que privilegia sobremaneira a voz do soprano (sua própria classificação vocal). Os capítulos 2, 3 e 4 tratam da boa execução das apojaturas (*Dell'appoggiatura*), dos trilos (*Del trillo*) e das diminuições (*Del passaggio*), fato que corrobora a importância dada aos ornamentos na ópera do período. O capítulo 5 fala sobre os recitativos (*Del recitativo*), sua importância expressiva e sobre como os executar de forma a atingir seu potencial dramático. O capítulo 6 intitulado *Osservazioni per chi studia* (observações para quem estuda) é especialmente interessante, pois, além de trazer conselhos sobre como proceder no estudo do canto, o autor oferece também conselhos sobre como se portar bem em sociedade. Tal preocupação remete ao século XVI, quando obras já mencionadas como *Il Cortigiano*, de Castiglione, traziam as normas de comportamento a serem observadas em uma corte. Os primeiros cantores de ópera, como vimos, deveriam também ser letrados em outras artes ao fim de sobreviverem no ambiente palaciano em que eram empregados. Os *castrati*, geralmente membros de camadas sociais mais simples, deveriam também se educar nas artes o convívio social, não mais restrito às cortes apenas, mas também às camadas sócias privilegiadas que consumiam e financiavam a indústria operística no século XVIII. No capítulo 7, Tosi fala sobre as árias (*Dell'arie*) com foco na forma *da capo* e o uso dos ornamentos, oferecendo críticas ao excesso destes que, apesar de estarem na moda, seriam de mau gosto. No capítulo 8, o autor fala sobre as cadências (*Delle cadenze*) e critica aquelas muito longas e exibicionistas. No capítulo 9 ele oferece observações para os cantores (*osservazioni per chi canta*) direcionando conselhos ao

profissional propriamente dito. No último capítulo, de número 10, Tosi dá recomendações a respeito do uso dos ornamentos improvisados ou *passi* a serem incluídos nas árias.

O tratado de Tosi e sua publicação revelam que a realidade do canto no final do século XVII e início do século XVIII havia se modificado substancialmente em relação à própria época de Monteverdi. Antes obrigados a recorrerem a atividades alheias à prática do canto para sua subsistência, cantores agora têm sua atividade profissional reconhecida e a especialização do canto, da técnica vocal e do ensino deste também se encontra consolidada.

O surgimento dos *castrati*, em um primeiro momento, afeta de forma positiva o mundo da ópera, pois suas habilidades especiais, levadas ao extremo pelo treinamento a eles oferecido, o qual pode ser comprovado pelo tratado de Tosi, levou cantores a expandirem seus limites. As novas regras do jogo profissional e o gosto crescente do público por árias de dificuldade, repletas de virtuosismo ornamental, também contribuíram de forma decisiva para o desenvolvimento técnico da arte do canto e para a especialização cada vez maior da própria classificação vocal.

Talvez o mais famoso de todos os *castrati* tenha sido Carlo Maria Michelangelo Nicola Broschi (1705-1782), mais conhecido pelo pseudônimo de Farinelli. Nascido em Andria, na Itália, foi o mais famoso e bem pago cantor lírico de sua época. Sobre sua voz o compositor Johann Joachim Quantz (1697-1773), que o assistiu cantar em uma ópera de Domenico Sarri, em 13 de janeiro de 1725, na cidade de Nápoles, afirmou que:

Farinelli tem uma voz de soprano leve, completa, rica, luminosa e bem trabalhada, com uma extensão que abrange desde o Lá debaixo do Dó central a Ré duas oitavas acima do Dó médio. Sua entonação era pura, seu vibrato maravilhoso, seu controle sobre sua respiração era extraordinário e sua garganta muito ágil, porque cantou os intervalos mais amplos rapidamente e com a maior facilidade e firmeza. As passagens das obras e todo tipo de ornamentos não representaram dificuldades para ele. Na invenção das ornamentações livres nos adágios foi muito fértil. (QUANTZ, in Cafiero, 2019, p. 36).



Graças à popularidade da ópera italiana, notadamente na primeira metade do século XVIII, cantores *castrati* como, Farinelli, Cafarelli<sup>128</sup> e Senesino<sup>129</sup> se tornaram estrelas mundialmente conhecidas. Sobre as óperas de Händel, cuja colaboração com Senesino (para quem o compositor escreveu treze personagens protagonistas em suas 42 óperas) e outros *castrati* foi célebre, Kobbé, afirma que:

Na época de Händel, as convenções não poderiam estar mais arraigadas: reinava suprema a ária, e especialmente a ária da capo com sua repetição obrigatória; uma saída de cena devia invariavelmente rematar cada ária, sempre dedicada à expressão dos sentimentos individuais; praticamente não havia ensembles e coros, de tal modo que mesmo um *finale* tendia a ser cantado pelos protagonistas reunidos; o libreto organizava-se em função das árias “típicas” (para exprimir compaixão, tristeza, fervor amoroso, arrependimento, desespero, determinação, ardor guerreiro etc.), negligenciando a evolução dos personagens e as peripécias da intriga. Os castrados eram a grande sensação, e música para heróis como Giulio Cesare e Hercules era destinada a virtuosos dotados de uma técnica respiratória e de um volume de voz que aparentemente compensavam um físico não raro obeso, às vezes cômico e invariavelmente muito pouco viril. (KOBBE, 1997, p. 81, tradução Clóvis Marques).<sup>130</sup>

É bem verdade que se por um lado suas vozes e habilidades especiais foram capazes de lhes proporcionar um *status* de símbolos da virtude heroica, por outro, não impediram as muitas críticas a seus corpos, estranhos e desproporcionais, e suas duvidosas habilidades de atuação. Roger Pickering, ao publicar em 1755 a obra *Reflections upon theatrical expression in tragedy*, compara Farinelli a uma vaca prenhe que se levanta, ilustrando a dicotomia entre seu canto, excepcional, e sua figura e atuação, pouco convincentes. Disse ele sobre Farinelli:

Farinelli levou todos ao *Haymarket*. Que voz! Que modulação! Que êxtase para os ouvidos! Mas, céus! Que estabonado! Quanta estupidez! Que ofensa para os olhos! Leitor, se for da cidade, você já deve ter visto nos campos de Islington ou de Mile-End, ou, se estiver nos arredores da São Tiago, deve ter observado no parque com qual facilidade e agilidade uma vaca, pesada por

<sup>128</sup> Gaetano Majorano (12 de Abril de 1710 – 31 de Janeiro de 1783) foi um *castrato* e cantor de ópera italiano. O seu nome de palco, Caffarelli deriva de Domenico Caffaro, seu patrono. Tal como Farinelli, Caffarelli foi estudante de Nicola Porpora. Caffarelli nasceu em Bitonto. Foi um dos raros casos documentados de crianças que de tanto apreço tinham em cantar que pediram para serem castradas. Com dez anos de idade, foi-lhe dada a renda de duas vinhas da sua avó, para que pudesse estudar gramática e especialmente, música: *para a qual é lhe imputada grande inclinação, desejando ele próprio se tornar um eunuco*. In Rosselli, J: *The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1830*. Acta Musicologica LX, 1988, p143-179.

<sup>129</sup> Francesco Bernardi (1686-1758?), mais conhecido como Senesino, foi um contralto *castrato* célebre em seu tempo cuja carreira esteve profundamente ligada a óperas de grandes compositores barrocos como Bononcini (1670-1747), Porpora (1686-1768), Hasse (1699-1783) e, sobretudo, Händel (1685-1759). In Dean, W. "Senesino", verbeteem: *The New Grove Dictionary of Music*, 2003.

<sup>130</sup> Kobbé, G. Kobbé: o livro completo da ópera/editado pelo conde de Harewood; tradução, Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1997.

estar prenhe, se levanta ao comando do bater do pé da mulher que a ordenha: da mesma forma do banco de musgo se levanta o divino Farinelli! (PICKERING, 1755, p. 93, tradução nossa).<sup>131</sup>

Neste ponto, é interessante recordar Anna Renzi e seus colegas cantores, que iniciaram suas carreiras no final da primeira metade do século XVII, aclamados por representarem o equilíbrio perfeito entre o excelente cantor e o perfeito ator. Esse equilíbrio se perde conforme a ópera vai se distanciando dos ideais que lhe inspiraram a gênese; correspondendo em grande parte às preferências do público, por quem o virtuosismo mecânico característico das ornamentações é favorecido. A voz passa a preponderar em detrimento da atuação dramática, permitindo que um virtuose como Farinelli, cujo canto foi descrito como quase que divino, mas cuja atuação foi comparada ao desalinho do comportamento bovino, tenha se transformado no cantor mais célebre e bem pago de seus dias. O compositor Benedetto Marcello escreveu em 1720 um panfleto chamado *Il teatro alla moda*, no qual conta com detalhes fatos particularmente pitorescos e extravagantes da cena lírica da época, muitos deles relacionados aos *castrati*, incluindo a adulação dos cantores por empresários e compositores, cenários e maquinário excessivamente exagerados, enredos sem sentido, beirando o absurdo, entre outros.

A Ópera vai, pouco a pouco, se transformando em um pano de fundo para a exposição de um virtuosismo cada vez mais vazio de significado. Houve, obviamente, exceções, como Händel, por exemplo, que não se deixava dominar pelos caprichos dos cantores. Aliás, pelo contrário, como podemos deduzir pelo célebre episódio, mencionado por Carter (2014, p. 59), em que o compositor ameaçou jogar pela janela a soprano Francesca Cuzzoni, por se recusar a cantar a primeira ária do personagem *Teofane* da ópera *Ottone* (1723), em razão de ter sido escrita com outra cantora em mente. Não obstante, as impressionantes vozes dos *castrati*, o gosto do público e sua ânsia pelas ornamentações cada vez mais difíceis, por aparatos cênicos cada vez mais espetaculares foram esvaziando a Ópera de seu espírito filosófico, tão bem idealizado pelo equilibrado e parcimonioso *nuovo stile*, mais de um século antes. A tirania dos cantores imperava e seus egos, cada vez mais inflados pela fama e, mais ainda, pela ganância de mais notoriedade, culminaram numa crise, em que compositores teriam suas obras não raro

---

<sup>131</sup> *Farinelli drew everybody to the Haymarket. What a pipe! What modulation! What extasy to the ear! But, Heavens! What clumsiness! What stupidity! What offence to the eye! Reader, if of the city, thou mayest probably have seen in the Fields of Islington or Mile-End or, if thou art in the environs of St James', thou must have observed in the park with what ease and agility a cow, heavy with calf, has rose up at the command of the Milk-woman's foot: thus, from the mossy bank sprang the divine Farinelli.*

desfiguradas pelo bel prazer das *dive* da época. Mas essa tirania acabaria de alguma forma. De acordo com Riding (2010, p. 97), na década de 1750, um movimento contrário ao estado da ópera daqueles dias, encabeçado pelo compositor Christoph Willibald Gluck (1714-1787) é iniciado em busca de sua reforma:

Estimulados pelo músico e filósofo Jean-Jacques Rousseau, os reformistas defendiam a primazia da ação dramática, o abandono do puro virtuosismo vocal e o fim de toda música ou dança que não servisse à *raison d'être* dramática de uma ópera. Contra toda probabilidade, Gluck atingiu esse objetivo. (...) Em sua visão do gênero, Gluck centrava a atenção no libreto e em sua fibra dramática, por ele considerada a alma de uma ópera. Danças irrelevantes, músicas de diversão e floreadas árias da capo dos castrados e prima-donas, seriam sacrificados em nome do principal objetivo: o drama.<sup>132</sup>

Abbate (2015) afirma que Gluck e seus libretistas, em vias de regenerar a ópera no início da segunda metade do século XVIII, demonstraram que o fervor neoclássico poderia caminhar de mãos dadas com uma vontade de reprimir os excessos operísticos, acima de tudo o do estilo elaborado de cantar.<sup>133</sup> Hindley (1990) afirma que na geração de Gluck, a ópera ainda era o mais popular dos gêneros eruditos. A chamada *opera seria* era dominada pelos italianos e dotada de conteúdo histórico, trágico, alegórico ou mitológico. Alguns outros centros importantes antagonizavam a hegemonia italiana, como a França, dona de seu próprio estilo nacional idealizado por Jean-Baptiste Lully (1632-1687) e, posteriormente consolidado por Jean-Philippe Rameau (1683-1767).

A *opera seria*, repleta de personagens de origem sobrenatural ou nobre, seja pelos problemas já relatados, relativos aos abusos dos cantores, seja pelo uso cada vez mais diminuído dos recitativos, tinha como foco as árias. Nos recitativos, acompanhados geralmente apenas por um cravo, o público costumava se levantar, passear pelo teatro, comer, beber, confraternizar com os vizinhos de camarote. Ocorre que, no entanto, apesar das árias constituírem naquele momento o foco do interesse da plateia, seja pela virtuosismo do cantor e suas ornamentações, seja pelos efeitos cênicos empregados com grande artifício durante suas execuções, elas não traziam em si qualquer tipo de ação dramática. Longas e repetitivas, duas estrofes de quatro versos cada uma, poderiam render de duzentos a trezentos compassos de música, todos eles compostos para explorar ao

---

<sup>132</sup> Riding, A. Guia ilustrado Zahar: ópera / Alan Riding e Leslie Dunton-Downer; tradução Clóvis Marques – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

<sup>133</sup> Abbate, C. Uma história da ópera: os últimos quatrocentos anos. São Paulo, 2015.

máximo os limites do vocais dos cantores, e não para oferecer qualquer tipo de sentido ao drama.

Os libretos, antes verdadeiras obras de arte, da lavra de Rinuccini, Strozzi e Striggio, se tornaram previsíveis e enfadonhos, de qualidade literária medíocre. A banalização era tão grande que, como vimos, as árias eram muitas vezes substituídas por outras, de compositores diferentes, sem qualquer prejuízo, desde que ilustrassem um mesmo contexto. Contudo, apesar dessa situação, a Ópera seguia sendo um grande sucesso. Cantores, ao exemplo de hoje em dia, geravam paixões em seus admiradores, que iam aos teatros para pura e simplesmente venerá-los.

Sobre o prefácio da obra *Alceste* de Gluck (1767), Croll (2009, p. 78) fala sobre o manifesto reformista da Ópera nele incluso pelo compositor e seu libretista Ranieri de Calzabigi:

No prefácio de *Alceste* foi incluído um famoso manifesto apresentando a proposta de reforma da *ópera seria*. A autoria do texto é incerta, possivelmente seja uma colaboração entre o músico e seu libretista Calzabigi. Pretendiam de modo geral simplificar o gênero e torná-lo mais acessível, aplicando um estilo mais natural na declamação, amarrando melhor a relação entre palavra e música, e rejeitando a estaticidade, o artificialismo, a escassa ação dramática, a fragmentação estrutural e a rigidez do modelo consagrado por Metastasio, possivelmente o mais apreciado libretista da época. Os recitativos secos (voz acompanhada por um cravo) são virtualmente eliminados em favor dos mais dinâmicos recitativos acompanhados (voz acompanhada por um grupo instrumental ou toda a orquestra) e ariosos, que são interligados às árias estabelecendo com elas afinidades rítmicas, tonais e instrumentais. As árias devem ser simples, sem a pirotecnia vocal que era típica do gênero, e libertas do monótono e invariável padrão AABBA [da *capo*] consagrado pelas gerações anteriores. Os coros e bailados ganham peso na condução da trama. Reagia o músico contra o convencionalismo, a dramaticidade e o decorativismo do Barroco e buscava, em suma, uma economia, moderação, equilíbrio e pureza clássicas, mais próximo da natureza e da vida real das pessoas do que das sofisticadas cortesãs. (CROLL, 2009, P. 78).

Gluck compôs mais de 40 óperas, divididas em três grupos: as sérias<sup>134</sup> (as primeiras delas com libretos predominantemente de Metastásio), as cômicas<sup>135</sup> e as reformadas<sup>136</sup>, estas últimas exercendo enorme influência nos rumos que o gênero tomaria no final do século XVIII. O grande divisor de águas, ou seja, a obra que seria historicamente o marco entre o Barroco e o Clássico, é sua ópera *Orfeo ed Euridice*, estreada em 5 de outubro de 1762 em Viena. A respeito de sua inovadora forma de composição, Riding (2010, p. 96) afirma que:

Esta é, com exceção das últimas obras primas de Mozart, a ópera mais importante do século XVIII. Por seu tema, remete às origens da ópera: a *Euridice* de Jacopo Peri (1600) e o *Orfeo* de Monteverdi (1607). Mas se Gluck parecia olhar para trás, esta obra desbravou outros caminhos para a ópera. A nova abordagem de Gluck centrava-se na ação dramática, em lugar das distrações virtuosísticas. Já de início entendemos o porquê de seu lugar ímpar na história da música: um coro lamenta a morte de Euridice em tom formal e elegíaco, enquanto Orfeo chora por ela num estilo vocal eletrizante que prenuncia a era romântica. (RIDING, 2010, p. 96)

Segundo o autor, “Gluck encerrou a era Barroca de Monteverdi, Lully, e Haendel e inaugurou a Clássica, que floresceria nas obras-primas de Mozart.” O compositor foi responsável por trazer um refinamento estético que abolia os exageros ocorridos no Barroco e uma ampliação na temática operística que passou então a abordar também temas cotidianos e cômicos. Dessa forma influenciou a ópera *buffa* na Itália, a *opera-*

<sup>134</sup> *Artaserse* (libreto de Pietro Metastasio, 1741), *Demetrio e Cleonice* (Pietro Metastasio, 1742), *Demofonte* (Pietro Metastasio, 1743), *Il Tigrane* (Carlo Goldoni, 1743), *La Sofonisba* (Pietro Metastasio, 1744), *Ipermestra* (Pietro Metastasio, 1744), *Poro* (Pietro Metastasio, 1744), *Ippolito* (G. G. Corio, 1745), *La caduta de' giganti* (Francesco Vanneschi, 1746), *Artamene* (Francesco Vanneschi ?, 1746), *Le nozze d'Ercole e d'Ebe* (1747), *La Semiramide riconosciuta* (Pietro Metastasio, 1748), *La contesa dei numi* (Pietro Metastasio, 1749), *Ezio* (Pietro Metastasio, 1750), *Issipile* (Pietro Metastasio, 1752), *La clemenza di Tito* (Pietro Metastasio, 1752), *Le cinesi* (Pietro Metastasio, 1754), *La danza* (Pietro Metastasio, 1755), *L'innocenza giustificata* (Giacomo Durazzo, 1755), *Antigono* (Pietro Metastasio, 1756), *Il rè pastore* (Pietro Metastasio, 1756), *Tetide* (Giovanni Ambrogio Migliavacca, 1760), *Telemaco* (1765), *Il trionfo di Clelia* (Pietro Metastasio, 1763), *Il Parnaso confuso* (Pietro Metastasio, 1765), *Telemaco, ossia L'isola di Circe* (Marco Coltellini, 1765), *La corona* (Pietro Metastasio, 1765), *Echo et Narcisse* (Louis Théodore de Tschudi, 1779).

<sup>135</sup> *La fausse esclave* (1758), *L'Île de Merlin ou Le monde renversé* (Louis Anseaume, 1758), *La Cythère assiégée* (Charles Simon Favart, 1759), *L'arbre enchanté, ou Le tuteur dupé* (1759), *Le diable à quatre, ou La double métamorphose* (Michel Jean Sedaine e Pierre Baurans, 1759), *L'ivrogne corrigé ou le mariage du diable* (Louis Anseaume e Jean-Baptiste Lourdet de Santerre, 1760), *Le cadí dupé* (1761), *La rencontre imprévue* (Louis Hurtaut Dancourt, 1764).

<sup>136</sup> *Orfeo ed Euridice* (Ranieri de' Calzabigi, 1762), *Alceste* (Ranieri de' Calzabigi, 1767), *Paride ed Elena* (Ranieri de' Calzabigi, 1770), *Iphigénie en Aulide* (François-Louis Gand Le Bland du Roullet, 1774), *Orphée et Eurydice* (Pierre-Louis Moline, 1774), *Alceste* (François-Louis Gand, 1776), *Armide* (Philippe Quinault, 1777), *Iphigénie en Tauride* (Nicolas-François Guillard, 1779), *Echo et Narcisse* (Jean-Baptiste-Louis-Théodore de Tschudi, 1779), *Iphigenie auf Tauris* (Johann Baptist von Alxinger, 1781).

*comique* na França, e o *Singspiel*, subgênero operístico que surgiu na Alemanha e que mesclava a fala e o canto.

As ornamentações improvisadas e as árias da *capo* foram suprimidas em suas óperas reformadas e os recitativos foram revitalizados, passando a ocupar mais uma vez um papel relevante no que diz respeito à condução da ação dramática, agora acompanhados por vários instrumentos e muitas vezes pela orquestra inteira, a exemplo daquilo que acontecia em Monteverdi. Para os cantores e sua obstinada fome por fama e reconhecimento, a influência de Gluck pode ser considerada como um freio, que os colocou mais uma vez em pé de igualdade em relação aos compositores e libretistas. Assim podemos afirmar que o compositor trouxe mais uma vez equilíbrio entre os artífices do gênero.

Wolfgang Amadeus Mozart (1753-1791), expoente do Classicismo, também merece aqui menção. Seu estilo de composição contemplava várias das formas da época, como o *Singspiel* (*Rapto do Serralho* e a *Flauta Mágica*), a ópera *buffa* (*As bodas de Fígaro*, *Don Giovanni* e *Così fan tutte*), e a ópera séria (*La clemenza di Tito* e *Idomeneo*). Carter (2015, p. 40) revela que Mozart só escrevia árias para cantores com cujas vozes ele já estivesse familiarizado. O autor cita o exemplo da jovem soprano Anna Gottlieb, para quem ele escreveu o papel de *Barbarina* em *As Bodas de Fígaro* em 1786, tendo ela apenas 12 anos de idade. Anos depois, em 1791, Mozart teria escrito para a mesma cantora o papel de *Pamina* em *A Flauta Mágica*. Deutsch (1965) nos traz outro interessante relato sobre a colaboração de Mozart com cantores. Talvez a ária mais emblemática e famosa do compositor seja *Der Holle Rache* (A Vingança do Inferno) da personagem *Rainha da Noite* da ópera *A Flauta Mágica*. A composição é de extrema dificuldade e exige da soprano muito virtuosismo. Mozart escreveu o papel para sua cunhada, Josepha Hofer (1758-1819), que ao tempo da estreia contava com 33 anos de idade. A soprano, pelo que revela a própria ária, tinha um registro agudo surpreendente e muita agilidade. Mozart, inspirado pelas habilidades especiais da cantora, pode presentear a humanidade com música além de bela, dramaticamente interessante e empolgante.

Notemos que o Clássico, personificado aqui pela música de Mozart, não deixa de lado o virtuosismo do cantor, mas o molda e o expõe de forma ordenada e pertinente, dando-lhe significado, em oposição à sua vazia utilização ao final do Barroco. Para Riding (2010, p. 101) as novas tendências de composição que haviam surgido a partir da segunda metade do século XVIII, foram introduzidas na Itália pelo compositor Johann Simon Mayr:

Essas mudanças foram levadas à Itália por um admirador bávaro de Mozart e Haydn chamado Johann Simon Mayr. Injustamente ele só costuma ser mencionado hoje como professor de Gaetano Donizetti, mas no auge de sua produção foi o compositor mais influente da Itália. Sobretudo, introduziu a harmonia e a instrumentação germânica na ópera italiana, servindo de ponte musical entre Mozart e Gioacchino Rossini – admirador que o chamava de “papa Mayr” e que curiosamente, em razão de seu próprio sucesso, o fez cair no esquecimento. Rossini tinha apenas 21 anos ao estrear em Veneza com *Tancredi* e *L’italiana in Algeri*, respectivamente uma *opera seria* e uma *opera buffa*. Compunha bem em ambos os estilos, porém é mais lembrado por suas óperas *buffas*, em especial *Il Barbiere di Siviglia* e *La Cenerentola*. Ele foi, sobretudo um criador de fascinantes caracterizações vocais: difíceis para os cantores, suas melodias, tessitura, coloratura e velocidade empolgavam o público como nunca antes. Esse estilo ficaria conhecido como *Bel Canto*, e seria o principal legado do compositor após sua mudança para Paris em 1824. (RIDING, 2010, p. 101).

Eis que com Rossini surge o *Bel Canto*. Durante muito tempo visto como sendo apenas uma escola de canto cuja ênfase se encontrava pura e simplesmente no virtuosismo vocal foi, na verdade, muito mais do que isso. Suas bases técnicas se encontram fortemente firmadas no controle da respiração, no aperfeiçoamento do legato, na precisão e flexibilidade das coloraturas e na uniformização dos registros, tudo isso em vias de se construir o drama por intermédio de grandes linhas melódicas (MARCHESI, 1970).

Gioachino Antonio Rossini (1792-1868) obteve reconhecimento primeiramente nacional e depois internacional através de duas de suas obras, como vimos acima: uma séria, *Tancredi*, e outra *buffa*, *L’italiana in Algeri*, que estrearam em Veneza no ano de 1813. Abbate (2015, p. 90) esclarece que em termos de receptividade, houve uma diferença crucial entre suas obras cômicas e sérias. Algumas (não todas) das óperas sérias foram a princípio populares, e em certa medida influenciaram a geração seguinte. Mas a moda que se criou com *Il Barbiere di Siviglia*<sup>137</sup>(1816) e *La Cenerentola* (1817) era de ordem totalmente diferente: elas se tornaram e permanecem o esteio de qualquer repertório, presença fixa nas casas de ópera do mundo desde suas primeiras apresentações.

---

<sup>137</sup> A sua mais famosa ópera foi apresentada em 20 de Fevereiro de 1816, no *Teatro Argentina*, em Roma. O libreto de Cesare Sterbini, uma versão da polémica peça de Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, era o mesmo que havia sido utilizado por Giovanni Paisiello no seu próprio *Barbiere*, uma ópera que tinha beneficiado de popularidade na Europa durante mais de um quarto de século. Mais tarde, Rossini afirmou ter escrito a ópera em apenas doze dias. Foi um estrondoso fracasso quando fez a sua estreia como *Almaviva*; os admiradores de Paisiello ficaram extremamente indignados, sabotando a produção assobiando e gritando durante todo o primeiro ato. Contudo, pouco tempo depois da segunda apresentação, a ópera tornou-se tão bem-sucedida que a fama da ópera de Paisiello foi transferida para a de Rossini, para quem o título *O Barbeiro de Sevilha* passou como um património inalienável. In <https://www.gutenberg.org/files/30977/30977-h/30977-h.htm>.

Rossini foi, então, o primeiro elemento essencial na gradual formação, durante o século XIX, daquilo que hoje chamamos de repertório operístico, um corpo de obras que têm sido reapresentadas um sem-número de vezes em diferentes locais. Aqui cumpre mencionar talvez a mais famosa ária de todos os tempos, *Largo al Factotum* do personagem *Fígaro* de *O Barbeiro de Sevilha*. Imortalizada pelos desenhos animados *Pica-Pau* e o *Coelho Pernalonga*, esta peça representa sem dúvida um dos emblemas mais populares da Ópera, sendo conhecida de forma maciça em todo o mundo. Devido à constante presença de tercinas em compasso 6/8 com andamento *allegro vivace*, a peça é frequentemente tida como uma das mais difíceis para barítono. Isso, juntamente com a natureza “trava-língua” de alguns versos e a insistência nos superlativos italianos (sempre terminados em “-íssimo”), fez dela uma *pièce de résistance*, na qual um barítono habilidoso tem a chance de demonstrar todas as suas qualidades. Foi escrita especialmente para Luigi Zamboni (1767-1837), barítono italiano cuja carreira se iniciou em óperas de Domenico Cimarosa e Paisiello, tendo se notabilizado por suas atuações em composições de Rossini.

Considerando que pela primeira vez nessa narrativa surge um cantor definido historicamente como barítono, tomemos alguns parágrafos para compreendermos melhor como a classificação vocal, a partir do período Clássico, foi aos poucos se desenvolvendo. O final do Barroco, como vimos, foi marcado pela hegemonia da voz dos *castrati* que, em suma eram classificados como sopranos ou contraltos. Tosi, o mais importante tratadista daquele período, em razão de ser ele mesmo um *castrato* e de se dirigir em suas palavras, mormente a seus pares e àqueles que se dedicavam ao ensino destes, não menciona vozes femininas ou masculinas de outros tipos. Em resposta ao tratado de Tosi, Agricola publica em 1757 a obra *Anleitung zur Singkunst* (Instruções para a arte de cantar). Nele o autor oferece um tratamento dos tipos vocais com base em suas extensões ao dizer “examinemos os vários tipos vocais por suas extensões. Os tipos principais são soprano, alto, tenor e baixo; e a classificações médias mais comuns são: soprano grave e tenor grave.”<sup>138</sup> Ao que tudo indica, ao se referir à classificação média feminina como soprano grave o autor estaria se referindo àquilo que hoje entendemos como sendo um meio-soprano, assim como o termo ‘tenor grave’ estaria sendo utilizado para definir o que compreendemos como sendo a voz do barítono.

---

<sup>138</sup> *Let us examine the various voice types by range. The principal types are soprano, alto, tenor and bass; and the most common middle classifications: low soprano and low tenor.* (In Baird, C. J. *Introduction to the art of singing*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 40).



Giambattista Mancini (1714-1800), outro importante tratadista do canto do século XVIII e, assim como Tosi, também um *castrato*, muito embora não se demore em qualquer tipo de especificação sobre os tipos vocais em sua obra *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774), nos oferece, em seu capítulo 4, algumas considerações:

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 da voz velada, entenda-se que ela seja de tal forma somente em um soprano, ou contralto, e nunca em um tenor ou baixo, pois estas últimas duas vozes naturais, como sustento e base da harmonia, devem ser sonoras, robustas e viris, e a voz velada não pode ser assim.<sup>139</sup> (MANCINI, 1774, p. 46, tradução nossa).

Mancini, pelo que podemos perceber, a exemplo de outros, menciona apenas os quatro tipos vocais base, sem qualquer alusão às vozes médias do barítono e do meio-soprano. É compreensível que tanto Tosi quanto Mancini não tenham se estendido em qualquer tipo de considerações a respeito de classificação vocal. Ambos eram castrados e durante suas vidas esses cantores permaneceram em voga, no topo da hierarquia da Ópera. Contudo, a partir da primeira metade do século XVIII o furor pelas vozes dos *castrati* passa a esmaecer. O sucesso do estilo Clássico, pouco dado aos virtuosismos vazios que fizeram a fama de cantores como Farinelli e Senesino, permitiu o privilegiar de outras vozes, menos sobrenaturais.

Os temas utilizados pelos autores em suas novas composições cômicas, como várias de Mozart, tratavam em sua grande maioria de pessoas e cenas da vida comum, como no caso de *Così fan tutte*, em que as paixões de dois jovens casais são a parte central da trama. Não há mais uma infinidade de deuses e nobres míticos a justificar vozes igualmente sobre-humanas. Após a unificação da Itália em 1861, a castração passou a ser totalmente proibida e em 1878 o Papa Leão XIII proíbe a contratação de *castrati* pela Igreja. O último exemplo deste tipo de cantor a subir em palcos operísticos foi Giovanni

---

<sup>139</sup>*Terminerò questo articolo con un vago paradosso, Che vi farà meraviglia; e dico, che possono darsi difetti di natura, che son più bello, e pi`vaghi nella voce, quando non son correti dall'arte. Datemi una voce velata, la quale sai di 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, mai tridene. Quando però dico di questo difeto di natura virtuoso della voce velata, intendasi solo essere ella tale un sopano, o contralto, e non mai in un tenore, o basso; poichè queste due ultimi voci naturali, come sostegno, e base dell'armonia, devono essere sonore, robuste e virili.*

Battista Velluti (1781-1861), responsável pela personificação de *Armando* em *Il crociato in Egitto* (1824) de Meyerbeer, último papel escrito especialmente para um *castrato*.

Heriot (1956) afirma que paulatinamente eles foram substituídos como heróis nas óperas por uma nova geração de tenores, encabeçados por Gilbert-Louis Duprez conhecido como o primeiro “rei dos dós agudos”. Para Simões e Scandarolli (2010, p.3) Duprez, depois de intenso estudo, descobriu em 1837 que “se levantasse mais o palato mole ele poderia escurecer mais a voz, bem na região mais aguda de tenor, e conseguir aumentar a ressonância.” Isto expandiu as possibilidades técnicas permitindo a outros cantores um meio de alcançarem maior projeção, tendo o ensino do canto se colocado a esse serviço. Os vilões, ou ainda, os jovens antagonistas, geralmente interpretados pelos *castrati alti*, foram então substituídos pelos barítonos, mais adequados que os baixos, para a representação dramática de tais personagens. No caso dessa voz especificamente, a exemplo dos *castrati alti*, a tessitura aguda se expande cerca de uma terça em relação às vozes masculinas médias utilizadas nas óperas do Clássico. A classificação de meio-soprano também passa a figurar de forma estável entre os tipos vocais existentes nessa mesma época. Pacheco (2016, p. 171) revela que, pelos textos deixados por Mancini, no final do século XVIII havia uma grande busca por um aumento da extensão vocal. Esta pode ser percebida pela análise do repertório desse período cujo apogeu se deu no início do século XIX, momento a partir do qual a busca por uma maior extensão foi substituída pela busca de maior corpo sonoro da voz, a exemplo do tenor Duprez.

Manuel Garcia (1804-1906), considerado como o primeiro grande pedagogo vocal e inventor do primeiro laringoscópio, afirmou em sua obra *Traité complet sur l'Art du Chant*, de 1847, ao descrever os tipos vocais como os temos hoje em dia, que a extensão clássica de uma voz, independentemente qual fosse, na escola italiana de canto seria de uma 12<sup>a</sup>, devendo o restante dessa extensão, abaixo ou acima, ser deixada ao arbítrio do cantor e sua natureza.<sup>140</sup>

Rossini e suas óperas demonstram bem essa nova predileção por heróis de vozes agudas, muito evidente em sua escrita. Abbate (2015) justifica a escolha de Rossini dizendo que:

O mais claro e menos ambíguo sinal de ligação de Rossini com o século XVIII está no alcance vocal de seus trágicos heróis. Quase sempre eles têm vozes agudas. Rossini herdou esse padrão acústico para o protagonismo masculino

---

<sup>140</sup> Garcia (1985, p. 23).

das convenções da ópera-séria, e de um mundo sonoro no qual os *castrati* personificavam príncipes, reis e guerreiros.

Com a decadência dos *castrati*, cantores normais foram obrigados a especializarem ainda mais suas técnicas no sentido de alcançar os mesmos patamares de extensão vocal estabelecidos por aqueles. Rossini teve também significativa influência sobre a forma com a qual as árias passaram a ser construídas. O formato até então dominante de *recitativo seco* seguido por ária *da capo* foi por ele transformado, tendo sido a ária dividida em sessões, como explica Kendall:

Embora ele não fosse o inventor de tais formas, nas mãos de Rossini surgiu uma matriz de padrões formais recorrentes – uma espécie de código rossiniano – que iria influenciar as várias décadas seguintes na Itália. O elemento padrão era o solo de ária, composto tipicamente por um recitativo introdutório seguido por três movimentos: um primeiro movimento lírico, em geral de andamento lento e com frequência chamado de *cantabile*; uma passagem cinética de ligação estimulada por algum acontecimento em cena, e chamada de *tempo di mezzo*; e uma *cabaleta* de conclusão, geralmente mais rápida do que o primeiro movimento e usualmente exigindo agilidade por parte do cantor. (KENDALL, 1992, p. 9).

Dessa forma, podemos afirmar que Rossini inaugura aquilo que viria mais tarde a ser chamado de *solita forma*, (recitativo – *cantabile* - *tempo di mezzo* – cabaleta), da mesma maneira como inaugurou também os pilares que sustentariam o que hoje conhecemos como *Bel Canto*. É muito interessante notar que a coloratura, a agilidade, as ornamentações, voltam a figurar de forma virtuosística nas composições de Rossini, contudo sem configurar exibicionismo vocal. Não eram improvisadas de acordo com os talentos dos cantores, mas escritas de acordo com estes. Para Coelho (2020, p. 32) o compositor costumava escrever todas as notas das passagens de agilidade e pedia aos cantores que a execução fosse realizada de forma fiel à partitura. No caso de Rossini, a coloratura não era pensada como uma forma de *abbellimento* pura e simplesmente, mas sim, como uma melodia complexa na qual todas as notas são importantes para exprimir determinada ação ou sentimento. No século XIX, inspirados por Rossini, foi comum que compositores escrevessem todas as coloraturas e os sinais de dinâmica, como uma tentativa de controlar os excessos praticados pelos cantores, que durante a história da Ópera não foram poucos, como pudemos observar.

Mas os ornamentos escritos por Rossini não se originaram apenas da necessidade de impor controle sobre os cantores. Nas palavras de Gallo (2012, p. 68):

Por trás de todo o magnífico fluir dos sons vocais há uma espécie de estética constante, fundada no fato de que Rossini continuou a acreditar teimosamente na voz cantada, como o meio pelo qual a beleza e a expressividade enfim se unem. O fato de suas melodias serem construídas com tantas notas é um traço que pode parecer – em particular se nosso centro de gravidade operístico se situa em outro lugar – mecânica, ou até mesmo superficial. Mas para Rossini e o público que o adora, essa escrita florida, os infundáveis grupetos, trinados e volatas, não eram ornamentos no sentido moderno, nem decorações de uma melodia básica que lhes subjaz. Mas, sim, eram os próprios meios pelos quais uma bela melodia podia comunicar sua mensagem especial. Essas longas e carinhosamente buriladas sequências de notas sem palavras eram na verdade sua mais pura expressão.

Gaetano Donizetti (1787-1848) e Vincenzo Bellini (1801-1835) seguiriam seus passos, perpetuando assim o *Bel Canto* e abrindo os horizontes para novos estilos e composições. Das centenas de óperas compostas nessa época, muitas delas foram intencionadas para lendárias cantoras como Maria Malibran (1808-1836), irmã de Manuel Garcia, e a italiana Giuditta Pasta (1797-1865). Sobre Malibran, cuja voz teria sido capaz de cantar desde o contralto ao soprano coloratura, Rossini, com quem ela colaborou em muitas ocasiões afirmou que:

Ah, que criatura maravilhosa! Com seu desconcertante gênio musical ela superou todos aqueles que tentaram emula-la, e com sua mente superior, largo conhecimento e ferocidade de temperamento, ofuscou todas as outras mulheres que conheci. (ROSSINI, in Bartoli 2007, p. 8, tradução nossa).<sup>141</sup>

Para Simões e Scandarolli (2010, p. 4) nesse período muitas mudanças podem ser observadas na forma e nas condições com as quais o espetáculo operístico passou a ser executado. Para os autores “essas mudanças envolvem afinação, tecnologia de fabricação de instrumentos, orquestração e arranjo, tessituras, técnica vocal e espaços, dimensões e acústica dos teatros.”

O século XIX foi um momento de profunda transformação. A urbanização das cidades se intensificou de forma jamais vista, impulsionada pelo surgimento de novos materiais de construção, que modificaram a arquitetura e a engenharia. Os meios de transportes foram modernizados e expandidos, notadamente por intermédio das estradas de ferro. Para Gay (2002) ocorreu a “estruturação de um novo estilo de vida, de uma organização social diferenciada, herdeira dos pensamentos iluministas e estruturadora de práticas sociais distintas, como ir ao teatro e valorizar a arte como mercadoria. Outra

---

<sup>141</sup>Ah! That wonderful creature! With her disconcerting musical genius, she surpassed all who sought to emulate her, and with her superior mind, her breadth of knowledge and unimaginable fieriness of temperament she outshone all other women I have known. Gioachino Rossini, In Bartoli 2007, p. 8.

interessante modificação ocorreu nos instrumentos musicais. Simões e Scandarolli afirmam que (2010, p. 06):

O século da “modernidade” e dos “modernos” não passou despercebido pela trajetória de desenvolvimento instrumental que foi diretamente atingido pelas pesquisas sobre acústica e de materiais e suas utilizações. É nesse século que os instrumentos de sopro ganham a estrutura que possuem hoje. As modificações buscavam uma melhora sonora e facilidade na *performance*. O som dos instrumentos de metal, como o trompete, trombone (e suas variações), trompa, e mesmo a tuba, tornaram-se mais presentes nas composições. Com o aumento e diferenciação da massa sonora começa a surgir a preocupação com a instrumentação, como forma de valorizar o potencial da orquestra. Vários tratados foram escritos sobre o assunto, sendo o mais conhecido deles o *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration* de Berlioz, publicado pela primeira vez em 1843.

No que guarda relação com a afinação, até aquela época, jamais houve uma uniformidade ou padrão que possa ser constatado. Até o século XVIII diferentes localidades possuíam diferentes práticas de afinação, geralmente cada compositor tendo seu próprio padrão, muitas vezes tendo como base os órgãos das igrejas principais das cidades em que habitavam e compunham (Haynes, 2002). Paulatinamente, em razão do maior volume sonoro adotado ao se tocar, ou ao cantar, em razão do aumento das orquestras, utilização de novos instrumentos mais potentes e do aumento também o tamanho dos teatros, a afinação foi ficando cada vez mais alta. Simões e Scandarolli (2010, p. 5) afirmam que “entre 1700 e 1850, o diapasão mudou de  $lá=415$  Hz para  $lá=440$  Hz, o que significa na prática um aumento de mais de meio tom nas afinações de orquestra ou de instrumentos de teclado.” Para instrumentistas em geral isso pode ser de certa forma indiferente, contudo para cantores, o aumento de meio tom no final da extensão aguda pode ser extremamente complicado, como veremos mais à frente.

Maiores teatros e maiores orquestras significam para o cantor lírico, que não usa microfone, maior concorrência sonora e, conseqüentemente, maior necessidade de volume vocal. A técnica vocal não envolve mais apenas beleza, doçura, sutileza, capacidade de ornamentação, leveza, envolve também projeção. A voz deve ser ouvida com clareza em todo o teatro. O cantor do início da Ópera, que expressava os afetos das palavras por meio de delicadas ornamentações, acompanhado por instrumentos igualmente delicados como a viola da gamba, a teorba e o cravo, utilizando-se da projeção natural da voz, está morto. Em seu lugar agora se encontra o cantor romântico, que duela com a orquestra de mais cem músicos em amplos teatros repletos de espectadores ávidos por ouvi-lo. Para Coffin (1989, p. 133):

Cada vez mais o cantor, principalmente o masculino, abdicou da capacidade de agilidade para tentar cantar mais e mais forte. Claro que os compositores se aproveitaram disso e começaram a compor para vozes mais escuras e possantes, com acompanhamentos com textura mais rica. Vozes novas como o barítono dramático, o tenor dramático e o *heldentenor* começaram a ser cada vez mais procuradas.

Simões e Scandarolli (2010, p. 5) afirmam que em geral, os teatros românticos têm proporções bem maiores que os teatros barrocos, mas as mudanças ocorridas entre esses períodos são bem mais profundas. O cantor lírico teve que se adaptar, às vezes de maneira drástica, a estas mudanças. Seu canto teve que mudar para poder ser projetado por sobre instrumentos mais potentes, orquestras maiores e um público mais atento. Dos *passagi* e agilidades leves do Barroco, o cantor romântico teve que aprender a cantar com bravura e força, e a técnica e a própria pedagogia vocal teve que mudar. Os próprios pedagogos não eram mais *castrati*, mas tenores, barítonos, sopranos e meios-sopranos. Nas palavras de Coffin (1989, p, 156): “cantar ópera é uma questão de espaço aéreo em auditórios e como colocar este espaço em vibração.”

As mudanças, há pouco aludidas, ou seja, a chegada do Romantismo na ópera, se tornaram mais evidentes no período compreendido entre os anos de 1827, quando se aposenta Rossini, até a estreia, em 1845, de *Tannhäuser* de Richard Wagner (1813-1883), momento em que a escola de ópera alemã começa a se formar livre das influências da Itália e da França. Nesse mesmo período, após a morte de Bellini e Donizetti, Giuseppe Verdi (1813-1891) desponta na Itália como o principal compositor de ópera de seus dias.

Wagner tem em suas composições operísticas seu principal legado musical. Podemos dividir suas obras nesse sentido em três períodos distintos. O primeiro se inicia quando o compositor tinha apenas 19 anos de idade, em 1832, momento em que ele esboça *Die Hochzeit (O Casamento)*, obra jamais terminada. Suas primeiras óperas completas foram *Die Feen (As Fadas, 1833-1834)*, *Das Liebesverbot (Amor Proibido, 1835-1836)* e *Rienzi* (ou também: *Rienzi, o Último dos Tribunais, 1838-1840*). Nelas, o estilo composicional por ele empregado é convencional, com forte influência italiana. Seu segundo período já demonstra indícios das inovações pelas quais ficou famoso. Nessa fase compôs *Der fliegende Holländer (O Holandês Voador; ou Le Vaisseau Fantôme, O Navio Fantasma, 1840-1841)*, seguido de *Tannhäuser (1843-1845)* e *Lohengrin (1846-1848)*. O terceiro período, considerado o mais importante de sua carreira, é marcado pela obtenção de um estilo próprio e maduro. As óperas compostas nesse período foram *Tristan und Isolde (Tristão e Isolda, 1857-1859)*, *Die Meistersinger von Nürnberg (Os*

*Mestres Cantores de Nurembergue*, 1862-1867), *Der Ring des Nibelungen* (*O Anel do Nibelungo*) que é uma tetralogia de quatro óperas baseadas na mitologia germânica. A obra, que demorou vinte e seis anos para compor, exige cerca de quinze horas para execução integral. É composta por *Das Rheingold* (*O Ouro do Reno*, 1853-1854), *Die Walküre* (*A Valquíria*, 1854-1856), *Siegfried* (1856-1857 e 1864-1871) e *Götterdämmerung* (*Crepúsculo dos Deuses*, 1869-1874). A ópera final de Wagner foi *Parsifal* (1877-1882).

De acordo com Bauer (1983, p.78) Wagner explorou a mitologia germânica, em homenagem ao nacionalismo típico do Romântico, em referências como o *Edda* em verso, a saga *Völsunga* e a *Canção dos Nibelungos*. Através de suas composições e ensaios, Wagner defendeu o que ele mesmo considerou uma nova forma de ópera, o “drama musical”, em que todos os elementos musicais e dramáticos são fundidos. Diferentemente de outros compositores de ópera de até então, que geralmente delegavam a tarefa da escrita do libreto, Wagner era responsável pelos seus, os quais eram referidos como “poemas”. Wagner também desenvolveu um estilo de composição em que o papel da orquestra é igual ao dos cantores que, para enfrentarem suas óperas, longas e com orquestrações avantajadas, necessitam de grande volume vocal e resistência física. Sua escrita vocal é tão específica que cantores aptos à sua execução passaram a ser classificados como wagnerianos. Birgit Nilsson (1918-2005) renomada soprano wagneriana, em entrevista<sup>142</sup> oferecida a Bruce Duffie em 20 de abril de 1988, ao ser perguntada sobre o que seria necessário para um bom desempenho nas óperas de Wagner, jocosamente respondeu “um par de sapatos bem confortáveis.”

Mas se no período Romântico Wagner reinava na Alemanha, na Itália a coroa pertencia a Verdi. Segundo Schoenberg (1997, p. 211) o compositor foi muito influenciado por Rossini, Bellini, Donizetti, Meyerbeer e Mercadante. Suas primeiras óperas, como *Oberto* (1839), *Nabucco* (1842) e *Ernani* (1844), apesar de serem já consideradas exemplos do estilo romântico, possuem um incontestável ar belcantista. Compositor muito profícuo, escreveu, ao longo de sua carreira, vinte e oito óperas. Se por um lado estabeleceu um ritmo quase industrial na confecção de partituras, por outro desenvolveu de maneira decisiva a linguagem operística, estando sempre atento à natureza dos enredos que utilizaria como base de seus libretos. Escolhia os libretistas e trabalhava com eles na confecção do texto de suas obras (ROSSELI, 2000).

<sup>142</sup> Disponível em: <http://www.bruceduffie.com/nilsson.html>

Na França e na Alemanha de então, não raro os enredos de ópera apontavam para uma dimensão mítica e muitas vezes circunscritas ao passado longínquo. Wagner, como dito, se utilizou na maioria de suas obras de personagens de deuses e heróis da mitologia germânica como Odin e suas filhas, as famosas Valquírias. Verdi, por sua vez, procurou abordar em suas óperas os dramas humanos contemporâneos a partir de enredos de obras literárias modernas, tais como *Le roi s'amuse*, de Victor Hugo (ponto partida para *Rigoletto*), e A dama das camélias, Alexandre Dumas Filho, enredo para *La Traviata*, sobre a trágica história do amor da cortesã *Violetta Valery* e do jovem aristocrata *Alfredo Germont*. Essa abordagem foi um dos principais fatores para a difusão de suas óperas para além das fronteiras italianas. Vários teatros do mundo buscaram trazer para si uma *première* de obras de Verdi. Foi o caso de *La forza del destino*, estreada em 1862 no Teatro Imperial de São Petersburgo, na Rússia, *As vésperas sicilianas* (1855) e *Don Carlo* (1867), ambas encomendadas pela Ópera de Paris. Outro exemplo é o de uma de suas mais famosas óperas, *Aida* (1871), encomendada não apenas para ser estreada em outro país, mas também para celebrar a inauguração do Canal de Suez, no Egito.

Não raro as óperas de Verdi tinham também um forte componente político. O caso mais emblemático é o do enredo de *Nabucco*, no qual a opressão do povo judeu foi relacionada à opressão do povo que vivia numa Itália em ocupação político-militar à época. Várias de suas óperas passaram por diversas censuras, ora francesas, ora austríacas, e coube a Verdi o desafio de driblar os censores sem descaracterizar as narrativas e os personagens. O coro *Va Pensiero* da mencionada ópera, entoado na trama pelos escravos hebreus é até hoje considerado como um hino nacional na Itália. A medida do quão politizada foi sua obra é difícil de ser calculada. No entanto, não há como negar o peso político que a comunidade italiana conferiu a ela durante o movimento do *Risorgimento*, que posteriormente culminaria na unificação política da Itália, dando a Verdi uma importância muito além de seus feitos musicais apenas.

Sua arte atinge o ápice de sua maturidade por meio de suas duas últimas óperas, baseadas em personagens de William Shakespeare, *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893), compostas por Verdi já na casa dos setenta anos. É com o contraste entre a mais revoltante tragédia shakespeariana e o mais despachado personagem criado pelo bardo inglês que Verdi conclui sua obra, referência para toda uma nova geração de compositores que surgia no crepúsculo do Romantismo.



Outra modificação significativa a ser observada é a de que tanto Wagner quanto Verdi eliminam os recitativos, na forma com a qual eram utilizados até então, de suas composições por meio de uma escrita musical fluída aliada a um libreto de igual fluidez. Nas palavras de Scarinci:

Em Verdi (...) a verossimilhança devia ser conquistada justamente pela eliminação do contraste entre o recitativo e a ária, que se tornara progressivamente mais estrito nos séculos XVIII e início do XIX, enrijecendo a dramaturgia da ópera. A eliminação do antigo contraste foi tarefa dolorosamente conquistada por Verdi e seus libretistas, conferindo uma plasticidade inédita à ópera, eliminando assim as rupturas entre a ação – característica dramática por excelência – e as expressões subjetivas do personagem, em seus solilóquios de caráter mais lírico. (SCARINCI, 2017, p. 296)

A escolha por enredos mais próximos da realidade, acenada na música de Verdi, é levada ao extremo pelo movimento estilístico subsequente ao Romântico na Ópera, que ficou conhecido como Verismo. Correspondente ao Realismo literário foi uma tradição operística pós-romântica associada a compositores italianos como Piero Mascagni (1863-1945), Ruggero Leoncavallo (1857-1919), Umberto Giordano (1867-1948), Francesco Cilea (1866-1950) e Giacomo Puccini (1858-1924). Também muito relacionado ao Naturalismo de Émile Zola (1840-1902), autor do célebre romance *Germinal*, os enredos escolhidos pelos veristas eram geralmente versavam sobre camadas mais pobres da população e suas vidas repletas de violência.

De acordo com Sadie (1980, p. 670) a ópera inaugural do Verismo teria sido *Cavalleria Rusticana* (*Cavalaria Rústica*) de Piero Mascagni, estreada em 17 de maio de 1890 no Teatro Costanzi em Roma<sup>143</sup>. A inspiração teria sido a peça homônima de Giovanni Verga (1840-1922), conhecido autor do Realismo literário italiano. Óperas Veristas não tiveram como foco deuses, figuras mitológicas ou heroicas de um passado remoto, mas sim o homem comum contemporâneo de seus compositores. Os problemas da *gente comune* eram expostos em sua crueza sexual, passional e violenta. As únicas exceções a essa regra são a *Turandot* (1924) de Puccini, *Andrea Chenier* (1896) de Giordano e a *Adriana Lecouvreur* (1902) de Cilea, cujos enredos lembram os do Romantismo, sobre as tragédias da vida de nobres históricos. Em sua obra *Opera After the Zero Hour: The Problem of Tradition and the Possibility of Renewal in Postwar West*

---

<sup>143</sup> Nem todos os autores são unânimes nesse ponto. Muitos acreditam que o Verismo foi na verdade inaugurado pela ópera *Carmen* de Bizet.

*Germany*, a musicóloga Emily Richmond Pollock afirma que a linguagem musical do Verismo reflete uma estética cuja ênfase se encontra no:

Poder da expressividade emocional momento a momento, que exige flexibilidade harmônica e formal, linhas vocais fortes e com poucas ornamentações e uma orquestração plenamente desenvolvida com grandes contrastes tímbricos. Musicalmente os compositores do Verismo se esforçaram de forma consciente em busca da integração do drama contido na ópera e sua música. Deixaram de lado o recitativo e sua estrutura proveniente das óperas italianas mais antigas. Diferentemente delas, as composições eram escritas “em um único bloco” com pouquíssimas quebras em um texto cantado sem emendas. Muito embora contenham árias que possam ser executadas de forma individual, são geralmente pensadas para surgirem de forma natural da ambientação dramática, sendo sua estrutura diversificada, posto que baseadas em textos que não seguem a forma estrófica. (POLLOCK, 2019, p. 6, tradução nossa).<sup>144</sup>

Por mais surpreendente que possa parecer, o Verismo como estilo operístico privilegia uma forma mais declamatória de canto, próxima das inflexões da fala, em oposição às estéticas do *Bel Canto* e do Romantismo. Assim cantores, a exemplo de seus ancestrais do início do século XVII, cujo canto também se sustentava sobre a declamação, tiveram de se adaptar a esse novo estilo. Segundo Mallach (2007, p. 42) os cantores expoentes do Verismo:

cantavam habitualmente de maneira feroz, focando no aspecto mais passional da música. Eles encorpavam o timbre de suas vozes, usando uma maior massa de prega vocal nas notas agudas, e frequentemente empregavam um vibrato conspícuo para acentuar a emoção em suas ardentes interpretações. (MALLACH, 2007, p. 42, tradução nossa)<sup>145</sup>

Pelo que podemos deduzir das palavras dos autores acima, a estética do Verismo, à exceção dos temas por ele veiculados, tem muito em comum com o pensamento sobre a ópera em seus primórdios. O estilo declamatório e uma forma de canto que privilegia os afetos contidos no texto são elementos comuns a essas duas estéticas, cuja diferença

---

<sup>144</sup> *The power of moment-by-moment emotional expressiveness that requires harmonic and formal flexibility, muscular but relatively unornamented vocal lines, and a fully developed orchestration full of high-contrast timbres. Musically, verismo composers consciously strove for the integration of the opera's underlying drama with its music. These composers abandoned the recitative and set-piece structure of earlier Italian opera. Instead, the operas were through-composed, with few breaks in a seamlessly integrated sung text. While verismo operas may contain arias that can be sung as stand-alone pieces, they are generally written to arise naturally from their dramatic surroundings, and their structure is variable, being based on text that usually does not follow a regular strophic format.*

<sup>145</sup> *The most extreme exponents of verismo vocalism sang habitually in a vociferous fashion, were focusing on the passionate aspect of music. They would 'beef up' the timbre of their voices, use greater amounts of vocal fold mass on their top notes, and often employ a conspicuous vibrato in order to accentuate the emotionalism of their ardent interpretations*

se encontra, basicamente, no volume, tanto da voz quanto da orquestra, que mais de trezentos anos depois dos Orfeus de Peri e Monteverdi, haviam se tornado imensas. Alguns dos mais famosos cantores do Verismo, que atuaram entre os anos de 1890 e 1930 foram as sopranos Eugênia Burzo, Lina Bruna Rasa, a meio-soprano Bianca Scacciati, os tenores Aureliano Pertile, Cesar Vezzani e os barítonos Mario Sammarco e Eugênio Giraldoni. Sua forma de canto, para nossa sorte, pode ser apreciada nas primeiras gravações da história da ópera.

Os primeiros grandes cantores do século XX, estrelas internacionalmente conhecidas como Enrico Caruso, Rosa Ponselle e Titta Ruffo, foram capazes de modificar suas técnicas em vias de abranger não apenas um repertório específico, escrito especialmente para suas vozes, como ocorreu até o final do século XIX, mas sim, composições do Barroco, *Bel Canto*, Romântismo, Verismo e também contemporâneas suas. Dessa forma, considerando que suas vozes foram preservadas em gravações, suas maneiras “cosmopolitas” de canto influenciam cantores líricos de todo mundo até hoje, posto que nos encontramos todos unidos pelo mesmo desafio, uma única técnica para o enfrentamento de mais de 400 anos de repertório repleto de diferenças e especificidades.

Até aqui, vimos não apenas fatos, histórias e opiniões a respeito de um gênero musical. O que observamos, de forma muito singela, foi o percurso dos sentimentos humanos e suas várias formas de expressão no exercício de um ofício que serviu por séculos à arte de se expressar e mover os sentimentos dos homens, de expurgá-los pelo canto. Da doçura à fúria, da vaidade ao sacerdócio, do amor ao homicídio, cantores de ópera imprimiram seu sopro nos indícios apresentados, e esses indícios são fundamentais para a compreensão de suas priscas vozes, prestes a voltarem a ecoar, na redescoberta da música e Monteverdi, após seu longo silêncio.

## 5. QUEBRA-SE O SILÊNCIO – A REDESCOBERTA DE MONTEVERDI

Durante todo o período examinado na seção anterior, a música de Monteverdi permaneceu esquecida. De acordo com Carter, (2002, p. 03) suas composições começam a atrair a atenção dos pioneiros da musicologia no final do século XVIII e início do século XIX, e a partir da segunda metade deste último, passa a ser discutida com maior frequência em ensaios acadêmicos. Fortune (1986, p. 81) revela que no ano de 1881 a música de *L'Orfeo* reaparece em uma primeira edição moderna de autoria de Robert Eitner (1832-1905), publicada em Berlim, juntamente com a *Euridice* de Caccini e a *Dafne* de Gagliano. A versão descrita pelo autor como “truncada”, tinha por intenção primordial o estudo e não a execução das composições. Glover (1975, p. 135) afirma que a obra de Eitner é, em muitos aspectos, uma cuidadosa transcrição da publicação original de 1609, mantendo as claves e disposição dos compassos como na forma original. Contudo há nela modificações significativas. Muito provavelmente com o intuito de auxiliar os estudiosos do século XIX na compreensão da música de Monteverdi, Eitner a apresenta a seus contemporâneos com uma realização do baixo contínuo de sua própria autoria.

FIGURA 04 – TRECHO DA EDIÇÃO ORIGINAL DA ÓPERA *L'ORFEO* DE MONTEVERDI EM 1609

FIGURA 05 – TRECHO DA EDIÇÃO DA ÓPERA L'ORFEO DE MONTEVERDI FEITA POR ROBERT EITNER EM 1881

Orfeo.

Vi ri - cor - da, o bosch' om - bro - si, vi ri - cor - da, o bosch' om -  
bro - si, de miei languis, pri - tor - men - ti, quando i - sas, siai miei la - men - ti ri - sponden fat - ti pie -  
to - si. Vi ri - cor - da, o bo - sch' om - bro - si, vi ri - cor - da, o bo - sch' om - bro - si.

\*) geschürzef.

Podemos verificar também por parte de Eitner, uma falha em sua compreensão sobre o uso da harmonia, como parte da expressão dramática no início do século XVII, pelos compositores do *nuovo stile*. Glover (1975, p. 137) afirma que tal falha:

é mais claramente demonstrada nas célebres justaposições das tonalidades de Mi maior com Sol menor no segundo ato. Incapaz de acreditar que Monteverdi pudesse usar tal choque discordante de propósito, Eitner tentou unir as duas tonalidades por meio de uma série laboriosa de acordes aproximadamente intermediários. (GLOVER, 1975, p. 137, tradução nossa).<sup>146</sup>

O autor também modifica algumas passagens do texto, talvez em busca de aproximar a pontuação deste à perspectiva dramática de sua própria época. No final do

<sup>146</sup>(...) is nowhere more clearly shown than in the celebrated E major/G minor juxtapositions in Act 2. Unable to believe that Monteverdi could have intended such a discordant clash, Eitner tried to link the two keys by a laborious series of approximately intermediate chords.

trecho *Tu sei morta*, momento em que Orfeu recebe a chocante notícia da morte de Eurídice, o libreto de Striggio apresenta a seguinte forma:

*“O se ciò negherammi empio destino,  
rimarrò teco in compagnia di morte,  
addio terra; addio, cielo; e sole, addio.”*

A versão de Eitner aparece escrita de forma diversa, como se pode perceber abaixo:

*“O se ciò negherammi empio destino!  
Rimarro teco in compagnia di morte!  
Addio terra! addio cielo e sole! addio!”*

Outras modificações dessa edição, mais significativas, guardam relação com a compreensão de Eitner sobre a importância do recitativo na condução do drama. Muito provavelmente por influência, como vimos, da concepção romântica de seu tempo de que os recitativos, na verdade, atrapalhavam a narrativa e fluidez dramática. Dessa forma, Eitner corta grande parte do Ato III que, em sua edição, passa a se iniciar com a *sinfonia mágica* que antecede a ária *Possente Spirto*. O Ato IV tem todo o recitativo de *Plutão e Proserpina* suprimido, passando a iniciar com o coro *Pietate*. Tais procedimentos não apenas evidenciam a rejeição por parte de um músico do final do século XIX em relação à função dramática do uso do recitativo, aspecto fundamental da obra operística de Monteverdi, mas também desconfiguram a própria trama, ao retirar dela partes importantes da construção original de Striggio.

Em 1904, de acordo com Fortune (1986, p. 82) o compositor Vincent d'Indy (1851-1931) apresentou uma edição também de *L'Orfeo*, em francês. Em suas próprias palavras ele afirmou ser a obra “um admirável monumento da arte dramática primitiva.”

<sup>147</sup> O mais importante fato relativo à edição de d'Indy é o de ter sido ela a base para a primeira execução da ópera no século XX, na forma de concerto, no dia 25 de janeiro de 1904, na Schola Cantorum em Paris, na qual d'Indy era professor. A edição, a exemplo da de Eitner, também possui uma série de modificações efetuadas por seu autor que transfiguram de forma significativa a obra de Monteverdi. O próprio d'Indy, ao contrário

---

<sup>147</sup> *Cet admirable monument d'art dramatique primitif*. (in Glover, 1975, p. 138).

de Eitner, afirma enfaticamente que sua edição teria como objetivo maior a execução da música e não a atenção a aspectos musicológicos.

Ao publicar esta importante seleção da primeira ópera de Claudio Monteverdi, que a Schola Cantorum teve a honra de trazer à luz do dia, após aproximadamente três séculos de esquecimento ou, ao menos, de negligente indiferença, nós não temos a intenção de fazer uma obra de arqueologia, mas uma obra de artista. [...] Menos preocupados com uma reconstituição completa da partitura original do que de favorecer a execução prática em concertos, não buscamos senão tornar evidente aos olhos de todos aqueles que se interessam pela música este admirável monumento da arte dramática primitiva. (D'INDY, In Scarinci, 2017, p. 276, tradução da autora)

Nesse sentido, com a finalidade de oferecer maior dramaticidade, bem como inteligibilidade à obra, d'Indy traduziu o libreto para o francês, realizou todo o contínuo e cortou quase a metade da ópera, se livrando de tudo que em sua opinião não fosse dramaticamente interessante. O Ato I é por ele dispensado por se “consistir apenas em canções e danças pastorais.”<sup>148</sup> O Ato V é também eliminado como irrelevante, tendo em vista o fato de que para ele o drama terminaria com a segunda morte de Eurídice. Vimos na seção dois desta tese, que o libreto original de Striggio continha um ataque de bacantes ao jovem poeta que, na versão da música publicada em 1609, foi substituída por um final feliz, no qual Apolo desce dos céus para remir Orfeu de seu infortúnio (conteúdo do Ato V). A supressão do *lieto fine* por parte de d'Indy, apesar de deformar a obra de Monteverdi, a leva, curiosamente, mais para perto da versão pretendida inicialmente por Striggio, ou seja, uma tragédia. Contudo as motivações do autor provavelmente tinham mais a ver com o gosto e a estética dominantes em sua própria época do que com as pretensões iniciais do libretista de *L'Orfeo*. Ocorre que Wagner estava na moda, diversos artigos assinados por ele e sobre ele eram publicados no *Le Courier Musical*, o periódico sobre a música daqueles dias, promovido por compositores e nomes famosos daqueles dias, entre eles D'Indy. O compositor alemão era, àquele tempo, considerado quase como que o criador do drama musical e um final feliz, e não trágico como a segunda morte da ninfa nubente, não seria suficiente para a consumação de sua concepção de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*).

O objetivo da publicação de d'Indy denota a prioridade dada aos aspectos artísticos e menos à “correção” em termos histórico-estéticos e de tradição de execução. Ele também elimina as estrofes iniciais da ária *Possente Spirto* afirmando que:

---

<sup>148</sup>(...) *le premier acte . . . ne consiste qu'en chansons et danses pastorales.*

Talvez pudéssemos lamentar apenas um desses cortes, aquele das três primeiras estrofes de Orfeu penetrando nos infernos (iv Ato), curiosas em sua escrita vocal e instrumentação, mais do que verdadeiramente belas, essas estrofes são, digamos, intraduzíveis em francês. (In SCARINCI, 2017, P. 278, tradução da autora)

Ele elimina ainda, a exemplo de Eitner, todo o diálogo entre *Plutão e Proserpina*, iniciando o Ato IV também com o coro *Pietate*. Não obstante tenha afirmado tratar o continuo “com o maior respeito pelo estilo harmônico dominante na Itália no século XVII”<sup>149</sup>, todo o acompanhamento de *L’Orfeo* foi por ele modificado. Uma série de indicações de dinâmica e andamento são oferecidas e muitos instrumentos modernos foram adicionados à orquestração, que na opinião de Fauser (2006) possuem forte influência harmônica wagneriana.

Boer (2015, p. 01) afirma que uma das principais características da prática musical do século XX é sua capacidade de estabelecer relações com a música que vai além do passado imediato. Essa atitude retrospectiva pode ser constatada pela significativa quantidade de repertórios que, esquecidos por séculos, passa a ser revisitada e novamente executada. Nessa categoria, a música operística de Monteverdi se sobressai de forma especial. Para Boer (2005, p. 3), em apenas seis décadas após sua reapresentação encabeçada por d’Indy, sua obra passa de um conjunto obscuro de relatos esparsos sobre herança musical a destaque nas principais casas de ópera do mundo. Glover (1975, p. 142) afirma que muitas outras versões de *L’Orfeo*, também distorcidas em relação à original, como as de Eitner e d’Indy aqui analisadas, surgiram no início do século XX<sup>150</sup>. A primeira versão moderna a demonstrar preocupação com a fidelidade a aspectos históricos de execução foi a transcrição da partitura original efetivada por Gian Francesco Malipiero (1882-1973) publicada em Londres em 1923.

Scarinci (2017, p. 282) nos fala um pouco sobre a recepção dessas importantes edições da música de Monteverdi:

Pioneiro na introdução de Orfeu ao século XX, a versão traduzida e “arranjada” de D’Indy não sobreviveria por muito tempo como modelo de reconstituição de uma obra do passado. Na Itália, embora Verdi e sua aura revolucionária se mantivessem intactos, as frivolidades da ópera do século XIX foram asperamente atacadas, e a assim chamada *Generazione dell’Ottanta*, formada por um grupo de compositores de vanguarda, debruçou-se sobre o

<sup>149</sup> (...) *avec le plus grand respect pour le style harmonique regnant en Italie au XVII<sup>e</sup> siècle.*

<sup>150</sup> Carl Orff (1923 and 1939), Ottorino Respighi (1935), Jack Westrup (1925), August Wenzinger (1955), Raymond Leppard (1965), Denis Stevens (1967), Nikolaus Harnoncourt (1969), Jane Glover (1975), Roger Norrington (1976), John Eliot Gardiner, Valentino Bucchi (1967), Bruno Maderna (1967) and Luciano Berio (1984).



Renascimento num impulso arcaizante em busca de renovação. Membro desse grupo, o compositor Gian Francesco Malipiero publicou uma partitura de Orfeu em Londres, em 1923, como parte de um ambicioso projeto de publicação da obra completa de Monteverdi. A edição italiana da partitura de Orfeu é muito diferente daquela feita por Vincent D'Indy em 1904 – as edições de Malipiero da obra completa de Monteverdi são utilizadas até hoje, e foram somente suplantadas por uma nova edição de 2001 pela editora *Ut Orpheus Edizioni* de Bolonha. O baixo contínuo, como era costume até os anos 1990, aparece realizado por Malipiero, mas sua edição de Orfeu difere substancialmente do verdadeiro arranjo com nuances românticas feito pelo compositor francês. (SACARINCI, 2007, p. 282).

A edição de Malipiero, não apenas de *L'Orfeo*, mas, de toda obra de Monteverdi, acena o início do movimento da *performance* historicamente orientada, cujo objetivo era a realização de execuções “autênticas” de música antiga. As escolhas de d'Indy, destituídas desse rigor histórico, tinham como escopo tornar a música de Monteverdi mais palatável, adequada ao gosto da época, aos consumidores do romantismo que tinham Wagner como um exponencial do estilo. Malipiero, por sua vez, tencionava a quebra com o *status quo* musical na Itália ainda extremamente arraigado às práticas musicais do século XIX. A dicotomia expressa por meio da atividade editorial desses dois compositores é, para o cantor do século XXI, que deseja interpretar a obra operística de Monteverdi, um grande desafio. Desafio este contido entre a busca de uma interpretação que se mantenha próxima de como a música de Monteverdi foi escrita e que ao mesmo tempo possa se adaptar não apenas ao cantor atual, mas também ao gosto o público. Os 400 anos que nos separam, de Rasi, Peri, Caccini e Renzi, agregaram ao nosso ofício dificuldades que por eles, os antigos, jamais foram enfrentadas.

A maior delas, a meu ver, é a pluralidade do repertório executado. Tomemos o exemplo do próprio Francesco Rasi. A música por ele composta e executada sempre foi aquela do princípio do Barroco. Durante os períodos estilísticos subseqüentes relevantes para o canto, cantores executaram apenas a música relativa a seu tempo de existência. Não se cantava Monteverdi durante o período Clássico, por exemplo. Os grandes nomes do *Bel Canto* italiano não cantavam Bach nem mesmo Mozart e etc. Tal fato possui repercussões muito importantes em termos técnicos e vocais. O que quero dizer neste ponto é que o cantor contemporâneo, principalmente no Brasil, obrigatoriamente e com raríssimas exceções, executa um repertório que compreende basicamente 400 anos de música vocal com uma única técnica. Tal fato pode ser facilmente corroborado por minha própria experiência profissional e a da grande maioria de todos os colegas cantores líricos em atividade em nosso país. A despeito das limitações relativas à classificação vocal,

todos nós em algum momento executamos obras de períodos muito diversos e não raro divergentes estilisticamente.

Iniciei minha carreira aos 17 anos, e hoje, 21 anos depois, tenho em meu repertório peças que vão do início do Barroco e passam por todos os períodos estilísticos do repertório vocal ocidental. A própria formação universitária em canto exige dos cantores essa versatilidade, posto que os programas de repertório existentes nos cursos superiores preconizam, ano a ano, a passagem do artista pelos mais variados estilos. Cantamos Monteverdi, Purcell, Vivaldi, Handel, Bach, Pergolesi, Mozart, Rossini, Donizetti, Bellini, Schuman, Schubert, Lizst, Verdi, Bizet, Wagner, Gounod, Debussy, Ravel, Mascagni, Puccini, Britten, Villa Lobos, e uma infinidade de outros compositores tão diversos quanto são diversas as dificuldades de execução de suas obras. Do ponto de vista técnico isso é muito diferente de se executar durante toda uma vida o mesmo repertório, delimitado dentro do mesmo período estilístico. Para tanto somos hoje em dia obrigados a termos em nosso arcabouço técnico uma versatilidade muito maior que a de cantores do passado.

Muitos podem aqui se perguntar se não seria mais interessante especializar-se em um único repertório que seja adequado aos padrões vocais do cantor e nesse sentido dar seguimento a uma carreira. A resposta é simples, obviamente que sim. Contudo a realidade do profissional do canto lírico, não apenas no Brasil, mas também em muitos outros países, não possibilita tal especialização, na esmagadora maioria dos casos. No Brasil os trabalhos são extremamente escassos e somos obrigados a nos superarmos em vias de cobrirmos o maior repertório possível para, como se diz vulgarmente, sermos capazes de “pagar as contas”. Antes, tecnicamente preocupados com apenas um estilo, como poderíamos considerar os cantores líricos do passado, hoje precisamos nos desenvolver tecnicamente para o enfrentamento de muitos, e esse fato exige de nós um maior preparo. Outrossim devemos sempre levar em consideração o fato de que por mais que fosse possível para a maioria dos cantores, em um mundo ideal, se especializarem em seus repertórios de preferência, essa especialização, para que possua coerência, deve ser produto de uma formação rica, sólida e aprofundada. Por fim, levemos em consideração que a docência é também parte da realidade dos cantores líricos, seja ela levada a cabo paralelamente à carreira de cantor, seja ela realizada ao final da carreira. Um bom docente, a despeito de suas peculiaridades vocais, deve possuir pluralidade de conhecimentos e abordagens.

Outro fator importante a ser considerado é o que chamo de multiplicidade dos lugares de execução. No passado o repertório era quase sempre composto tendo-se em mente o local específico de sua realização. As obras de Monteverdi foram escritas ou para a intimidade dos salões da nobreza, para ambientes palacianos com seus altos pés direitos e pisos de mármore lustrado, para as igrejas e mais tardiamente para os primeiros teatros da ópera pública veneziana<sup>151</sup>. A obra de Bach foi quase em sua totalidade destinada a ser executada em uma única igreja<sup>152</sup>. Mozart escrevia obras tendo em mente o local de sua execução<sup>153</sup>. Wagner, expoente do ultrarromantismo, séculos após Monteverdi, levou tal fato ao extremo, construindo um teatro todo ele pensado para sua própria música.

Atualmente cantamos um vasto repertório no lugar que for possível. Falando de minha própria experiência, consciente de que esta é também a realidade de meus colegas, já cantei as mais diversas composições em locais inadequados, desde refeitórios de igrejas a auditórios mais destinados a palestras corporativas do que a qualquer tipo de prática musical propriamente dita. Essa inadequação quase que constante do local de execução musical para cantores líricos se configura, sim, como um grande desafio. Não contamos com qualquer tipo de amplificação, assim acústicas precárias em muito prejudicam nosso desempenho e forma de cantar. A preocupação em relação aos espaços em que atuamos é de grande importância para esta tese. Parte da tentativa de se recriar de alguma forma a música do passado se encontra também relacionada ao espaço de execução dessa música hoje em dia. Cantar Monteverdi em um teatro como o Teatro Guaíra, em Curitiba, Paraná, cuja plateia é comporta 3.200 pessoas e a acústica é precária, certamente vai exigir do cantor uma série de adaptações em sua emissão com a finalidade de se fazer ouvir sem microfone. Tal fato comprometeria qualquer tipo de rigor musicológico em relação à execução de uma música criada para locais dotados de uma acústica que ajuda o cantor ao invés de desafiar sua capacidade de projeção. Pacheco (2006, p. 19) corrobora deste pensamento ao dizer que:

Posso ainda lembrar 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 anteriores. Um conjunto de câmara barroco certamente encontra dificuldades em se fazer ouvir com a qualidade original nas grandes salas de hoje. (Pacheco, 2006, p. 19).

---

<sup>151</sup> PARISI, 1989 p. 184.

<sup>152</sup> FINSCHER, 1988 p. 31.

<sup>153</sup> STREATFIELD, 2019 p. 114.

No início desta tese afirmo que o aprofundamento em relação à realidade das práticas musicais do passado é de suma importância para a orientação das escolhas interpretativas de um cantor. Tal realidade, a meu ver, deve ser encarada em sua totalidade, motivo pelo qual aqui se discutem aspectos que vão além daqueles apenas musicais ou estilísticos, como os locais de execução por exemplo.

Inicialmente assinaladas pela obra editorial de Malipiero e seu inovador olhar sobre a música de Monteverdi, em busca de um ideal musical antigo que rivalizasse com a estética romântica da época, as preocupações com a realidade do passado e sua capacidade de informar a execução moderna de música antiga deram origem ao movimento da *Performance historicamente informada*. A princípio o movimento foi uma abordagem da execução da música clássica cuja finalidade é a de se manter fiel à forma e estilo da era musical em que uma obra foi originalmente concebida<sup>154</sup>. São dois seus alicerces fundamentais: a aplicação fidedigna de aspectos estilísticos e técnicos próprios da *performance* da época da composição original, assim como o uso de instrumentos de época, os quais podem ser também reproduções, dotados geralmente de timbre e afinação diversas das atuais. Considerando que não há qualquer tipo de registro de áudio ou vídeo de qualquer música anterior à era moderna, a *Performance Historicamente Informada* se baseia mormente na pesquisa musicológica de tratados, bem como em outros documentos e evidências, por meio dos quais se pode compreender melhor como se dava a *performance* musical em um determinado momento histórico, a exemplo do recuo efetuado nas seções anteriores dessa tese. As interpretações são geralmente baseadas nas partituras originais, livres das influências e correções efetuadas por editores em períodos posteriores aos da composição em si, a exemplo da tentativa de Malipiero há pouco analisada em oposição às de Eitner, d'Indy e outros.<sup>155</sup>

As raízes da *Performance Historicamente Informada* podem ser rastreadas até o final do século XIX, contudo seu desenvolvimento e difusão propriamente ditos se deu a partir da segunda metade do século XX em alguns países do ocidente. Primeiramente preocupada com a execução de música medieval, renascentista e barroca, atualmente também se ocupa do período clássico e romântico de igual forma. A parcela do

---

<sup>154</sup> HUNTER, 2014, p. 607; DOROTTYA, 2001, p. 72.

<sup>155</sup> Um exemplo palpável dessas modernas edições muito utilizadas por cantores principalmente estudantes é a coletânea de arias antigas intitulada *Arie Antiche* publicada em 1885 por Alessandro Parisotti. A coletânea conta com 24 arias do repertório barroco por ele editadas em notação moderna com o acompanhamento, originalmente escrito para baixo contínuo, já resolvido e estruturado para piano.

mencionado movimento focada apenas no repertório de música antiga recebeu o nome de *Early Music Revival Movement*<sup>156</sup>, o qual daqui por diante chamarei de EMRM.

As ideias advindas das pesquisas efetuadas nesse sentido chegam hoje em dia a influenciar não apenas a prática musical, mas também o teatro, como a exemplo das produções de óperas barrocas, em que são utilizadas abordagens historicamente informadas também para as cenas e cenários, como aquelas contidas no já mencionado tratado anônimo do século XVII sobre a arte da encenação *O Corego*. Alguns críticos contestam a metodologia utilizada pelo movimento, afirmando que seu conjunto de práticas e estética são na verdade um produto do século XX<sup>157</sup>. Isso porque, como veremos mais adiante de forma mais detalhada, é impossível se ter certeza sobre como soava essa música dita antiga.

A escolha dos instrumentos musicais é, como dito, um princípio importante da *performance* historicamente informada. Muitos instrumentos antigos foram preservados e puderam ser replicados em sua forma original. Outros ainda deixaram de ser utilizados com o passar dos anos, tendo sido substituídos por novas formas de se fazer música. Para Zdenko (2001, p.338), por exemplo, antes do proeminente uso do violino moderno, outros instrumentos de corda tais como a rabeca e a viola costumavam ser muito mais comuns. A existência de instrumentos antigos, em coleções de museus, tem auxiliado musicólogos a entender melhor as diferenças de *design* e afinação próprias da prática musical em tempos antigos<sup>158</sup>. Para Lawson e Stowell (1999, p.19) tais instrumentos se configuram não apenas como sendo uma importante ferramenta para a pesquisa, mas também tem um papel ativo na prática da interpretação historicamente orientada. Instrumentistas modernos que desejam recriar uma sonoridade histórica normalmente utilizam réplicas modernas desses instrumentos (em alguns casos os instrumentos originais são também utilizados) na espera que isso possibilite uma execução fiel à obra, como o compositor a ouviu e desejou que fosse executada. Muitos grupos atuais ao executarem a música de Bach, por exemplo, se servem de réplicas modernas de instrumentos antigos, na tentativa de recriarem a sonoridade de uma orquestra do século XVIII.

---

<sup>156</sup>HASKELL, 1996, p. 21.

<sup>157</sup>Idem, p. 36.

<sup>158</sup>Entre os principais museus em cujos acervos encontram-se preservados os mencionados instrumentos de época podemos citar o Cité de La Musique em Paris, o Museu de instrumentos musicais do Castelo Sforza em Milão e o Museu de Instrumentos Musicais da Bélgica em Bruxelas, todos eles responsáveis não apenas pela preservação física desses exemplares históricos, mas também pela promoção de eventos musicais nos quais estes podem ser vistos em funcionamento.

Essa prática teve como reflexo positivo, o reavivamento de instrumentos há muito tempo já em total desuso e uma profunda reflexão sobre o papel de seu uso na prática musical atual. Orquestras e grupos conhecidos pelo uso de instrumentos de época em suas *performances*, atualmente incluem importantes nomes como o English Baroque Soloists dirigido por Sir John Eliot Gardiner, La Chapelle Royale dirigido por Philippe Herreweghe e o Taverner Consort and Players dirigido por Andrew Parrot, para citarmos apenas alguns.

Como vimos até agora, uma das maiores dificuldades da *performance* historicamente informada é a determinação do que seria a sonoridade de época. Essa sonoridade dificilmente pode ser estabelecida com precisão e o problema se agrava quando o assunto é a música vocal. Existe a nossa disposição um grande número de instrumentos de época, cujas características particulares podem ser analisadas hoje em dia e cuja escolha, como vimos, é de suma importância para uma adequação das práticas interpretativas a uma realidade preexistente e de difícil acesso. No caso do canto, isso não ocorreu. O instrumento não podia ser preservado, a voz morria com o cantor. Não há gravações referentes ao período em que Monteverdi viveu, não temos um disco com interpretações de seus madrigais ou ainda de suas óperas apresentadas segundo suas determinações, por cantores por ele mesmo escolhidos. Muito embora o sistema fonador humano se mantenha inalterado nesses 400 anos, infelizmente não temos como regressar ao passado e apenas ouvir a música feita nesta época de tantas inovações, música feita para mover os afetos e causar o maravilhamento daqueles poucos que presenciaram tais feitos.

Mesmo dentro do próprio EMRM, muitas controvérsias sempre existiram no que diz respeito à prática do canto. Tomemos como exemplo neste ponto as pesquisas de Ralph Kirkpatrick, pioneiro no redescobrimento de obras compostas para o cravo, notadamente de Scarlatti. O autor, ao trabalhar com a editoração das Sonatas do compositor supramencionado, fala sobre o risco de se utilizar esoterismos históricos para ocultar incompetências técnicas:

Não raro a chamada autenticidade histórica pode ser utilizada como uma forma de se escapar de inquietantes observâncias de valores estéticos, e da assunção de qualquer genuína responsabilidade artística. A abdicação de valores estéticos e de responsabilidade artística podem conferir uma certa ilusão de simplicidade àquilo que a passagem do tempo nos apresenta, como ossos clarificados pela passagem das areias do tempo. (Kirkpatrick, 1984, p. 143).

O produtor de música clássica Michael Sartorius (1986, p. 37), ferrenho defensor do EMRM, afirma que muito embora o debate relativo à questão da autenticidade na música barroca sempre vá existir, determinadas características sempre deverão estar presentes, caso a *performance* queira refletir um verdadeiro espírito barroco. Entretanto, muitos são aqueles que afirmam ser o EMRM essencialmente uma invenção do século XX. Ao falar sobre o periódico *Early Music* (um dos principais periódicos na área da *performance* historicamente informada) Peter Hill (1986) afirma que todos os artigos do *Early Music* possuem em diferentes graus de intensidade a fatal falha da posição de autenticidade. Isto porque a tentativa de se compreender o passado pelo passado vem a ser, paradoxalmente, um fenômeno absolutamente contemporâneo. Em razão da grande polêmica envolvida, muitos dos pesquisadores afeitos ao tema preferem se manter afastados do termo “*performance* autêntica”. O maestro John Eliot Gardiner afirma que o termo pode ser confuso e que seu entusiasmo por instrumentos de época não é o de um antiquário ou de busca de uma espúria e inatingível autenticidade. Busca simplesmente uma refrescante alternativa para o padrão de qualidades monocromáticas da orquestra sinfônica.<sup>159</sup> A posição menos rígida adotada por Gardiner, me parece mais acertada, pois demonstra uma abertura para as muitas possibilidades oferecida pela música antiga em nossos dias. Contudo suas palavras, de alguma forma, incomodam. Ao afirmar que sua busca é no sentido de encontrar “alternativas às qualidades monocromáticas da orquestra sinfônica”, o maestro evidencia, pelo menos a meu ver, uma vontade de enxergar na música antiga, não ela por ela mesma, mas sim algo que antagonize práticas contemporâneas que lhe desagradam.

Minhas impressões encontram eco em uma das vozes mais céticas dentro do EMRM, Richard Taruskin. A tese do autor é a de que a o uso de práticas ditas historicamente informadas são na verdade práticas próprias do século XX influenciadas pelo modernismo e que, no fim das contas, não é possível se saber ao certo como a música soava nos séculos passados. Segundo ele:

Aquilo que nos tornamos acostumados a perceber como sendo *performance* historicamente autêntica não representa nem um protótipo histórico determinável nem qualquer tipo de reavivamento de práticas coesas em relação aos repertórios enfrentados. Pelo contrário, são na verdade a incorporação de toda uma lista de desejos repleta de valores modernos, validados na academia e no mercado musical por uma leitura eclética e oportunista das evidências históricas. *Performers* históricos cujo intento seja o de “chegar à verdade” por

---

<sup>159</sup>John Eliot Gardiner: Why the Word "Authentic" Bothers Him" YouTube. Carnegie Hall. 24 março 2015. Visto em 25 de agosto de 2018.

meio do uso de instrumentos de época e revitalização de perdidas técnicas na verdade escolhem e adéquam informações colhidas nas prateleiras da história. E assim o fazem de uma forma que mais fala a respeito dos valores do final do século XX do que daqueles de eras progressas. (TARUSKIN, 1995, p. 164).

Daniel Leech-Wilkinson, no mesmo sentido, admite que muita da prática do EMRM é baseada em invenção:

A pesquisa histórica pode nos prover com instrumentos, e algumas vezes instruções muito detalhadas de como os utilizar. Contudo, a distância entre essas evidências e o som da performance propriamente dita é tão grande que apenas pode ser coberta por meio de uma grande quantidade de musicalidade e invenção. A exata quantidade de invenção necessária pode ser facilmente esquecida, tendo em vista ser o exercício de invenção musical é parte intrínseca e automática da vida do *performer*. Os estilos da música antiga praticados hoje têm muito mais a ver com o gosto atual do que com acuidade histórica. (Leech-Wilkinson, 1984, p. 13).

Lidia Goehr (1988, p. 279), em seu livro *O museu imaginário das obras musicais* discute os objetivos e as falácias tanto dos apoiadores quanto dos opositores da prática musical historicamente informada. A autora parte do princípio de que o movimento em si nasce no final do século XIX como uma reação da imposição da técnica moderna sobre a música de eras progressas. A preocupação dos envolvidos era a de atingir uma forma “autêntica” de se fazer música, por meio da fidelidade às condições de execução da época ou ainda fidelidade à obra do compositor. Os críticos, em contrapartida, alegam anacronismo e a aplicação de ideias modernas na renovada prática da música antiga. Após debater ambos os lados, a autora chega à conclusão de que o melhor viés a ser seguido pelo EMRM seria aquele que permite um olhar diferente em relação à forma com a qual estamos habituados a fazer e ouvir música, posicionamento adotado nesta tese. Segundo ela:

Esse pensamento mantém nossos olhos abertos para a possibilidade de se produzir música de formas diferentes sob a ótica de novos ideais. Mantém nossos olhos abertos para a natureza criticamente inata e mutável de nossos conceitos normativos. Mas mais do que isso, nos auxilia a superar o desejo profundamente enraizado de possuímos a mais perigosa das crenças, a de que nossas práticas estão corretas a todo momento. (GOEHR, 1988, p. 288).

Assim, de certa forma, devemos refletir profundamente a respeito daquilo que chamamos de “certezas” em relação a algo tão distante quanto à música do início do Barroco. Estamos tão distantes deles quanto eles mesmos se encontravam de Aristóteles e do teatro Grego Antigo, nos quais basearam seus ideais composicionais. Esse lapso



temporal considerável nos aparta de forma absoluta da realidade daquelas pessoas, impedindo de forma também absoluta qualquer tipo de autenticidade em relação à forma com a qual a música era feita. Se d'Indy pode ser criticado por editar o *L'Orfeo* de Monteverdi, dando a ele contornos próprios do gosto de seus dias, igualmente podemos criticar o EMRM em seus primórdios, por ter contaminado suas concepções da música antiga pela confessa aversão às influências do século XIX na prática musical do século XX. O filósofo britânico Roger Scruton (1997, p. 448), em sua obra *The Aesthetics of Music*, afirmou que o efeito do EMRM tem sido frequentemente o de se encapsular o passado em um tolo casulo de academicismo, em vias de se elevar a musicologia acima da música propriamente dita, confinando assim os autores do Barroco em uma cápsula temporal. Para ele o sentimento “cansado” ao qual induzem diversas das execuções atuais ditas autênticas pode ser comparado à “atmosfera de um moderno museu. As obras dos compositores antigos são cuidadosamente arrumadas por detrás de uma vidraça de autenticidade, de onde nos observam intocáveis e inatingíveis”. Pacheco (2006, p. 19) levanta outra importante questão. Assim como se modificaram instrumentos, estilos de composição, salas de concerto, teatros e a própria voz cantada na ópera, o público também mudou muito nos últimos séculos e “já não reage como antes à obra musical.” Koopman afirma que:

Existe, por exemplo, uma ópera do repertório corrente com duas árias de tenor: uma florida, especialmente designada para o cantor que criou o papel originalmente, e outra, substituta, em legato, escrita para uma produção subsequente em que o novo tenor não pode arranjar-se com a ária florida original, pois era especializado em um estilo delicado com linhas maravilhosamente sustentadas. Uma plateia moderna espera que seu tenor cante as duas. (KOOPMAN, 1999 *apud* PACHECO, 2006, p. 19, tradução do autor).<sup>160</sup>

As palavras de Koopman corroboram as mencionadas dificuldades do intérprete moderno em relação à música antiga, que deve adequar sua voz a um repertório que não foi escrito para si, geralmente discrepante até mesmo em uma mesma obra, como no caso relatado acima. Essas dificuldades também podem ser encaradas como uma das necessidades da classificação vocal contemporânea. Hoje, o repertório de um cantor é determinado por seu tipo vocal específico. Se na época de Monteverdi cantores não

---

<sup>160</sup> *There is for example, an opera in the current repertory with two famous tenor arias: a florid one specially 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, since specialized instead in a delicate style with superbly sustained line. A modern day audience expects its tenor to sing both.*

estavam presos a uma classificação determinada, muito embora ela já existisse mesmo que de forma incipiente, atualmente jamais veremos um baixo cantando algo que foi escrito para tenor por mais que teoricamente possua meios para tanto. Talvez por isso a adesão por parte dos cantores em relação ao estudo e aprofundamento nesse repertório seja ainda tão pequena. No que diz respeito à ópera do Clássico em diante, já possuímos, mesmo que em razão de tradição, uma ideia muito mais clara sobre quais os tipos vocais atuais são adequados para a interpretação dos inúmeros personagens existentes. Em relação às óperas de Monteverdi isso não existe. Como veremos mais adiante, as apresentações modernas dessas óperas possuem casts dos mais variados tipos, não havendo nenhum tipo de consenso em relação aos tipos vocais mais adequados, em termos classificatórios modernos, a sua execução atual. Para fins dessa tese, analisaremos as impressões vocais deixadas pelos cantores envolvidos nas duas últimas óperas de Monteverdi e, com base nos indícios históricos e atuais até aqui apresentados, buscaremos a composição de um quadro que aponte para um caminho mais equilibrado de execução, onde as escolhas interpretativas possam vir à tona com um pouco mais de segurança. Não se trata de uma busca por certezas absolutas, mas de possibilidades plausíveis e calcadas no bom senso e nas evidências históricas deixadas por esses artistas antigos, os quais agora já conhecemos melhor, apesar de ainda muito esquecidos, mesmo tendo sido fundamentais para a formação e criação do gênero operístico. A tentativa de estabelecimento de seus tipos vocais, negligenciada de forma geral, se equipara a escolha da correta instrumentação na composição moderna de orquestras antigas. Aliada a uma melhor compreensão da técnica e das condições de execução e trabalho antigos comparados ao contemporâneo, se configura em um caminho plausível para obtenção de significativos resultados.

## 6. ULISSE E POPPEA

*Il Ritorno d'Ulisse in Patria* é a primeira das três óperas da já mencionada trilogia veneziana de Monteverdi. Com libreto de Giacomo Badoaro (1602-1654) é constituída por um prólogo seguido de três atos. Sua primeira apresentação se deu no Teatro Santi Giovanni e Paolo, em Veneza, no ano de 1640. A história, inspirada na segunda metade da *Odisséia* de Homero, versa sobre o retorno do herói Ulisses a seu reino, Ítaca, após a conclusão da guerra de Tróia. Ao chegar a sua terra natal ele a encontra usurpada por vilões que importunam sua fiel esposa Penélope. Com o auxílio dos deuses, de seu filho Telêmaco e do amigo Eumete, Ulisses acaba derrotando seus inimigos reavendo sua esposa e trono. A trama, hoje em dia bem conhecida graças a popularidade da obra de Homero, é precedida por, nas palavras de Fabbri (1985, p. 251), um “moralizante prólogo” no qual a *Fragilidade Humana* (um dos personagens) se declara como oprimida pela tirania do *Tempo*, da *Fortuna* e do *Amor* (todos também personagens).

Inspirados pelo legado de Monteverdi em relação à notoriedade de suas obras mantuanas, muitos tentaram persuadir o compositor a escrever novas óperas, agora, para os palcos de Veneza. O libretista de *Ulisse*, Badoaro, escreve em 1640 que:

Plateias venezianas têm sido enganadas pelas aparências; as emoções que eles têm visto encenadas no palco necessariamente os deixaram frios e imóveis, pois o que os aquecia era um sol pintado; apenas o grande mestre Monteverdi, o verdadeiro sol, irradia suficiente calor para acender as paixões. (BADOARO, in Rosand, 1991, p. 15, tradução nossa).<sup>161</sup>

Badoaro pretendeu fornecer um libreto confeccionado para atender as necessidades de Monteverdi, no intuito de proporcionar ao compositor, oportunidades de demonstrar os diferentes estilos por ele dominados na arte de mover os afetos. Sobre o processo de redação do libreto Badoaro afirmou ter evitado “todas as concepções e pensamentos rebuscados dando maior atenção aos afetos tendo em vista que Monteverdi os queria.”<sup>162</sup> Isso parece ter sido suficiente para convencer Monteverdi a compor uma nova ópera, mas, contudo, ele imporia a seu libretista uma série de modificações em seu texto.

---

<sup>161</sup> *Venetian audiences have been deceived by appearances; the emotions they have seen portrayed on stage have necessarily left them cold and unmoved, because they were warmed by painted sun; only the great master Monteverdi, the real sun, radiates sufficient heat truly to ignite the passions.*

<sup>162</sup> *I avoided all far-fetched thoughts and conceptions and paid more attention to the affections as Monteverdi wished to have them.*

Rosand (1994, p. 384) afirma que as mudanças se deram pelo fato de Monteverdi ter achado o libreto “fraco em oportunidades formais para canções, pois media cada oportunidade oferecida pelo texto, cada refrão, cada passagem métrica, para criação de uma forma lírica fechada. E sempre a alteração servia a um propósito dramático.”<sup>163</sup> Monteverdi tinha 73 anos de idade quando compôs *Ulisse* e essa foi sua única ópera sobrevivente baseada em um épico grego. Após sua estreia em Veneza, onde foi efusivamente aclamada, recebeu também, no ano seguinte, apresentações no Teatro Guastavillani em Bolonha (Alessandrini, 2007). Glixon (1995) afirma que do elenco original da obra, apenas alguns cantores podem ser hoje identificados. Surpreendentemente o cantor responsável pelo personagem título da obra, *Ulisse*, jamais teve sua identidade precisada. Após as apresentações em Bolonha, houve uma reapresentação em Veneza na temporada do ano seguinte a estreia, algo inédito para uma época ávida por constantes novidades, tendo a música ficado esquecida, até o século XX.

No século XIX foi descoberto um manuscrito anônimo da ópera, preservado hoje na Biblioteca Nacional de Viena. O documento é de muitas maneiras problemático. Nele se encontram registradas somente as linhas vocais e a indicação do acompanhamento do baixo contínuo. Apenas sinfonias e ritornelos são escritos em cinco partes. Não há também qualquer indicação da instrumentação, como podemos perceber na edição de *L'Orfeo*. Tal fato parece indicar que o manuscrito era uma versão utilizada para a prática da música propriamente dita, e não uma edição comemorativa, como no caso de sua primeira ópera. Há também uma série de inconsistências entre o manuscrito e as versões do libreto sobreviventes, fato que gerou, após a publicação de sua primeira edição moderna<sup>164</sup> em 1922, por Robert Hass, uma série de questionamentos sobre a autenticidade da autoria da obra. Rosand (1991, p. 16) afirma que foram encontradas 12 edições do libreto nas quais se pode verificar a autoria de Badoaro, sendo que destes, apenas dois mencionam Monteverdi como sendo o autor da música. Apesar da controvérsia, documentos como cartas de Badoaro, entre outros, confirmaram, como nas palavras de Vartoldo (2005, p. 20) “sem sombras de dúvidas”, Monteverdi como o autor

---

<sup>163</sup>*It is quite apparent that the composer found the libretto lacking in formal invitations to song, for he seizes on every possibility offered by the text—every refrain, every metrical passage—to create a closed lyrical form. And always, the alteration serves a dramatic purpose.* (In Rosand, Ellen. "The Bow of Ulysses." *The Journal of Musicology* 12, no. 3. 1994, p. 384.)

<sup>164</sup>As principais edições da ópera em tempos modernos são: Vincent d'Indy (Paris, 1926), Gian Francesco Malipiero (Viena, 1930), Luigi Dallapiccola (Milão, 1942), Ernst Krenek (Wuppertal, 1959), Nikolaus Harnoncourt (Viena, 1971), Raymond Leppard (Londres, 1972), Hans Werner Henze (Salzburgo, 1985) e Alan Curtis (Londres, 2002).

de *Ulisse*, tendo qualquer tipo de suspeitas no sentido contrário se dissipado após a década de 1950.

*L'incoronazione di Poppea*, a última ópera do compositor, teve, como veremos, um percurso mais polêmico. A obra, constituída de um prólogo e três atos, conta a história do amor entre *Nerone (Nero)* e a cortesã *Poppea* que, apesar de sua condição social, foi capaz de se fazer coroar Imperatriz de Roma. Apresentada pela primeira vez no Teatro Santi Giovanni e Paolo, em Veneza, durante a temporada de carnaval de 1643 tem como autor de seu libreto Giovanni Francesco Busenello (1598-1659). Como afirma Rosand (2007, p. 10) a ópera obteve grande sucesso já em sua estreia “tendo sido rerepresentada mais de uma vez nos anos seguintes em Veneza, Nápoles e possivelmente também em Paris.”<sup>165</sup> Muito embora tenha ficado desaparecida por quase 200 anos, *L'Incoronazione* rapidamente se tornou parte do conjunto da ópera de Monteverdi quando um manuscrito seu foi encontrado em 1888. A partir desse momento, críticos e pesquisadores passaram a considerá-la como a progressão natural do gênio musical de Monteverdi. Sartori (1953, p. 227) chegou ao ponto de afirmar que *Poppea* seria a “culminação de seus esforços criativos, a realização final de uma busca que durou toda sua vida, obra prima desejada e preparada por toda uma existência.”

A ópera foi publicada pela primeira vez por Goldshmidt em 1904 em *Studien zur Geschichte der 14 italienischen Oper* e, quase que imediatamente, apresentada em Paris em 1905 e 1913, sob regência de Vincent D'Indy, cuja própria edição foi publicada em 1908. Após estas duas apresentações seguiram-se uma em 1914 em Bruxelas, regida por Charles Van den Borren e outra em Oxford, no ano de 1927, sob o comando de Jack Westrup. Malipiero incluiu a obra em sua coletânea de 1931 e um fac-símile da mesma foi publicado em 1938, com edição de Giacomo Benvenuti. A recepção de *Poppea* pelos estudiosos da época foi muito positiva e sua autoria, a princípio, não chegou a ser questionada. No entanto, pouco tempo após seu redescobrimento, um olhar mais crítico sobre a evidência documental existente revelou que a presunção de autoria seria infundada, seja em relação a trechos específicos da obra ou ainda sua totalidade.

O conseqüente debate gerado por tais considerações se tornou cada vez mais relevante, pois a autenticidade da autoria de *Poppea* é algo que vai muito além do escopo da obra. Põe-se em jogo o próprio legado de Monteverdi. Muito antes de terem acesso a

---

<sup>165</sup> *Poppea* “was revived more than once in later years, probably in Venice as well as Naples, and perhaps even Paris” In Ellen Rosand. *Monteverdi's Last Operas: A Venetian Trilogy*. (Berkeley: University of California Press, 2007), 10.

manuscritos, cenários ou libretos de *Poppea*, musicólogos sabiam que Monteverdi havia escrito óperas para os palcos de Veneza, graças ao libretista e historiador Cristoforo Ivanovich. Em um apêndice de seu livro de 1681 *Minerva al tavolino*, Ivanovich atribui apenas duas operas a Monteverdi: *Il ritorno d'Ulisse in patria* em 1641 e *L'incoronazione di Poppea* em 1643, momento em que também menciona uma segunda apresentação desta em 1646<sup>166</sup>. Segundo Rosand (2007, p. 29-35) logo após o descobrimento do manuscrito de *Il Ritorno* em 1881, “o bibliotecário veneziano Taddeo Wiel identificou um dos manuscritos anônimos da Coleção Contarini, na Biblioteca Marciana, como sendo a desaparecida *L'Incoronazione di Poppea*”, sob o título de *Nerone*. Tendo em mente o libreto impresso em 1656, o recém-encontrado manuscrito e as mencionadas palavras de Ivanovich, que atribuíam a Monteverdi a autoria da obra, os estudiosos da época prontamente aceitaram que foi Monteverdi o compositor da música, a despeito das várias discrepâncias encontradas entre libreto e manuscrito.

A presunção de autoria permaneceu inalterada até que uma segunda partitura foi descoberta por Guido Gasperini, bibliotecário do Conservatório San Pietro e Majella em Nápoles, no ano de 1931. Segundo Rosand (2007, p. 34), a partitura se encontrava claramente ligada à apresentação napolitana em 1651, oito anos após a morte de Monteverdi, no entanto continha mais música do que a partitura de Veneza e mais texto do que o contido no libreto publicado em 1656. Houve muita dificuldade por parte dos especialistas em explicar de que forma a obra havia sido expandida, oito anos após a morte do compositor. Esse impasse incitou o debate entre importantes musicólogos, incluindo o próprio Malipiero, cuja mencionada edição da ópera já era tida como sendo uma das fontes favoritas tanto para teóricos quanto para intérpretes, e também Benvenuti, o compositor e musicólogo italiano responsável pela edição do manuscrito de Veneza em 1938. No cerne das discussões se encontrava a importância do achado do manuscrito de Nápoles e suas consequências em relação ao processo de edição da partitura de *Poppea*.<sup>167</sup> Contudo, Rosand defende que foi apenas na década de 1960, com o advento

---

<sup>166</sup> Cristoforo Ivanovich. *Minerva al tavolino*. (Venice: Pezzana, 1681).

<sup>167</sup> Malipiero percebeu que algumas seções do manuscrito de Nápoles estavam mais de acordo com o libreto de Busenello do que aquelas contidas no manuscrito de Veneza. Benvenuti se limitou a desacreditar o manuscrito de Nápoles afirmando que “essas passagens musicais ao contrário daquilo em que acredita Malipiero não possuem o menor valor artístico. Eles foram provavelmente interpolados na obra durante a *performance* napolitana e não podem ser atribuídos nem a Monteverdi nem mesmo a Cavalli, e de Veneza não possuem nem o cheiro.”

da pesquisa de Wolfgang Osthoff, que musicólogos passaram a seriamente duvidar da autoria de *Poppea*, ou pelo menos, de parte dela.

Segundo Rosand (2007, p. 35) Osthoff descobriu que parte da música do manuscrito de Veneza, mais precisamente a abertura, era provavelmente da autoria de Cavalli. Ao levantar questões relativas à autenticidade com base em evidências encontradas no manuscrito de Veneza, Osthoff alimentou as suspeitas sobre a autoria da ópera. O estudo de Walker, de 1976, tornou o assunto ainda mais controverso ao encontrar uma série de graves contradições na obra de Ivanovich, tido até então como uma fonte razoavelmente segura a apontar para a autoria de Monteverdi. Rosand (2007, p. 28) afirma que Walker nos dá exemplos claros de erros graves cometidos por Ivanovich em seu livro. Para o autor, ele atribuiu a reapresentação em Veneza de *Arianna*, ópera mais famosa de Monteverdi durante sua vida, não ao compositor, mas a Saccati; e se equivocou em relação à data de sua ocorrência, afirmando que a mesma se deu em 1641 e não em 1640. Ele também atribuiu *Le nozze d'Enea e Lavinia* a Cavalli, dando crédito pelo libreto, erroneamente, para Giacomo Badoaro.

Na época em que Walker efetuou sua pesquisa, *Minerva* (de Ivanovich) era uma das mais importantes evidências documentais a indicar ser Monteverdi o autor de *Poppea*. Haviam sido descobertos até então sete libretos, um *scenario* e dois manuscritos, fontes estas que, apesar de oferecerem algumas informações a respeito de datas, teatros e libretistas para a ópera, não mencionavam a autoria da música. Para Rosand (2007, p. 36), quando dúvidas foram lançadas sobre *Minerva*, chegou-se à conclusão de que nenhuma evidência existente era realmente confiável para se determinar com certeza a autoria de Monteverdi. As dúvidas suscitadas por Osthoff e Walker encorajaram outros pesquisadores tais como Alessandra Chiarelli e Lorenzo Bianconi a questionarem e examinarem a autenticidade de outras partes da ópera, mormente o dueto final *Pur ti miro*, considerado por muitos como sendo um dos mais famosos e bem construídos de toda a ópera do século XVII. Bianconi (1982, p. 195) explica que muito embora ambas as partituras encontradas terminem com o dueto, ele provavelmente não fez parte da apresentação veneziana de 1643. O *scenario* específico desta produção não termina, em sua composição cênica, com um sensual dueto de amor, mas sim com *Nerone* solenemente observando cônsules, tribunos e o próprio *Cupido* coroando *Poppea*. Fato ainda mais suspeito evidenciado pelo autor é o de que o dueto final de *Poppea* já havia aparecido como número final da obra de Benedetto Ferrari, *Il Pastor régio*, em uma

apresentação em Bolonha no ano de 1641. Ele também afirma que Francesco Sacrati, em sua obra *La Finta pazza*, compôs um trio com o mesmo acompanhamento do baixo.

Tendo como base uma série de fontes documentais, incluindo óperas de Ferrari, Laurenzi e Sacratti, Chiarelli e Bianconi (1974) chegaram à conclusão de que o dueto não foi composto por Monteverdi, sugerindo que os compositores acima mencionados seriam autores mais prováveis. Tal afirmativa foi recebida como um choque por parte dos estudiosos da música de Monteverdi, que consideravam o duo como a epítome do gênio musical do compositor.

Dada a escassez e natureza conflitante das fontes documentais existentes, estudiosos empreenderam esforços à análise estilística da música de *Poppea*, em busca de fortalecerem seus argumentos pró e contra a autoria. Alan Curtis, em 1989, no artigo intitulado *La Poppea Impasticciata or Who wrote the music to L'Incoronazione (1643)?*, buscou solucionar o problema da autoria por meio da detida análise das pequenas “digitais musicais” encontradas na ópera. Antes, contudo, ele justifica sua abordagem em uma explicação da “inerente ambiguidade” encontrada na fonte documental. Curtis (1989, p. 23) observa que *Minerva* de Ivanovich era a única fonte a atribuir *Poppea* a Monteverdi e que foi escrita muito depois da morte do compositor e do libretista, fato que diminui consideravelmente sua confiabilidade como fonte. Os outros dois documentos mais antigos relacionados à ópera, ou seja, o *scenario* de 1643 e o libreto napolitano de 1641 não contêm qualquer tipo de referência a Monteverdi. Além disso, Curtis expressa sua concordância com as afirmações de Walker em relação às inconsistências de *Minerva*, demonstrando que as informações fornecidas no livro não seriam confiáveis. Por fim, cumpre salientar a afirmação do autor em relação a algo que ele acredita ser “altamente questionável.” Para ele é muito estranho o fato de *Poppea* não ter sido mencionada na obra *Laconismo delle alte qualità di Claudio Monteverde* de Matteo Caberloti Piovan di San Thomà de 1644. Curtis relata que Caberloti conheceu com profundidade Monteverdi durante a década que precedeu sua morte em 1643 e que seus relatos são a principal, senão única, fonte de conhecimento a respeito dos últimos anos de vida do compositor. A ausência de informações e documentos que conectam a ópera à Monteverdi, segundo o autor, abre caminho para que a análise estilística preencha essas lacunas.

Todas essas afirmações, entretanto, não querem dizer que Monteverdi nada teve a ver com a composição de *Poppea*. Curtis (1989, p. 42) cita uma carta descoberta por Margaret Murata que fortalece as possibilidades de conexão ente o compositor e a ópera. Nessa carta anônima endereçada ao Cardeal Mazarin datada de 25 de março de 1643, seu



autor afirma ter sido Monteverdi o principal compositor da temporada de 1642-43. Considerando-se que *Poppea* foi a única ópera, pelo menos da qual temos conhecimento, a ser relacionada a Monteverdi naquele período, Curtis atesta que de alguma forma ele deve ter se envolvido em sua produção. O autor também destaca similaridades estilísticas entre *Poppea* e *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*, a natureza conservadora dos lamentos de Otávia bem como a “força dramática e economia” dos diálogos entre Nerone e Sêneca no ato I, como fortes indicativos da autoria de Monteverdi. Isso por si só, contudo, não quer dizer que ele tenha sido responsável pela totalidade da composição. Cumpre aqui ressaltar as discrepâncias encontradas nas linhas vocais do personagem *Ottone* e as versões manuscritas da ópera disponíveis. Curtis (1989, p. 28) menciona que em outros manuscritos de óperas do século XVII, mudanças no elenco muitas vezes resultavam em discrepâncias dessa natureza, pois linhas vocais seriam reescritas, não raro por compositores diferentes, para se adequarem a outros cantores diversos daqueles responsáveis pelas estreias. Tendo isso em mente, Curtis aventava a possibilidade de o papel de *Ottone* ter sido mais tarde reescrito para um cantor com voz “ligeiramente” mais aguda, fato que explicaria as diferenças encontradas entre os dois manuscritos. Monteverdi, provavelmente em razão de sua avançada idade e estado frágil de saúde, ou ainda por já ter morrido, não teria sido o responsável pelas mencionadas modificações.

No que diz respeito à autoria de toda a parte final da ópera (terceiro ato) Curtis (1989, p. 29) afirma que as características musicais dessa sessão da obra não guardam relação alguma com seus trechos mais “monteverdianos”. Para ele o estilo de todo o final, em qualquer um dos dois manuscritos, seja o de Veneza, seja o de Nápoles, são absolutamente contrastantes com o restante da ópera, sendo impossível atribuir sua autoria a Monteverdi. A cena final possui abundantes traços dos compositores da nova geração, traços que podem ser reconhecidos no papel de *Ottone* reescrito, mas ausentes nas demais passagens da composição. Tais “traços de uma geração mais jovem” incluem ornamentos como *appoggiaturas* grafadas tanto de baixo para cima, como de cima para baixo, “estalos a lombarda”, glissandos livres e o uso da abertura de seções ternárias com pausa no primeiro tempo, a entrada do baixo no segundo e a entrada vocal no terceiro tempo.

Muito embora Curtis (1989, p. 44) não afirme de maneira taxativa que *Poppea* teria sido obra de autor diverso de Monteverdi, ele menciona uma recém descoberta fonte que para ele ao menos lançou uma nova luz por sobre o assunto. O descobrimento da *La Finta Pazza* de Sacrati revelou que o compositor regularmente utilizava um mesmo

recurso encontrado, como dito, no final de *Poppea*, ou seja, o uso da abertura de seções ternárias com pausa no primeiro tempo, a entrada do baixo no segundo e a entrada vocal no terceiro tempo. Tal fato levou o autor a crer que Sacрати, de alguma forma, participou da revisão e finalização de *Poppea*.

Em relação ao dueto *Pur ti miro*, Curtis (1989, p. 42) a princípio concordou com a posição de Chiarelli e Bianconi de que este teria sido composto por Ferrari, também autor do texto. Após a descoberta de *La Finta pazza*, entretanto, sua opinião muda. Ao analisar o trio *Il canto m'alletta*, da quinta cena do primeiro ato da ópera de Sacрати, Curtis descobriu nele similaridades com o *Pur ti miro* de *Poppea*. Além da semelhança melódica e o uso análogo do tetracorde descendente em Sol maior, ele afirma que ambas as composições compartilham o mesmo espírito de erotismo e que a quizila autoral relativa ao duo final de *L'incoronazione* não deveria ser pensada como sendo Ferrari *versus* Monteverdi, mas sim Ferrari *versus* Sacрати. Muito embora os convincentes argumentos levantados pela pesquisa de Curtis tenham tido um forte impacto sobre o assunto e entre os pesquisadores de forma geral, em alguns aspectos deixa a desejar. Ele aceita que Monteverdi esteve envolvido na ópera, mas ao mesmo tempo oferece uma extensa lista de exemplos e argumentos no sentido contrário ao da autoria, desacreditando completamente a *Minerva* de Ivanovich, ressaltando a ausência de fontes que conectem Monteverdi à composição e a inexistência de qualquer tipo de menção à *Poppea* na mencionada obra de Caberloti. O principal argumento utilizado por ele para atribuir a Monteverdi qualquer participação é a referida carta de 1643, cujo conteúdo não é de forma alguma decisivo. Apesar dos argumentos de Curtis, no sentido de que Monteverdi participou de alguma forma da composição de *Poppea* serem suficientemente fortes para embasar conclusões definitivas ou não, suas observações sobre as mudanças de estilo e ornamentação contidas na partitura oferecem uma maior amplitude ao debate sobre autoria.

Até aquele momento nem as fontes documentais nem a análise estilística foram capazes de solucionar o dilema autoral de *L'incoronazione di Poppea*. Havia a necessidade de uma nova descoberta, uma nova fonte que alterasse de forma decisiva o rumo desse angustiante mistério. Foi então que em 1993, Paolo Fabbri descobriu na Biblioteca Comunale de Udine, um libreto manuscrito contendo um inesperado colofão<sup>168</sup> no qual se podia ler *fine della coronationi de Poppea. Del. sig. Businello. Recitata in*

---

<sup>168</sup> Nos manuscritos medievais era como uma nota final que fornecia referências sobre a obra e indicações relativas à sua autoria, transcrição, impressão, lugar e data de sua feitura.

*Musica Del sig. Monte Verde nel Theatro da chi Grimani a San Gio. E. Paolo l'anno 1642.* Peripécia! A respeito dessa nova descoberta Rosand (2007, p. 37), assim como o próprio Fabbri, acredita ser uma fonte confiável contendo novas informações sobre a primeira apresentação da ópera e que há indicações suficientes de que o novo manuscrito tenha sido retirado não de um outro libreto mas sim de uma partitura. Rosand segue citando descrições precisas relativas aos efeitos visuais utilizados em muitas das cenas bem como um poema dedicado à cantora Ana di Valério, responsável pela personificação de *Poppea*, fatores que segundo ela apontam no sentido de uma iminente montagem. Contudo o fato mais interessante a ser colhido desse novo manuscrito é a menção ao duo *Pur ti miro*. Essa informação contradiz a versão até o momento mais aceita de que o dueto havia sido adicionado à música para a reapresentação de *Poppea*, não sendo parte integrante de sua versão original apresentada em Veneza em 1643, cuja descrição cênica omitia a cena. Assim, essa nova descoberta aliada aos estudos efetuados por Curtis, permitiu uma nova teoria, qual seja, a de um esforço colaborativo para a estreia de *Poppea* entre Monteverdi, Cavalli, Laurenzi, Sacrati e possivelmente outros.

A descoberta do manuscrito de Udine deu novo fôlego às discussões relativas às evidências documentais até então coligidas, mas também em relação ao debate estilístico envolvendo tema da autoria. O terceiro ato da ópera, e em especial o duo final foram novamente examinados e seis anos após a publicação da pesquisa de Curtis, Pryer (1995, p. 191-213) o confronto de forma direta em seu artigo *Authentic Performance, Authentic Experience, and Pur ti miro from Poppea*. O autor afirma que a elaborada lista de Curtis, relativa às características não “monteverdianas” por ele encontradas no terceiro ato de *Poppea*, atribuídas por ele a um compositor da “nova geração”, não se encontram presentes na música do duo final. Os argumentos de Curtis contra a autoria de *Pur ti miro* por Monteverdi seriam baseadas em uma cronologia construída a partir da evidência documental disponível em 1989, mais precisamente a datação de *Il Pastor regio* de Ferrari. Para ele a fonte de Udine coloca em xeque a linha do tempo até aquele momento aceita em relação ao aparecimento do texto do duo, em ambas as óperas venezianas. Pesquisadores não mais poderiam afirmar com certeza que ele apareceu primeiro na ópera de Ferrari. A nova descoberta era robusta em afirmar que o dueto foi realmente incluído na primeira produção de *Poppea*. Pryer também aponta um importante argumento que sugere efetivamente que *Pur ti miro* aparece primeiro em *Poppea* e, apenas depois, em *Il pastor régio*, qual seja, o fato de que não se sabe ao certo quando o texto *Pur ti miro* foi incluído no libreto da ópera de Ferrari. Ele não se encontra ao final da versão produzida

em 1640 para a montagem veneziana, mas sim no libreto de 1641, em comemoração à apresentação de Bolonha, sem que, contudo, haja a certeza sobre quando efetivamente foi produzido. O próprio Ferrari publicou os libretos apenas em 1644, após a estreia de *Poppea*. Além disso, o libreto em comemoração à apresentação de 1641 da ópera de Ferrari não possui exatamente o mesmo texto que o contido nos libretos e partituras associados à Monteverdi, como se pode verificar abaixo:

**QUADRO 07** – Diferenças entre a métrica e o texto utilizados por Monteverdi em *Lincoronazione di Poppea* e por Ferrari em *Il Pastor Regio*.

<i>Stanza 2 – Poppea</i>	<i>Stanza 2 - Ferrari</i>
Io son tua. Tuo sono io. <b>c</b> Speme mia, dillo di', <b>d</b> Tu sei pur l'idol mio, <b>c</b> Si, mio bem, mio cor, mia vita si <b>d</b>	Io son tua, tuo son'io, <b>c</b> Questo cor (tu lo di') <b>d</b> Non è tuo, egli è mio, <b>c</b> Si mio bem, si mio cor, mia vita si <b>d</b>

Na pior das hipóteses essa evidência demonstra que o texto não foi simplesmente copiado da ópera de Ferrari para *Poppea*, o que enfraquece a presunção de ser Ferrari o autor da música. Outra conclusão à qual chegou Pryer é a de que mesmo que o texto utilizado em *Poppea* tenha sido uma adaptação do texto utilizado em *Il Pastor regio* isso não quer dizer que a música em si tenha sido copiada. Segundo Rosand (2007) por volta da mesma época das produções dessas duas óperas, Monteverdi e Ferrari musicaram de forma diversa um mesmo texto, *Voglio di vita uscir*. Tal procedimento não era um fenômeno incomum e considerando o fato de que a música de *Il Pastor regio* não sobreviveu aos dias de hoje, mesmo havendo similaridades com o texto de *Pur ti miro*, não há razão para se acreditar que se tratava da mesma música.

Outra afirmação de Curtis contestada por Pryer é a de que a música do duo de *Poppea* teria sido composta por Sacрати, em razão das similaridades existentes ente ela e o trio *Il canto m'alletta*, conforme mencionado. O autor argumenta que não se pode ter certeza de que Sacрати compôs o trio antes da estreia de *L'Incoronazione*, pois a partitura disponível não data da apresentação de 1641, mas sim de uma versão para a turnê da obra contendo música de outros compositores. O autor afirma que mesmo que Sacрати tenha efetivamente composto a música do citado trio antes da estreia de *Poppea*, *Pur ti miro* não deve ser considerado como uma cópia direta do trio, mas no máximo uma alusão ao

mesmo. Para ele, homenagear colegas compositores era uma prática composicional comum daquele tempo. Por fim Pryer afirma que dificilmente o autor de *Il canto m'allette* teria sido capaz de compor *Pur ti miro*, pois aquele não se compara de forma alguma à dramaticidade e complexidade musical deste. Pryer também afirma que várias obras tardias de Monteverdi se relacionam com a música de *Pur ti miro*. A primeira mencionada pelo autor é *O mio bene mia vita* do nono livro de madrigais. De acordo com o ele, muito embora o madrigal possua uma melodia e baixo mais decorados que os de *Pur ti miro*, ambos possuem um baixo descendente em sol maior e um distinto contorno melódico de terça ascendente seguido por uma quarta descendente. O madrigal possui ainda partes do texto muito similares às do duo, cuja frase final é quase a mesma com a qual se inicia *O mio bene mia vita*. Pryer também foi capaz de conectar o duo a outra parte da ópera, de autoria incontestada de Monteverdi. No duo *Bocca, bocca*, do segundo ato, *Nerone* e seu amigo *Lucano* entoam uma sensual canção enaltecendo a grande beleza de *Poppea*. No início do duo a terça melódica ascendente e o motivo da quarta descendente em conjunto com o tetracorde descendente em sol maior une ambas as partes. Tais argumentos levam Pryer a acreditar que é grande a possibilidade de que Monteverdi tenha composto sim o duo final e mais, que o autor escreveu ao mesmo tempo ambos os mencionados números criando unidade por meio destas conexões musicais.

Carter (2002, p. 233) em seu artigo *Monteverdi's Musical Theater* sugere que outro trio de autoria de Monteverdi possui grande semelhança com *Pur ti miro*. A parte central de *Come dole hoggi l'auretta* que se inicia com a palavra *lascivetta* é muito parecido com a seção de *Pur ti miro*, que se inicia com *Io son tua*. Muito embora o baixo seja diferente, os contornos melódicos das linhas vocais em alguns momentos são completamente idênticos. Carter também nos oferece exemplos comparativos entre a música de *Il Ritorno*, com a do polêmico terceiro ato de *Poppea*. Um dos mais interessantes se encontra no ato II, cena 3, de *Il Ritorno* e o ato III, cena 5, de *Poppea*. A linha melódica e do baixo para Ulisses nas palavras *Vanne, vanne alla madre, va, porta, porta alla reggia Il piè* são quase as mesmas de *Poppea* em *al ripudio, al ripudio hor hai, hai giusta raggione*.

É interessante notar que por meio do debate relativo à autoria de *Poppea* a análise estilística da música ganhou evidência e muito pode hoje em dia ser dito a respeito da confiabilidade dessa abordagem na solução de problemas na música antiga. Quando as fontes documentais são escassas, cumpre ao musicólogo olhar o conjunto da obra de um compositor em busca das impressões por ele deixadas, ao fim de identificar nelas

similitudes que nos permitam maiores certezas em nossa busca pelo passado. Aqui tal ausência permitiu aos pesquisadores se debruçarem sobre a música de Monteverdi propriamente dita e sobre suas características estilísticas. Após os comentários de Osthoff a respeito das conexões entre Cavalli e a música da abertura de *Poppea*, de repente, as características da cena final, atestado incontestemente da genialidade do compositor, foram colocadas em dúvida no tangente a sua autoria. Quando a fonte de Udine trouxe aos pesquisadores a possibilidade de que Monteverdi tenha efetivamente se envolvido na primeira apresentação de *Poppea* e seu duo final, Pryer e Carter puderam demonstrar mais livremente as similaridades estilísticas entre *Pur ti miro* e as obras mais tardias do compositor que, ao que foi demonstrado, se encontram em alinhamento.

Rosand afirma que das quase 50 óperas apresentadas em Veneza entre 1637 e 1650, apenas a música de 13 delas sobreviveu. Isso infelizmente também ocorreu com a obra de Monteverdi. Mais da metade delas foram para sempre perdidas. Das óperas por ele compostas temos apenas as partituras de *L'Orfeo* (1607), uma única ária de *Arianna* e a música das composições operísticas venezianas aqui analisadas, *Ritorno* e *Poppea*. Contudo, pesquisadores como Carter (2010) afirmam ser possível deduzirmos com alguma certeza por intermédio da correspondência de Monteverdi e libretos sobreviventes, que ele foi responsável pela composição de muitas outras obras, nesta tese já mencionadas, incluindo a totalidade de *Arianna*, *Andromeda* (1620), o projeto de *Armide abbandonata* (1627), *Proserpina Rapita* (1630) e *Le Nozze d'Eneia ed Lavinia* (1640-41). E entre todas essas obras deveria haver, assim como podemos perceber entre aquelas que permanecem até hoje, uma série de diferenças. As composições mantuanas são diferentes daquelas de Veneza de diversas formas, inclusive musicais. Monteverdi era um compositor vívido, inovador e sua linguagem musical também evoluiu e se transformou com a passagem do tempo.

A nós pesquisadores não raro faltam palavras para ilustrar essa diversidade, documentos, evidências e, de alguma maneira a análise estilística pode não ser mesmo capaz de suprir tais lacunas. Como não possuímos toda a obra de Monteverdi, pesquisadores jamais poderão ter certeza de que as partes por eles rotuladas como atípicas não sejam obra do compositor. Imediatamente após sua descoberta, musicólogos da época ficaram extasiados com o espírito jovial e radiante de *Poppea* e com a capacidade de Monteverdi, um homem de então 74 anos, em capturar tais qualidades em sua composição. Críticos afirmaram ser a partitura a perfeita união de vibrante juventude e sabia experiência, louvando Monteverdi por seu brilhantismo como dramaturgo musical,

por saber expressar a verdadeira natureza dos sentimentos humanos contidos em seus personagens. Contudo foi essa mesma jovialidade que, pouco tempo depois, foi utilizada para desacreditar o compositor e *Poppea*, dando margem à ideia de que um grupo de compositores mais jovens se encontrava envolvido em sua produção. Eis a grande ironia com a qual nos deparamos ao estudar Monteverdi. O caso de *Poppea* nos fornece uma das maiores derrotas da abordagem estilística, e ao mesmo tempo uma de suas maiores vitórias. Ela foi aceita inicialmente como sendo autêntica e suas características musicais se tornaram as qualidades responsáveis por parte da definição de Monteverdi como compositor para a modernidade. Sua obra veneziana anterior, *Il Ritorno*, hoje tida também como genuinamente de sua autoria, foi por muito tempo desacreditada face a sua incapacidade de se equiparar à *Poppea*. Grout (1947, p. 87) afirmou que no geral *Il Ritorno d'Ulisse* não deve ser comparado à próxima e última obra de Monteverdi, *L'Incoronazione di Poppea*, uma obra prima do compositor em sua idade avançada apenas comparáveis às duas últimas óperas de Verdi.”

## 7. AS VOZES DE MONTEVERDI

Antes de analisar, com base em todo o conjunto de informações até este momento coligidas, as vozes dos cantores responsáveis pelas primeiras execuções das duas últimas óperas de Monteverdi, cabem aqui algumas considerações sobre um tema fundamental para esta tese, a afinação. Um dos mais importantes objetivos de se reproduzir a afinação de maneira historicamente correta é o de se colocar as vozes, sejam elas humanas ou de instrumentos, na altura em que foram originalmente concebidas. Segundo Haynes (2002, p. 37) a mudança da afinação utilizada na execução muda também a tessitura de uma voz, afetando a qualidade do som de maneira geral. Além disso, segundo o autor, quando a afinação é modificada, as quebras entre os registros de uma voz também são modificados e podem ficar localizados em locais muito complicados no que diz respeito execução da linha vocal.

Haynes (2002, p. 35) verificou a questão da afinação ao longo dos séculos com detalhes. Segundo o autor quando falamos de afinação nos referimos a duas coordenadas básicas, ou seja, uma nota musical e uma frequência medida em Hertz<sup>169</sup>, como por exemplo, “lá – 415”. Nos últimos cem anos, pelo menos, o padrão médio de afinação tem sido “lá – 440”, podendo variar, principalmente nas orquestras da atualidade entre 442 e 446 Hz. Segundo o autor, o fato de se ter um padrão de afinação é uma conveniência para músicos, nada mais do que isso.

Haynes (2002, p. 01) também explica que na época de Monteverdi e Bach, não havia a necessidade de se manter um registro da afinação utilizada para a posterioridade. Ele afirma que os compositores mencionados provavelmente ficariam impressionados com nosso interesse em relação ao assunto. Isso porque, segundo ele, padrões de afinação nem sempre foram necessários. Lembremos que o final do século XVI, a música nas igrejas, por exemplo, era predominantemente vocal, dessa forma a afinação era nada mais do que uma questão de alcance vocal dos cantores, e como vimos em capítulo anterior, estes deveriam cantar dentro de sua “comodidade”. Na igreja, o instrumento principal eram os órgãos que tocavam em passagens alternadas juntamente ao conjunto vocal ou cantor solo.

Anteriormente ao século XIX, não havia qualquer tipo de padrão internacional reconhecido no que diz respeito à afinação. Poderíamos viajar pelo mundo e encontrar

---

<sup>169</sup> O hertz é uma unidade de medida de frequência – um ciclo por segundo – mede o tamanho da oscilação da onda sonora.



nas cidades de um mesmo país, música sendo executada com afinações diferentes. De acordo com Carter (1997, p. 62) no século XVII também não havia uma padronização da afinação, mas, em razão de uma antiga tradição, muitos órgãos na Alemanha e na Itália eram construídos com afinação mais aguda do que o padrão atual. Os órgãos na Alemanha eram afinados aproximadamente um tom acima do  $l\acute{a} = 440$ , e órgãos italianos variavam muito, até mesmo afinados uma terça acima do padrão mencionado. Segundo o autor isso se devia à economia de metal utilizado na construção desses instrumentos nos quais se chegava a omitir até dois dos tubos mais longos os substituindo em mesmo número por outros menores na parte de cima dos teclados.

Para os instrumentistas de cordas, a afinação não é um problema tão complexo, pois seus instrumentos podem ser ajustados, na medida do possível, para diversos tipos de afinação de acordo com a vontade e necessidade. Contudo, para instrumentos de afinação fixa, como flautas, oboés e de certa forma os instrumentos de teclado, tal ponto pode se tornar um sério problema. Segundo Haynes (2002, p. 66), no início do século XVII isso poderia significar que um oboísta, por exemplo, poderia tocar na mesma afinação que um quarteto de cordas, mas não na mesma afinação que o órgão de uma igreja. Segundo ao autor, nos primórdios do Barroco, os níveis de afinação poderiam chegar aos extremos de  $l\acute{a} = 465$  em Veneza e de  $l\acute{a} = 392$  em Roma e na França no mesmo período.

Haynes (2002, p. 93) revela que algumas afirmações gerais podem ser feitas sobre a afinação dessa época. Segundo o autor, no norte da Alemanha, era mais alta do que aquela utilizada no sul. A afinação em Veneza era também mais aguda do que aquela cultivada em Roma. Na França ela dependia do tipo de música que era executada, variando na música de câmara, na *tragédie en musique* e na música sacra. Os níveis de afinação na Idade Média e na Renascença eram também variáveis de acordo com localidades. Foi apenas no Período Clássico que o interesse por uma uniformização da afinação aumentou, segundo Haynes, por conveniência dos músicos viajantes.

No caso de Monteverdi, muito embora ele tenha se apresentado em várias cidades da Itália e da Europa, utilizando-se, como visto, provavelmente de uma série de afinações diversas, é importante para essa tese que examinemos o que ocorria em Veneza ao tempo da composição de *Ulisse e Poppea*. A afinação no berço da ópera pública, de acordo com Haynes (2002, p. 120) era de 465 Hertz à época de Monteverdi, tendo como base o órgão da basílica de San Marco, bem como análises sobre instrumentos de sopro de madeira da

época, notadamente cornetas, pelas quais os fabricantes de Veneza foram famosos, cujo espectro médio de afinação, seria também 465 Hertz:

Tendo sempre em mente que a redução da afinação de um instrumento de sopro de madeira a um valor único em Hz é um absurdo físico, e que margens devem ser observadas, podemos afirmar que o alcance da afinação de cornetas curvas produzidas em Veneza no século XVII é entre 415 a 504 Hz, em média 465 Hz.<sup>170</sup> (HAYNES, 2002, p. 60, tradução nossa).

Roma, outra importante localidade para nossos cantores era, de acordo com a pesquisa de Haynes (2002, p. 132), diferente das cidades do norte da Itália por utilizar uma afinação mais baixa, em 390 Hertz, fato que para o autor explica a diminuta quantidade de madrigais escritos em *chiavette* em Roma. A afinação mais grave faria com que fosse quase que desnecessária a transposição das vozes uma quarta abaixo ao fim de adequar a tonalidade ao instrumento executante ou voz.

Dentre todos os músicos, cantores são sem dúvida os mais beneficiados pela performance com afinação original. Haynes (2002 p. 243) infere que os efeitos de uma afinação alterada podem ser terríveis. Uma das complicações mais corriqueiras seria a transição forçada da emissão vocal para a tessitura de outro tipo vocal. Os tipos vocais, ou classificações vocais padrão como soprano, baixo, tenor e contralto tem todos eles uma tessitura mais ou menos específica. A saída dessa tessitura em razão do uso de uma afinação inadequada, especialmente em partes que utilizam grandes extensões vocais, pode ser difícil.

“Conforto” foi também a palavra utilizada por Friedrich Agricola<sup>171</sup> ao discutir a questão da afinação. Ele escreveu sobre os problemas enfrentados por cantores ao lidarem com as diferenças de afinação em Roma e Veneza:

Árias Romanas são difíceis para quase todos os cantores em Veneza, e as Venezianas são igualmente difíceis em Roma. Em um lugar são muito agudas, no outro, muito graves. Cantores que gostam de cantar agudo preferem a afinação mais grave, e aqueles que gostam de perambular pelas notas mais graves preferem a afinação mais aguda. Isso com certeza parece dar a cada um deles respectivamente um tom a mais. Alguns podem pensar que não faz diferença alguma para um cantor se a ária tem de ser cantada um tom acima ou um tom abaixo, mas a experiência prova que o contrário é verdade em muitas árias. Além das notas em sí, divididas entre a voz de cabeça e a de peito, muitos quebram e outros sustentam as notas, assim como muitas notas cantadas em

<sup>170</sup> Always bearing in mind that to reduce the pitch of a woodwind instrument to a single Hz value is a physical absurdity, and that margins must be observed, the range of pitch shown by curved cornets built in XVII century Venice is 415 to 504. The central core ranges from 460 to 471 Hz, averaging 465Hz.

<sup>171</sup> Organista e professor de canto alemão considerado como sendo o melhor nas duas funções em sua geração em Berlim na primeira metade do século XVIII.

uma única palavra, são muito mais confortáveis ou muito desconfortáveis dependendo da afinação. (Agricola, 1757, apud Haynes, 2002, p. 246, tradução nossa).

Agricola nas palavras acima chama atenção para as chamadas quebras que ocorrem na voz humana quando mudam do registro de peito para o de cabeça e vice-versa. Segundo Haynes (2002, p. 246), no século XVII essas quebras de registro conhecidas como *passaggi* eram evitadas a todo custo por meio do uso da técnica para que ficassem imperceptíveis. O local das quebras de registro era, e até hoje é, crítico na técnica de um cantor e a forma de superar essa dificuldade depende muito da afinação e seus padrões. Para o autor a mudança de afinação também modifica a tessitura de uma peça o que pode afetar de forma surpreendente a qualidade geral da voz e a capacidade de sustentação do som. Assim a afinação correta pode determinar de forma decisiva qual o tipo de voz necessário para o enfrentamento de um repertório.

A difícil tarefa de se adequar vozes modernas a um repertório antigo resta no fato de que, historicamente, como vimos, a prática era exatamente inversa, ou seja, os papéis eram adequados às vozes à disposição do compositor, que fazia, dessa maneira, uso de suas melhores características, habilidades e extensão. Após séculos de especialização técnica, desde o nascimento do gênero operístico, a classificação vocal atual se tornou de igual forma especializada. Antes baseada em graves ou agudos, e posteriormente em extensão vocal, hoje leva em consideração uma infinidade de aspectos como extensão, tessitura, passagens, timbre e agilidade. A classificação vocal moderna<sup>172</sup> parte da premissa de que instrumentos vocais podem ser divididos em grupos, dentro dos quais vozes compartilham traços e características semelhantes. Para Cotton (2007), Boldrey (1992), Jackson (2013), Miller (2019) e Appelman (1986), autores nos quais se baseia essa seção<sup>173</sup>, a classificação atualmente envolve agrupamentos primários e secundários. Para mulheres as classificações primárias seriam a de *soprano* (a mais aguda e comum delas) com uma tessitura média que vai do *dó*<sup>3</sup> (central no piano) ao *dó*<sup>5</sup>; *meio-soprano* ou *mezzo-soprano* (a voz média feminina, mais grave e menos comum que a do *soprano*) com tessitura média que vai do *sol*<sup>2</sup> ao *lá*<sup>4</sup>; *contralto* (a mais grave e rara voz feminina) com tessitura média que vai de um *mi*<sup>2</sup> ao *sol*<sup>4</sup>. No que diz respeito aos homens teremos

<sup>172</sup> Nesta tese diferenciamos a classificação do sistema de *Fach*, tendo em vista este levar em conta aspectos não vocais como o tipo físico de um cantor e sua adequação a o estereótipo de um personagem específico, fato que impediria, por exemplo, uma cantora acima do peso de interpretar a sensual cigana *Carmen*, da ópera homônima de Bizet.

<sup>173</sup> Lembramos ao leitor nesse ponto que todas as afirmações referentes à classificação vocal se baseiam na escola italiana de canto.

como tipos vocais primários o *tenor* (a mais aguda entre os homens) com tessitura média que vai do *si*<sup>2</sup> ao *dó*<sup>5</sup>; *barítono* (voz masculina média, a mais comum delas) com tessitura média que vai de um *fá*<sup>2</sup> a um *lá*<sup>4</sup>; *baixo* (voz masculina mais grave) com tessitura média que vai de um *mi*<sup>2</sup> a um *fá*<sup>4</sup>. Cabe aqui uma diferenciação entre tessitura e extensão. A primeira tem relação às notas que um cantor é capaz de emitir sem necessariamente possuir dificuldade, fato que sozinho não é capaz, de determinar um tipo vocal específico. Já a extensão, guarda relação com os limites vocais que um cantor determinado é capaz de atingir como um todo, geralmente indo a cerca de uma terça na região mais aguda e uma segunda na mais grave, para além da tessitura. Isso varia de pessoa para pessoa, pois o estudo da técnica vocal é capaz de transformar a extensão, trazendo maior conforto em zonas antes inatingíveis ou ainda de difícil acesso.

No que diz respeito às classificações secundárias, que complementam as primárias, as mais comumente utilizadas são: *leggero* ou *leve*, caracterizada por um timbre claro e uma voz dotada de extensão aguda mais desenvolvida com muitas agilidades; *lírico*, caracterizada por uma voz quente e graciosa, com timbre cheio porém não pesado e com boa capacidade de projeção; *spinto* caracterizada por um timbre mais encorpado e muito metálico com extensão semelhante a do lírico porém com maior capacidade dramática; *dramático* caracterizada por um timbre escuro e por emissão potente e pesada de grande expressão dramática. Quanto mais pesada uma voz, maior dificuldade ela irá apresentar em termos de resistência na região mais aguda da voz, sendo as vozes *spinto* e *dramáticas* mais aptas a agudos explosivos do que a linhas sustentadas nessas regiões, muito próprias do Romantismo e Verismo.

Os timbres das vozes, como acima expostos, são uma forma comum de se distinguir os tipos vocais primários, e também a forma mais simples se de verificar as características de classificação secundárias de uma voz. As passagens são um importante ponto a ser discutido. Muitos professores de canto as confundem com os registros de peito, misto e cabeça. Conforme foi assinalado na primeira seção desta tese, os registros são formados pelos diferentes comportamentos da borda livre da prega vocal, influenciada pela predominância muscular alternada entre o TA (responsável pelos graves) e o CT (responsável pelas notas agudas). As passagens, consideradas como elemento definidor de tipos vocais específicos, guardam relação não com os registros e suas mencionadas quebras, influenciadas pela afinação conforme há pouco afirmado, mas sim com zonas de quebra entre tessitura e extensão. Tomemos como exemplo a voz do soprano e do tenor, as mais agudas. Em meio a um exercício vocal, essas vozes, conforme

vão subindo, ao atingirem a região do  $fá^4$  ou  $fá\#^4$  apresentarão uma pequena quebra, um *clic* na voz, evidenciado por uma ligeira mudança de timbre. Essa pequena quebra anuncia a passagem da região média para a aguda e, no caso dos tipos vocais, masculino e feminino agudos, pode ser evidenciado quase que sempre nas mencionadas notas. As vozes médias tendem a efetuarem essa passagem em  $míb^4$  ou  $mí^4$  e as mais graves em  $réb^4$  ou  $rê^4$ .

Quando timbres e tessituras pouco definidos se apresentam, geralmente em cantores no início de suas formações, as passagens, como descritas, mais constantes, são capazes de permitir maior certeza em relação à classificação vocal, ofertando ao professor e ao jovem cantor, escolhas mais adequadas de repertório. O deslocamento dessas passagens, para mais grave principalmente, terá uma influência decisiva nos limites vocais, geralmente os diminuindo na parte aguda da voz. Para Cotton (2007, p. 13) todos esses recursos, aos quais professores de canto devem estar muito atentos, no futuro serão substituídos por exames de imagem computadorizados, posto que para a autora a classificação vocal é determinada pela fisiologia específica de cada pessoa, como o tamanho da laringe, pregas vocais e etc. Sua importância se encontra na determinação correta do potencial vocal de jovens cantores e o caminho a ser seguido, posto que atualmente temos que nosso repertório é definido pelo tipo vocal específico que possuímos. Por fim, teremos vozes possuidoras de mais ou menos agilidade ou *coloratura*. Apesar de acreditar que todos os cantores podem desenvolver, dentro de suas próprias limitações, habilidades relativas à agilidade, há vozes que as tem de forma inerente. Assim quando um tenor lírico, por exemplo, possuir esse tipo de capacidade para ornamentação, será dito como tenor lírico de coloratura. Quanto mais pesada a voz, ou seja, quanto mais próxima do dramático, menor é a incidência da coloratura, contudo não é impossível. Maria Callas, um dos maiores sopranos de todos os tempos, foi descrita como sendo um soprano dramático de coloratura, uma voz rara e apta para uma gama muito diversificada de papéis operísticos desde o Barroco e o Bel Canto com suas muitas agilidades até os dramas Wagnerianos pesados e grandiosos.

Para melhor visualização por parte do leitor no que diz respeito ao processo de classificação vocal, me coloco aqui como exemplo. Tenho uma tessitura média que vai de um  $sol^2$  a um  $fá\#^4$  e uma extensão vocal que vai de um  $rê^2$  a um  $si^4$ , com passagem em um  $mí^4$ . Com base nessas características temos minha classificação primária como *barítono*. Minha voz pode ser descrita como mais encorpada, de timbre metálico com boa capacidade dramática, extensão ampla e agilidade. Em outras palavras, posso ser descrito

como um *barítono spinto de coloratura*. Utilizo aqui minha experiência pessoal como elemento demonstrativo da realidade atual do cantor lírico, que tendo seu repertório definido pela classificação vocal que possuí, muitas vezes, em razão da necessidade de sobrevivência, aceita cantar repertórios não muito adequados a seu instrumento.

Com base em minha vocalidade, o repertório ideal para mim seria aquele, como mencionado na introdução dessa tese, localizado a partir do Clássico. Personagens como o *Conde de Almaviva* da ópera *As Bodas de Fígaro* e *Guilhelmo* da ópera *Così fan Tutte* de Mozart, os vilões *Arturo* de *Lucia di Lamermoor* de Donizetti e *Ricardo* de *I Puritani* de Bellini, *Renato* de *Un Ballo in Maschera* e *Girogio Germont* de *La Traviatta* de Verdi, *Michele* de *Il Tabarro* e *Giani Schicchi*, da ópera homônima, ambas de Puccini, bem como o dramático palhaço deformado *Tonio* de *I Pagliaci* de Leoncavallo são exemplos adequados a minha voz. Contudo, a presença do elemento coloratura e de ter sido eu instruído tecnicamente para o enfrentamento de um repertório múltiplo, me permitem também executar personagens do Barroco, cuja extensão geralmente não é grande, como o Orfeu de Monteverdi, e também *Fígaro* de o *Barbeiro de Sevilha* de Rossini, contudo menos adequado, tendo em vista a insistente manutenção da extensão aguda, escrita para o personagem, em uma região mais adequada à resistência de um barítono lírico, de voz mais leve do que a minha. Considerando que não podemos ouvir as vozes envolvidas nas primeiras produções das últimas óperas sobreviventes de Monteverdi, elementos como timbre restam prejudicados em minha análise. Assim os elementos estilísticos até aqui coligidos, juntamente às extensões dos personagens e a escrita vocal empregada serão de grande importância. Temos atualmente um grande número de cantores, dotados de vocalidades diversas, sendo empregados na execução de um mesmo personagem de Monteverdi. Um exemplo clássico é o de *Orfeo* em *L'Orfeo* cujas muitas gravações possuem tenores e barítonos de vários tipos dando vida ao jovem poeta desgraçado. O fato de tenores e barítonos com vozes diferentes entre si estarem dividindo o mesmo papel, demonstra o quanto estamos ainda distantes do som original pretendido por Monteverdi.

A primeira ópera de Monteverdi a ser objeto de uma gravação foi seu *L'Orfeo* em uma livre adaptação de 1939 com a Orquestra do Teatro Alla Scala de Milão, regida pelo Maestro Ferruccio Calusio<sup>174</sup> com o barítono italiano Enrico de Franceschi no papel de

---

<sup>174</sup> "Monteverdi - L'Orfeo - Milan 1939 - Calusio". Amazon.co.uk.

*Orfeo*. A tecnologia digital nos disponibiliza fácil acesso a esses registros, permitindo a comparação das diferentes escolhas de cantores feitas por maestros durante os últimos oitenta anos. As gravações de Nikolaus Harnocourt nas décadas de 1960 e 1970 são exemplos de tentativas de se apresentar a música de Monteverdi com fidelidade histórica e estética. Não obstante, o proeminente maestro, para a gravação de 1969 (lançada apenas em 1978) escolheu para o personagem principal o barítono Philippe Huttenlocher e, paradoxalmente, escolheu o tenor Nigel Rogers para apresentações da ópera em 1976.<sup>175</sup> Com a finalidade de ilustrar essa realidade, apresento abaixo dois quadros comparativos de escolhas de elenco e afinação em gravações de *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*, mais especificamente em relação ao personagem *Ulisse*, e *L'Incoronazione di Poppea*, em relação ao personagem *Nerone*.

**QUADRO 08** – Cantores, maestros, tipos vocais e afinação utilizados nas gravações de áudio e vídeo de *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*.<sup>176</sup>

Ano	Maestro	<i>Ulisse</i>	Tipo vocal	Afinação
2014	Martin Pearlman	Fernando Guimarães	Tenor	0
2009	William Christie	Kobie van Rensburg	Tenor	0
2005	Sergio Vartolo	Loris Bertolo	Barítono	0
2002	Nikolaus Harnocourt	Dietrich Henschel	Barítono	0
2002	William Christie	Kresimir Spicer	Tenor	0
1998	Gabriel Garrido	Furio Zanasi	Barítono	0
1998	Glen Wilson	Anthony Rolfe-Johnson	Tenor	0
1992	René Jacobs	Christoph Prégardien	Tenor	0
1991	Alan Curtis	Leroy Villanueva	Barítono	0
1985	Jeffrey Tate	Thomas Allen	Barítono	0
1979	Raymond Leppard	Richard Stilwell	Barítono	+ 1/2
1978	Nikolaus Harnocourt	Werner Hollweg	Tenor	0
1973	Raymond Leppard	Benjamin Luxon	Barítono	0

<sup>175</sup> Fortune, Nigel. "The Rediscovery of 'Orfeo'." In Whenham, John. 1986. Claudio Monteverdi, *Orfeo*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 111.

<sup>176</sup> A primeira coluna indica o ano da gravação que, nem sempre corresponde ao de seu efetivo lançamento. A última coluna mostra a afinação escolhida para a gravação. O número "0" indica o padrão de *lá* = 440 Hz. Aquelas grafadas com "+ 1/2" correspondem a afinação meio tom superior ao padrão *lá* = 440 Hz. Algumas gravações existentes foram deixadas de lado tendo em vista a impossibilidade de se obter informações suficientes sobre elas.

1971	Nikolaus Harnoncourt	Sven Olof Eliasson	Tenor	0
1964	Rudolf Ewerhart	Ewerhart Gerald	Tenor	0

**QUADRO 09** – Cantores, maestros, tipos vocais e afinação utilizados nas gravações de áudio e vídeo de *L'Incoronazione di Poppea*.<sup>177</sup>

Ano	Maestro	<i>Nerone</i>	Tipo Vocal	Afinação
1952	Walter Goehr	Friedrich Brückner-Rüggeberg	Tenor	0
1954	Nino Sanzogno	Carlo Bergonzi	Tenor	0
1962	Rudolf Ewerhart	Hans-Ulric Mielsch	Tenor	0
1963	Herbert von Karajan	Gerhard Stolze	Tenor	0
1963	John Pritchard	Richard Lewis	Tenor	0
1966	Alan Curtis	Charles Bressler	Tenor	0
1974	Nikolaus Harnoncourt	Elisabeth Sünderström	Soprano	+1/2
1978	Julius Rudel	John Vickers	Tenor	0
1978	Nikolaus Harnoncourt	Eric Tappy	Tenor	+ 1/2
1980	Alan Curtis	Carolyn Watkinson	Meio-soprano	0
1984	Jean-Claude Malgoire	John Elwes	Tenor	+1/2
1988	Richard Hickox	Della Jones	Meio-soprano	0
1988	Alberto Zedda	Josella Ligi	Soprano	0
1990	Rene Jacobs	Guillemette Laurens	Meio-soprano	0
1996	John Eliot Gardiner	Dana Hanchard	Soprano	+1/2
1998	Ivor Bolton	David Daniels	Contratenor	0
2000	Gabriel Garrido	Flavio Oliver	Contratenor	0
2005	Sergio Vartolo	Liliana Rugiero	Meio-soprano	0
2005	Christophe Rousset	Brigitte Balleys	Meio-oprano	0
2005	Mark Minkowski	Anne Sofie Von Otter	Meio-soprano	+1/2
2010	William Cristie	Phillipe Jarousky	Contratenor	+1/2

<sup>177</sup> A primeira coluna indica o ano da gravação que, nem sempre corresponde ao de seu efetivo lançamento. A última coluna mostra a afinação escolhida para a gravação. O número “0” indica o padrão de *lá* = 440 Hz. Aquelas grafadas com “+ 1/2” correspondem a afinação meio tom superior ao padrão *lá* = 440 Hz. Algumas gravações existentes foram deixadas de lado tendo em vista a impossibilidade de se obter informações suficientes sobre elas.



As diferentes escolhas, tanto de cantores, como de afinação, utilizadas pelos regentes acima, em suas gravações da referida obra, levam à conclusão de que os estudos da estética musical de Monteverdi, aliados às práticas de execução musical de seu tempo, permitem, atualmente, a defesa de posicionamentos variados. Os documentos do passado, muito deles aqui analisados, são passíveis de interpretações múltiplas, todas elas cabíveis dentro dos limites que nossa compreensão deles pode oferecer. Em uma série de entrevistas com maestros feita por Bernard Sherman,<sup>178</sup> podemos observar alguns dos fatores levados em consideração por esses profissionais, quando da escolha de seus elencos. Allan Curtis, que para sua gravação de 1991 escolheu o barítono Leroy Villanueva como *Ulisse*, e como *Nerone* o tenor Charles Bressler na gravação de 1966 e, posteriormente, na gravação de 1980, a meio-soprano Carolyn Watkinson, também como *Nerone*, afirmou que prefere “evitar extremos.” Para ele, “vozes muito pesadas e dotadas de um vibrato largo e balançante não são apropriadas para Monteverdi.”<sup>179</sup> Por outro lado, o maestro afirma também que “a qualidade leve e lisa das vozes dos *cantores da música antiga*<sup>180</sup> também não é adequada para suas obras operísticas, pois não possuem os aspectos dramáticos requeridos por essas composições.”<sup>181</sup> Para o maestro “a melhor escolha seria um meio termo.”<sup>182</sup> Rinaldo Alessandrini parece partilhar do posicionamento de Curtis a respeito da forma adequada de se cantar às óperas de Monteverdi atualmente. Para ele o objetivo maior a ser atingido seria a expressividade e a transmissão do conteúdo dramático do texto. Afirma também crer que as primeiras obras de Monteverdi, são mais orientadas pela expressão do texto, mais próximas do *recitar cantando*, do que suas obras finais, em que o foco maior seriam as emoções e as possibilidades dramáticas. A realização correta dessa música seria aquela na qual as possibilidades de expressão vocal, hoje existentes e à nossa disposição, fossem utilizadas.<sup>183</sup> Na mesma série de entrevistas, Anthony Rooley, oferece sua opinião, a meu ver, muito acertada, dizendo que um cantor moderno e afinado deve adaptar sua técnica ao público e ao espaço, da mesma forma como era feito no século XVII.

<sup>178</sup> Sherman, Bernard D. 1997. *Inside Early Music: Conversations with Performers*. New York; Oxford: Oxford University Press, 137

<sup>179</sup> *Voices that are too heavy and possess a wide and “wobbly” vibrato are not suited for Monteverdi. (137)*

<sup>180</sup> Aqui o maestro se refere aos cantores de voz lisa e fixa que foram responsáveis pela popularização dos mencionados ideais iniciais do *Early Music Revival Movement* que, em oposição às práticas operísticas influenciadas pelo Romantismo, conceberam ser a música vocal do Barroco uma antítese daquela do final do século XIX.

<sup>181</sup> *The light production and straight-tone quality of the voices of “early music” singers are also not suited for his operatic works, for they lack the dramatic aspects that those works require.*

<sup>182</sup> *The best choice would be something in between.*

<sup>183</sup> 140-142

Passemos então ao direcionamento de nossa atenção aos cantores de Monteverdi propriamente ditos. O quadro 10 contém os personagens e seus respectivos intérpretes na primeira audição de *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* e o quadro 11 da estreia de *L'Incoronazione di Poppea*. Contém também a extensão vocal escrita por Monteverdi para cada um deles conforme as mencionadas edições utilizadas na realização de tais apresentações.

**QUADRO 10** – Esquema geral da primeira montagem da ópera *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*. (Autoria dos personagens é sugerida por Glixon, 1995, p. 509-31)

Personagem	Cantor	Extensão Escrita
<i>L'humana Fragilità</i>	Cantor Romano	dó <sup>3</sup> – dó <sup>4</sup>
<i>Il Tempo</i>	Dom Giacinto Zucchi	fá <sup>2</sup> – ré <sup>4</sup>
<i>La Fortuna</i>	Anna di Valerio	ré <sup>3</sup> - sol <sup>4</sup>
<i>L'Amore</i>	Costantino Manelli, menino soprano	ré <sup>3</sup> - sol <sup>4</sup>
<i>Penelope</i>	Giulia Paoletti	dó <sup>3</sup> - sí <sup>4</sup>
<i>Ericlea</i>	desconhecido	ré <sup>3</sup> - mi <sup>4</sup>
<i>Melanto</i>	Cantor castrato	ré <sup>3</sup> - lá <sup>4</sup>
<i>Eurimaco</i>	desconhecido	dó <sup>3</sup> – sol <sup>4</sup>
<i>Nettuno</i>	Francesco Manelli	fá <sup>2</sup> – ré <sup>4</sup>
<i>Giove</i>	Giovan Battista Marinoni	ré <sup>2</sup> - sol <sup>3</sup>
<i>Ulisse</i>	desconhecido	dó <sup>3</sup> – sol <sup>4</sup>
<i>Minerva</i>	Maddalena Manelli	ré <sup>3</sup> - sol <sup>4</sup>
<i>Eumete</i>	Um tenor	dó <sup>3</sup> – sol <sup>4</sup>
<i>Iro</i>	Um tenor	ré <sup>3</sup> – sol <sup>4</sup>
<i>Telemaco</i>	Um tenor	dó <sup>3</sup> – sol <sup>4</sup>
<i>Antino</i>	Um baixo	mi <sup>2</sup> – ré <sup>3</sup>
<i>Pisandro</i>	Um tenor	dó <sup>3</sup> – sib <sup>4</sup>
<i>Anfinomo</i>	Falsetista mantuano	Ré <sup>3</sup> - lá <sup>3</sup>
<i>Giunone</i>	Anna di Valerio	mi <sup>3</sup> - lá <sup>4</sup>

**QUADRO 11** – Esquema geral da ópera *L'Incoronazione di Poppea*. (Autoria dos personagens é sugerida por Glixon, 1995, p. 509-31)

Personagem	Cantor	Extensão escrita
<i>La Fortuna Poppea</i>	Anna di Valerio	dó <sup>3</sup> - lá <sup>4</sup>

<i>La Virtù Ottavia Drusilla</i>	<u>Anna Renzi</u>	do <sup>3</sup> – si <sup>4</sup>
<i>Nerone</i>	Stefano Costa	lá <sup>b2</sup> – sol <sup>4</sup>
<i>Amore, Valletto</i>	Rabacchio	si <sup>2</sup> – fá <sup>4</sup>
<i>Pallade, Damigella, Venere,</i>	Ponzanino	lá <sup>2</sup> – sol <sup>4</sup>
<i>Ottone</i>	Fritellino	fá <sup>2</sup> – ré <sup>4</sup>
<i>Arnalta Nutrice Famigliari I</i>	Um tenor	ré <sup>3</sup> – lá <sup>4</sup>
<i>Soldato pretoriano I Famigliari II Lucano</i>	Cantor Romano	dó <sup>3</sup> – mi <sup>4</sup>
<i>Soldato pretoriano II, Liberto Tribuno,</i>	Capitão Pompeo Conti	dó <sup>3</sup> – mi <sup>4</sup>
<i>Seneca, Littore</i>	Dom Giacinto Zucchi	ré <sup>2</sup> – mi <sup>4</sup>
<i>Mercurio Famigliari III Console</i>	Cantor Florentino	dó <sup>3</sup> – mi <sup>4</sup>

Nem todos os cantores puderam ser identificados pelos motivos já mencionados nesta tese. Tendo em vista que muitos deles aparecem no elenco de ambas as óperas, a análise de suas vozes será feita de forma conjunta. *L'humana Fragilità*, o primeiro deles, segundo Glixon (1995, p. 510) é atribuído a um “cantor romano” cuja identidade permanece desconhecida até hoje, mas que também é associado aos personagens *Soldato pretoriano*, *I Famigliari II* e *Lucano* em *L'Incoronazione*. A tessitura escrita é a mesma para os quatro personagens, de dó<sup>3</sup> – mi<sup>4</sup>. Mediana em termos de extensão, não revela nenhuma dificuldade aparente. Isso indica que o cantor à época, muito provavelmente foi tido como um tenor, posto que não há qualquer tipo de passagem grave o suficiente que justifique sua classificação como um baixo. Em termos atuais tanto um barítono quanto um tenor poderiam facilmente interpretar o personagem, mesmo se levando em consideração a afinação da época que elevaria em um tom a extensão do personagem.

*Il Tempo*, atribuído a Dom Giacinto Zucchi, possui extensão que vai e fá<sup>2</sup> a ré<sup>4</sup>. O mesmo cantor aparece também no elenco original de *L'Incoronazione di Poppea* como

tendo sido responsável pelos personagens *Seneca* e *Litorea*, ambos com extensão que vai de um *ré*<sup>2</sup> a um *mi*<sup>4</sup>. Unindo-se as extensões contidas nos personagens das duas óperas, podemos afirmar que a extensão vocal de Zucchi ficaria entre um *ré*<sup>2</sup> a um *mi*<sup>4</sup>. *Il Tempo* é indicado como um velho no libreto de Badoaro, e *Sêneca*, é o sábio ancião emblema de seriedade e virtude em oposição à obscenidade de *Nerone*. Lembremos das afirmações de Doni relativas ao uso dos tipos vocais existentes naqueles dias, levar em consideração a idade os personagens. Tais fatos, aliados ao fato da gravidade da extensão escrita (*ré*<sup>2</sup>), nos levam a crer que Zucchi se tratava de um baixo. *La Fortuna* e *Giunone* foram escritas para Anna di Valerio. A obra de Filiberto Laurenzi (1618-?), *Musiche per La finta savia e Concerti et Arie*,<sup>184</sup> atribui à cantora, além da participação em *Ulisse*, os personagens de *Poppea* e *La Fortuna* em *L'Incoronazione*, e *Aventina* em *La Finta Savia* do próprio Laurenzi. Morelli<sup>185</sup> (2005, p. 315) afirma que Anna viveu a maior parte de sua vida em Roma e foi amante de Francesco Sforza, não havendo qualquer outro tipo de menção a sua vida particular em outras fontes históricas de informação, além de uma ode à sua voz em razão de sua interpretação de *Poppea* intitulada *Idilio per la S.ra Cantatrice unica, ed insigne nel Teatro dell'Ill.mo Sig.r Gio: Grimani Rapresentante Poppea*.<sup>186</sup> Em análise das linhas vocais dos personagens para ela escritos e por ela estreados chegamos ao seguinte quadro:

**QUADRO 12** – Extensão vocal das óperas sobreviventes escritas para Anna di Valerio.

Autor	Obra	Personagens	Extensão
Monteverdi	<i>Il Ritorno d'Ulisse in Patria</i>	<i>La Fortuna</i> <i>Giunone</i>	<i>ré</i> <sup>3</sup> - <i>sol</i> <sup>4</sup> <i>mi</i> <sup>3</sup> - <i>lá</i> <sup>4</sup>
Monteverdi	<i>L'Incoronazione di Poppea</i>	<i>Poppea</i> <i>La Fortuna</i>	<i>dó</i> <sup>3</sup> - <i>si</i> <sup>4</sup> <i>dó</i> <sup>3</sup> - <i>lá</i> <sup>4</sup>
Laurenzi	<i>La Finta Savia</i>	<i>Aventina</i>	<i>dó</i> <sup>3</sup> - <i>lá</i> <sup>4</sup>

Nesse caso, diferentemente de outros cantores já examinados, a questão da afinação da época é de grande relevância. Como vimos, a afinação utilizada em Veneza era de 465 hertz. Para sermos capazes de saber qual nota di Valério efetivamente cantou em seu extremo mais agudo e em seu extremo mais grave, em termos atuais, devemos

<sup>184</sup> Filiberto Laurenzi, *Musiche per La finta savia e Concerti et Arie*, facsimile reprint (Florença, 2000).

<sup>185</sup> Cf. Arnaldo Morelli, 'Una cantante del Seicento e le sue carte di musica: il Libro della signora Cecilia', in Sabine Ehrmann-Herfort and Markus Engelhardt, eds, 'Vanitatis fuga, aeternitatis amor': Wolfgang Witzemann zum 65. Geburtstag (Laaber, 2005), 307-27

<sup>186</sup> Udine, Biblioteca comunale, Fondo Joppi, n. 496, in Rosand, 2005, p. 414.

levar em consideração que um  $lá = 465\text{Hz}$  seria meio tom mais agudo do que em uma afinação de  $lá = 440\text{Hz}$ . Assim, o  $si^4$  que presumimos ter sido a nota mais aguda cantada por ela seria um  $do^4$ . Como sabemos que ela também cantou em Roma por diversas vezes e que a afinação lá era mais grave, ou seja,  $lá = 390$ , um tom mais grave do que  $lá = 440$ , o  $do^3$  que presumimos ter sido a nota mais grave por ela cantada seria na verdade um  $sib^2$ . Com base nos dados acima, ao fim, temos que a extensão de di Valério, em linhas gerais, foi a de  $sib^2$  a  $do^5$ , com o lá em  $440\text{hz}$ . Considerando as agilidades presentes, notadamente nas linhas vocais dos personagens míticos que, em Monteverdi, como mencionado, cantavam se apropriando da linguagem dos deuses, o canto *passaggiato*, podemos presumir que di Valerio provavelmente foi um soprano lírico de coloratura. A mesma análise relativa à voz de di Valerio pode ser efetuada em relação à voz de Giulia Paolelli, responsável pela personificação de *Penelope* em *Ulisse*. A extensão das duas cantoras em obras cuja primeira audição podem a elas ser atribuídas é idêntica, bem como o estilo jovial dotado de ornamentações graciosas, fato que me leva a crer que a cantora se tratava de um soprano lírico coloratura.

*L'Amore* em *Ulisse* foi interpretado pelo menino cantor Costantino Manelli, cujo pai, o já mencionado cantor e produtor Francesco Manelli, e mãe Maddalena Manelli, também figuram no elenco da obra como *Nettuno* e *Minerva* respectivamente. A extensão escrita para o menino,  $ré^3 - sol^4$  que, com as alterações relativas à afinação da época já mencionadas, seria para o padrão atual de  $do^3 - lá^4$ , similar à de um *sopranino*.

Os personagens *Nettuno* ( $fá^2 - ré^4$ ), escrito para Francesco Manelli e *Antino*, interpretado por “um baixo” cuja identidade não se conhece ( $mi^2 - ré^3$ ), e *Giove* escrito para Giovan Battista Marinoni ( $ré^2 - sol^3$ ), todos de *Ulisse*, mesmo em se adotando a afinação veneziana da época, são claramente baixos. Já os personagens, cuja autoria também não pode ser identificada, de *Eurimaco* ( $do^3 - sol^4$ ) *Eumete* ( $do^3 - sol^4$ ), *Iro* ( $ré^3 - sol^4$ ), *Telêmaco* ( $do^3 - sol^4$ ) e *Pisandro* ( $do^3 - sib^4$ ) o mais agudo deles, por suas extensões, e levando-se em consideração a afinação da época e a leveza das linhas vocais escritas podem ser caracterizados como tenores, muito embora um barítono leve de hoje em dia também possa, caso possua agudos fáceis, interpretar os quatro primeiros. Considerando que a utilização dos limites da extensão aguda nos personagens não é constante, *Pisandro*, no entanto, já fica além das possibilidades de um barítono.

Madallena Manelli, esposa de Francesco e mãe de Costantino, é um caso especial. Responsável por *Miverva* em *Ulisse*, cuja extensão escrita é de  $ré^3 - sol^4$ , a cantora participou das primeiras audições de uma série de óperas da segunda metade do século

XVII de autoria de seu marido. São eles: *L'Andromeda* (1637), libreto Benedetto Ferrari, *La maga fulminata* (1638), libreto também de Ferrari, *Delia* (1639) com libreto de Giulio Strozzi, *L'Alcate* (1642) com libreto de Marco Antonio Tirabosco, *Ercole nell'Erimanto* (1651) com libreto de Bernardo Morando, *Le vicende del tempo* (1652) com libreto também de Morando, *Il ratto d'Europa* (1653), com libreto de Paolo Emilio Fantuzzi e Elvezio Sandri, *La Filo, overo Giunone repacificata con Ercole* (1660) com libreto de Francesco Berni e *La Licasta* (1664) com libreto de Ferrari. Com a exceção e *L'Alcate*, todas as mencionadas obras foram perdidas, restando apenas alguns dos libretos. A extensão contida nos personagens escritos com ela em mente que sobreviveram são como abaixo:

**QUADRO 13** – Extensão vocal das óperas sobreviventes escritas para Maddalena Manelli.

Autor	Obra	Personagens	Extensão
Monteverdi	<i>Il Ritorno d'Ulisse in Patria</i>	<i>Minerva</i>	$ré^3 - sol^4$
Manelli	<i>L'Alcate</i>	<i>Venere</i> <i>Armida</i>	$dó^3 - lá^4$ $ré^3 - lá^4$

Se considerarmos as já mencionadas questões de afinação, levando em conta que Maddalena também atuou em Roma, onde a afinação era mais grave, podemos supor que sua extensão vocal era de  $sib^2 - si^4$ . A escrita vocal dos personagens cantados por ela é repleta de ornamentações. *Minerva* por exemplo, faz extenso uso do canto *passaggiato*, típico dos deuses nas óperas de Monteverdi, como vimos. Tendo por base essas informações, a voz de Maddalena se apresenta muito similar ao moderno meio-soprano de coloratura, voz média de boa extensão, leve e dotada de excelente agilidade.

A cantora responsável por *Eriplea*, de extensão que abrange o intervalo entre um  $ré^3 - mí^4$ , a exemplo de outros em *Ulisse*, jamais foi identificada. Notemos que os personagens menores são exatamente aqueles cuja identidade jamais foi descoberta. Isso corrobora o fato de que apenas os cantores mais célebres, que ofereciam prestígio por intermédio de seus nomes às produções, eram citados nos prefácios de libretos, ou ainda mencionados em textos elogiosos como no caso de Ana di Valério. A desconhecida *Eriplea*, mesmo se levando em conta alterações de afinação em razão de localidades e época, pode ter possuído qualquer uma das classificações femininas. O fato de ser ama de leite de Ulisses, que indica avançada idade, aliado ao costume de se utilizar na época

vozes mais graves para se representar personagens idosos, nos leva à conclusão de que se tratava de um contralto, ou talvez um meio-soprano.

*Melanto*, identificado como sendo um *castrato* apenas, tem extensão vocal de  $ré^3$  –  $lá^4$  que, após as adições referentes à afinação, passa para  $dó^3$  –  $si^4$ . Não se tem a menor ideia a respeito de como soava a voz de um *castrato*, contudo, as descrições vistas a respeito dessa exótica vocalidade antiga falam de uma grande flexibilidade, agilidade e capacidade de projeção. O tipo vocal mais aproximado, existente hoje em dia, a meu ver, seria o de um meio-soprano dramático de coloratura, cuja voz, muito embora potente e robusta, possui boa extensão e é capaz de grande agilidade. No entanto, considerando que o personagem se trata de uma jovem serva de *Penelope*, que pouco aparece durante a trama, parece estranho utilizar uma vocalidade importante como a mencionada para representá-la. Assim, podemos afirmar que *Melanto* é mais adequada a um soprano leve, excelente para o início de carreira.

*Anfímono*, referido como sendo um falsetista natural de Mântua, possui extensão escrita de  $mi^3$  –  $lá^4$  que, após as adaptações de afinação, nos rende uma extensão média que vai de  $ré^3$  –  $si^4$ . Falsetistas são nada mais que os contratenores atuais, ou seja, homens cuja habilidade e treinamento no registro do falsete, lhes permite o desenvolvimento deste, atingindo dessa forma plenitude e autonomia vocal. Muito certamente o cantor deveria trabalhar com Monteverdi no coro da Basílica de San Marco que, como vimos, empregava muitos falsetistas. Atualmente o personagem, também de menor importância, seria adequado a um contratenor meio-soprano de boa extensão aguda, ou ainda um contratenor sopranista de voz mais encorpada, pois se trata de um dos rivais de *Ulisse*, com pretensões amorosas em relação a sua esposa *Penelope*.

Por último temos o personagem protagonista *Ulisse*, de extensão que vai de  $dó^3$  –  $sol^4$ . De forma curiosa, a identidade do cantor que deu vida ao personagem pela primeira vez também é desconhecida. Efetuadas as transposições relativas às afinações de época, sua extensão seria a de  $ré^3$  –  $lá^4$ . A escrita vocal do personagem é equilibrada, e se utiliza de todo o alcance vocal descrito de forma uniforme durante todos os momentos em que ele aparece na ópera. O cantor que enfrenta *Ulisse*, deve, contudo, possuir boa resistência na tessitura aguda de sua voz, pois são muitos os  $sol^4$  a serem cantados, precedidos em sua maioria por notas preparatórias em ritmo rápido. Muitas vezes esses agudos recaem sobre o tempo forte, que as enfatiza. Se levarmos em consideração a afinação mais aguda de Veneza, como mencionado, o  $sol^4$  se torna um  $lá^4$ . É nesse sentido que uma grande dúvida recai sobre *Ulisse* e o tipo vocal mais adequado a ele na atualidade. Se o padrão

considerado for o do lá = 440 Hz, um barítono leve, ou seja, aquele dotado de maior facilidade em se manter constante em seu registro mais agudo, parece perfeito ao papel. Por outro lado, se considerarmos o lá = 465, a questão muda de figura, posto que um barítono, por mais leve que possa ser, vai necessitar de uma resistência pouco típica dessa vocalidade, capaz de atingir a nota, mas que, contudo, se cansaria de repeti-la na quantidade exigida pelo personagem. Nesse sentido, o quadro de número 08 parece emblemático em refletir essa dualidade, posto que revela uma completa divisão entre barítonos e tenores na preferência dos maestros, nas gravações modernas da obra. Exprimo aqui, minha opinião, decorrente de fato assinalado por Rosand (2007, p. 130). Nos frontispícios do libreto de *Ulisse*, este é definido como *tragedia*, enquanto *Poppea* é denominada como *opera musicale*. Enquanto o termo utilizado para descrever a natureza de *Ulisse*, “tragédia”, se relaciona de forma direta com Aristóteles, o termo “obra musical”, designado a *Poppea*, diferentemente, de acordo com a autora, se relaciona com o teatro popular. A temática de cada uma das obras também parece apontar na mesma direção. *Ulisse*, baseado em Homero, é um herói mítico, dotado de virtudes representativas do ideal clássico e, seu enredo, representa a vitória da virtude e da constância por sobre a deslealdade e a traição. *Poppea* não poderia ser mais diferente. A obra é baseada em relatos do historiador Caio Cornélio Tácito, cujas porções sobreviventes de suas obras “Anais” e “Histórias”, versam sobre os Imperadores Romanos Tibério, Claudio e Nero.<sup>187</sup> Não se trata portando de um mito, mas sim de um relato histórico, repleto de obscenidades, uma mudança na temática típica das obras de Monteverdi, no sentido de aproximar-se mais do gosto do público da ópera de Veneza, que do da nobreza, mais afeita aos temas épicos que aparecem em *Ulisse*, bem como na perdida segunda ópera de sua trilogia Veneziana, *Le Nozze d’Enea e Lavinia*. Talvez por isso, Monteverdi tenha escrito o personagem de *Ulisse* para um tenor da época, que como vimos, dependendo das condições atuais de execução da música, pode também ser interpretado por um barítono. Essa voz se encontra mais próxima dos ideais de composição próprios de seu primeiro período, como *L’Orfeo*, momento em que, como vimos, os heróis eram relacionados a esse tipo vocal, talvez o mesmo de Francesco Rasi, um barítono leve. A temática de *Poppea*, uma *opera musicale* e não uma *tragédia*, muito mais próxima do gosto popular, permitiu a Monteverdi o uso, como veremos a seguir, de

---

<sup>187</sup> In Iain Fenlon and Peter Miller, *The Song of the Soul: Undemanding Poppea* (Londres: Royal Musical Association, 1992).



um tipo vocal mais próximo também da atenção do público da segunda metade do século XVII, como seu grande protagonista.

De acordo com Schneider (2012, p. 263) o *castrato* Stefano Costa foi um célebre cantor de sua época, responsável pela personificação de *Nerone* em *Poppea*, bem como *Numitore* em *La Finta Savia* de Laurenzi e Strozzi. Tal fato pode ser corroborado pela extensão vocal escrita para ambos os personagens de  $lab^2 - sol^4$ . Consideradas as alterações de afinação em função de época e localidade, temos que Costa provavelmente tinha um imponente alcance vocal que ia de um  $solb^2$  a um  $lá^4$ . Aqui sim, tendo em vista as descrições sobre a voz dos *castrati* já mencionadas e a importância do personagem interpretado, caberia como mais adequado para a personificação moderna o tipo vocal de um meio-soprano dramático de coloratura. A voz escura, luxuriante e ao mesmo tempo potente e ágil, certamente estaria à altura do desafio que, como podemos observar no Quadro 09, foi enfrentado, a meu ver de forma equivocada em relação à época da composição, também por barítonos, tenores e sopranos, fato compreensível em relação à época de sua realização. Ressalto aqui que, como podemos observar atualmente, contratenores tem se desenvolvido muito, deixando de lado o estigma a eles relacionado de uma voz frágil e pueril. Pelo contrário, detentores de técnica cada vez mais apurada, esses cantores historicamente relegados à papéis coadjuvantes, tem atingido proeminência e autonomia, como no caso de Franco Fagioli, responsável pela personificação de uma infinidade de personagens protagonistas de óperas que vão muito além do repertório Barroco. Essa quebra de paradigma me parece muito interessante e possibilitaria, sem sombra de dúvida, a um contratenor da nova geração, o enfrentamento de *Nerone*.

*La Virtù*, *Ottavia*, e *Drusilla* ficaram a cargo de Anna Renzi, sobre quem já falamos com detalhes em seção anterior, dada a importância a ela atribuída no próprio desenvolvimento do gênero operístico. Os papéis e extensão vocal respectivos, aos quais ela foi associada se encontram como no quadro abaixo:

**QUADRO 14** – Extensão vocal das óperas sobreviventes escritas para Anna Renzi.

Autor	Obra	Personagens	Extensão
Monteverdi	<i>L'incoronazione di Poppea</i>	<i>Ottavia</i> <i>La Virtù</i> <i>Drusilla</i>	$dó^3 - sí^4$ $mí^3 - lá^4$ $mí^3 - sol^4$
Sacрати	<i>La Finta Pazzo</i>	<i>Deidamia</i>	$dó^3 - sí^4$

Laurenzi	<i>La Finta Savia</i>	<i>Deidamia</i>	$do^3 - si^4$
Cesti	<i>L'Argia</i>	<i>Dorisbe</i>	$do^3 - si^4$
Ziane	<i>La Fortuna di Rodope e Damira</i>	<i>Damira</i> <i>Giunone</i>	$do^3 - si^4$ $mi^3 - sol^4$

A extensão das linhas vocais dos personagens das obras sobreviventes escritas com Anna Renzi em mente, conforme dispostas no quadro acima, nos levam a crer que ela possuía um alcance vocal, a princípio, que ia de um  $do^3$  a um  $si^4$ . Efetuando-se as alterações em razão da afinação, ao fim, temos que a extensão de Renzi, em linhas gerais, foi a de  $sib^2$  a  $do^5$ , com o lá em 440hz. Os personagens analisados são repletos de ricas variações de dinâmica, ora furiosos ora calmos e tranquilos. Grandes cenas de loucura são criadas para os dotes vocais de Renzi que, também pelas passagens vocais analisadas era dotada de grande agilidade. Com base nessas informações a classificação vocal de Anna Renzi transposta para nossos dias seria em minha opinião a de um soprano lírico de coloratura.

*Amore e Valletto* são atribuídos a Rabacchio, também um castrato sobre o qual não fui capaz de encontrar maiores informações. A extensão vocal escrita para os personagens é de  $si^2 - fá^4$  que após as adequações relativas à afinação vem a ser  $lá^2 - sol^4$ . Dada a jovialidade dos personagens um meio-soprano de coloratura, de voz fresca e leve seria ideal para sua personificação. *Pallade, Damigela e Venere* também foram interpretados na primeira execução de *Poppea* por um *castrato* nomeado com Ponzanino. Schneider (2012, p. 264) menciona uma descrição da voz do cantor em carta de Carlo Caproli endereçada ao Marques de Bentivoglio, de 19 de outubro de 1642. No documento Caproli afirma ter ouvido Ponzanino em Veneza e o descreve como sendo detentor de bom comportamento e que, apesar de ser ainda novo na profissão, canta com excelente garbo, voz moderada, sendo muito melhor que outros, de seu tempo.<sup>188</sup> A extensão vocal contida na escrita dos três personagens é idêntica  $lá^2 - sol^4$ . Após as adaptações relativas à afinação podemos concluir que Ponzanino cantava desde um  $sol^2$  até um  $lá^4$ . Mais uma vez um meio-soprano de coloratura parece a escolha mais acertada, tendo em vista a extensão se localizar exatamente nos limites esperados desse tipo vocal e a jovialidade dos personagens e escrita rica em ornamentos demandarem leveza. Como afirmado, um contratenor de nossos dias também poderia ser adequado ao papel.

<sup>188</sup>(...) *apart from his good behaviour, is still new [bono] in the profession, and yet he'll get used to it and he sings with the best grace [bonissimogarbo], not too much voice, but it really isn't unattractive [disdicevole]. In fact, he is better than others, especially in these days.*

*Ottone*, atribuído a um cantor referido como Fritelino, cuja identidade não foi capaz de desvendar, pela extensão da escrita para o personagem  $fa^2 - re^4$  e seriedade do mesmo indicam, independentemente da afinação aplicada a adequação a um baixo. *Arnalta*, *Nutrice e Familiari I* são indicados como um tenor. A extensão dos personagens, exatamente a mesma,  $re^3 - la^4$  que, transposta para a atualidade, se torna de  $do^3 - si^4$  realmente indicam, dada a insistência nos agudos, sua caracterização por um tenor que, de heróis, passaram a amas, face à crescente predileção do público pelas heroicas vozes dos *castrati*. Os personagens *Soldato pretoriano II*, *Liberto* e *Tribuno*, relacionados ao então dito “tenor” Pompeo Conti, dado o caráter mediano da extensão escrita para todos os personagens por ele interpretados  $do^3 - mi^4$  podem facilmente serem cantados tanto por barítonos quanto por tenores, não havendo qualquer tipo de dificuldade técnica expressiva a ser enfrentada. Idêntica é a situação relativa aos personagens *Mercúrio*, *Famigliari III* e *Console*, atribuídos a um “cantor florentino” de identidade desconhecida. Com extensão de  $do^3 - mi^4$  caberiam de igual forma tenores e barítonos.

## 8. CONCLUSÃO

A tentativa de compreensão da estética original das duas últimas óperas de Monteverdi, bem como sua diferenciação daquela dos estilos operísticos posteriores, permite ao cantor contemporâneo adotar diversas leituras dessas obras. Os documentos e fatos aqui apresentados, bem como outros, uma vez postos à disposição do musicólogo moderno, cuja figura aqui se funde com a do músico prático, possibilitam um melhor entendimento daquilo que o autor pretendeu esteticamente ao compor. Abrem-se assim caminhos para uma execução de sua música calcada em motivações cuja base se encontra em relatos, partituras e descrições de uma prática antiga que sempre esbarra na impossibilidade de se ouvir as vozes de seus primeiros artífices.

Esta impossibilidade nos obriga, em meio à busca de uma prática musical historicamente informada, a nos debruçarmos sobre esses pequenos cacos de história sobreviventes a respeito desses cantores antigos que, apesar de tão importantes, foram esquecidos. Para nos aproximarmos daquilo que Monteverdi pretendeu ao escrever suas duas últimas óperas sobreviventes, compositor e cantores devem ser resgatados nos relatos contidos em cartas, entre as linhas do pentagrama de seus manuscritos, nos escritos daqueles que vieram antes deles mesmos, ou que com eles conviveram, os inspiraram ou lhes causaram repulsa. Nesse sentido, se busca ir além da frieza da partitura, no aprofundamento em suas vidas, na realidade daqueles dias, pois até mesmo o menor detalhe pode trazer alguma luz, para aclarar os mistérios que nos propomos a desvendar. Quando as evidências são poucas, todas elas se tornam de certa forma importantes, cabendo ao pesquisador discernimento quanto às prioridades.

Ao empreender esta pesquisa, muitas de minhas descobertas me surpreenderam. Decidi examinar as evidências sobre o canto desde a Idade Média, pois queria saber um pouco mais sobre aquilo que precedeu a prática do canto da época de Monteverdi. Pesquisamos sobre o passado no intuito de compreendermos melhor nosso presente. Assim, para compreender a realidade de Monteverdi e seus cantores, achei necessário conhecer aquilo que, sendo seu passado mais imediato, de alguma forma moldou seu próprio tempo. Talvez nesse aspecto, mesmo ele tendo 400 anos de vantagem sobre mim, estejamos mais equiparados. Ele, assim como eu, também não ouviu a música dos gregos antigos nem mesmo do século VII. Os escritos de Sevilha, Moravia, Zabern, Lambertus, Zenobi, alguns com mais de mil anos, me parecem atuais. Fazem referências a vozes de peito, de cabeça, preconizam a comodidade ao cantar, o estudo da música, da técnica, dos

bons hábitos enfim, a serem praticados no sentido da preservação e aperfeiçoamento do mais antigo de todos os instrumentos, a voz. E de forma também muito atual, pude identificar nesses antiquíssimos relatos, muitos dos problemas que temos que enfrentar até hoje. Cantores que cantam inadequadamente com excesso de volume na produção do som, que não estudam suas partes, que ao cantar se contorcem, fazem caretas, tensionam suas gargantas, que parecem servir mais a seus próprios egos do que à música, ao canto. Nas igrejas a voz servia a Deus, nos palácios aos nobres, nas casas ao passar das horas, nas ruas ao povo.

Nossa arte pouco a pouco foi tomando contornos mais definidos. A voz assume um ritmo de maior especialização perto do final do século XVI. Práticas coletivas e eclesiásticas vão perdendo espaço para aquelas profanas e individualizadas. Ainda assim sempre se provou necessário, a exemplo de muitos de nós cantores líricos atuais, trabalhar em outras atividades para se ter o pão. Nunca mais vou me esquecer do relato no qual Caccini, expoente do canto de seus dias, influência maior ente seus pares no que diz respeito à posteridade, foi descrito como tendo excelente mão para podar ciprestes, ótima caligrafia, sendo apto para qualquer tipo de trabalho. Homens e mulheres fortes aqueles, que enfrentavam intrigas, o medo, a violência e a tirania de homens que eram tidos como seus senhores pura e simplesmente em razão de seu nascimento. Alguns, como os Gonzaga, os Medici, os Este, pela graça divina ou do acaso gostavam de música e eram ricos o suficiente para financiar esses antigos artistas. Suas festas, celebrações, ritos fúnebres, renderam à humanidade música da maior qualidade, entre elas a de Monteverdi.

O afeto<sup>189</sup> sempre esteve presente no canto, percebi. A primitiva mulher, habitante das cavernas, ao acalmar seu filho se utilizando instintivamente de sua voz, em uma forma primordial de cantar, o fez com afeto. O amor é inerente ao homem, e durante um longo tempo sua manifestação em relação à divindade nos legou joias de rara beleza. Quando o homem passa a ocupar o centro do universo na mente dos filósofos da Renascença, graças ao estudo dos gregos antigos, as palavras se tornam o ponto principal de sua expressão e a assombrosa novidade de um espetáculo em que o drama não é mais falado, mas sim cantado surge, e sua intenção é a de mover os afetos. Para tanto, um complexo sistema foi criado, um novo estilo no qual as rígidas regras do passado, do contraponto, deveriam ser quebradas, para que novas músicas pudessem surgir e se desenvolver. A palavra era

---

<sup>189</sup> A palavra *afeto* é nesta seção utilizada no sentido pretendido pelos teóricos do gênero operístico no final do século XVI e início do século XVII, não guardando relação com qualquer outra conceituação de caráter filosófico posterior, como a de Spinoza por exemplo.

o veículo da emoção, e seu sentido deveria ser pelo canto enaltecido. Ao ecoarem pelo ar, saídas das bocas dos cantores, deveriam tocar o coração dos ouvintes, os deleitando com sua suavidade, doçura, com delicados ornamentos que também eram efetuados de forma a enaltecer os afetos. Quando surge a Ópera, sob o nome de *dramma per musica*, seja pelas mãos de Peri, Caccini, ou Cavalieri, o resultado é impressionante. Os relatos revelam o estupor causado por suas obras, circunscritas aos nobres, alguns poucos privilegiados por seu sangue e pela possibilidade de terem presenciado tais feitos.

Quando Monteverdi chega a Mântua, contratado por Vincenzo Gonzaga, um Duque bonachão que gostava de comer, de beber e também se interessava pela arte e principalmente pela música, deve ter ficado no mínimo empolgado com o que lá encontrou. Ambicioso, Vincenzo queria ver sua pequena terra natal entre as mais importantes da península itálica. Ocupou-se então, inspirado pelo que viu na corte dos Este, em Ferrara, onde sua irmã era Duquesa, em criar seu próprio serviço musical, o qual foi composto por muitos dos mais competentes músicos que a Europa tinha a oferecer. O talentoso e jovem compositor teve então a possibilidade de expressar na prática suas ideias com muito mais possibilidades e liberdade. Na ainda menor Cremona de seu nascimento, seu coral de igreja, representava uma paleta de possibilidades por demais monocromáticas. Em Mântua se viu diante das mais belas cores e materiais imagináveis. Francesco Rasi, Francesco Campagnolo, Caterina Martinelli, Claudia Cataneo, a família Pelizzari, Europa Rossi, Dom Bassano Cassola, Gagliano, Striggio. Foi com seu talento e com o talento desses homens e mulheres que Monteverdi “pintou” seu magistral *L'Orfeo*, definindo por meio dele o padrão que seria seguido pela Ópera até os dias de hoje. Tudo em nome do afeto.

A bem sucedida experiência, as condições ideais de financiamento, mão de obra, a profusão de novas ideias, de empolgante vontade de superação, traz à existência uma nova obra, *L'Arianna*. Mas o trágico e o irônico andam juntos. A morte precoce de Caterina Martinelli, para quem Monteverdi havia escrito a própria *Arianna* permite, paradoxalmente, a união entre o canto e o teatro de forma ainda mais profunda, quando Virginia Ramponi Andreini, uma atriz, a substituiu às pressas. Talvez nisso possamos perceber o tamanho da capacidade de Monteverdi em transformar o drama em música. Sua obra era tão bem construída em sua intencionalidade dramática, que Andreini se tornou um grande sucesso, mesmo não sendo uma grande cantora, pois a música de nosso compositor, nela encontrou eco em suas exímias habilidades como atriz. A partir daí as figuras do cantor e do ator vão cada vez se misturando, se fundindo, se transformando na

do cantor de ópera, cuja personificação maior passa a ser Anna Renzi, a primeira *prima donna* dos recém-criados teatros da ópera pública veneziana.

Novos tempos, novos senhores. Muito embora os nobres tenham sido responsáveis pelo mecenato de cantores por ainda um longo tempo, a abertura de teatros nos quais o público em geral pudesse também admirar essa música tão inovadora, determinou uma mudança decisiva nos rumos da Ópera. O gosto dos nobres não era mais o fator preponderante. O público e sua sede por novidades agora representavam maior peso nas escolhas estilísticas de compositores. Isso permitiu que na Ópera também fosse possível fazer graça, que enredos cômicos também fossem levados ao palco, mesmo que os nobres ainda preferissem a seriedade dos dramas épicos. Como porta-vozes do gênero, cantores de mansinho foram adquirindo proeminência. O público passou a amá-los de forma devota, desmedida, fanática. Quando os *castrati*, que infelizmente nunca seremos capazes de ouvir, não apenas porque a prática da castração de meninos cantores foi há séculos abolida, mas porque as condições de seu treinamento e atuação jamais serão replicadas, tomam a dianteira, o público vai à loucura. Tornam-se deuses, e suas vozes sobrenaturais, aliadas ao engenho dos compositores, os transformaram em máquinas de cantar notas. Cada vez mais rápido, de forma cada vez mais complexa, mais difícil, mais grave, mais aguda e, paradoxalmente, mais distante dos ideais que viram o nascer do gênero. O cantor/ator de Monteverdi se perde em um mar sem fim e virtuosismo cada vez mais árido do tão preconizado afeto.

A fama e a notoriedade que encheu os egos e os bolsos dos cantores do final do século XVII e início do século XVIII esvaziou a ópera de seu conteúdo filosófico, do afeto das palavras que agora era substituído pelo virtuosismo por si só, criticado milhares de anos antes deles por Aristóteles e Platão, por causar deleite meramente mecânico. Empolgava, mas não emocionava. Paradoxalmente, o fenômeno possibilitou um desenvolvimento da técnica vocal nunca antes imaginado, que podemos constatar pela publicação dos tratados de Tosi e Mancini, dedicados a técnica propriamente dita e não apenas à descrição de normativas estilísticas. Mesmo assim, compositores de qualidade sempre foram capazes de, a despeito de qualquer suposição de decadência estética, suplantar a mediocridade de suas épocas e compor música de altíssima qualidade como as óperas de Vivaldi e Handel, por exemplo.

Mas se o público ainda amava o vazio e intrincado cacarejar dos *castrati*, compositores e libretistas estavam cansados de seus excessos, de terem suas composições dilaceradas, mutiladas ao ponto de se tornarem irreconhecíveis, de terem de se sujeitar

aos caprichos das estrelas da época. Algo tinha de ser feito. Movidos por esse desejo de reforma, compositores encabeçados por Glück resolvem dar um basta na farra dos cantores. Chega de virtuosismo vazio, chega de óperas cujo enredo é totalmente desprovido de qualquer tipo de carga dramática, de teatros cheios de pessoas passeando, comendo, fofocando, tramando umas contra as outras ou pura e simplesmente aparecendo nos camarotes e fileiras da nobreza, ou por ela alugados aos ricos que tinham dinheiro, mas não títulos. A voz volta então ao seu lugar de origem, a servir o afeto, e seu virtuosismo ainda é valorizado, mas agora empregado de forma consciente, adequada ao propósito do personagem, do enredo, do drama. Que lindo período para o canto é o Clássico materializado nas magistrais óperas compostas por Mozart, por exemplo. Cantores tinham desenvolvido, em muito, suas habilidades técnicas, pois os *castrati* eram quase que um tipo de concorrência desleal. O cantor da época de Mozart era muito diferente daqueles envolvidos em *L'Orfeo*, *Ulisse* e *Poppea*. Seus tipos vocais eram mais especializados e definidos, mais diversos. A tipologia vocal havia também se desenvolvido, havia ali já uma classificação vocal bem mais definida. A reforma de Glück permite aos compositores, assim como Mozart, a utilização de enredos que se aproximavam à realidade do público, de suas vidas cotidianas, seus dramas, suas alegrias, seus amores. Parte das óperas de Mozart ofereceu às plateias a possibilidade de identificação com o afeto próprio da gente comum, da empregada vingativa, repleta de ressentimento por ser solteira, da camponesa ferosa enamorada pelo Don Juan, do servo beerrão e covarde, do amor dos jovens casais que traem, da virtude que não resiste à luxúria e à tentação.

Foi aí que então, mais uma vez na Itália, uma nova forma de cantar surgiu, inspirada pela elegância do clássico, mas dotada da empolgante herança do virtuosismo dos *castrati* e suas ornamentações. Lá ao fundo se pode ouvir o *Laranlalerá! La La La La!* Imortalizada pela ária *Largo al factotum* do personagem *Fígaro* de *O Barbeiro de Sevilha*, a música de Rossini toma o mundo de assalto com suas intrincadas construções, repletas de dificuldades técnicas, de emoções contrastantes, de uma comicidade única que fez dele um dos mais famosos compositores de ópera de todos os tempos. Era o fim dos *castrati* e o público precisava de novos heróis e heroínas. Inspirados em suas vocalidades, tenores foram aos poucos desenvolvendo suas vozes, atingindo agudos cada vez mais impressionantes. Os sopranos da mesma forma mudaram, no sentido também de ocuparem o lugar dos já superados eunucos. Barítonos e meios-sopranos são reconhecidos como tipos vocais autônomos, pois os personagens antagonistas interpretados por *castrati*



de vozes mais graves precisavam também de substitutos. Nem todo vilão era velho, feio, como aqueles interpretados por baixos, e nem todo mocinho era jovenzinho e heróico, a exemplo do próprio Fígaro. Os meio-sopranos, principalmente os mais leves, assumem uma autonomia maior. A partir da segunda metade do século XVII, mulheres de vozes graves foram paulatinamente relegadas a papéis de velhas, servas, confidentes. Mas o *Bel Canto* lhes deu voz de princesas, rainhas, e até de protagonistas jovens e apaixonadas.

E a ornamentação ressurgiu esplendorosa, repleta de sentido, com espaço para a inventiva improvisação tão presente nos primórdios da Ópera, contudo em lugar apropriado para que o fluxo da ação dramática não fosse perdido, mas sim conduzido pelo difícil *leggato* próprio do estilo que, por sua vez, muda por completo a arte do canto, sua técnica e ensino. A era das divas renasce, as paixões fervorosas do público por seus emblemáticos cantores são reacendidas, a beleza do canto é exaltada.

No final da primeira metade do século XIX o mundo está rapidamente se transformando. As relações de consumo, as formas de produção de bens, a urbanização das cidades, transformam os grandes centros. As construções se agigantam em meio ao ensurdecido barulho do progresso. A exemplo dos prédios que ganham altura graças ao metal que passa e lhes serve de esqueleto, se agigantam também as orquestras, com novos instrumentos, metálicos, numerosos, pensadas para teatros e público também maior. O Romantismo vem, acompanhado de sua verve nacionalista, promovendo modificações não apenas na arte, mas na própria política dos Estados Europeus. A Itália finalmente se unifica, ao som dos temas de Verdi. Na Alemanha um compositor, inconformado com o que acreditava ser o péssimo estado da ópera daquela época, a exemplo dos membros da *Camerata Bardi*, se lança ao estudo dos gregos antigos. A partir de sua interpretação sobre seus ideais, afirma reinventar o drama musical, coroando a tragédia, cuja consumação, como obra de arte total, apenas pela morte pode ser atingida. A voz, acompanhando essas ideias, a fim de vencer a concorrência dos sons dos operários e suas ferramentas, dos revolucionários e seus brados de liberdade, também aumenta. A busca até então frequente, da expansão dos limites de sua extensão, principalmente rumo aos agudos, agora é substituída pelo anseio por maior projeção e volume. A era dos “dramáticos” se anuncia, e em Wagner é levada ao extremo, seja no tamanho da voz, seja no tamanho da orquestra, seja pelo tamanho das óperas propriamente ditas. Verdi, italiano como Monteverdi, parece adotar um caminho menos drástico. O *Bel Canto* não havia lhe inspirado ojeriza como aquela sentida por seu colega e rival alemão. Pelo contrário, foi responsável por adoçar o romantismo de suas composições, por lhe permitir a criação de um estilo próprio

que, diferentemente do de Wagner, cuja especificidade gerou até mesmo uma classificação vocal distinta, abriu as portas para todos os tipos vocais hoje existentes. Mestre em utilizar a voz para o atingimento dos mais diversos efeitos dramáticos, tem na *Violetta* de sua *Traviatta* um exemplo de genialidade e beleza. A malfada cortesã inspirada por Dumas, no auge de sua felicidade, em meio às festas de seu salão de baile, demonstra uma qualidade vocal jovial de soprano coloratura. Apaixonada pelo jovem Alfredo, tenor lírico obviamente, se descobre tísica e, pouco a pouco, vai tendo seu soprano alterado, tornando-se cada vez mais dramática a qualidade de sua escrita, conforme sua saúde se deteriora e a sua iminente morte se aproxima. O soprano que canta *Addio!* ao fim da ópera de Verdi, certamente não é o mesmo daquele que alegremente brada *Sempre Libera!* em seu início. É outra, agora transformada pela dor, pela morte dos sonhos e da esperança de viver um grande amor. O afeto, mais uma vez se evidencia pleno, seja ele de *Isolda* que morre por não ser possível viver sem *Tristão*, seja de *Violetta* que vê seu mundo ruir ao saber estar condenada pelo mal de seu século.

Mas o desenvolvimento das cidades e das pessoas teve também um aspecto negativo. Mais gente, menos oportunidades de trabalho, mais violência, fome, desespero. Zola em seu *Germinal* choca a sociedade europeia com a realidade de seus pobres, cuja miserável existência não mais podia ser ignorada. A Ópera também sofre o reflexo dessa nova realidade e seus temas passam a retratar essa gente, não apenas comum, mas também sofrida, brutalizada pela opressão de seus empregadores. O *Verismo* aparece no impressionante volume de suas orquestras e das vozes extremamente dramáticas de seus personagens, que mais do que cantar, declamavam as dores de suas almas em contrastantes urros de dor, representados pelos agudos da perda da virgindade de *Santuzza*, dos ciúmes do palhaço *Canio*, da miserável morte da prostituta *Mimi*. A ópera retorna aos seus primórdios, mas de forma adaptada a sua realidade, exprimindo e movendo os afetos humanos por meio de suas vozes agora grandes e furiosas.

Monteverdi é retomado após um longo silêncio. O cantor de hoje o enxerga através de uma ótica distorcida pela passagem de todos esses anos, estilos, pessoas, formas de se encarar e transmitir os afetos. Pela primeira vez em muitos séculos o cantor é instado a cantar música que não é de seu próprio tempo, que não é composta para ele pessoalmente. Mesmo no Barroco, quando as óperas eram reencenadas, as partes que não fossem adequadas ao cantor substituto eram reescritas para a ele se adequarem. Hoje, nossas vozes devem se adequar, como vimos, a muitas outras, diferentes das nossas não apenas em natureza mas também em tempo. Uma única técnica para muita música. Isso é um

fato. A especialização em um único repertório, apesar de parecer ideal, é uma realidade que não está ao alcance da maioria dos cantores. A ópera passa por uma séria crise, e mesmo grandes teatros como o Metropolitan de Nova Iorque, Meca dos cantores atuais, enfrenta dificuldades para a obtenção de patrocínios. O Brasil e sua realidade são ainda mais complexos. A mínima quantidade de trabalho nos impele a repertório de todos os tipos, que se adéquem minimamente a nossas vocalidades.

Caso a realidade fosse diferente, a especialização seria, sim, uma excelente opção, mas o estudo do canto mesmo assim não deveria, em termos técnicos, ser limitante, principalmente no que diz respeito a algo impossível de ser precisado, como uma técnica barroca de canto, ou clássica, ou belcantista, ou ainda romântica, por exemplo. Não conheço ninguém que já tenha feito uma aula com Caccini, Tosi ou Garcia. É necessário entender que não podemos jogar fora mais de 400 anos de evolução técnica, adotando posicionamentos limitantes, como o endurecimento das vozes, a limitação da prática de repertórios, que geram cantores que oferecem ao mundo sempre uma mesma sonoridade. Qual o sentido de se colocar vozes em “caixinhas” de pretensa autenticidade, quando podemos dar a elas uma infinidade de possibilidades, de recursos, de práticas saudáveis que permitirão a elas desempenharem vários repertórios com a mesma maestria. A técnica hoje é uma só, o que varia são os estilos.

Pude verificar uma grande quantidade de críticas ao compositor d'Indy, por musicólogos da atualidade, afirmando ter ele desfigurado a obra de Monteverdi por tê-la editado com nuances próprias do romantismo. Por mais anacrônica que tenha sido sua abordagem, o que ele queria, no final das contas, era executar aquela música que o tinha empolgado, que ele queria compartilhar com seus alunos porque para ele era uma novidade. Ao mesmo tempo em que d'Indy é criticado pelos pesquisadores do EMRM, Malipiero é exaltado em sua tentativa de uma pretensa *performance* historicamente orientada, o que é muito louvável. Mas não posso deixar de pensar que suas escolhas foram orientadas em considerável parte por seu desgosto em relação à música do século XIX e suas práticas. A mim soa melhor uma tentativa anacrônica como a de d'Indy, baseada no encanto de uma nova descoberta, do que a de Malipiero, fundada em aversões.

No entanto, o que realmente pude perceber nessa pesquisa, é que a abordagem mais adequada à música do passado não é nem a de um, nem a de outro. Ao enfrentarmos as duas últimas óperas de Monteverdi, devemos buscar um meio termo. Jamais teremos certeza a respeito da sonoridade de suas vozes, da forma com a qual os instrumentos eram tocados, de como o todo dessa música soou. Nem ao menos restou o teatro em que ela foi

executada pela primeira vez. Temos, sim, o conhecimento de um conjunto de fatos, de informações, que podem nos auxiliar a nos aproximarmos do ideal de Monteverdi. Ao tratarmos dos movimentos operísticos posteriores, especificando cada uma das alterações ocorridas seja na forma de se cantar, seja na própria classificação vocal, somos capazes de isentar a prática do canto barroco de práticas vocais próprias de nossa formação atual anacrônicas ao estilo de Monteverdi. Suas composições indicam um gosto pela inovação, pela quebra dos paradigmas, pelo esforço no sentido de acentuar a qualidade dramática da obra, de transmitir os afetos de todas as maneiras possíveis. Suas primeiras óperas têm a palavra como soberana. São declamatórias por excelência, mas contemplam também os ornamentos, utilizados com função afetiva, como em *Possente Spirto*. São muito diferentes das composições do hermético Caccini, que jamais se popularizaram na mesma medida que as de Monteverdi.

As óperas venezianas revolucionam até mesmo no uso do recitativo, privilegiam muito mais o canto melódico do que as obras mantuanas, mas, contudo, ganham maior força e expressividade dramáticas. Assim, devemos pensar em sua música como algo que nos permite, assim como ele pareceu se permitir, muitas possibilidades. E que essas possibilidades sejam também decorrentes de adequações às condições modernas da execução dessa obra, em grandes teatros, com grandes orquestras, por que não? Isso não impede tentativas mais delicadas, em salas menores, com instrumentos de época, mais aproximadas das indicações históricas que fomos capazes de coligir nessa tese, o que é igualmente excelente. O que não podemos de forma alguma fazer é tratarmos essa música sem nenhum respeito em relação ao conhecimento musicológico sobre ela adquirido desde seu ressurgimento no final do século XIX, nem a engessar em uma impossível busca por autenticidade.

As considerações feitas sobre as vozes dos cantores envolvidos nas primeiras produções das óperas *Ulisse* e *Poppea* são sugestões baseadas nas evidências históricas e no que pudemos sobre elas apreender nas partituras. Uma tentativa de adequação, de trazer ao presente, onde cantores tem seu repertório definido por suas classificações vocais, as vozes de outrora onde isso não era levado em consideração. Nada impede outras muitas possibilidades além daquelas por mim sugeridas, e uma das coisas que realmente espero é que esta tese inspire outros cantores a entrarem de cabeça na prática da música operística de Monteverdi, principalmente os jovens. Inspirá-los a seguirem este caminho de estudo, que enfatiza a importância de nossos colegas do passado, tão esquecidos, sem os quais a ópera jamais teria existido. Certamente, nas empoeiradas prateleiras dos

arquivos e bibliotecas do mundo há ainda muitos mistérios a serem desvendados. Sigamos em frente na busca da verdade, mas sempre cientes que talvez ela nunca venha a ser efetivamente definida, e de que o mais importante é continuarmos firmes, apesar das inúmeras dificuldades, transmitindo a arte e o afeto por meio de nossas vozes a este mundo deles tão necessitado.

Certezas não existem. Existem possibilidades. Replicar o passado é impossível, mas certamente o conhecimento que dele podemos extrair, é capaz de mudar o presente e formar um novo futuro.

## 9. REFERÊNCIAS

ABBATE, C. e PARKER, R. **Analyzing Opera. Verdi and Wagner.** Berkeley: University of California Press, 1989.

ABBATE, C. **Uma História da Ópera.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ADEMOLLO, A. **La bell'Adriana ed altre virtuose del suo tempo alla corte di Mantova: contributo di documenti per la storia della musica in Italia nel primo quarto del seicento.** Castello: Lapi, 1888.

AGRICOLA, J. F. **Anleitung zur Singkunst – 1757.** Berlin: Bärenreiter, 2012.

ALESSANDRINI, R. *Performance Practice in the seconda prattica Madrigal.* **Early Music**, Vol. 27, No. 4, pp. 632-639. Oxford University Press: Nov. 1999.

APPELMAN, D.R. **The science of vocal pedagogy: theory and application.** Indiana University Press, 1986

ARNOLD, D. Monteverdi's Singers. **The Musical Times** 111, no. 1532 (1970): 982-85. doi:10.2307/957235.

ARAÚJO, M. **O canto lírico Contemporâneo – Aspectos técnicos – vocais para música de câmara e ópera.** São Paulo: Musimed Editora, 2019.

ARISTÓTELES. **Obra completa.** Tradução Maria aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Edipro, 2019.

BADOARO, G. **Ulisse errante.** Veneza: Pinelli, 1644.

BANCHIERI, A. **Cartella overo regola utilissime.** Veneza: Giacomo Vicenti, 1601.

BARTOLI, C. Maria Malibrane. In <https://www.mariamalibran.net/en/introduction/> acesso em 25/05/2021.

BAUER, G. **Richard Wagner: The Stage Designs and Productions from the Premieres to the Present.** Nova Iorque: Rizzoli, 1983.

BIANCONI, L. **Il Seicento**. Torino: Edizioni di Torino, 1982, 1991.

BLACKBURN, B. J. and LOWINSKY, E. E. Luigi Zenobi and his Letter on the Perfect Musician. **Studi musicali**, 22, p. 61-114, 1993.

BOCCACIO, G. **Decamerone 1348**. Roma: Fermento, 2006.

BOER, D. **Music Makes the People Come Together: Social Functions of Music Listening for Young People Across Cultures**. Ph.D. Thesis. Victoria University of Wellington, 2015

BOLDREY, R. **Guide to Operatic Roles & Arias**. Dalas: Pst. Inc, 1994.

BONTEMPI, A. A. **Historia Musica**. Perugia: Constantini, 1695.

BOWMAN, H. **The castrati singers and their music**. Indiana: Indiana University Press, 1951.

CABERLOTI, M. **Laconismo delle alte qualita di Claudio Monteverdi. In Fiori poetici raccolti nel funerale del signor Claudio Monteverde**. ed. Giovanni Battista Marinoni. Venezia: Miloco, 1644.

CACCINI, G. L. **Euridice**. Florença: Marescotti, 1602.

\_\_\_\_\_. **Le Nuove Musiche**, Florença: Marescotti ,1602 .

\_\_\_\_\_. **Nuove Musiche e nuove maniere di scriverle**. Florença: Zanobi Pignoni e Compagni, 1614.

CARTER, S. **A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music**. Nova Iorque: Schirmer Books, 1997.

CARTER, T. **Monteverdi's Musical Theatre**. New Haven: Yale University Press, 2002.

\_\_\_\_\_. Singing Orfeo: on the Performers of Monteverdi's First Opera. **Recercare** 11 (1999), 75-118.

\_\_\_\_\_. **Monteverdi, Claudio: Mantua.** *Oxford Music Online*, 2007. Acesso em 14 de maio de 2020.

\_\_\_\_\_, **What is opera? The Oxford Handbook of Opera.** Oxford: Oxford University Press, 2014.

CARVALHO, A. L. C. **Interpretação da Poética de Aristóteles.** São João do Rio Preto: Editora Rio Pretense, 1998.

CASTIGLIONE, B. **O cortesão.** Tradução de Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CELLETTI, R. La vocalità al tempo del Tosi, in **Nuova Rivista Musicale Italiana**, ano IV, 1967, p. 676-684.

CHASIN, I. **O canto dos afetos.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

COELHO, L. M. **A ópera italiana barroca.** 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2020.

COUSSEMAKER, C. E. H. **Scriptores de musica mediiaevi nova series**, 04 vol. Paris, 1876.

COSTA, L. **Cartas de Monteverdi.** São Paulo: Editora Unesp, 2011.

\_\_\_\_\_. **O Corego** – *Texto anônimo do século XVII sobre arte da encenação.* São Paulo: Edusp, 2015.

COGAN, V. R. Toward A theory of timbre and musical line in Purcell and Stravinsky. **Perspectives of New Music**, vol. 8, n° 1, 1969, p. 75 – 81.

COTTON, S. **Voice Classification and Fach: Recent, Historical and Conflicting Systems of Voice Categorization.** (2007). D.M.A. Department of Music Yale University.

COFFIM, B. **Historical vocal pedagogy classics.** Londres: The Scarecrow Press, 1989.

CROLL, G. *Christoph Willibald Gluck.* **Enciclopédia Britânica**, 2009.



CUSICK, S. *Gênero e música barroca*. Per musi, Belo Horizonte, n. 20, 2009. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-5992009000200002&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-5992009000200002&lng=pt&nrm=iso)>. acesso em 20 abr. 2020.

CURTIS, A. *La Poppea impasticciata, or, Who Wrote the Music to L'Incoronazione (1643)?* **JAMS** 42 (1989): 23-54.

DUNN, G. **Il ritorno d'Ulisse in Patria: Italian and English libretto**. Londres: Faber Music Ltd, 1972.

DAVIDSON, A. **Aspects of Early Music and Performance**. Nova Iorque: AMS Press, 2008.

DEAN, W. *Senesino*, verbete em: **The New Grove Dictionary of Music**, 2003.

DENTICE, L. **Due dialoghi della Musica**. Roma: Vincenzo Lucrino, 1553.

DONATI, I. **Secondo Libro di Motetti a você sola**. Veneza: Vicentini, 1636.

DONI, G. **Tratatto della musica cenica** In. *Lyra Barberina*, Ed. Anton Francesco Gori & Giambattista Passeri. Florença: Stamperia imperiale, 1763.

DOROTTYA, F. The meaning of authenticity and the early music movement: a historical review. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, Croatia, v. 32, n. 2, p. 153-167, 2001.

DURANTE, S. Il cantante. In *Storia dell'Opera Italiana*. Org. L. Bianconi and G. Pestelli. Vol. IV: **Il Sistema Produttivo e le sue Competenze**, pp. 347-415. Turim: EDT/ Musica, 1987.

DYER, J. Singing with proper refinement from “De Modo Bene Cantanti” (1474) Conrad von Zabern. **Early Music**, Oxford, Vol 6, n° 2 (Apr. 1978). Acesso em 15 de abril de 2021.

FABBRI, P. **Monteverdi**. Trans. Tim Carter. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

\_\_\_\_\_. **Riflessioni Teoriche Sul Teatro per musica nel seicento: La Poetica Toscana all'Uso di Giuseppe Gaetano Salvadori**, 1990.

FAUSER, A. A. Archéologue malgré Lui: Vincent d'Indy et les Usages de l'histoire. In: Schwartz, Manuela (org.). **Vincent d'Indy et son temps**. Sprimont: Mardaga, 2006.

FAUSTINI, **Egisto**. Veneza: Miloco, 1643.

FENLON, I. **Music and Patronage in Sixteenth-century Mantua**, 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

FERRARI, **Il pastor regio**. Bolonha: Monti & Zenero, 1641.

FINCK, H. **Practica Musica**. Wittenberg: GeorhRhau, 1556.

FISCHER, P. **Early Music History: Some Studies in Medieval Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

FORTUNE, N. **Monteverdi and the Seconda prattica**. Londres: Faber, 1985.

\_\_\_\_\_. Italian 17th-Century Singing In. **Music & Letters**, Vol. 35, No. 3 (Jul., 1986), pp. 206-219.

\_\_\_\_\_. Italian Secular Monody from 1600 to 1635: An Introductory Survey In. **The Musical Quarterly**, Vol. 39, No. 2 (Apr. 1953), pp. 171-195

FREDERICI, C. A. G. **Giulio Caccini e suas novas músicas – Um elogio ao canto**. Campinas, São Paulo. 2009.

GACHARD, M. **Collection des voyages des souverains des Pays-bas**. Bruxelas: Opus 1982.

GALLO, D. **Gioachino Rossini: A Research and Information Guide**. Londres: Routledge, 2012

GAFURIO, F. **Practica Musicae**. Dalas: American Institute of Musicology, 1968.

GARCIA, M. **Traité complet de l'art Du chant. En deux parties: première partie, 2<sup>ème</sup> édition; second partie.** Genebra: Minkoff Editeur, 1847.

GAY, P. **O século de Schnitzler: A formação da cultura da classe média 1815 – 1914,** São Paulo: Cia das Letras, 2002

GLIXON, B. L. Private Lives of Public Women: Prima Donnas in Mid-Seventeenth-Century Venice **Music & Letters**, Vol. 76, No. 4 (November 1995), pp. 509–31.

\_\_\_\_\_. **Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice,** Oxford University Press: Oxford & Nova Iorque 1996.

GLOVER, J. **The Teatro Sant'Apollinare and the Development of Seventeenth-Century Venetian Opera.** Ph.D. diss., Oxford University, 1975.

GOEHR, L. **The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music.** New York: Oxford University Press, 2007.

GREENWALD, H. M. **The Oxford Handbook of Opera.** Oxford: Oxford University Press, 2015.

GROUT & PALISCA. **A History of Western Music.** Nova Iorque: Norton, 1947.

HARNONCOURT, N. **Claudio Monteverdi's L'Orfeo: An Introduction** (in notes accompanying TELDEC recording 8.35020 ZA). Hamburgo: Teldec Schallplatten GmbH, 1969.

HASKELL, H. **The Early Music Revival: A History.** Nova Iorque: Dover Publications, Inc., 1996.

HAYNES, B. **A History of Performig Pitch. The Story of "A".** Lanham: Scarecrow Press, inc., 2002.

\_\_\_\_\_. **The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century.** Oxford e Nova Iorque: Oxford University Press, 2007.

\_\_\_\_\_. *Lambertus's Epiglotus.* **The Journal of Medieval Latin**, vol. 16, 2006, pp. 142–163.

HELLER, W. 2014. **Music in the Baroque**. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 2014.

HERIOT, A. **The Castrati in Opera**. Nova Iorque: Da Capo Press, 1956.

HILL, P. *Authenticity in Contemporary Music*, **Tempo New Series** no. 159 (December 1986), p. 2.

HINDLEY, G. **Larousse Encyclopedia of Music**. Londres: Hamlyn, 1990.

HIRANO, M. **Vocal Mechanisms in singing**: laryngological and phoniatic aspects. *J Voice*: 1988.

HUNTER, M. **Historically Informed Performance**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

IVANOVICH, C. **Minerva al tavolino**. Veneza: Pezzana, 1681.

JACKSON, R. **Performance Practice**: a Dictionary-Guide for Musicians. Nova Iorque: Routledge, 2013.

JUDD, C. C. Introduction: Analyzing Early Music in Tonal Structures in *Early Music*, edited by Cristle Collins Judd, 3–13. *Garland Reference Library of the Humanities* 1998; **Criticism and Analysis of Early Music** 1. Nova Iorque: Garland Publishing. 1998.

KELLY, T. F. **Early Music**: A Very Short Introduction. Oxford e Nova Iorque: Oxford University Press. 2011.

KENDALL, A. **Gioacchino Rossini**: The Reluctant Hero. Londres: Gollancz, 1992.

KENYON, N. **Authenticity and Early Music**. Oxford e Nova Iorque: Oxford University Press, 1998.

KIVY, P. **Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance**. Ithaca: Cornell University Press. 1995.

KIRKENDALE, W. **The Court Musicians in Florence During the Principate of the Medici**: with a Reconstruction of the Artistic Establishment. Florença: Leo S. Olschki, 1993

\_\_\_\_\_. **Zur Biographie des ersten Orfeo, Francesco Rasi**. 2ª ed. Munique: Laaber-Verlag, 1986.

KIRKPATRICK, R. **Domenico Scarlatti**. 3ª ed. Princeton: Princeton University Press, 1984.

KOOPMAN, J. **A Brief History of Singing**. Nova Iorque: Appleton, 1999.

KUBO, V. **A maneira italiana de canto**: a prática vocal no início do *seicento*. Tese de Doutorado. Campinas: Unicamp, 2019. 216 p.

LANCET, H. The Voice of the Castrato, Archived 11 June 2012 at the **Wayback Machine** 1998; 351: pp. 1877–80.

LATTARICO, J.F. **A Voz do cantor italiano do século XVII**. Tradução de Ligiana Costa. São Paulo: Edusp, 2017.

LAURENZI, F. **Musiche per La junta savia e concerti et arie**, ed. Alessandro Magini. Florença: Studio per edizioni scelte, 2000.

LAWSON, C. J.; STOWELL, R. **The historical performance of music**: an introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

LEECH-WILKINSON, D. **The Good, the Bad and the Boring. In Companion to Medieval & Renaissance Music**, edited by Tess Knighton and David Fallows, London: J. M. Dent.; Nova Iorque: Schirmer Books, 1997.

LOMAZZO, G. P. **Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura**. Milão: Paolo Gotardo Pontio, 1584.

LOVELOCK, W. **História Concisa da Música**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

MAFFEI, G. **Discorso della voce, d'apparare di cantar di garganta, senza maestro**. Nápoles: Paoli, 1562.

MACCLINTOCK, C. **Readings in the History of Music Performance**. Bloomington: Indiana University Press. 1982

\_\_\_\_\_. **The Solo Song, 1580 – 1730**. Michigan: Norton. 1973.

MANCICNI, G. **Pensieri e riflessioni pratiche sopra Il canto figurato**. Viena: Ghelen, 1774.

MARCHESI, M. **Bel Canto: A Theoretical and Practical Vocal Method**. Nova Iorque: Dover, 1970.

MARTINEZ, E. **Regência Coral – Princípios Básicos**. Edição própria: Curitiba, 2000.

MARAVALL, J. A. **A Cultura do Barroco**. Tradução Guilherme Simões Gomes Jr. São Paulo: Edusp, 1986.

MILLER, R. **Training tenor voices**. Nova Iorque: Cengage, 2019.

MONTEIRO, T. M. **A Voz de Orfeo**: um estudo sobre a vida e voz de Francesco Rasi. 2016. Dissertação de Mestrado. PPGMusica UFPR.

MONTEVERDI, C. In COSTA, L. **Cartas de Monteverdi**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

\_\_\_\_\_. **Le couronnement de Poppea**, ed. Vincent d'Indy. Paris: Rouart, Lerolle, c. 1922.

\_\_\_\_\_. **L'incoronazione di Poppea**, ed. Gian Francesco Malipiero. Tutte le opere, vol. 13. Asolo: the author, 1931. 2nd rev. ed., Viena: Universal Edition, 1954-68.

\_\_\_\_\_. **L'incoronazione di Poppea**, ed. Giacomo Benvenuti. Milão: Suvini Zerboni, 1937.

\_\_\_\_\_. **L'incoronazione di Poppea**, facsimile del manoscritto It. cl. 4. n. 439 della Biblioteca nazionale di S. Marco in Venezia, ed. Giacomo Benvenuti. Milão: Fratelli Bocca, 1938; repr. Bolonha: Forni, 1969.

\_\_\_\_\_. **L 'incoronazione di Poppea**, ed. Alan Curtis. Londres: Novello, 1989.

\_\_\_\_\_. **L 'incoronazione di Poppea**. Performing edition by Jane Glover. Londres: Cantata Editions, 2003.

MORELLI, A. Una cantante del Seicento e le sue carte di musica: il Libro della signora Cecilia, in Sabine Ehrmann-Herfort and Markus Engelhardt, eds, **Vanitatis fuga, aeternitatis amor**: Wolfgang Witzmann zum 65. Geburtstag: Laaber, 2005, 307–27.

MULLER, H. **Le Nuove Musiche: história e estilo no canto de Giulio Caccini**. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2006. São Paulo: USP, 2006, 228 p.

NEWCOMB, A. **The Madrigal at Ferrara, 1579-1597, 2 vols**. Princeton: Princeton University Press, 1980.

NIGRO, A. Considerazioni sulla técnica del canto italiano dal sec. XVI ai giorni nostri, in Claudio Dall'Albero, Marcello Candela, **Celebriari e antiche**, Milão: Rugginenti, 1998.

OSTHOFF, W. **Neue Beobachtungen zu Quellen und Geschichte von Monteverdis Incoronazione di Poppea**. Florença: Olschki, 1976.

PACHECO, A. **O Canto antigo: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel Garcia**. São Paulo: Annablume, 2006.

PARISI, S. **Ducal Patronage of Music in Mantua, 1587-1627: an Archival Study**. Ph.D. diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1989.

PALISCA, C. V. **Baroque Music**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1960.

PERNE, A. Jérôme du Moravia Traité sur le Rubeba. **Revue Musicale**, II (1828), 457-467, 481-490.

PINHO, S., KORN, G. e PONTES, P. **Músculos Intrínsecos da Laringe e dinâmica Vocal**. São Paulo: Thieme Revinter, 2019.

PIRROTTA, N. **Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque.** Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984.

PICKERING, R. **Reflections upon theatrical expression in tragedy.** Londres: W. Johnston, 1755.

POLLOCK, E. R. **Opera After the Zero Hour: The Problem of Tradition and the Possibility of Renewal in Postwar West Germany.** Oxford Scholarship Online, 2019.

PRUNIÈRES, H.; BAKER, T. Monteverdi Venetian Operas (Il Ritorno d'Ulisse in Patria, L'Incoronazione di Poppea) in **The musical Quarterly** vol. 10, n. 02, abril de 1924, p. 178-192. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/738267>

PRYER, A. **Authentic Performance, Authentic Experience, and Pur ti Miro from Poppea.**In **Performing Practice in Monteverdi's Music.** Cremona: Fondazione Claudio Monteverdi, 1995.

\_\_\_\_\_. *Approaching Monteverdi: His Cultures and Ours, Chapter 1.* In: J. Whenham and R. Wistreich R, eds. **The Cambridge Companion to Monteverdi.** Cambridge University Press, 2007, pp. 1-19. ISBN 9780521875257

RAVENS, S. A sweet shrill voice. The countertenor and vocal scoring in Tudor England. **Early Music** vol. 26. p. 126-34. 2014.

REDLICH, H. **Claudio Monteverdi: Life and Works.** Londres: Oxford University Press, 1952.

RIDING, A. **400 years on, Opera Looks to the Next Act.** Michigan: Radio Pettit. 2007.

RINGER, M. **Opera's First Master: The Musical Dramas of Claudio Monteverdi.** Newark: Amadeus Press, 2006.

ROSSELLI, J: The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1830. **Acta Musicologica** LX, 1992, p143-179.

\_\_\_\_\_. **Singers of Italian Opera: The History of a Profession.** Cambridge: Cambridge University Press, 1989.



ROBINSON, M. F. **Opera before Mozart**. Londres: Hutchinson & Co, 1976.

ROLLAND, R. A review of Vincent d'Indy's performance (Paris 1904) in Whenham, John (ed.): **Claudio Monteverdi: Orfeo**. Perkins, Wendy (tr.). Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

ROSA, R. A. **A Sombra de Orfeu: o neoplatonismorenascentista e o nascimento da ópera**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

ROSAND, E. **Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre**. Berkeley: University of California Press. 1991.

\_\_\_\_\_. **Monteverdi's Last Operas: a Venetian trilogy**. Los Angeles: University of California Press, 2007.

\_\_\_\_\_. **Monteverdi's Mimetic Art: L'Incoronazione di Poppea**. Opera News 59, n° 1 (July 1994): 20-23.

\_\_\_\_\_, **Monteverdi's last operas: a Venetian trilogy**. Berkeley: University of California Press, 2006.

SARTORI, C. **Claudio Monteverdi. Brescia: La Scuola, 1953 -. I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: Catalogo analitico con 16 indici**. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1994.

SADIE, J.A. **Companion to Baroque Music**. Berkeley: University of California Press, 1998.

SANFORD, S. A Comparison of French and Italian Singing in the Seventeenth Century, In **Journal of Seventeenth-Century Music**, 1995.

SAVIOTTI, A. **Biblioteca universale del teatro drammatico con particolare riguardo al/a storia de/la musica italiana**. Venezia: Ferrari, 1919.

SELFRRIDGE-FIELD, E. **The Music of Benedetto and Alessandro Marcello: A Thematic Catalogue with Commentary on the Composers, Works, and Sources**. Oxford: Clarendon Press, 1990.

SEVILHA, I. **Etymologiarumsive Originum De Ecclesiasticis Officiis, Libri XX**. Oxford: Clarendon Press, 1911.

SIMÕES, L. E SCANDAROLLI, D. **O Bel Canto e seus Espaços**. VI Encontro de História da Arte. Unicamp, p. 210-60, 2010, p.3.

SCARINCI, S. Claudio Monteverdi e a Contaminação Romântica. In **Renascimento Italiano, ensaios interdisciplinares**. São Paulo: Perspectivas, 2015.

SCRUTON, R. **The Aesthetics of Music**. Nova Iorque: Cornell University Press, 1997.

SCHONBERG, H. C. **2 Works Sung as City Opera Starts Year**. The New York Times, 1997.

SCHÖN, D. **The reflective Practitioner**. Nova Iorque: Wallace, 1983.

\_\_\_\_\_. **Educating the Reflective Practitioner**. Nova Iorque: Wallace, 1987.

SHERMAN, B. **Inside Early Music: Conversations with Performers**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1997.

SHERR, R. Guglielmo Gonzaga and the castrati. **Renaissance Quarterly**. 33 (1): 33–56, 1980

STEVENS, D. Monteverdi's Necklace. **Musical Quarterly** 59, (1973), p. 370-81.

\_\_\_\_\_, ed. and trans. **The Complete Letters of Claudio Monteverdi**, revised edition. Oxford: Clarendon Press, 1995.

STREATFIELD, R. A. **Handel**. Nova Iorque: Routledge, 2019.

STRUNK, Oliver. **Source Readings in Music History, Volume 5**. Nova Iorque: Norton, 1965.

SUNDBERG, J. **Ciência da Voz, fatos sobre a voz falada e o canto**. Trad. Gláucia Laís Salomão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

TACITUS, G. C. **The Annals of Imperial Rome**. Revised Edition. Translated and with an Introduction by Michael Gram. Harmondsworth: Penguin Books, 1977.

TARUSKIN, R. Oxford History of Western Music. I: **Music in the Seventeenth and Eighteenth Century**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2010.

TOSI, P. F. **Opinioni de Cantoriantichi e moderni o sienoobservazioni sopra Il canto figurato**. Bolonha: Lelio dalla Volpe, 1723.

WALKER, T. **L'incoronazione di Poppea. A Comparative Edition of Text Sources**. Yale: Yale Music Library, 1976.

WESTRUP, J. Monteverdi and the Orchestra. **The Musical Times**, n. 36, pp. 224-248. 1940.

WHENHAM, J. Perspectives on the Chronology of the First Decade of Public Opera at Venice. **Il saggiatore musicale**, No. 11, pp. 253–302. 1986.

WISTREICH, W. Monteverdi in Performance In. **The Cambridge Companion to Monteverdi**. edit. by J. Whenham and R. Wistreich, Cambridge University Press, 2007.

ZACCONI, L. **Prattica di Musica utile e necessaria si al compositore... si anco al cantore**. Veneza: Bartolomeo Carampello, 1956.

ZDENKO, S. **A New History of Violin Playing: The Vibrato and Lambert Massart's Revolutionary Discovery**. Londres: Universal Publishers, 2001.

ZENOBI, L. *Lettera (ca. 1600)*, In. BLACKBURN B. & LOWINSKI, E. Luigi Zenobi and his letter on the perfect musician. **Studi Musicali**, v.22. 1993.

ANEXO A – TRADUÇÃO DA CARTA DE LUIGI ZENOBI SOBRE O  
MÚSICO PERFEITO.<sup>190</sup>

Meu Senhor Sereníssimo Senhor e Patrão Singularíssimo.

Tive de considerar reter, como se costuma dizer, entre os dentes, minha opinião a respeito das seis coisas que por seu gosto comandou-me Sua Alteza, lhe escrevesse em matéria de música, e de músicos, como cantores, compositores, contrapontistas e instrumentistas de sopro e de cordas. Julguei que para mim seria melhor ser por vós e por aqueles que serão razoavelmente tocados, estimado e amado por minha modéstia; que repreendido e odiado por ser muito atrevido. Mas em razão de ter sido solicitado já por duas vezes, se em verdade não oferecer meu parecer, de acordo com a inteligência que Deus me concedeu nessa profissão, serei tido como ignorante, ou pouco servo seu, e conhecedor das obrigações, que tenho à sua Grandeza; escolho a dureza de ser odiado, caso seja esse o merecimento daquele que diz a verdade sem paixões, que ser chamado de ingrato e inverossímil diante de Sua Alteza, por aqueles que pouco sabem e sequer se dão conta disso <sup>191</sup>.

Deseja e comanda sua Alteza que eu lhe diga, em suma, seis coisas, que são estas. Quais as condições para que alguém cante sua parte de forma segura? O que é necessário para se reger bem, ou por que não se rege bem? A quem se deve chamar de músico, e em verdade, qual a diferença entre um músico e um cantor? O que deve ter um cantor para cantar com arte, com graça e discernimento? Qual a diferença de se compor sendo maestro, ou de forma amadora soando de forma similar? E no que pecam os músicos, cantores ou instrumentistas, se não sabem nem possuem nada além de música?<sup>192</sup>

---

<sup>190</sup> A tradução aqui apresentada teve como referencial teórico orientador as obras de VENUTTI (2019), BRITTO (2012) e BERMAN (2012).

<sup>191</sup>*Serenissimo mio Signore, Signore et Padron Singolarissimo. A me parve di ritenere, come si dice, fra i denti, il mio parere intorno alle sei cose, che piacque all'Altezza Sua comandarmi, ch'io le scrivesse in materia di Musica, e di Musici, come Cantanti, Compositori, Contrapuntisti, et Istrumentisti di qual si fosse strumento da fiato, e da corde; giudicando io, che per me fosse meglio l'esser da lei, e da chi ragionevolmente sara tocco, stimato, et amato modesto; che ripreso, et odiato come troppo ardito. Ma perche mi fu scritto due volte gia, che s'io non iscrivevo il mio parere per verita, conforme all'intelligenza, che Idio m'havea data in questa professione; o sarei tenuto ignorante, o poco suo servitore, e conoscitor de gl'oblighi, ch'io tengo alla Grandeza sua; eleggo piu tosto essere odiato, se pur merita cio chi dice il vero lontanissimo da tutte le passioni, che detto ingrato, e senza verita dall'Altezza da chi poco sa e nemeno intende, di poco sapere.*

<sup>192</sup>*Desidera, e comanda l'Altezza sua che io le dica sei cose in somma, che son queste. Che conditioni deve haver uno per cantar sicuro la sua parte. Che cosa ricerca il rimetter bene, o perche non si rimette bene. Chi si deve chiamar Musico, et e veramente, e la differenza da Musico a cantore. Che cosa deve haver un cantante per cantare con arte, con gratia e con giuditio. Che differenza sia dal comporre da Maestro*

Seis questões em verdade, cada uma em si difícil, e que seriam melhores examinadas por um intelecto superior ao meu. Todavia, já que Vossa Alteza disse já ter em mãos o parecer de muitos, e que falta apenas o meu, para lhe servir começo dizendo que são sete os atributos que, segundo a mim, deve possuir um cantor seguro que, dotado ainda de um oitavo atributo, daria indício ainda maior de segurança.<sup>193</sup>

A primeira é não ser ignorante a respeito do contraponto. A segunda é cantar com segurança as cantilenas compostas com colcheias e semicolcheias. A terceira é cantar com segurança aquelas compostas com saltos, como o de sexta, de sétima, de nona, de décima primeira, ora rápido, ora devagar. A quarta é cantar com segurança aquelas que são compostas de contratempos mesclados com artificiosas dissonâncias. A quinta é cantar seguro aquelas que são compostas cromaticamente. A sexta é cantar e bem conhecer todas, ou a maior parte das proporções e sesquialteras, que se encontram espalhadas pelas obras antigas e modernas. A sétima é o conhecimento perfeito de todos os sinais musicais, e os tempos e valores nas notas por eles representados. E a oitava seria, quando eles, ao errar enquanto cantam, sejam capazes de retomar suas partes sem auxílio dos outros, pois cantar com segurança é fácil na teoria, mas é difícilimo e miraculoso de se conseguir, pois nessa rede se amontoam cantores velhos às centenas, e compositores às dúzias, e se Vossa Alteza colocar por esta afirmação à prova, verá que se trata de um fato.<sup>194</sup>

Passo ao reger bem, e digo que para fazê-lo, são necessárias quatro coisas. A primeira é que o regente deve entender e possuir excelentemente o bom contraponto e o contraponto inventivo. O bom contraponto é aquele que não admite erros manifestos, mas que, todavia, em ordem e estilo, não caminha bem em absoluto, mas sim, como se costuma dizer, sem esforço. É como o alho que é bom de comer, mas é mais do gosto de

---

*Musico, o vero alla buona, e sonar similmente. Et in che cosa peccano i Musici Cantori, et Istrumentisti per ordinario, se non sanno, ne hanno altro che musica.*

<sup>193</sup>*Sei cose in vero, ciascuna per sé malagevole assai, e che converrebbe digerire a maggiore intelletto del mio. Tuttavia, perché l'Altezza sua scrive di haver già in mano il parer di molti, e che le manca solo il mio; per servila comincio, e dico che stte cose, secondo me, deve havere un Cantante sicuro, e se avesse l'ottava, darebbe inditio maggiore di assai sicurezza.*

<sup>194</sup>*La prima è il non essere ignorante affatto del cuntrapunto. La seconda deve cantar sicuro le cantilene composte a crome, e semicrome. La terza deve cantar sicuro quelle, che son composte a salti, come di seste, di settime, di none, d'undecime, hor preste, hor tarde. La quarta deve cantar sicuro quelle che son composte di contratemi mescolati con artificiose durezza. La quinta deve cantar sicuro quelle, che sono cromaticamente composte. La sesta deve cantare e conoscere sicuro tutte, o la maggior parte delle proportioni e sesquialtere, che son sparse per l'opere antiche e moderne. La settima deve conoscere perfettamente i segni musicali, et i tempi et il valore delle note in quelli. La Ottava sarebbe, ch'egli, ritrovando errore, cantando, e ritornare nella sua parte senza aiuto d'altri, e per il cantar sicuro è facile a dire; ma difficilissimo, e miraculoso trovare, preché in questa rete si pigliano cantori vecchi a centinaia, e compositori a dozzine, e se l'Altezza sua ne verrà alla prova; lo vedrà con effetto.*

camponeses e rudes, que de cavalheiros e delicados, aos quais não agrada ficar com o gosto forte na boca. O contraponto inventivo é aquele que é feito ou escrito com exotismo de arte, de engenhosidade, de discernimento, e de arte [sic], aquele que se baseia na ordem, nas regras, e na forma não conhecida, a não ser dos intelectos espirituosos e elevados. Exemplos de tudo que foi dito podem ser encontrados em Zarlino, no compositor Adriano Willaert, em Cipriano, em Paulo Animuccia, em Luzzasco, e em outros músicos similares ou pouco diferentes destes, e não como muitos músicos pequenos em arte e em espírito que durante todo o ano juntam notas e consonâncias ao acaso, as escrevem e as fazem soar por meio de valentes homens, e tendo seus estoques bem guarnecidos de papéis grandes e pequenos, dão a entender serem músicos raros.<sup>195</sup>

A segunda coisa necessária para reger bem, não é outra que ter os ouvidos prontos, rápidos e ajustados, prevenindo os erros antes mesmo de acontecerem.<sup>196</sup>

A terceira condição para bem reger consiste em possuir, por Deus e de natureza, uma voz que vá, honestamente, do agudo ao grave, porém mais ao grave do que ao agudo, como um fundamento que, caso ausente, requererá mais atenção do regente do que os erros cometidos no médio ou no agudo. E por existirem homens que são raros em suas habilidades no contraponto, mas que, por defeito de suas vozes, e por outras razões que aqui ainda serão ditas, não podem reger, não significa que todos aqueles que compõem, regem e fazem contraponto com a voz em mente e andam por aí orgulhosamente, podem ser tidos como bons e verdadeiros músicos, sendo que compor de forma amadora, não faz um bom músico, nem mesmo reger simplesmente, ou contrapontear por sobre a parte cantando, pois são duas as condições que se conquistam com uma quarta coisa, ou condição, que muitas vezes ensina a reger em alguns casos, até certo ponto, a qual não é outra senão ter ensinado por muitos anos, forma com a qual muitos aprendem o contraponto, e a reger como já disse. Mas na composição não valem um pão, como muitos

---

<sup>195</sup>*Passo al rimetter bene, e dico che per cio fare, sono necessarie quattro cose. La prima il rimettitore deve intendere, e possedere Eccellentemente il Contrapunto buono e it Contrapunto artificioso: il Contrapunto buono si chiama quello, che non ammette falsita manifeste, tuttavia d'ordine, e di stile non camina bene affatto, ma come si dice, alla buona, et e apunto come l'aglio ch'e buono a mangiare, ma piu al gusto de' contadi- ni e de' bastagi, che de' Cavalieri, e delicati, li quali non restano sempre con gusto fetente. Contrapunto artificioso si chiama quello, ch'e fatto, o scritto con isquisitezza d'arte, d'ingegno, di giuditio, e di Arte, il che consiste nell'ordine, nella regola, e nel modo non conosciuto, se non da ingegni spiri- tosi, et elevati. Essempio di tutto ci si pito havere nel Zerlino, nelle compositioni d'Adriano Villaere, di Cipriano, di Paulo Animuccia, di Luzzasco, e de Altri Musici, o simili, o poco differenti da loro, e non di molti meschini d'arte, e di spirito, li quali tutto l'anno, infilzando note, e consonance a caso, che ti fa notare, e dissonare fra valent'huomini, e tenendo forniti i pizzicagnoli con lo schiccherare cartuzze, e cartelle, si danno ad intendere d'esser Musici rari.*

<sup>196</sup>*La seconda cosa necessaria per rimetter bene, non e altro, che havere l'orecchia pronta, presta et aggiustata, prevenendo piu tosto in certo modo, chi e per uscir della parte, che aspettando, ch'egli esca.*

que compõem bem, mas não sabem reger, ou por não terem ensinado, ou por não possuírem nem prontos, nem rápidos, nem certos os ouvidos, ou por talvez terem tido de reger cantores medíocres em peças difíceis, cromáticas, com contratempos, saltos desproporcionais, velozes, cantores ruins em ler à primeira vista.<sup>197</sup>

E creia Vossa Alteza que compositores, por melhores que possam ser, que são capazes de reger a cantores medíocres em peças difíceis, especialmente se dois ou três deles se perderem na parte ao mesmo tempo, são como corvos brancos ou furões negros<sup>198</sup>. Mas nas coisas feitas empurradas com a barriga, e de forma amadora, muitos o farão, e sem muita dificuldade. O fato é que muitos que não são capazes de reger, por não terem ensinado, e exercitado o contraponto com a voz e alunos, ou não tem uma voz que os permita cantar agudos e graves, são, todavia muito entendidos de composição, e da escrita teórica do contraponto são, sem dúvida, dignos do título de musicistas, e de homens valentes pois não se os pode culpar, nem devem eles se envergonhar, se pela qualidade de nascimento ou status social, ou defeito de suas naturezas, não fazem nem jamais farão certas coisas.<sup>199</sup>

Venho então dizer a Sua Alteza, que muito extravagante e estranho humor me parece ser o de alguns, os quais ao cantar suas partes, diria eu sem segurança, graça ou bom gosto e discernimento, mesmo que tais atributos fossem suficientes, na verdade as cantam de forma medíocre, displicente, miseravelmente, e ainda assim querem ser

---

<sup>197</sup>*La terza conditione necessaria per rimetter bene consiste nell'haver da Idio e dalla natura voce, che vada honestamente alto e basso, ma piu basso che alto, come fondamento che mancando, apporta piu pensiero al rimettitore di quel che fanno l'altre parti di mezzo, et estrema. E perche ci son huomini rari nel Contrapunto, che per difetto di voce, e per altro, che si dira qui di sotto poco, non ponno rimettere; perb, non tutti quelli, che compongono, rimettono e fanno contrapunto con la voce a mente, e vanno attorno boriosi, si hanno a tenere per buoni e veri Musici, sendo che it Comporre alla buona, non fa it musico buono; ne it rimetter semplicemente, o contrapunteggiare su la parte cantando, perche son due conditioni, che si acquistano nella Quarta cosa, o conditione, che molte volte insegna it rimettere in alcuni casi, e fino a certo termine, la quale non e altra che l'haver tenuto scuola molti anni, dove molti imparano di contrapunteggiare, e rimettere come ho gia detto; ma nella Compositione non vagliano un pane; si come molti compongono assai bene, ma non sanno rimettere, o per non haver tenuto scuola, o per non havere ne pronta, ne presta, ne giusta l'orecchia, o per havere a rimettere in cose difficili, o cromatiche, o contratempate, o fatte a salti sproportionati, o veloci, Cantori mediocre, e molto meno ignoranti in cose non piu vedute da loro.*

<sup>198</sup> A alusão feita pelo autor se refere a dois animais inexistentes.

<sup>199</sup>*8. E creda l'Altezza sua che Compositori buoni quanto si voglian, li quali siano atti a rimettere Cantori mediocri in cose difficili, e spetialmente, se duoi, o tre di loro perdono la parte insieme, son Cornacchie bianche, et Armellini neri. Ma nelle cose fatte con la pancia inanzi, et alla buona, molti lo faranno, e senza molta difficulta. Di qui e, che molti, li quali non possono rimettere, o per non haver tenuto scuola, et essersi essercitati a contrapunteggiare in voce con scouleri, o non han voce per andare alto, e basso; ma tuttavia sono intenditissimi della compositione, e del Contrapunto da maestro con la penna, e ragionando, sono senza dubbio degni del nome di Musicisti, e di Valent'huomini poi che non poi esser colpa, ne nota di biasmo dove, o per qualita di nascimento, o di stato, o per difetto di Natura, non fanno, ne fecero mai cose tali.*

chamados de músicos, e não cantores ou cantadores. Pois entre cantor e músico há essa diferença, ou similaridade, entre aquele que vive honestamente com as leis que recebeu da natureza em estado bruto e aquele que consumiu anos e anos em estudo nas melhores universidades do mundo, estudando as leis, e ao fim se fez Doutor, e pode então ensinar, palestrar aos outros, interpretar, classificar, guiar povos e Estados. Deve-se então se chamar de músicos, ou músicos aqueles que entendem de forma excelente sobre o contraponto, seja cantado ou escrito, e que não possuindo faltas que posam lhe ser imputadas, cantam com segurança, regem bem, e compõe com maestria. Cantores ou cantadores são aqueles que cantam partes agudas, medianas ou graves, se seguros, graciosos e dotados de discernimento, excelente. Os medíocres e ordinários existem às dúzias. Se possuem prática, serão práticos, se contam apenas com suas naturezas, naturais.<sup>200</sup>

Nesse momento cumpre-me dizer a Sua Alteza, honestamente, quais atributos deve possuir aquele que deseja cantar com graça, discernimento, com nobres *passaggi*, e com arte ou, como comumente se diz, fazer bem a sua parte. Da mesma forma, falarei sobre aqueles de instrumentos de uma parte, e depois falarei sobre aqueles cujos instrumentos reproduzem todas as partes simultaneamente, e reproduzem a harmonia eles mesmos. Primeiramente deve Sua Alteza saber que as partes básicas são quatro, como o Baixo, o Tenor, Contralto e Soprano, às quais se igualam uma quinta, sexta, sétima e ainda oitava partes, que também podem ser cantadas, contudo, de forma geral, as principais são as primeiras quatro. Aquele que canta o baixo se canta acompanhado, é obrigado a saber manter sua parte firme, correta e segura: firme em relação ao cantar, correta em relação à voz, segura quanto ao saber, e se alguma vez desejar ornamentar: deve aguardar o momento em que as outras três partes se mantenham estáveis, e conhecer o momento adequado para ornamentar. Por que ornamentar o Baixo, ao sabor do humor,

---

<sup>200</sup>*Vengo poi a dire a sua Altezza, che stravagantissimo e strano humore mi pare che sia quello di alcuni, li quali per cantare, non diro sicuro, bene con gratia, con giuditio la loro parte se ben ci non bastarebbe la starebbe; ma per cantarla, o mediocramente, o male, o miserabilmente, vogliono esser chiamati Musici, e non Cantori, o Cantanti. Poi che dal Cantore, al Musico, e quella differenza, o simile, ch'e da uno it qual vive con quelle leggi, ch'ei portb da Natura rozze bene, ad uno, che consume molti, e molti anni per gli studie pie famosi del Mondo studiando legge, et al fine si fe Dottore, e pub salire in Cathedra, leggere ad altri, interpretare, glosare, e regger popoli, e stati. Si deve dunque chiamar Musico, Musici quelli che intendono eccellentemente it Contrapunto, o cantando, o scrivendo, e che non havendo mancamento per sua colpa, canta securo, rimette bene, e compone da Maestro. Cantanti, o Cantori si chiaman quelli, che cantano le parti alte, mezzane, o basse; se bene securo, con gratia, e con giuditio, eccellenti, se mediocramente, mediocri, se ordinariamente, or- dinarij, se malamente, da dozzina; se per pratica, pratici; se naturalmente, naturali.*



sem conhecer muito bem o tempo, e o momento de fazê-lo, sem dúvida é prova de grande ignorância. Deve também conhecer os ornamentos próprios da parte do Baixo, pois fazê-lo como Tenor, como Soprano ou como Contralto, é prova como já dito, de ignorância claríssima. Deve possuir trilo e vibrato educado e voz uniforme tanto nos graves quanto nos agudos como a da tuba, não se poderá dizer Baixo de verdade se não possuir uma extensão de vinte e duas notas do agudo ao grave com a mesma uniformidade de timbre da tuba. Do contrário será chamado de tenor forçado, que com seu perpetuo cantar e gritar usa a mesma força nas notas agudas e nas graves, e revela sempre uma crueza de ressonância que aos ignorantes parece bonita, mas aos conhecedores, feia e defeituosa.<sup>201</sup>

Quando o Baixo canta sozinho, não se pode avaliar sua voz quando acompanhada pelo alaúde ou pelo cravo, e similares, pois tais instrumentos ao soarem rapidamente esvanecem, e assim, o baixo, ou qualquer outra parte, pode cometer infinitos erros, que passam despercebidos em razão da perda da harmonia do instrumento imperfeito que impede apareçam os erros e as falhas a não ser para aqueles que os conhecem bem e por consequência expõe a ignorância dos cantores Mas é com o órgão que se pode conhecer de boa maneira quem canta, e que soa com discernimento, e com arte caso o ouvinte preste atenção. E são esses os fatores que manifestam a ignorância e a presunção de muitos, que ao cantar acompanhados do órgão desgraçadamente se aprazem com a opinião do populacho e da ralé, os quais, ao ouvir um charlatão com um pouco de voz canina, ou semelhante à de um asno, prontamente começam a exclamar: Oh que bom! Oh como canta bem! Oh que voz divina! O que você achou senhor *Não entende?* O que me diz Senhor *Falastrão?* Não é um milagre Senhor *Sabe lá o que fala?* E assim muitos passarinhos acabam sendo destruídos pelos conhecedores e adorados pelos ignorantes

---

<sup>201</sup> *Honesta cosa e hora, ch'io dica all'Altezza che conditioni debba haver uno, per cantar con gratia, con giuditio, con passaggi nobili, e con arte, o come communemente si dice, bene affatto la sua parte. E similmente, chi suona strumento d'una parte sola; che poi si dira di quegli strumentisti, che ponno sonare tutte le parti insieme, e fare armonia da se stessi. Principalmente deve l'Altezza sapere, che le parti ordinarie son quattro, come Basso, Tenore, Contralto, e Soprano, alle quali e con le quali sono una cosa la quinta, e la sesta parte, o la settima, et ottava, che si cantasse, ma regolarmente le parti, son le prime quattro dette. Colui, che canta it Basso, se canta in compagnia, e obligato a saper tener salda la sua parte, giusta, e sicura: salda quanto al cantare, giusta quanto alla voce, sicuro quanto al sapere, e se vuole alcuna volta passeggiare: deve appostare it tempo, che le tre parti tengan saldo, e conoscere i luoghi, dove pub fare it passaggio. Perche it passeggiare al Basso, quando gli salda l'humore, senza conoscer molto bene it tempo, et it luogo di cia fare, senza dubbio e argomento di crassa ignoranza. Deve poi conoscere, e sapere quali siano li passaggi proprie da Basso, perche it farli da Tenore, da Contralto, e da Soprano, e argomento del gia detto chiarissimo. Deve poi haver trillo, e tremolo netto, e voce nell'alto e nel basso eguale di tuba; ne si potra dire realmente Basso, se non va ventidue voci alto, e basso con eguale tondezza di tuba; ma si chiamera tenore sforzato, che col perpetuo cantare, e gridare, habbia equalita di polso nell'alte, come nelle basse, e porti seco sempre una certa crudezza risonante, la quale a chi non intende par bella, e buona; ma a chi sa, brutta e vitiosa.*

como eles. E Sua Alteza não deve ficar surpresa com o fato de Príncipes darem maior reconhecimento a estes primeiros que a aqueles que possuem valor e mérito por suas virtudes e conhecimento, pois os Príncipes, no primeiro dia de seus governos, perdem a verdade, e no segundo dia abandonam todos os seguidores de verdade, e acabam sem ninguém que diga a eles a verdade, recorrendo em situações similares, como bem disse o poeta: *No proceder louco da fortuna, feliz é o sábio, até embaixo da lua.*<sup>202</sup>

O Tenor deve ornamentar quando o Baixo, e as outras partes estão caladas, e usar passagens próprias de sua parte, e não imitar aquelas do Baixo, a não ser que a composição permita em sua vez fazê-lo com discernimento e discrição. E da mesma forma deve proceder o Contralto. Mas minha recomendação é a de que estas partes médias não devem ornamentar, e sim se contentarem em subir e descer com a voz graciosamente como ondas, usando em alguns momentos algum trilo, ou vibrato gentil, o que sem dúvidas seria motivo de elogio por parte daqueles que compreendem o que vem a ser o bem cantar. Mas ao cantar sozinho com instrumentos fazendo as outras partes, nesse caso, podem ser mais livres nas ornamentações, mas sem exagero para que não fique tedioso parecendo que todos seus esforços se encontram focados nisso. O Tenor deve estar consciente de que ao ornamentar deve se manter distante da parte do Baixo e da do Contralto. O Contralto deve ter o mesmo pensamento em relação à parte do Tenor e do Soprano. Dessa forma se canta com discernimento, e com arte, e não ao acaso, ao explodir do pescoço como fazem hoje alguns mesquinhos, todavia fingindo chegar às profundezas daquilo que vem a ser o bem cantar, beijando docemente o orgulho. E para que Sua Alteza possa entender melhor, as partes do meio devem se estender pouco, devendo se empenhar para

---

<sup>202</sup>*Quando il Basso canta poi solo, non è da credere al suo Cantare con leuto, con Cimbalo, e simili, perche con tali strumenti non hanno sì presto espressa la voce, che la lasciano, e così, o sia basso, o d'altra parte, può cantare infinite falsità, che son passate perche l'armonia perduta dello strumento imperfetto non le lascia sentire se non che chi sa benissimo le conosce per false e male intese, e per conseguenza fa tenere ignorante il Cantore, ma con organo dove si conosce di buona maniera chi canta, e chi suona con giuditio, e con arte, se la persona intendente ci ferma l'udito. E questo e quello, che manifesta l'ignoranza, e presunzione di molti, che cantando sopra l'organo disgratiatissimamente si pascono con la sentenza del Volgo, e della Canagliuola, la quale, tanto sentendo uno infelice ciarlato con un poco di voce cagnina, o di dispositione asinina, subito cominciano a sciamare, «o buono! o bene! o che voce divina! Che te ne pare messer Non intende? Che ne dite Signor Parl'acaso? Non è miracoloso Signor Nonso-che-me-dica?» E così si restano molti miseri uccellati da gli intendenti, e commendati da gl'ignoranti compagni. Ne si maravigli l'Altezza sua che i Principi riconoscano molte volte più questi d'altri che vagliono, e meritano assai per virtù, e per sapere, perche i Principi, dal primo giorno, che cominciano a governare, perdono la verità, et il secondo aborriscono tutti i suoi seguaci, e di qui e che non trovano chi for la dica, e pere inciampano in queste, e simili cose, oltre che ben disse quel Poeta, Che nel proceder pazzo di fortuna, felice è 'l saggio al fin sotto la Luna.*

de forma intrincada ocupar pouco espaço, pois o resultado é belo de se ouvir e de acordo com aquilo que se conhece majoritariamente como a arte e o discernimento do cantor.<sup>203</sup>

Resta ainda o soprano, que é em verdade o ornamento de todas as outras partes assim como é o baixo o fundamento. Sendo assim a parte do Soprano tem por obrigação, e liberdade de ornamentação, de brincar, e de embelezar o corpo musical, mas se não o fizer com arte, graça e bom gosto, será tedioso de ouvir, duro de digerir e repugnante de suportar. Devem principalmente, para produzir um belo som, serem naturais, ou pueris, sem o defeito da nasalidade, sem jogar com a cabeça, tencionar os ombros, rolar os olhos, balançar a mandíbula e o restante do corpo. Deve subir e descer com uniformidade de tuba e não possuir um registro no agudo e outro no grave. De possuir excelente contraponto, pois sem este, canta ao acaso, fazendo mil coisinhas. Deve, ao cantar, fazer bem entender as palavras, e não as obscurecer com ornamentos, nem as cobrir com avassaladora ressoar da voz, como um sino, ou ainda rouca, ou grosseira. Deve possuir o *gropo* articulado e o *gropo* calmo. O *gropo* articulado é aquele que toca duas notas como sol e fá, ou o lá e o sol em semicolcheias destacadas. *Gropo* calmo é aquele que se faz de colcheias simples, tocando ambas a notas de forma clara. Trilo é aquele que não acaba nem na linha nem mesmo no espaço, mas que se move sempre com velocidade. *Tremolo* é aquele que toca as notas da linha, e o espaço em qualquer modo que se deseje fazer.<sup>204</sup>

---

<sup>203</sup>*Il tenore deve passagiare quando il Basso, e le parti compagne stanno ferme, et usar passaggi proprie della parte sua, e non toccare quelli del Basso, se non quando la Compositione lo lascia in sua vece et all'hora farlo con giuditio, e discretione. Et altrettanto puo e deve fare il Contralto. Ma io lodarei in queste parti di mezzo, che elle no passagiassero di rado, e si contentassero di sapere ascendere e discendere con la voce gratiosamente ondeggiando et usando tall'hora qualche trillo, o tremolo gentile, che senza dubbio ne sarebbono assai piu lodati da chi sa che cosa importi cantar bene. Ma cantando sole con qualche strumento di tutte le parti, in questo caso, ponno allargarsi, quanto al passagiare; ma non perro tanto, che vengano a noia e paia, che tutto lo studio Toro sia riposto in questo. Avvertendo al Tenore, che i suoi passaggi sian tali, che poco, o nulla tocchino la parte del Basso o del Contralto; et al contralto, che i suoi tocchino, o poco, o nulla quelle del soprano, e del Tenore. Così si canta con giuditio, e con arte, e non a caso, et a rompicollo come hoggi fanno alcuni meschinissimi, tuttavia pretendendo di toccare it fondo all'orciuolo in materia di sapere cantare, e beccandosi dolcemente l'horgoglio. E perche meglio m'intenda l'Altezza, i passi delle parti di mezzo s'hanno a stender poco, anzi piu tosto debbono con arte intrecciarsi perche piglino poco luogo, e faccino bello udire in che si conosce maggiormente l'arte et it giuditio del cantante.*

<sup>204</sup>*Resta il soprano, il quale a veramente l'ornamento di tutte parti sicome il Basso e fondamento. Ii Soprano dunque ha l'obbligo, e campo franco di passagiare, di scherzare, e d'abbellire in somma un corpo musicale, ma se cie non fa con arte, con leggiadria, e con giuditio, e noioso a sentire, duro a diggerire, e stomacoso a sopportare. Egli principalmente per far bello udire, ha da essere naturale, o puerile, senza difetto di naso, senza gettar di testa, travolger di spalle, o movimento d'occhi di ganasse di arbozzo, e di persona. Deve andare alto e basso con equalita di tuba, e non havere un registro nell'alto ed un'altro nel basso. Deve havere bonissimo contrapunto, perche senza questo, canta a caso, e fa mile cosaccie. Deve cantando fare intendere specificatamente le parole, e non ingarvugliarle con passaggi, ne coprirle con la risonanza soverchia della voce, o campanina, o roca, o rozza. Deve havere il gropo granito e it gropo posato; it gropo granito e quello, che tocca le due note come sol, e fa, o la e sol di semicrome spiccate. Gropo*

O Soprano também deve possuir o ondear da voz, conhecer o lugar das exclamações, e não as executar de forma indiferente, nem exagerada como muitos fazem. Deve saber subir com a voz e depois descer com graça, retendo nesse momento parte da nota passada, a ela retornado, caso a consonância exija ou permita. Deve saber dar a luz às dissonâncias, ou às falsas em que o compositor não as deixou escritas, mas sim ao discernimento do cantor. Deve se unir e estar de acordo com as outras partes. Deve algumas vezes usar a voz com desprezo, outras de maneira arrastada e outras com galante movimento. Deve ser rico quanto ao conhecimento das ornamentações e de discernimento em seu uso. Deve conhecer quais são as boas ornamentações, primeiramente aqueles feitos artificialmente de uma nota, duas, três, quatro, cinco, seis, sete e oito. E saber utilizá-las de forma ascendente e descendente, as entrelaçar, agrupar e dobrar, deve saber como enfatizar e evitar cadências, brincar com as semínimas destacadas e ligadas; deve saber iniciar ornamentações com colcheias e as terminar com semicolcheias e também o contrário. Ele deve fazer uso de diferentes ornamentos na mesma canção, devendo também saber improvisá-los em todo tipo de música vocal, seja ela rápida ou cromática, ou lenta; deve conhecer as obras que permitem ornamentos e quais não os permitem; e ao cantar uma frase idêntica por repetidas vezes variar sempre. Mas deve também saber cantar de forma simples, apenas com graça, trilo, vibrato, ondear e exclamação. Deve conhecer a força das palavras, profanas ou espirituais, e quando se fala de voar, tremer, chorar, rir, saltar, gritar, fingir e coisas afins, deve saber exprimir tudo isso com a voz. Deve saber passagens em eco, ora continuas ora separadas. Deve também saber começar com a voz guerreira e depois pouco a pouco a deixar morrer, e nessa hora começar ou terminar com a voz calma e aos poucos avivá-la. Deve saber ornamentar em saltos, em contratempo, em sesquialteras, deve conhecer muito bem os lugares em que se executam as ornamentações, deve se pautar no discernimento e terminar junto com aquele que canta sem ornamentação, deve cantar na igreja, e também câmara, também arias, tanto de dia como a noite; alternando um moteto, uma vilanela, um lamento, um cântico alegre, uma missa, um bordão falso, uma ária, tendo em todas essas coisas razão, ornamentações e diferentes estilos de modo, conhecendo os artificios e os saberes e um cantor.<sup>205</sup>

---

*posato e quello, che si fa di crome semplici, toccando espressamente pur le due note. Trillo e quello, che non si ferma, ne in riga ne ispatio (ma muove sempre) con velocita. Tremolo e quello, che tocca della riga, e dello spatio in qual'si voglia modo, ch'ei si faccia.*

<sup>205</sup>*Deve il soprano di piu havere l'ondeggiar della voce, conoscere i luoghi delle esclamationi, e non farle indifferentemente, ne alla grossa come molti fanno. Deve sapere salir con la voce, e scender con gratia, ritenendo tall'hora parte della nota passata, e ritoccandola alquanto, se la consonanza lo richiede, e sopporta. Deve sapere far nascere le durezze, o le false dove il Compositore non l'ha tocche, ne fatte, ma*

Mas hoje em dia quando se retorcem os ombros, ou a vida, como se tivessem dor de cólicas, quando arregalam os olhos como lunáticos, quando batem a mandíbula, e o queixo, como aqueles que gaguejam fazem, quando cantam pelo nariz, o gritam, ou berram com raiva, e cantam seis ou oito notas desgraçadamente, e outras firulas com falsidade, e com pouco discernimento, sem saber nem quando nem como, ou quando terminar, e começar; quando se volta sempre ao mesmo verso, como fazem os papagaios adestrados, e não cantam nada além de duas ou três cantilenas emprestadas e arranjadas por pessoas que não sabem nada, mas julgam saberem muito; e se tem na platéia amigos do canto, que apreciam as canções cantadas em maio, e não sabem a diferença entre cantar e gralhar, nem entre afinar e desafinar, entre o saber e o ignorar; Basta para eles levantarem suas vozes como gargarejando líquidos dizendo: Oh que bem feito! Que boa! Que milagroso! Que coisa divina! Que raro cantor! E disso deriva pois na terra uma escola perpétua de frustrados, que com suas orelhas perturbadas, acenam, que a chuva esta por chegar.<sup>206</sup>

---

*lasciate al giuditio del Cantante. Deve unire et accordare con l'altre parti. Deve tall'hora portar le voci con disprezzo, tall'hora con modo di strascinarle, tall'hora con galanteria di motivo. Deve esser ricco di passaggi quanto al sapere, e di giuditio, quanto al valersene. Deve conoscere quali siano i buoni passi cominciando da quelli, che si fanno con grandissimo artificio d'una nota, di due, di tre, di quattro, di cinque, di sei, di sette e di otto. Deve con essi sapersi stendere dal basso, al alto, e dal alto, al basso, deve saperli intrecciare, aggroppare, radoppiare, deve sapere accennar la cadenza [orig.: l'accadenza], e fuggirla, deve saper scherzar di semiminime spartite e seguenti, deve saper cominciare un passo di crome, e finirlo con semicrome, e cominciarlo di semicrome, e finirlo di crome. Deve variar sempre passi buoni ne' medesmi canti, deve saper passeggiare in ogni sorte di cantilene, o veloci, o cromatiche, o ferme. Deve conoscer l'opere, che vogliono passaggi, e quelle, che non li richieggono. Deve cantando una medesima cosa piu volte, variar passi sempre. Deve saper cantare il canto schietto, cioe senza passo alcuno ma solo con gratia, trillo, tremolo, ondeggiamento, et esclamatione. Deve conoscer la forza delle parole, o temporali, o spirituali, ch'elle si siano; e dove si parla di volare, di tremare, di pianger, di ridere, di saltare, di gridare, di falso e cose simili, deve sapere accompagnarle con la voce. Deve haver Echi passi hor continui et hora separati. Deve tall'hora saper cominciare con voce gagliarda, e lasciarla a poco a poco morire; e tall'hora cominciare, o finire con voce piana, et a poco a poco avviarla; deve saper passeggiare a salti, a contratempi, et a sesquialtere, deve conoscere i luoghi molto bene che ricercano i passaggi, deve partirsi con giuditio, e terminare a tempo con chi canta seco, o suona, deve altramente cantare in chiesa, altramente in Camera, altramente all'aria, si di giorno come di notte; altramente un mottetto, altramente una Villanella, altramente una lamentation, altramente un canto allegro, altramente una Messa, altramente un falso bordone, altramente un aria, et haver a ciascuna di dette cose motivo, passaggi, e stile differenti di modo, che si conosca l'artificio, et it saper del Cantore.*

<sup>206</sup>*Ma hoggi giorno quando si travolgon le spalle, o la vita, come se si havesse dolor colico, quando si stralunan gl'occhi a guisa di lunatici, quando si batteno le ganasse, et it barbozzo, come sogliono i tartaglioni parlando, quando si giuoca di naso, o si grida, e strilla come arrabbiato, e si fanno sei o vero otto note disgratiatamente, et alto sproposito con falsita, e con poco giuditio, senza saper quando ne come, o dove si finiscano, e cominciano; quando si torna sempre al medesimo verso, come fanno i Papagalli ammaestrati, e non s'esce mai di due, o di tre cantilene mendicate, et acconcie da person, che sanno poco, o si persuadon troppo; e s'hanno per uditori gente amica del canto, che si suole udire il quinto Mese dell'anno, e non conoscono la differenza dal cantare al gracchiare, ne dall'intonare allo stonare, o dal sapere all'ignorare; Basta che si alzino le voci a modo di Goggiotte in supgate, e si dica, «o bene, o buona, o come miracolosamente, che cosa divina, che raro cantante», da che nasce poi, che viva in terra un seminario perpetuo di fusti, che con l'orecchie crollanti, accennino, che la pioggia e vicina.*

Agora todos os requerimentos descritos acima, ou pelo menos a maior parte deles, também devem ser procurados em instrumentistas, seja naqueles que tocam corneta, viola da gamba, violino, flauta, pífaro, ou instrumentos melódicos similares. No que diz respeito a instrumentos que produzem todas as partes eu relatarei a Sua Altezza mais a frente de forma breve e verdadeira aquilo que penso e sei sobre o assunto, sem preconceitos em relação a quem quer que seja. Em verdade essa sempre foi e é minha intenção, como em tudo que já foi dito, pois me parece que é isso que o comando de Sua Alteza, a modéstia e virtuosa sinceridade exigem de mim.<sup>207</sup>

É verdade que os instrumentistas de sopro são aqueles que melhor devem conhecer a beleza, quantidade e variedade das línguas, a perfeição do instrumento, e o forte e o piano quando necessário; Mas devem cuidar mais do piano que do forte, pois este é o adequado para as salas dos Príncipes e das salas de respeito, e é a melhor forma de se averiguar os defeitos e a excelência daqueles que tocam, o que não é possível quando se ao ar livre, ou nas igrejas, em que se toca de forma forçada, pois nesses lugares ninguém nada entende, e adestrados gostam de qualquer coisa. O mesmo acontece em grandes concertos, que causam alarido e dessa forma deixam passar despropósitos, falsidades, desafinações, ignorância dos que tocam, sejam instrumentos de sopro ou de corda. Mas quando se canta, e soa com discernimento, e com um apenas, já nas primeiras notas é possível se julgar o conhecimento ou a ignorância do músico.<sup>208</sup>

Os instrumentos de corda, como violas, violas da gamba e violinos, podem ser avaliados pela perfeição da arcada, pela beleza do pulso no instrumento, pela variedade das cordas, riqueza na propriedade e exotismo nas ornamentações e no vibrato, no atrito, e na facilidade e segurança ao tocar. Os instrumentistas de alaúde, cravo e de harpa, se sobressaem na doçura, facilidade, acabamento e agilidade das mãos, na excelência da

---

<sup>207</sup>*Hora, tutte, o la maggior quantita delli sopra scritti conditioni, deve havere medesimamente uno strumentista, che suoni, o Cornetto, o Viola da Gamba, o Violino, o flauto, o fifaro, o simili d'una parte sola. Che di quegli strumentisti, che suonano tutte le parti; dire poi all'Altezza sua per verita e con brevita quel che io ne sento, e conosco senza pensiero di pregiudicare a nessuno, si come nel resto detto, intesi et intendo, parendomi, che cio richiegga il comandamento dell'Altezza sua e la modestia, e sincerita virtuosa e mia.*

<sup>208</sup>*Vero e che gli strumentisti da fiato hanno di piu che debbono sapere la bonta, quantita, e varieta delle lingue, la perfezzione dello strumento, et it forte, e'l piano quando bisogna; ma piu it piano debbono curar del forte, come quello che serve per le Camere de' Principi, et in luoghi di rispetto, e fa maggiormente scoprire i diffetti, e l'eccellenza di colui, che suona, it che non avviene su le Ringhiere, per le Cappelle, e dove si suona alla sforzata, perche quivista ogn'huomo poco intendente, et ammaestrato per qual cosa. Il medesimo avviene nei Concerti grossi, che fanno rumore assai e passan tutti gli spropositi, le falsita, gli stonamenti, e l'ignoranza di chi suona, o strumento da fiato, o da corde. Ma quando si canta, e suona con modo, e con un solo; al primo motivo, si fa giuditio del sapere, o del non saper d'uno.*

improvisação sobre uma determinada peça de música, e maestria no contraponto sobre um baixo e um médio, uma galharda, uma fuga, um cantus firmus ou coisas similares<sup>209</sup>.

Os trombonistas podem ser avaliados pela correta entonação, som doce, pelo afastamento do som bovino, e na imitação da voz humana grave, assim como a corneta deve imitar a voz aguda. Os cornetistas se julgam pela produção de meios tons e por saber transpor quando necessário, pela graça, pela imitação da voz pueril, nas escolhas e na variedade das diminuições, na forma graciosa de se segurar o instrumento, em não contorcer o corpo enquanto se toca, e em muitas outras coisas. E entre todas as coisas que demonstram a competência ou a ignorância daqueles que tocam o cravo, o alaúde ou a harpa, há o tocar à primeira vista, com maestria e engenhosidade, uma partitura composta por um compositor excelente. Assim são revelados o fino toque, o refinamento, a agilidade das mãos, a qualidade e a variedade das ornamentações, e o bom gosto com o qual o músico, sem desfigurar a composição, a ela adiciona seus pensamentos e conceitos com estilo, e com elegância dos trilos, vibrato, a graça de sua execução e assim por diante. Aqui, para ser sincero, aqui se vê mais defeitos do que efeitos, feios, equivocados, e sofríveis, os quais descreverei a Sua Alteza em breve.<sup>210</sup>

É agora o momento de lhe dizer sobre como compor como um mestre, com graça, e aquilo que o compositor deve ter, caso não seja deficiente por natureza, ou por sua condição social, pois nesse caso não se sujeita ao impossível ou impróprio, bastando saber por que razão fez ou deixou de fazer algo.<sup>211</sup>

---

<sup>209</sup>*Gli strumentisti da corde, come di Viola, e di gambe, e di Violino; hanno a conoscersi nella perfettione della arcata, nella bonta del polso dell'istrumento, e delle corde varia, ricchezza nella proprieta et isquisitezza de' passaggi e nel tremolo, nello striscio, e nella facilità e sicurezza del lirare. Quelli del leuto, e del Cimbalo, e dell'Arpa, si scuoprono nella dolcezza, prontezza, pulitezza et agilita della mano, nella Eccellenza della fantasia nel sonare con musica eletta, e contraponto da Maestro sopra un Basso e mezzo, una Gagliarda, una fuga, un canto fermo, e simili cose.*

<sup>210</sup>*Quelli del Trombone, si scuoprono nel tirar giusto, nel sonar dolce, nel fuggire it buino, e nell'immitatione della voce humana balsa, si come it Cornetto nell'alta. Quelli del cornetto nel sonar mezzo tuono, e fuora di tuono quando bisognasse, nell dello strumento, nella gratia, nell'imitatione della voce humana puerile, nell'isquisitezza, e varia de' passaggi, nel tenere lo strumento con gratia e non scornporsi punto sonando et altre parti molti. E fra tutte le cose, che fanno conoscere it sapere, o l'ingnoranza di chi suona Cimbalo, leuto, et Arpa, per ordinario, e it sonar con Maestrevole artificio un opera partita di Compositore eccellente, e spetialmente all'improviso. Dove si scuopre la dolcezza, prontezza, pulitezza et agilita della mano, la qualita e varia de' passaggi et it giuditio, con cui senza offesa della compositione it sonatore va aggiungendo all'opera de' suoi pensieri, e capricci con maniera, e con gratia i trilli, i tremoli, il garbo della vita, et altro. Che per dime it vero si veggono assai piu diffetti, che effetti, brutti, vitiosi, et insopportabili affatto, come di qui a poco diro a sua Altezza.*

<sup>211</sup>*E tempo ch'io le dica del modo di comporre musicalmente da Maestro, e con gratia, e che cosa deve havere un Compositor tale, quando non habbia impedimento di natura, o di stato, che in questi casi, egli non e tenuto all'impossibile ne all'indecente, ma basta che ei sappia dire per che cagione cio faccia, o non faccia.*

O compositor, e o mestre músico, devem saber antes de qualquer coisa, caso não possua os impedimentos mencionados acima, como cantar a parte de forma muito segura, deve possuir um ouvido muito apurado, deve reger bem não apenas obras simples, mas qualquer obra vocal tornada difícil por sua complexidade, grandes intervalos, sesquialteras, cânones, ou pela entonação, sincopas, ou notas rápidas. Pois o compositor que não canta com segurança é como aquele que escreve, mas não sabe ler, e aquele que compõe, mas não sabe reger é como aquele que possui cabeça, mas não o braço direito, e aquele que não sabe reger nem mesmo músicas simples é como aquele que faz truques com as mãos e maravilha os simples de mente, mas é apenas um embusteiro de coisas ordinárias. Aquele que rege cantores medíocres em composições fáceis é facilmente chamado de regente pacífico. Aquele que rege apenas um cantor em peças com vários tipos de dificuldades pode ser chamado de regente habilidoso, e aquele que rege dois ou mais cantores em peças difíceis com variedade de problemas que aparecem juntos ao mesmo tempo pode de forma justa ser considerado um compositor e um extraordinário e bem-sucedido regente.<sup>212</sup>

Como compositor que escreva partes que possam ser cantadas de forma agradável por si sós, sem saltos desproporcionais, preenchimentos ou a constante repetição das mesmas notas, o que se torna tedioso. Deve alcançar as cadências de formas inovadoras e atrativas, não pela sorte, ou pelo que já foi feito, como fazem muitos, mas guiado por uma arte que revela ao conhecedor que ele o fez por meio do bom gosto e da inspiração de um mestre. Ele deve se assegurar de que as vozes das extremidades, o baixo e o soprano, não extrapolem os limites se tornando impossíveis de cantar; e de forma similar o alto e o tenor devem ficar em seu alcance próprio e não além. Deve conhecer os modos extremamente bem, e pela prática, sejam eles regulares, transpostos ou mistos. Eu digo que deve sabê-los extremamente bem, pois há muitos que se afastam dos modos em suas composições e nem sequer se dão conta. Muitos outros irão compor no quarto modo

---

<sup>212</sup>*II Compositore, e Musico Maestro, deve dunque sapere principalmente quando non habbia impedimento come ho detto, cantare securissimo la parte, deve havere finissima orecchia, deve rimetter bene non solo in cose fatte alla buona, ma in ogni cantilena difficile, o per arte, o per salti, o per sesquialtere, o per canoni, o per intonatione, o per contratempi, o per velocita di note. Perche it Musico Compositore che non canta sicuro, e come uno, che sa scrivere, ma non sa leggere, e quello che compone e non sa rimettere, e come uno che ha la testa senza it braccio destro, e rimettendo solamente in cose alla buona e facile, e simile a chi fa giuochi di mano, che alle genti grosse pare miracoloso, et in effetto e huomo da dozzina, e chi rimette in cose ordinarie Cantori mediocri facilmente si chiama rimettitor pacifico. Ma chi rimette bene un Cantor tale solo in cose difficili di piu maniere si puo dire valoroso rimettitore, e chi rimette in dette cose difficili e di diversa difficulta due, o tre cantori tali usciti dalla parte loro in un medesimo tempo; meritamente si chiama Compositore e rimettitore valentissimo, e raro.*



quando na verdade o fazem o terceiro; outros no quinto, quando na verdade o fazem no sexto; outros no segundo quando na verdade estão em outro diferente. Deve ser habilidoso no contraponto de diversas maneiras, ou seja, de forma estrita, de forma artificiosa, e em estilo simples, sem os barbarismo e formas não aprovadas pelos antigos músicos e mestres deste ofício. Deve saber como mudar ou inverter as vozes, deve conhecer a arte do duplo contraponto, deve ter muitos segredos musicais, diversos cânones, o conhecimento completo dos sinais musicais, das proporções, emíolas, gêneros, o valor das notas, das unidades de tempo, dos modos regulares, que são mal utilizados, como se pode perceber em muitos *cantus firmi*.<sup>213</sup>

Deve saber como colocar as palavras nas canções de forma especializada, ou em outras composições, tendo cuidado não apenas com os acentos, mas também com seus significados. Deve saber em quais as palavras por ele compostas deve haver graça, em quais deve haver engenhosidade, gravidade, tristeza, alegria, humor, piedade. Não deve compor todos os tipos de peças de forma indiferente, como se a arte fosse por si só tão pobre que não pudesse ser mostrada em todos os estilos. Pois não deve haver qualquer tipo de semelhança entre a alegria de uma peça composta para a Igreja e a alegria de uma peça lasciva, nem entre a tristeza e a lamentação de um *réquiem* e de um amante apaixonado; nem entre a melodia de uma canção francesa e uma vilanela; nem entre a devota lamentação de Jeremias e aquela de um falsário, nem um madrigal deve ser como uma ária simples, e daí por diante. Esses requisitos foram observados em sua suprema excelência pelo Mestre Adriano Willaert, por Cipriano de Rore e por Paolo Animuccia, e qualquer um que examine suas obras verá essas verdades de forma clara.<sup>214</sup>

---

<sup>213</sup>*Deve sapere, fare cantare in modo le sue parti, che ciascuna da se stessa riesca gratiosa a cantarsi, senza salti sproportionati, e boraccia e ritoccar l'istesse corde tante volte, che paia noioso. Deve venire alle cadenze con modi inusitati, e leggiadri, non a caso, e per usanciaccia, come molti fanno, ma guidato dall'arte, per la quale si conosca da chi sa, che cio fece con giuditio, e con spirito di maestro. Deve osservare, che le parti estreme, come Basso, e soprano, non vadano estreme tanto, che siano incantabili, e medesamente, i Contralti, e Tenore stiano nelle corde loro, e non passino i termini. Deve molto eccellentemente conoscere i tuoni regolari, trasportati, e misti in proua. Dico conoscer eccellentemente perche molti nelle cantilene escono di tuono e non se ne avvegono poco, ne molto, molti altri componeranno del quarto e sara terzo, altri del quinto, e sara sesto, altri del secondo, e sara diverso. Deve sapere in Eccellenza contrapunteggiare in piu maniere, cioe osservatamente, artiftiosamente et ordinariamente, senza barbarismi, e modi non usati, ne approvati da Musici antichi, e maestri dell'arte. Deve saper volgere, o voltare le parti, conoscer le doppiezze artiftiose, haver mold secreti musicali, diversity di canoni, cognitione intiera dei segni tutti musicali, delle proportioni, et Hemiolie, dei Generi, della valuta delle note, nei tempi segnati, dei tuoni regolari male usati, come in molti canti fermi moderni si vede.*

<sup>214</sup>*Deve saper porre in eccellenza le parole nelle cantilene, o compositioni, non solo quanto agl'accenti ma quanto al significato loro. Deve sapere dell'opere, che esso compone, a quali convenga la leggiadria, a chi l'arte, a chi la gravita, a chi la mestitia, a chi l'allegrezza, a chi gli scherzi, a chi la pietta, e non comporre indifferentemente ogni sorte di cose, quasi l'arte fosse cosi povera, et angusta, che non potesse mostrarsi per ogni via facilmente, sendo che, non deve assomigliarsi l'allegrezza d'un opera ecclesiastica, all'allegrezza d'un opera lasciva; ne la mestitia d'una lamentatione, o messa da molti, a quells d'un lascivo*

Eu poderia dizer mais a Vossa Alteza sobre os compositores, mas para evitar me delongar eu paro por aqui. E digo que hoje em dia não há sequer um preenchedor de partituras que não ouse assumir o título de compositor, assim como o mais ignorante aluno que, apesar de não conseguir, almeja o título de professor. Nem mesmo animais pacíficos, que urram, e pretendem ser chamados de cantores. Nem uma voz típica do mês de maio que não pretenda ser digna de uma fulgurante plateia, nem ignorância tão afetada, grosseira, e idealizada que não pretenda ser irmã da sabedoria feita carne; nem a julgamento tão desastrado e bestial que não pretenda se passar por Platão ou Boécio por meio de julgamentos rápidos sobre cantores ou instrumentistas, músicos e compositores, guiados pela estupidez. E da mesma forma há muitos cavalos de moinho que não perdem tempo em julgar aqueles que realmente possuem voz, e que cantam de forma maravilhosa, e possuem mentes raras. E possa Vossa Alteza me perdoar se digo que em nossa era chegou a esse ponto por meio credulidade e avareza dos Príncipes, que alimentam a grandes artistas com palavras e esperança e os ignorantes com gloria e favores. E disso decorre eu grandes artistas, tendo consciência desse fato, sendo convocados por homens de grande status, raramente os obedecem. E por isso são execrados e ditos excêntricos, pois não podem suportar serem abusados e tratados como cavalos de moinho entre os homens. Por outro lado, os ignorantes, com apenas um aceno, por uma refeição, salário, iriam até a índia e lá perderiam seu fôlego e voz, sendo considerados e tidos como homens galantes e competentes.<sup>215</sup>

Agora digo para Vossa Alteza que aqueles que tocam instrumentos de fundação, como o cravo, o alaúde, a harpa, a teorba, a cítara, a guitarra espanhola, ou viela de roda

---

*appassionato; non l'aria d'una Canzon franzese alla Villanella; ne la pieta d'una lamentatione di Hijeremia al falsobordone, ne it madrigale deve parere aria semplice, e cosi vadasi discorrendo. Questi termini furno osservati in suprema eccellenza da Messer Adriano; da Cipriano, e da Paulo Animuccia, e chi andra esaminando l'opere loro, se ne avvedra chiaramente.*

<sup>215</sup>*Potrei dir piu, all'Altezza sua del Compositore, ma per non esser lungo, mi fermo. E dico, che hoggi, non e impiastratore di cartelle che non ardisca e voglia it nome di compositore, ne scolaro ingnorantissimo, che non affetti, e voglia it nome di Maestro di scuola; ne animal pacifico, che raggli, che non muora per esser chiamato bel cantante, o musico; ne voce del mese di maggio; che non pretenda merito d'audienza stellare; ne ingnoranza si affettata, crassa, e supina, che non pretenda d'esser sorella carnale della sapienza; ne giuditio goffo e bestiale, che non si venda per un Platone, o per un Boetio nel dar giuditio subito, secondo, che la peccoraggine it guida, di chi canta, e di chi suona; e di chi e musico, e compone. E medesamente non e Ginnetto da molino, che non faccia professione di squadrare alla prima chi habbia voce, chi canta miracolosamente, e chi e huomo raro. Et mi perdoni l'Altezza sua s'io dico, che a questo e venuto l'eta nostra per la facil credenza e per l'avaritia de' Prencipi, li quali pascono i Valent'huomini conoscendo cio, e comandati da molti grado, rare volte ubidisco, e per son chiamati bizzarri, perche non sanno soffrire d'esser strapazzati e messi in dozzina con gli altri, e gl'ignoranti; con un cenno, per un pasto, e per mercede, andrebbero in India, e quivi lasciarebbono it fiato, e la voce, e son tenuti, e chiamati huomini bravi e galanti.*

devem ter como base a doçura, facilidade e virtuosismo das mãos, a refinamento dos dedos, e do vibrato, a qualidade da imaginação, a riqueza e a variedade das boas ornamentações, e a graça de portar e segurar seus instrumentos. Mas acima de tudo devem mostrar bom gosto e habilidade ao tocarem em conjunto com um solista ou cantor. Pois nesse caso não há mestre tão grande que não mereça crédito pela habilidade de tocar como se exige dos alunos, sem ornamentações, no tempo certo e de forma nítida todas as partes, enquanto o outro toca ou canta com ele, e quando a parte solo para, vir a frente com algo mais agradável e artificioso para o acompanhamento.<sup>216</sup>

Resta-me dizer a Vossa Alteza no que geralmente pecam os músicos, e aqui faço uma distinção entre os músicos de verdade e aqueles que são falsamente chamados de músicos. Músicos de verdade são aqueles que trazem a harmonia de suas maneiras em perfeita sintonia com a harmonia de sua música. Eles têm e sabem como obedecer e servir aqueles que merecem serem obedecidos e servidos; e se furtam de fazer o mesmo em relação àqueles que possuem pouco mérito; eles são homens de honra, valor, consciência, e sabem como manter sua dignidade, e como preservar a reputação e grandiosidade dos padrões aos quais servem. Não são invejosos ou maliciosos, pois não são ignorantes, contudo, não podem suportar que qualquer um nessa profissão seja exaltado ou culpado em catar ou tocar por alguém que saiba menos do que eles. Mesmo reduzidos à mendicância suas vontades não serão movidas pela ganância por dinheiro ou qualquer outra coisa que torne disponíveis seus talentos, pois quando o fazem, será pelo amor a Deus, ou por cortesia, ou por uma questão de boas maneiras e amizade. São como alvos para os ignorantes, que constantemente os atacam e não se ocupam de mais nada a não ser importuná-los o máximo possível, e persegui-los e sobre eles fofocarem da pior forma possível, tudo isso de forma velada, pois se o fizessem abertamente logo seriam descobertos e infamados pelas pessoas decentes e amantes da verdade. E dessa forma o verdadeiro músico permanece aviltado, atingido e maculado, questionando-se sobre como o mundo chegou a este estado de cegueira mental no qual não mais se enxerga a selva, o

---

<sup>216</sup>*Hora dico all'Altezza sua che gli strumentisti che suonano tutte le parti, come Cimbalo, Leuto, Arpa, Theorba, Cetera, Chitarra alla spagnuola, o per dir meglio Viola, hanno a fondarsi nella dolcezza, facilità e terribilit'a della mano, nella galanteria del dito, e del tremolo, nella bona della fantasia, nella ricchezza, e varietà de' passaggi buoni, nel buon garbo di tener la vita, e lo strumento in mano, nell'isquisitezza dello stile, e nella prontezza di servirsi dello strumento, che suonano. Ma sopra molte cose, debbono havere del giuditio nel sapersi concertare, con chi suona strumento d'una parte sola, o con esso loro canta. Perche in questo caso, non e si gran maestro, che non meriti lode nel saper far l'ufficio di scolaro, sonando, schiette con tempo giusto, e pulitamente tutte le parti, mentre l'altro suona, o canta seco, e tacendo quello, moversi con maniera gentile a qualche cosa piuttosto vaga, che artificiosa per accompagnarlo.*

labirinto e as falanges destes que tentar sufocar o mérito, assassinar o valor, roubar a fama e lacerar a verdade e a virtude destes que, todavia, permanecem como a nata e o óleo de especial qualidade a flutuar por sobre as águas da perseguição.<sup>217</sup>

Aqueles são pretensos músicos pecam em sua maioria pelo seguinte: ao verem um homem de real e raro talento se recusar a tocar ou cantar prontamente a pedido daqueles que não são dignos e ouvi-lo, são indiscriminadamente chamados de excêntricos, fantasiosos e lunáticos. Os impostores, que se fazem passar por estimados homens de valor, esses sim são os excêntricos, fantasiosos e lunáticos, despropositados e irracionais, e são merecidamente chamados de ignorantes e bestiais pois são como paisanos que gostariam de ser chamados de coronéis ou generais do exército. Mas a loucura deles desaparece de seus semblantes rapidamente, ou com uma boa refeição, ou alguns trocados, e então eles zurram, pulam e se tremem tanto que chegam a causar náuseas e vomito a qualquer um. São amigos nas folias, nos lugares públicos, e de muitas vicissitudes. São ignorantes e malignos, onde quer que vão se não encontram comida, e festejos, desdenham, se irritam, se dizendo mal tratados. Se forem chamados, rapidamente fazem seu preço, e se ocupam de se enganarem uns aos outros o máximo que puderem. E se forem repreendidos por esse horrendo proceder, dizem não ser vergonha a ninguém viver de sua profissão. E caso alguém responda que não se trata de viver de sua profissão, mas sim com indignidade e servidão, subitamente respondem que a necessidade os faz viver assim. E se alguém em réplica diz que a necessidade também faz roubar, o que leva à força, não sendo bom se tornar um ladrão; novamente retrucam que aqueles que não têm dinheiro não podem fazer diferente, e teremos então uma besta. O que eles não sabem é que um burro, mesmo carregado de dinheiro, permanece sendo um burro com suas

---

<sup>217</sup>*Mi resta dire all'Altezza sua in che cosa peccano i Musici per ordinario, e qui io distingo, e dico, che si trovano Musici et huomini tinti di questo nome di Musici. I Musicison quelli, che accordano molto bene l'armonia de' costumi loro con quella della musica, e hanno e questi sanno ubidire e servire, a chi meritera d'essere ubidito, e servito; e si sdegnano di fare it medesimo a chi merita poco, e sono d'honore, di valore, e di conscienza, sapendo tenere it grado loro, e mantenere la riputatione, e grandezza de' Padroni, a quali servono. Non sono invidiosi, ne maligni, perche non sono ignoranti, ma non ponno soffrire, da chi non sa quanto essi fanno si lodi, ne biasmi nesuno in questa professione di musica, di cantare, e di sonare. Se bene saranno mendichi, non si moverano giamai per ingordigia di mercede; ne d'altro a far copia di se stessi, ne di quel che fanno, e se ci faranno, sara per amore d'Iddio, per cortesia, e per termine di creanza, e di amicitia. Sono berzagli degl'ignoranti, dove tirano tutti di mira perpetuamente, ne fanno altra professione, che di unirsi tall'ora quanto ponno, e perseguitarli, e sparlarne alla peggio. Il che fanno ascosamente perche apertamente son subito conosciuti, e svergognati da gente discreta, et amica del vero. E cosi stanno i musici, con stupore e quasi attoniti e stupidi e contemplando come it mondo sia venuto a tanta cecita di mente, che non vegga la selva, it laberinto, e le falangi di questi tali, che vanno tuttavia cercando di soffocare it merito, di uccidere it valore, di rubar la fama, e di lacerare it vero e la virtu loro singolare mentre sta essa in maniera di galla, o d'olio eccellente sempre sopra l'aqua della loro persecutione.*

mesmas orelhas longas, e então seguem vivendo com suas mãos na boca ao som de tambor e apito, e deixando a honra vá pescar, e pior, não faltam homens importantes que se orgulham em favorecer, enaltecer, e ter em suas casas como convidados frequentes, pois podem destrató-los ao seu bel prazer e seus bolsos não serão tocados. Possuem eles outras muitas virtudes que, por discrição, não mencionarei a Vossa Alteza.<sup>218</sup>

Agora convém que eu diga que tudo que eu disse foi para obedecer, e servir a Sua Alteza Sereníssima, e não para ofender a ninguém; nem em particular nem em geral, tendo como finalidade apenas a honra e reverência de bons e honrados sujeitos, os quais são, foram e serão sempre de minha parte, e daqueles meus estimados, amados, e descrito como convém. Curvo-me humildemente diante de Vossa Alteza e lhe desejo, em nome de Deus, vossa felicidade em todos seus anseios.

De Nápoles, de Vossa Sereníssima Alteza devotíssimo e antigo servidor,  
O Cavalheiro Luigi Zenobi.<sup>219</sup>

---

<sup>218</sup>*Quelli, che son tinti di musici per lo piu peccano in questo, che vedendo, un valente huomo, e raro contestarsi ne sonare, o cantare agevolmente ad istanza indifferentemente di chi non merita udirlo, sono chiamati bizzarri, fantastici, e lunatici. E per i tinti, che affettano d'esser stimati valent'huomini, anco essi fanno il bizzarro, il fantastico, e il lunatico, sempre fuora di proposito, e di ragione, e ne son chiamati ignorantoni, e bestiali, meritamente come i bastagi volessero fare i Colonelli, e generali d'esserciti. Ma questa loro pazzia si tira subito a segno, o con buon pasto, o con quattro soldi, e si fanno ragghiar tanto, e sonacchiare, e pestare che fanno venir nausea, e vomito a ciascuno. Sono amici di bagordi, di luoghi pubblici, e di molti viti. Sono ignoranti, e pero maligni, a tutta passata se non hanno dove vanno pappa, e bumba, si sdegnano e si arrabbiano, dicendo d'esser stati mal trattati. Se son chiamati, subito metton la taglia, e cercano di farsela l'uno all'altro pur che possono. E se son ripresi di questo, brutto procedere, dicono, che non e vergogna il viver della sua professione a nessuno. E se si replica, che non il viver della sua professione, ma it viver con indegnita e termini meccanici, a vergogna; subito rispondono, che la necessita li fa viver cosi. E se si ritorna a dire che la necessita fa anco rubare, e andare alla forca, e che pere non e bene esser ladro; di nuovo aggiungono, che chi non ha danari non pue fare altramente, e tenuto una bestia. Ma non sanno, che anco un somaro benche sia carico di danari, non resta, per d'esser somaro con le medesme orecchie lunghi, e hanno essi, e cosi se la passano, e vivacchiono a suon di tamburo, e di piva, e vada l'honore a pescare e quel che a peggio, non mancano principali, che si tengono honorati in favorire, lodare, beneficiare, et haver per casa spesso questi tali perche strappazzano a modo loro, e non son tocchi nella borsa. Molti altri virtu simili hanno, che per modestia io taccio, a sua Altezza.*

<sup>219</sup>*Hora convien, che io dica, che tutto ho detto per ubidire, e servire all'Altezza sua serenissima, e non per offender nessuno; ne in particolare ne in generale, intendendo sempre solo l'honore e la riverenza de' buoni et honorati soggetti, li quali sonno furno e saranno sempre da me, e da parte miei stimati, amati, e osservati come si conviene. Con te m'inchino humilmente alla Altezza sua e le prego ogni felicita da Idio, e quanto ella s'agura. Di Napoli, Dell'Altezza sua serenissima Devotissimo, e antico Servitore, Il C. Luigi Zinobi*