UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA

DIEGO DE ALMEIDA PEREIRA

UMA INVESTIGAÇÃO DOS ASPECTOS FISIOLÓGICOS, DIDÁTICOS, ESTÉTICOS E INTERPRETATIVOS DA *MESSA DI VOCE*

BELO HORIZONTE
2014

DIEGO DE ALMEIDA PEREIRA

UMA INVESTIGAÇÃO DOS ASPECTOS FISIOLÓGICOS, DIDÁTICOS, ESTÉTICOS E INTERPRETATIVOS DA *MESSA DI VOCE*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, Linha de Pesquisa Performance Musical, da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Mônica Pedrosa de Pádua

BELO HORIZONTE

2014

P434u Pereira, Diego de Almeida

Uma investigação dos aspectos fisiológicos, didáticos, estéticos e interpretativos da *Messa di Voce* / Diego de Almeida Pereira. --2014.

134 fls., enc. ; il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.
Orientadora: Prof.ª Dr.ª Mônica Pedrosa de Pádua

1. Fisiologia da voz. 2. Estética musical. 3. Práticas interpretativas. 4. Messa di voce - Análise e interpretação musical. I. Pádua, Mônica Pedrosa de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 784

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno DIEGO DE ALMEIDA PEREIRA, em 22 de agosto de 2014, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas Professoras:

Profa. Dra. Mônica Pedrosa de Pádua
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)

Profa. Dra. Edite Maria Oliveira da Rocha
Universidade do Estado de Minas Gerais

Profa. Dra. Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra
Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO

O presente estudo visou investigar as implicações fisiológicas, didáticas, estéticas e interpretativas da *messa di voce* (doravante, *MDV*) quando usada por cantores. Pude constatar que a realização da *MDV* requer um controle apurado das estruturas anatômicas que participam da produção vocal, visto que sua típica variação de dinâmica (um *crescendo* seguido de um *diminuendo* feitos sob uma mesma frequência) envolve boa coordenação pneumofônica, bom controle de saída do ar da expiração e estabilidade vocal para manter o requinte e a qualidade da voz. Verifiquei, assim, a eficácia da *MDV* no treinamento e aperfeiçoamento vocal de cantores eruditos, o que já era evidenciado por muitos professores e estudiosos de canto de outrora que assoviavam-na com o próprio ideal de emissão vocal do bem cantar. Muitos tratados antigos de canto davam orientações sobre a execução da *MDV* e correlacionavam-na com outros aspectos técnico-vocais como os registros vocais, a postura da boca para cantar e o timbre da voz.

Pude aprofundar-me também no aspecto estético da *MDV* evidenciando-a como uma articulação musical ou um importante ornamento comumente utilizado na música barroca podendo, assim, sugerir diferentes ideias dentro do contexto musical ou ressaltar as potencialidades técnicas e o virtuosismo dos cantores. Além disso, averiguei que a *MDV* recebeu outros nomes ao longo do tempo de acordo com a sua funcionalidade e localização geográfica e que hoje é majoritariamente empregada no italiano. Outro achado foi que, acima de diferentes posicionamentos a respeito de sua terminologia e de seu significado, a *MDV* possui uma íntima relação com a prática do bom uso e do refinamento da voz. Dessarte, percebe-se a sua funcionalidade na didática do Canto assim como as suas possibilidades na prática musical. Através de análises de peças musicais do período barroco embasadas nas investigações estéticas previamente feitas, este estudo buscou auxiliar outros intérpretes a executar trechos que sugerem o uso da *MDV* e salientar a importância de investigações desta natureza para realizar escolhas de interpretação.

Palavras-chave: Fisiologia da voz; pedagogia do Canto; estética musical; práticas interpretativas.

ABSTRACT

This study sought to investigate the physiological, didactic, aesthetic, and interpretative implications of the *messa di voce* (*MDV*) when it is used by singers. I noticed that the attainment of the *MDV* requires a flawless control of the anatomical structures which participates in the vocal production, since its standard dynamical variation (a *crescendo* followed by a *diminuendo* done on the same frequency) encompasses good pneumophonic coordination, good control of the air's exit from the expiration, and vocal stability to sustain the refinement quality of the voice. I observed, thus, the efficiency of the *MDV* in the training and vocal improvement of erudite singers, which already came to light by many professors and singing theorists from past times who whistled it with the very ideal of vocal emission of the well-singing art. Many old singing treatises gave orientations about the *MDV's* performance and correlated it with other vocal technical aspects as vocal registers, mouth's posture and the voice's timbre.

I deepened on the *MDV's* aesthetical aspect, highlighting it as a musical articulation or an important ornament usually used in baroque music, enabling the interpreter different ideas from the musical context, stressing the technical potentialities and the singer's virtuosity. Furthermore, I explored the many names that *MDV* has received throughout the centuries according to his function and geographical location and that today it is mainly used in the Italian language. Another discovery was that above the different positions in respect to its terminology and its meaning, *MDV* possesses an intrinsic relationship with the practice of good use and refinement of the voice. From this art, one perceives the singing's didactic function as well as his own possibilities in music practice. Through musical analysis of the Baroque period, based on the aesthetical inquiring previously done, this study went after helping other interprets to perform pieces that suggest the use of the *MDV* and to emphasize the importance of such researches to realize choices of interpretation.

Keywords: Voice's fisiology; singing pedagogy; musical aesthetics; interpretational practices.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9

CAPÍTULO I 12

1 – A fisiologia da *MDV* e a sua eficácia na pedagogia do Canto 12

1. 1 – Aspectos fisiológicos e o controle da respiração durante a produção vocal 12

1. 2 – A produção vocal e o mecanismo glótico vibratório 14

1. 3 – O controle da frequência e da intensidade da voz 19

1. 4 – O controle da qualidade vocal e o nível supraglótico de controle de intensidade 27

1. 5 – A *MDV* em alguns tratados antigos de Canto 29

1. 6 – A *MDV* como um exercício de aperfeiçoamento vocal 32

CAPÍTULO II 39

2 – O aspecto estético da *MDV* 39

2. 1 – A sonoridade vocal na música renascentista 39

2. 2 – Dos madrigais da Renascença à monodia do início do século XVII 42

2. 3 – O canto representativo e o desenvolvimento da prática do canto solista 44

2. 4 – O fortalecimento da figura do cantor e o desenvolvimento do *Bel Canto* 46

2. 5 – Aspectos terminológicos da *MDV* 48

2. 6 – A *MDV* e os *Castrati* 51

2. 7 – A *MDV* como articulação musical no período barroco 52

2. 8 – Alguns aspectos da retórica musical do período barroco 56

2. 9 – A *MDV* como um ornamento musical no Barroco 59

2. 10 – A *MDV* e o *vibrato* 66

CAPÍTULO III 69

3 – Aspectos interpretativos da *MDV* 69

3. 1 – A *MDV* como um ornamento que pode exprimir as ideias de “majestade”, “dignidade” e “divindade” 70

3. 2 – A *MDV* como um ornamento que pode exprimir as ideias de “elevação” ou “superioridade” 75

3. 3 – Outras significações para a *MDV* 78

3. 4 – Alguns aspectos da Performance Historicamente Informada 84

CONCLUSÃO **88**

REFERÊNCIAS DE TEXTO **92**

REFERÊNCIAS DE PARTITURAS **95**

ANEXOS **97**

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Camadas da prega vocal humana **16**
Figura 2: Etapas do mecanismo de vibração glótica **18**
Figura 3: Ilustração representativa das pregas vocais em cada fase do ciclo glótico **19**
Figura 4: Ilustração que mostra os feixes interno e externo do músculo tireoaritenóideo **21**
Figura 5: Ilustração que mostra os feixes interno, externo e superior do músculo tireoaritenóideo **22**
Figura 6: Relação entre a variação de frequência e de intensidade vocal **26**
Figura 7: Trecho da ária *Almen non negate* de A. Caldara **72**
Figura 8: Trecho da ária *Règne, Amour* de J-P Rameau **73**
Figura 9: Trecho da ária *O thou that tellest good tidings to Zion* de G. F. Händel **74**
Figura 10: Trecho da ária *O thou that tellest good tidings to Zion* de G. F. Händel **75**
Figura 11: Trecho da canção *Sorrow, stay* de J. Dowland **76**
Figura 12: Trecho da ária *O thou that tellest good tidings to Zion* de de G. F. Händel **78**
Figura 13: Trecho do primeiro movimento do *Stabat Mater* de A. Vivaldi **79**
Figura 14: Trecho da primeira ária da *Cantata BWV 54* de J. S. Bach **81**
Figura 15: Trecho da primeira ária da *Cantata BWV 54* de J. S. Bach **82**
Figura 16: Trecho introdutório da parte cantada da ária *Son qual nave ch'agitata* de R. Broschi **83**
Figura 17: Trecho da ária *Son qual nave ch'agitata* de R. Broschi **84**

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Principais recomendações sobre a execução e o treinamento da *MDV* dos cinco tratados antigos de Canto citados neste estudo **36**
Quadro 2: Principais correlações e ideias a respeito da *MDV* dos cinco tratados antigos de Canto citados neste estudo **36**
Quadro 3: Principais considerações sobre a *MDV* como um ornamento musical em cinco tratados antigos citados neste estudo **66**

INTRODUÇÃO

O canto é uma arte que exige treinamento intenso para alcançar sua excelência. Os cantores, de maneira geral, utilizam técnicas, ajustes musculares e ressonantais destinados aos mais variados tipos de emissão vocal. Algo que vivenciei, e vivencio, como cantor erudito é a árdua busca pelo domínio das várias técnicas utilizadas no canto. Grande parte dessas técnicas foram propostas por cantores, compositores e teóricos dos séculos passados e, por serem complexas, requerem dos nós, cantores, um trabalho minucioso e refinado que nos favoreça no momento da performance musical.

Ao lidar com o canto erudito, tenho me dedicado ao estudo dos repertórios renascentista e barroco. Além de cantor, sou também professor de canto e fonoaudiólogo. Os conhecimentos de fisiologia vocal e a conscientização do bom uso da voz são coisas que valorizo muito e me ajudam tanto no aprimoramento da minha própria voz como na didática que utilizo com meus alunos.

No estudo do repertório, tenho observado, especialmente nas peças renascentistas e barrocas, grande ocorrência de trechos com notas prolongadas, que, quase intuitivamente, sou levado a realizar com um *crescendo* e um *diminuendo*, dinâmica geralmente aplicada na execução dessas notas e conhecida pela própria prática musical como *messa di voce* (doravante, *MDV*).

A *MDV* já era citada nos manuais de canto desde o século XVII, como os tratados *Le nuove musiche* (1601 – 1602), de Giulio Caccini (1551 – 1618), o *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (1723), de Píer Francesco Tosi (1653 – 1732), o *Pensieri e reflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774), de Giambattista Mancini (1714 – 1800), o *Traité complet de l'art du chant* (1847), de Manuel P. R. Garcia (1805 – 1906), entre outros. Antes do século XVIII, entretanto, existiram outras nomenclaturas para a *MDV*, mas o termo passou a ser comumente usado por músicos e teóricos musicais à medida que a técnica vocal para o canto se desenvolveu fortemente na Itália, com a difusão da ópera e com a evidente importância que passou a ter a figura do cantor. Behlau *et alii* (2005) afirmam que a *MDV* servia como treinamento para as vozes operísticas e estava muito presente no repertório vocal dos séculos XVII e XVIII. O termo, que é originariamente vocal, se tornou tão comum na prática musical, que foi também adotado

por instrumentistas na realização de trechos com notas de longa duração, possuindo, para esses músicos, a mesma importância técnica, estética e interpretativa.

A prática musical, a convivência com outros músicos e as orientações de professores, maestros e preparadores vocais me mostraram que a *MDV* envolve questões fisiológicas e didáticas, pois requer bom controle respiratório e, no caso dos cantores, boa coordenação dos músculos laríngeos, além de constituir um dos exercícios vocais mais antigos e complexos do canto. O termo, para alguns autores, pode denotar o ato, por parte do intérprete, de aumentar a intensidade do som gradualmente, através de um ataque suave. Para outros estudiosos, porém, pode significar a "colocação" da voz, isto é, a equalização vocal em termos de emissão e volume, com o intuito de condicionar a voz deixando-a apta para ser usada com requinte. A *MDV,* como um exercício de aperfeiçoamento vocal, é uma técnica que, fisiologicamente, requer um equilíbrio delicado de fatores relacionados à produção vocal e ao controle de frequência, de intensidade e de qualidade da voz, tais como a pressão subglótica do ar da expiração, a resistência glótica, os registros vocais e o timbre vocal.

Entretanto, percebi também que o efeito de dinâmica tipicamente usado na execução da *MDV* torna-a também uma espécie de articulação musical[1] muita usada durante os períodos da Renascença e do Barroco, quando foi considerada um ideal estético de sonoridade e de emissão vocal para o canto. Além disso, nesses períodos, e especialmente no Barroco, muitos compositores, cantores e estudiosos de canto passaram a caracterizá-la também como ornamento musical e, como tal, foi bastante usada em trechos de peças vocais que possuíssem notas longas, sugestivamente executadas com a *MDV*. Desde o século XVII, os ornamentos associavam-se à expressividade e eram elementos essenciais na prática musical, tendo recebido nomes como *grazzie*, *accento*, *affetto* ou *manière*. Um ornamento tinha a função de enfeitar uma melodia e de reforçar os efeitos dramáticos que a relação do texto com a música poderia causar nos ouvintes (CARTER, 2008 *apud* SILVA, 2008).

Em vista dessas considerações, todas as questões que envolvem a *MDV* levaram-me a associá-la a *performers* (especialmente cantores) que possuíam um nível técnico elevado. Os famosos *castrati*, que foram grandes cantores dos séculos XVII e XVIII, possuíam grande habilidade

[1] 'Articulação' musical indica a maneira como as notas musicais são iniciadas e terminadas, podendo ser unidas ou separadas umas das outras. A escolha da articulação geralmente ocorre em função da compreensão que o

na execução da *MDV* em seu repertório, de acordo com Pacheco (2004). No entanto, com a inexistência desse tipo de voz atualmente, geralmente são as *mezzo*-sopranos e os contratenores que interpretam o repertório que era executado pelos *castrati*, inclusive os mesmos papéis em óperas, oratórios ou cantatas barrocas.

Dessa forma, muitos trechos do vasto repertório barroco para contratenor são sugestivos da realização da *MDV*. Uma investigação não somente dos seus aspectos fisiológicos e didáticos, enaltecendo sua importância na didática do Canto, mas também dos seus aspectos estéticos e interpretativos, torna-se algo essencial para fazer escolhas na interpretação dessas peças. Além do mais, *MDV* é um termo relacionado à performance musical que, quase sempre, não vem indicado na partitura, especialmente nas obras setecentistas e oitocentistas. A atual tendência de se realizar performances historicamente fundamentadas, da qual compartilho, mostra a importância de se fazerem estudos mais profundos que investiguem termos inerentes à performance musical, a fim de que haja melhor norteamento para a interpretação de repertórios mais antigos.

No primeiro capítulo deste estudo apresentarei alguns aspectos da fisiologia da *MDV* e a sua eficácia na pedagogia do canto como um exercício de aperfeiçoamento vocal. Em seguida, no segundo capítulo, tratarei dos aspectos históricos e estéticos acerca da *MDV*, abordando-a como uma articulação e um ornamento musical do período barroco. Já o terceiro e último capítulo tratará das questões interpretativas da *MDV* em algumas obras musicais através de análises de alguns trechos que sugerem o seu uso e, além disso, discorrerá sobre pontos da Performance Historicamente Informada.

CAPÍTULO I

1 – A fisiologia da *MDV* e a sua eficácia na pedagogia do canto

Neste capítulo, abordarei o mecanismo fisiológico responsável pelo controle de saída do ar na expiração, que possibilita variar a intensidade da voz de *piano (p)* para *forte (f)* (e vice-versa) em uma mesma frequência, variação esta típica da *MDV*. Para a realização de uma mudança gradual de intensidade vocal, é necessário coordenar os músculos intrínsecos da laringe, bem como manter a ressonância plena da voz, o que implica não somente investigar esse mecanismo no nível glótico, mas também no nível ressonantal. Por abordar um aspecto mais científico da *MDV*, este capítulo apontará subsídios para tratar também da eficácia que ela tem na didática do canto, pois muitas vezes é usada como um exercício de aperfeiçoamento vocal, e a sua boa realização indica alto nível de técnica vocal, em razão do seu aparato fisiológico complexo.

1. 1 – Aspectos fisiológicos e o controle da respiração durante a produção vocal

A fisiologia da respiração depende das estruturas anatômicas que compõem o trato respiratório, tais como o nariz, a faringe, a laringe, a traqueia e os pulmões. É importante salientar que a função respiratória primária é a de efetuar trocas gasosas entre o meio ambiente e o organismo, o que, no corpo humano, significa assimilar oxigênio e eliminar dióxido de carbono. Porém, o foco deste estudo é a função do sistema respiratório, que envolve o fornecimento do fluxo e da pressão de ar necessários para a produção da voz.

O ciclo respiratório é composto por duas fases, separadas entre si por um pequeno intervalo: a inspiração e a expiração. De acordo com Behlau, Azevedo e Madazio (2001), durante a inspiração, a musculatura que é ativada (principalmente o músculo diafragma e os músculos intercostais externos) expande o tórax e diminui a pressão interna, fazendo com que o ar entre nos pulmões. A pressão interna aumenta novamente, à medida que os músculos inspiratórios relaxam e a força elástica de recuo da caixa torácica diminui o volume de ar nos pulmões e, então, força a saída do ar, processo este chamado de expiração (que envolve também o músculo diafragma e os músculos intercostais internos).

Ao objetivar-se usar a respiração para a fala ou para o canto, faz-se necessária a formação de uma pressão aérea que seja capaz de fazer a mucosa das pregas vocais vibrar. Tal pressão, segundo os mesmos autores citados acima, pode ser alcançada de duas formas: por meio de um ajuste entre a força expiratória e a força propulsora, bem como por meio da resistência glótica para o ar da expiração. É justamente a variação da resistência aérea expiratória exercida pelos músculos adutores das pregas vocais que determina a pressão resultante que se inicia na traqueia, abaixo das pregas vocais, pressão essa usualmente chamada de subglótica. Dessa maneira, para que haja uma fonação normal, é essencial que as forças aerodinâmicas estejam em equilíbrio com as forças mioelásticas da laringe, de forma que o resultado não seja uma voz soprosa ou demasiadamente tensa.

Sendo assim, uma produção vocal para a fala e para o canto necessita tanto de boa coordenação respiratória, pelos músculos que envolvem os processos de inspiração e expiração, quanto do controle de entrada e de saída do ar, especialmente da pressão subglótica do ar expiratório. Nesse sentido, o momento e a quantidade de ar a ser recarregado em cada inspiração e o controle da expiração são aspectos importantes que devem ser considerados. Smith e Deny (1990) *apud* Behlau, Azevedo e Madazio (2001) dissertam que o controle do tempo da respiração é controlado pelo sistema nervoso central: a respiração silenciosa sendo automaticamente controlada pelos centros respiratórios do tronco cerebral, e o controle respiratório durante a fala e o canto sendo controlados no córtex cerebral. Portanto, o planejamento respiratório para uma emissão vocal, seja na fala ou no canto, envolve o tipo de enunciado e sua estrutura fonética para a produção das vogais e das consoantes, além da qualidade vocal utilizada, da frequência, da ressonância, do timbre e da intensidade requeridas.

Dessa maneira, dependendo da altura e da intensidade que se deseja emitir no canto, será necessário um diferente planejamento da respiração, o que se relaciona muito com a *MDV*, visto que sua variação de intensidade requer bom controle respiratório. Além disso, ela pode ser feita em frequências diferentes, tanto no treinamento vocal, em exercícios puramente técnicos, quanto no próprio contexto musical, quando notas longas aparecerem na melodia.

A relação entre controle respiratório e boa execução de uma *MDV* recebeu ênfase dos grandes mestres do canto desde os primórdios da pedagogia dessa arte, quando sua técnica passou a

ser melhor estruturada através do que se intitulou *Bel Canto*[2], como relatam Erdmann-Chadbourne e Chadbourne (1972). Os professores do *Bel Canto*, segundo as autoras, esperavam que os alunos entendessem como era o *il canto sul fiato* (ou, em português, "o cantar na respiração"), isto é, com uma qualidade vocal flutuante e um gerenciamento consciente do movimento dos músculos respiratórios. Além disso, o *il canto sul fiato* era considerado pelos "belcantistas" um ideal estético do canto, pois apresentava a pura beleza da voz, método este de produção vocal conhecido, por eles, como *messa di voce*. Isso nos mostra que os professores de outrora concebiam as características sonoras da *MDV* como um padrão estético de linha de canto, em que as notas da melodia nunca poderiam ser executadas da mesma maneira. Dessa forma, é importante ressaltar aqui que, como o padrão estético vocal do *Bel Canto*, especialmente nos séculos XVII e XVIII, se baseava na *MDV*, torna-se essencial para o cantor que deseja executar o repertório desse período o treinamento da *MDV* e do controle respiratório necessário para a sua realização.

De acordo com Erdmann-Chadbourne e Chadbourne (1972), o controle da respiração é a primeira coisa que o cantor precisa aprender, podendo obter segurança para manter a estabilidade do som, emitindo-o com a intensidade que desejar. A autora ainda adverte que muitos cantores geralmente concebem o controle respiratório apenas como o poder de expulsar a respiração, a fim de produzir um som com a voz. O fato é que o controle da respiração consiste na capacidade do cantor de ajustar as pregas vocais de tal maneira que elas fechem e se mantenham numa posição fechada durante a fonação. No entanto, essa posição fechada deixa uma fenda pela qual o ar pode ser pressionado. Em outras palavras, por controle respiratório entende-se o domínio de um cantor em modificar, verificar e até mesmo interromper o fluxo de ar da expiração.

1. 2 – A produção vocal e o mecanismo glótico vibratório

A laringe é um órgão complexo e responsável por diferentes atividades fisiológicas. As suas funções básicas são a de proteção das vias aéreas inferiores, a de respiração e a de fonação.

[2] Denomina-se *Bel Canto* uma tradição vocal técnica e interpretativa da Ópera italiana que se originou no fim do Século XVII e alcançou seu auge no início do Século XIX, principalmente com os compositores Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti e Vicenzo Bellini. A base técnica do *Bel Canto* engloba a ênfase no controle respiratório, o aperfeiçoamento do *legato*, a precisão e a flexibilidade da voz, a ausência de transições bruscas entre os registros vocais, o controle sobre uma longa extensão vocal e a capacidade de construção dramática pela própria linha melódica e pelos atributos vocais. Vale ressaltar que a tradição do *Bel Canto* tem se modificado ao longo do tempo, adequando-se aos diferentes contextos aos gostos de cada época. (STARK, 1999)

Tais funções são o resultado de inúmeros reflexos que ocorrem no tronco encefálico e que possuem uma inter-relação, segundo Pinho e Pontes (2008). A função fonatória da laringe é inata, desenvolvendo-se ao longo da vida, de acordo com as características anatômicas, funcionais e psicoemocionais de cada indivíduo. Segundo Behlau, Azevedo e Madazio (2001, p. 26), "a laringe produz a fonação, enquanto que o trato vocal produz a voz. Voz é fonação acrescida de ressonância. Assim sendo, a voz é o som produzido pela vibração das pregas vocais, modificado pelas cavidades situadas abaixo e acima dela.". Para a produção da voz, é necessário, portanto, que haja a interação de diferentes órgãos do corpo humano, mas a fonação produzida na laringe ocorre pela vibração das pregas vocais, que são comumente denominadas como fonte sonora ou fonte glótica.

As pregas vocais são duas dobras constituídas de músculo e de mucosa, que se estendem de maneira horizontal na laringe, convergindo anteriormente em um mesmo ponto da face interna da cartilagem tireoide e posteriormente conectadas aos processos vocais de cada uma das cartilagens aritenóides. Pinho, Tsuji e Bohadana (2006) discorrem sobre a histologia da prega vocal e afirmam que ela não funciona como um vibrador uniforme ou como uma corda de um instrumento musical, mas como uma estrutura laminar de diferentes camadas que permitem realizar uma série de ajustes na frequência e na intensidade da voz humana. Tais camadas são: epitélio de revestimento; lâmina própria com camada superficial, intermediária e profunda; e músculo vocal (Figura 1). Segundo esses autores,

> Há um aumento gradual da rigidez no sentido da camada superficial para a camada profunda da lâmina própria. Do ponto de vista mecânico, as cinco camadas histológicas da prega vocal podem ser reclassificadas em três seções: cobertura, consistindo do epitélio e da camada superficial da lâmina própria; região de transição, correspondendo às camadas intermediária e profunda da lâmina própria e corpo, representado pelo músculo vocal. A cobertura frouxa e flexível se move sobre o corpo, que permanece relativamente fixo. (PINHO; TSUJI; BOHADANA, 2006, p. 29-31)

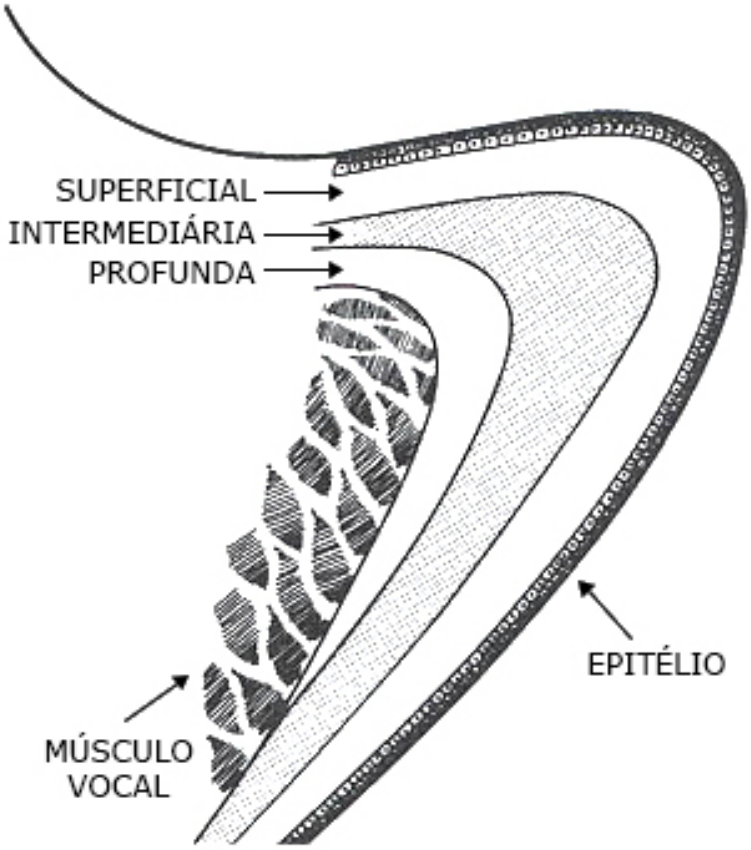


Figura 1: Camadas da prega vocal humana (edição própria).
Fonte: Blog Estúdio de Voz Mauro Andrea – Aulas de Canto[3]

Desse modo, as camadas mais superficiais das pregas vocais são as mais flexíveis e vibrantes, e as mais profundas possuem mais estabilidade. O músculo vocal, que constitui a camada mais profunda da prega vocal, funciona como um feixe de elásticos bastante rígidos, assim como os outros músculos intrínsecos da laringe, que possuem uma alta capacidade mioelástica. A camada superficial da lâmina própria, por sua vez, ondula sincronicamente nos sentidos horizontal, vertical e longitudinal. Behlau, Azevedo e Madazio (2001), com base na teoria mioelástica-aerodinâmica para a produção vocal, consideram que as forças responsáveis pela vibração das pregas vocais durante a fonação determinam a velocidade dos chamados ciclos glóticos, assim como a ocorrência das fases de abertura e de fechamento em cada ciclo.

Dentre as várias teorias sobre a produção vocal, talvez seja a teoria mioelástica-aerodinâmica a que mais ajuda a compreender como ocorrem os ciclos glóticos, pois, por meio dela, entendemos que a vibração das pregas vocais é resultado da interação e do equilíbrio entre

[3] Disponível em: <http://estudiodevoz.blogspot.com.br/2012/08/cordas-vocais-ou-pregas-vocais.html> Acesso em: 11 jul. 2014.

forças aerodinâmicas provenientes do efeito de Bernoulli[4] e forças mioelásticas que conferem resistência glótica à passagem do fluxo aéreo expiratório.

Sendo assim, a vibração das pregas vocais, que converte a energia aerodinâmica em energia acústica, depende da mioelasticidade dos músculos intrínsecos da laringe e do próprio ar que vem da expiração. De acordo com Pinho e Pontes, as pregas vocais assumem uma postura fonatória quando são aduzidas na linha média, e tal adução ocorre através de um controle neuromuscular. Esses autores afirmam que "[...] a atividade neuromuscular é fundamental no controle da massa, tensão e elasticidade das pregas vocais, que constituem o componente mioelástico. A partir daí, o fenômeno vibratório ocorre basicamente por forças aerodinâmicas relacionadas com o fluxo aéreo expiratório." (PINHO; PONTES, 2008, p. 9).

Ao aduzirem, as pregas vocais resistem ao fluxo de ar que vem dos pulmões, o que cria uma pressão subglótica. Essa crescente pressão vence a resistência glótica, afastando as pregas vocais. Porém, imediatamente a elasticidade das pregas vocais e dos outros músculos intrínsecos da laringe e a pressão negativa gerada pelo fluxo aéreo expiratório se interagem para promover novamente o fechamento glótico. Nesse instante, a pressão subglótica torna a aumentar, e esse processo se repete inúmeras vezes durante a fonação (PINHO; PONTES, 2008). A ilustração abaixo (Figura 2) nos ajuda a visualizar as etapas desse complexo mecanismo de vibração glótica, que acontece inúmeras vezes durante a fonação.

[4] O efeito de Bernoulli é um princípio da física que descreve o comportamento de um fluido movendo-se ao longo de uma linha corrente. Na medida em que se tem um aumento da velocidade de um gás ou de um líquido que passa ao longo das paredes de um tubo, por exemplo, ocorre a redução da pressão ao longo deste tubo aproximando suas paredes. Este princípio é aplicado à laringe, já que este órgão estruturalmente se apresenta de maneira tubular e há passagem de ar dentro dele em alta velocidade, o que cria uma pressão negativa entre suas paredes. Tal pressão negativa gerada pelo fluxo aéreo expiratório suga a mucosa das pregas vocais fazendo com que elas se toquem algumas vezes e depois se aproximem mais pela ação da sua musculatura adutora. (BEHLAU; AZEVEDO; MADAZIO, 2001)

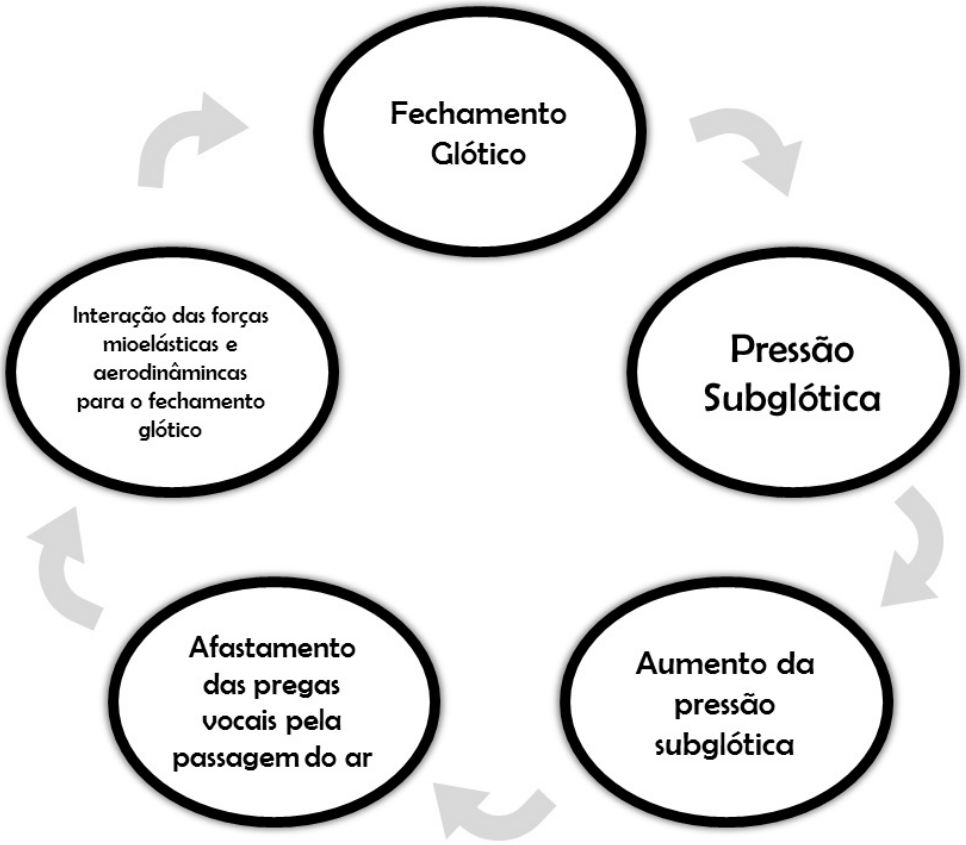


Figura 2: Etapas do mecanismo de vibração glótica.

Dessa forma, quanto mais alta a frequência, mais ciclos glóticos acontecerão por segundo, e vice-versa. Cada ciclo glótico é formado por quatro fases, de acordo com Behlau, Azevedo e Madazio (2001): fase de abertura, fase aberta, fase de fechamento e fase fechada. Os conceitos de abertura e de fechamento referentes aos nomes dados a essas fases correspondem aos instantes em que as pregas vocais estão em contato uma com a outra e aos momentos em que elas se afastam. Assim, o ciclo glótico se inicia com o aumento da pressão subglótica que vence momentaneamente a resistência glótica, afastando as pregas vocais, e termina quando as forças mioelásticas e aerodinâmicas interagem para que a glote se feche novamente. A Figura 3 representa cada fase do ciclo glótico em visão superior e frontal. É importante observar que, na fase de abertura, as bordas livres das pregas vocais se afastam primeiramente em sua porção inferior (lábio inferior) e depois, à medida que a pressão subglótica segue em direção cranial, em sua porção superior (lábio superior). Segundo Pinho, Tsuji e Bohadana (2006, p. 12-13), "[...] Antes que o lábio superior atinja sua máxima abertura, o lábio inferior, que já a atingiu, começa a se fechar. Este movimento é seguido pelo lábio superior, com uma pequena defasagem de fase.".

Sendo assim, o efeito muco-ondulatório produzido pela vibração das pregas vocais requer uma força de fechamento no sentido vertical, conforme a pressão subglótica progride ascendentemente. Tal força de fechamento não pode ser explicada apenas pela elasticidade das pregas vocais, porque o efeito de Bernoulli também age sobre a sua mucosa, aspirando-a em direção ao ádito laríngeo.

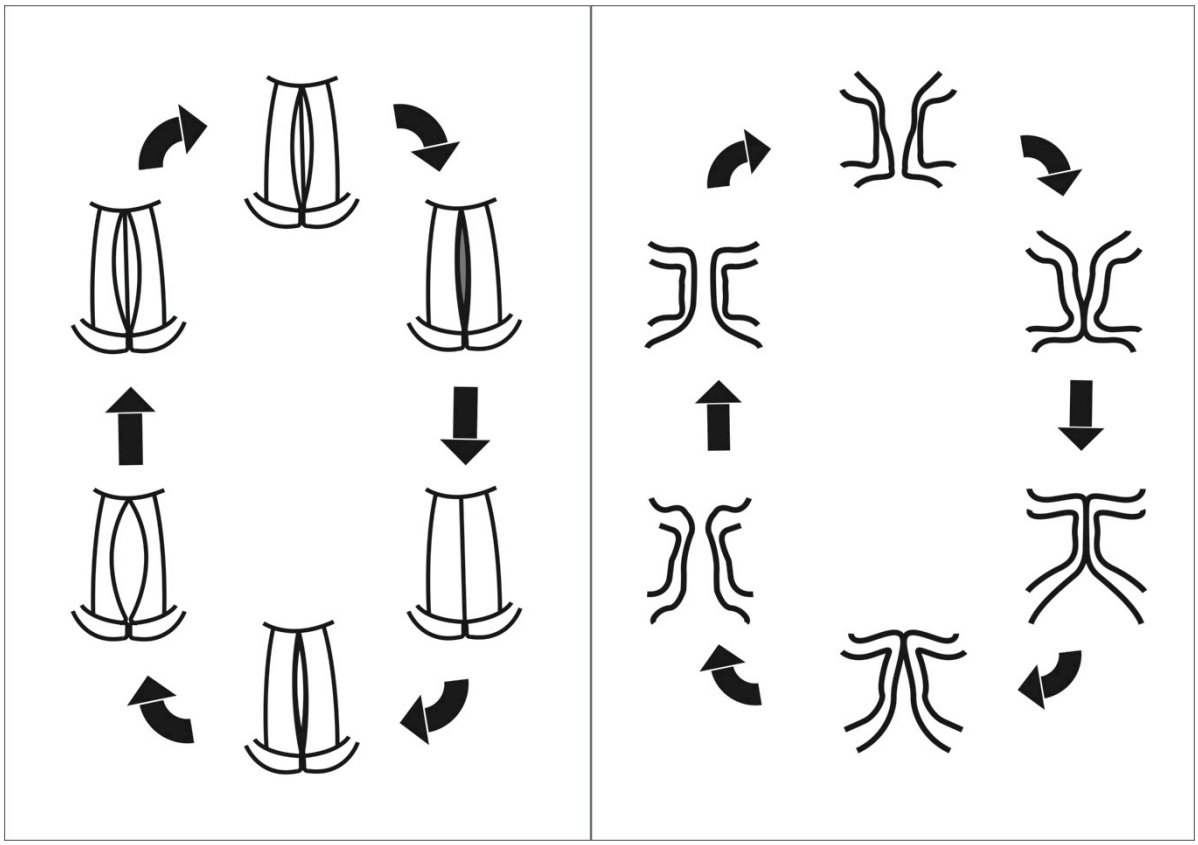


Figura 3: Ilustração representativa das pregas vocais em cada fase do ciclo glótico – vista superior (à esq.) e vista frontal (à dir.) (edição própria).
Fonte: GHIO, 2004, p. 2.[5]

1. 3 – O controle da frequência e da intensidade da voz

A voz humana possui uma extensa gama de frequências fundamentais, que varia de acordo com a idade e o sexo dos indivíduos. O tamanho da prega vocal é fator preponderante para mapear a extensão de uma voz, pois, quanto menor ela for, mais aguda será a frequência fundamental. À medida que o comprimento natural das pregas vocais aumenta, o som

[5] GHIO, G. *Comunicación animal + aplicaciones humanas análogas*. Publicado online em ago. 2004. Disponível em: <http://www.monografias.com/trabajos914/comunicacion-animal/comunicacion-animal2.shtml> Acesso em: 11 jul. 2014.

produzido por elas fica mais grave. Profissionais da voz devidamente treinados, como os cantores, chegam a atingir mais de três oitavas de extensão vocal. Destarte, a produção de um som vocal mais agudo ou mais grave depende basicamente do alongamento das pregas vocais (e consequente diminuição de massa vibrante, aumento do número de ciclos glóticos por segundo e da tensão laríngea); ou do encurtamento das mesmas (por contração do feixe interno do músculo tireoaritenóideo, também chamado de músculo vocal ou tireovocal, aumento da massa de vibração e diminuição da quantidade de ciclos glóticos) (BEHLAU; AZEVEDO; MADAZIO, 2001).

A musculatura tensora das pregas vocais é a principal responsável por variar a frequência da voz. O músculo cricotireóideo é responsável pelas frequências mais altas, já que sua ação isolada promove o estiramento das fibras do músculo vocal, alongando-as e diminuindo a superfície de contato entre as pregas vocais. Dessa forma, o músculo vocal se contrai de maneira excêntrica[6] à medida que se alonga por contração do músculo cricotireóideo. Por outro lado, o músculo vocal (ou feixe interno do músculo tireoaritenóideo que possui outros dois feixes: o externo, chamado também de tireomuscular – Figura 4; e o superior, de poucas fibras e com inserção nas pregas vestibulares localizadas acima das pregas vocais – Figura 5), por ser o próprio músculo da prega vocal, quando contraído encurta-a (contração concêntrica) e a configuração glótica se caracteriza por maior superfície de contato entre as pregas vocais e aumento de massa vibrante, levando à execução de frequências mais baixas. Entretanto, a variação de frequência na voz não se limita apenas às contrações isoladas desses músculos tensores. Segundo Pinho, Tsuji e Bohadana (2006), durante a produção das mais variadas frequências ocorre uma contração simultânea de diversos músculos intrínsecos e extrínsecos da laringe que trabalham em sinergia:

> [...] Os efeitos viscoelásticos causados pelo aumento do comprimento e da tensão das pregas vocais decorrente da contração do músculo cricotireóideo, por exemplo, podem ser modulados pela atuação simultânea do músculo tireoaritenóideo. Nessa situação, o músculo tireoaritenóideo pode levar a uma contração isométrica da prega vocal com aumento de tensão do corpo, auxiliando no aumento do *pitch*[7]. Estudos de eletromiografia laríngea demonstram que o controle da frequência fundamental depende do tipo de registro vocal. (PINHO; TSUJI; BOHADANA, 2006, p. 17)

[6] De maneira isolada, existem três tipos de ações musculares no organismo humano: as ações concêntricas, que ocorrem quando há o encurtamento do músculo envolvido em um movimento; as ações excêntricas, que se dão quando os músculos envolvidos em um movimento se alongam de maneira controlada; e as ações isométricas, que acontecem quando um músculo é ativado e desenvolve força sem causar movimento em uma articulação. (FLECK; KRAEMER, 2007)

[7] *Pitch* é um termo da língua inglesa, sem tradução para o português, que designa a sensação psicofísica da frequência fundamental, isto é, como julgamos um som considerando-o mais grave ou mais agudo. Para a sensação psicofísica de intensidade, utiliza-se o termo *loudness.* (BEHLAU *et alii*, 2001)

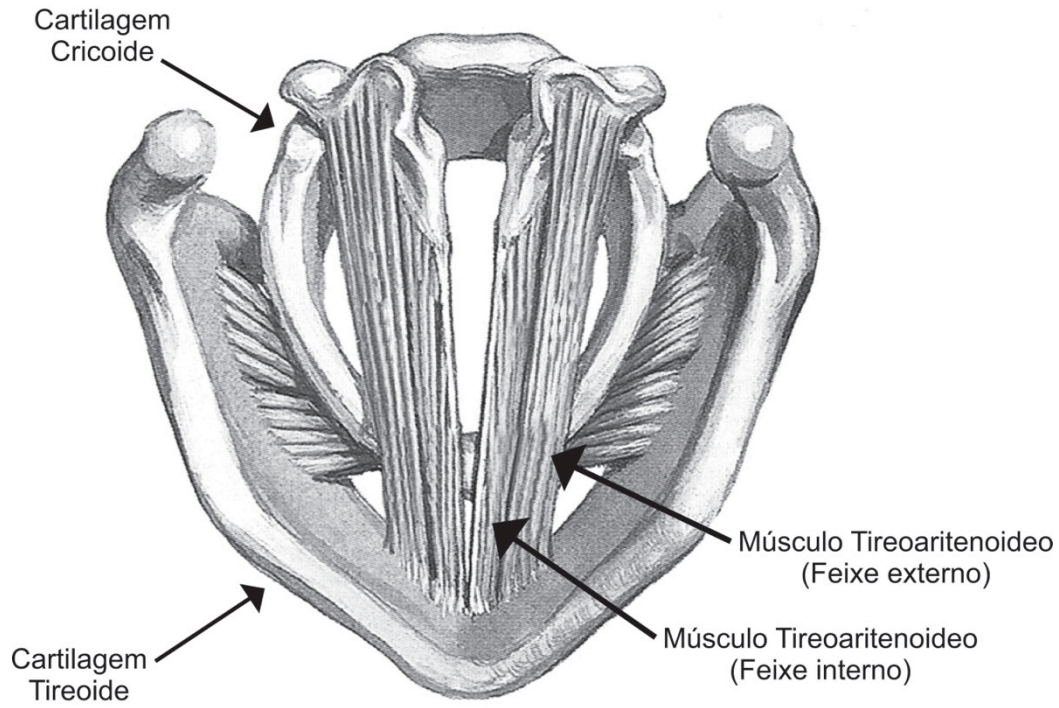


Figura 4: Ilustração que mostra os feixes interno e externo do músculo tireoaritenóideo – vista superior (edição própria).
Fonte: Blog Estúdio de Voz Mauro Andrea – Aulas de Canto[8]

[8] Disponível em: <http://estudiodevoz.blogspot.com.br/2012/08/os-registros-vocais-parte-2.html> Acesso em: 11 jul. 2014.

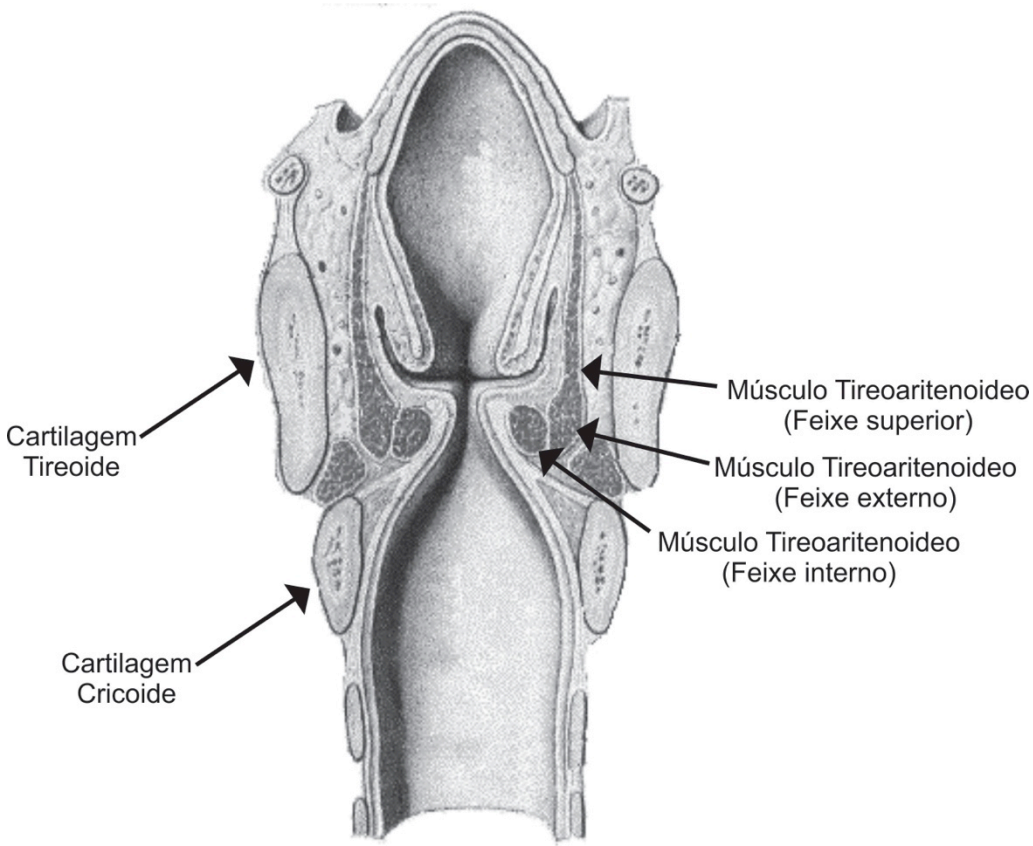


Figura 5: Ilustração que mostra os feixes interno, externo e superior do músculo tireoaritenóideo – vista posterior (edição própria).
Fonte: Blog Estúdio de Voz Mauro Andrea – Aulas de Canto[9]

Os registros vocais constituem uma determinada faixa de produção de sons com qualidade vocal semelhante, produzidos de maneira similar. Fisiologicamente, esses registros ocorrem por meio da predominância da ação muscular da musculatura intrínseca tensora da laringe, isto é, o músculo vocal (ou feixe interno do tireoaritenóideo) e o cricotireóideo. Não se descarta a influência da ressonância vocal na produção dos registros, mas os últimos estudos acerca do assunto mostraram que a registração vocal é um evento essencialmente laríngeo. Pinho e Pontes (2008), no entanto, advertem que a definição de um determinado registro deve depender de evidências não somente fisiológicas e aerodinâmicas, mas também perceptivas e acústicas. Esses autores afirmam que "Cada um dos registros cobre certa extensão de frequências, mas que estes se sobrepõem em determinadas notas." (PINHO; PONTES, 2008, p. 50). Ou seja, é possível emitir uma mesma nota em registros diferentes, porém é perceptível a mudança timbrística nos diferentes registros e o aperfeiçoamento da voz consegue homogeneizá-los e disfarçar as regiões onde há a troca de registros, denominadas zonas de passagem.

[9] Disponível em: <http://estudiodevoz.blogspot.com.br/2012/08/e-verdade-que-quem-faz-drive-danifica.html> Acesso em: 11 jul. 2014.

Um cantor treinado, que utiliza todo o seu potencial vocal, geralmente se preocupa com as quebras produzidas na voz entre um registro e outro quando ele executa exercícios de escalas ascendentes e descendentes e, principalmente, em melodias musicais. Costa e Silva (1998) afirmam que as zonas de passagem são adaptações à nova configuração glótica e, sendo assim, estão sujeitas a dificuldades de acoplamento entre a laringe e o trato vocal. Esses autores esclareceram que o bom cantor deve aprender com treinamento a lidar com tais zonas de passagem, tornando-as imperceptíveis. Assim, ao passar de um registro para outro, o ouvinte perceberá um único registro com qualidade vocal, ressonância, brilho e projeção bem parecidos.

Estudos como o de Miller (1996), Dinville (1993) e Pacheco, Marçal e Pinho (2004) destacam a cobertura da voz, desenvolvida pela escola do *Bel Canto*, como a principal técnica utilizada para uniformizar os registros vocais, que visa ao abaixamento laríngeo e à elevação do palato mole, ou seja, modifica algumas cavidades ressonantais. A técnica da cobertura vocal é derivada de mecanismos fisiológicos envolvendo adaptações posturais da cartilagem epiglote durante a emissão das diferentes vogais. Além disso, o seu uso torna a emissão vocal fácil e fluida, mantendo a potência sonora e igualando o brilho da voz em toda a sua extensão.

Dinville (1993) e Pinho e Pontes (2008) sintetizaram a técnica da cobertura com os seguintes ajustes: elevação progressiva do palato mole e abaixamento da laringe sem comprimir a língua, quando se aproxima das zonas de passagem entre os registros em uma escala ascendente, além do apoio diafragmático e do uso de uma qualidade suave da voz. Pinho e Pontes (2008) ainda sugerem como exercícios de cobertura transformar as vogais nas escalas ascendentes (por exemplo, o [o] em [u], o [e] em [i] e o [a] em [ã]) e afirmam que, em escalas descendentes, é necessário realizar a "descobertura", que seria um processo inverso, feito através de ajustes do aparato fonador, que incluem a compressão progressiva da faringe, o abaixamento do palato mole e a elevação discreta da laringe.

O controle de intensidade da voz depende diretamente da resistência glótica para a passagem do fluxo de ar durante a expiração, isto é, quanto mais eficiente é a coaptação das pregas vocais no ajuste pré-fonatório aumentando a pressão subglótica, maior será a capacidade de fazer variações na intensidade durante a produção vocal. Portanto, se tal coaptação glótica for débil, a voz sairá fraca e limitada, como afirmam Behlau, Azevedo e Madazio (2001). Segundo esses autores, aspectos como a velocidade e a quantidade de ar emitido também

interferem na intensidade da voz e fazem relação com a pressão subglótica, uma vez que o aumento dessa pressão faz com que a velocidade e a quantidade de ar aumentem também.

Sendo assim, apesar de utilizarmos vários mecanismos para variar a intensidade vocal, é o aumento da pressão subglótica do ar da expiração e o controle de sua saída por meio de um maior fechamento glótico que se configuram os principais ajustes laríngeos responsáveis pelas mudanças de intensidade na fala e no canto. Pinho, Tsuji e Bohadana (2006) explanam que a intensidade da fonação pode ser regulada em três níveis diferentes: o subglótico, o glótico e o supraglótico. O primeiro, como dito anteriormente, se caracteriza pelo "aumento da potência aerodinâmica" (ou pressão subglótica do ar expirado), que é produzida por um maior esforço exalatório, resultando numa intensidade acústica mais forte. O segundo nível se refere à resistência glótica através da contração da musculatura adutora das pregas vocais que resiste à pressão do fluxo de ar expiratório e prolonga a fase fechada do ciclo glótico. Assim, como essa pressão aumenta até conseguir vencer a resistência gerada pela coaptação das pregas vocais, haverá sempre uma pressão maior cada vez que elas se afastarem, e isto também propiciará uma intensidade vocal mais forte. O terceiro nível correspondente se relaciona com os aspectos ressonantais das estruturas superiores do trato vocal que agem como um filtro modulando significativamente o som glótico.

A *MDV* é caracterizada pela variação de intensidade de pianíssimo até fortíssimo, retornando ao pianíssimo. Nesse sentido, os ajustes da musculatura laríngea nos níveis subglótico e glótico durante a expiração são alguns dos responsáveis pela realização dessa variação de dinâmica em uma mesma nota sustentada. O feixe interno e o feixe externo do músculo tireoaritenóideo, além dos outros músculos adutores das pregas vocais, parecem ter grande participação nesse evento, já que, através deles, há uma resistência maior ou menor à pressão subglótica aérea. A contração desses músculos aumenta a resistência glótica, e isso prolonga a fase fechada do ciclo glótico. Dessa maneira, a pressão do ar subglótico precisará ser maior para conseguir vencer o aumento da resistência glótica feito pela musculatura adutora das pregas vocais. Portanto, haverá uma pressão subglótica maior a cada abertura das pregas vocais no ciclo vibratório, o que aumentará a intensidade.

Levando-se em consideração que a *MDV* pode ser realizada em diferentes frequências e que, dependendo da frequência, a superfície de contato entre as pregas vocais muda à medida que elas estão mais alongadas ou não — e, consequentemente, isso altera a resistência glótica e a

pressão subglótica do ar expiratório —, é possível prever que, nas frequências baixas e médias, onde há maior participação do músculo tireoaritenóideo e mais massa vibrante, uma intensidade mais forte seja fisiologicamente característica. Ao contrário, os sons mais agudos são fisiologicamente caracterizados pelas intensidades mais fracas, já que a configuração glótica é de menos massa vibrante, apresentando menos resistência à pressão subglótica. Logo, para realizar frequências mais baixas em intensidades mais fracas, é necessário controlar o fluxo do ar da expiração e, para realizar frequências mais altas em intensidades mais fortes, o controle se dá pela resistência glótica feita pela musculatura adutora das pregas vocais (Figura 6).

Pinho, Tsuji e Bohadana (2006) confirmam a tese de que a maior intensidade de voz é acompanhada por um aumento da atividade do músculo tireoaritenóideo, uma vez que este é o principal controlador da resistência vocal, e o controle de realização de intensidades mais fracas ou mais fortes em uma mesma frequência depende diretamente do nível de sua participação durante a fonação. Além disso, nas frequências mais baixas da voz, há uma maior participação da porção interna desse músculo, como já dito anteriormente. No entanto, sua porção externa teria menor participação na fonação e estaria mais envolvida com a adução das pregas vocais. Pinho e Pontes (2008) apontam que o feixe externo do músculo tireoaritenóideo é constituído, principalmente, de fibras fortes de contração rápida e facilmente fatigáveis, que atuam no controle da intensidade da voz, aumentando a resistência glótica.

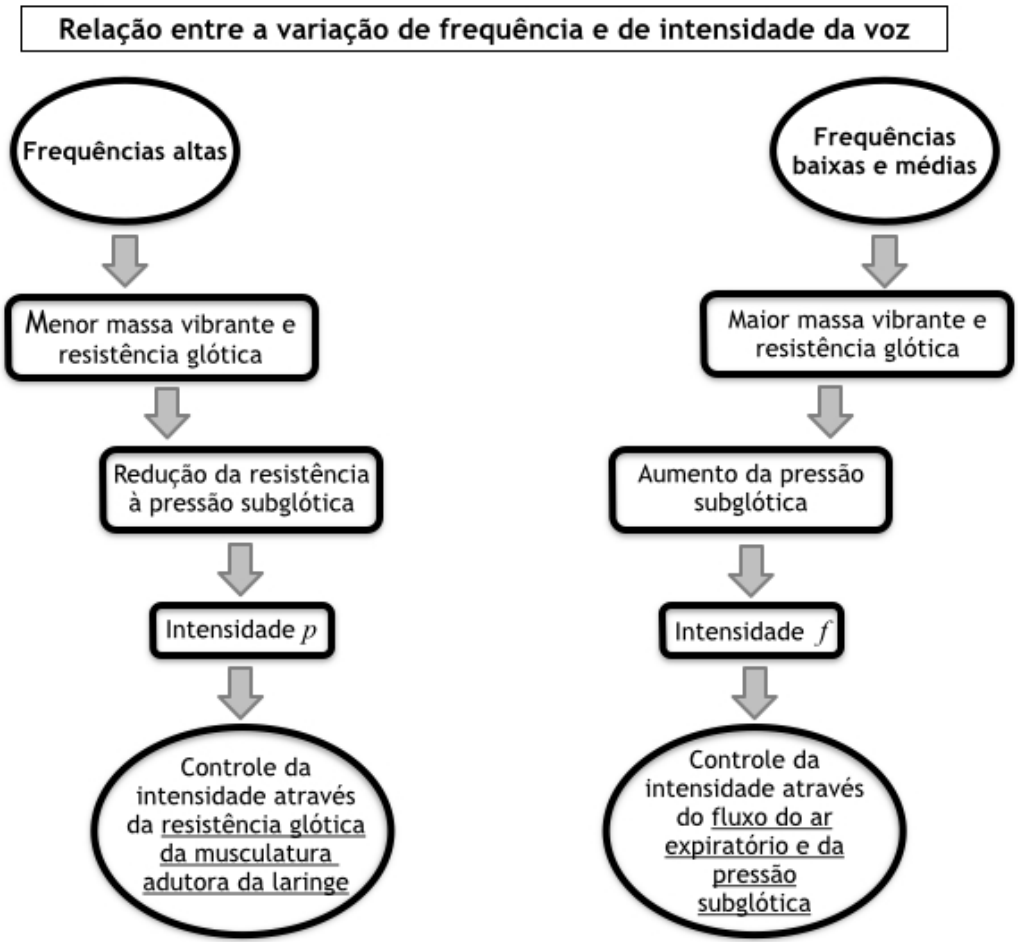


Figura 6: Relação entre a variação de frequência e de intensidade vocal.

Dessa maneira, a porção externa do músculo tireoaritenóideo parece ter uma participação maior na variação de intensidade em uma emissão prolongada, principalmente nas frequências mais altas com intensidade mais forte, pois nessas frequências há um grau de coaptação das pregas vocais reduzido, e um aumento da resistência glótica será necessário para realizar a intensidade mais forte desejada. Os outros músculos adutores das pregas vocais, cricoaritenóideo lateral e interaritenóideos, quando estimulados simultaneamente, auxiliam no aumento da resistência glótica e da pressão subglótica, porém possuem participação moderada no controle da frequência e da intensidade da voz.

A alteração da resistência glótica, que, como já dito, é um dos mecanismos de controle da intensidade vocal, pode ser obtida principalmente pela contração do músculo tireoaritenóideo, provocando aumento da tensão e compressão medial das pregas vocais. O estudo de Koishi,

Tsuji, Imamura e Sennes (2003), que usaram a videoquimografia[10] para avaliar o nível de abertura das pregas vocais em diferentes intensidades vocais, mostrou que houve uma redução significativa do quociente de abertura das pregas vocais com o aumento da intensidade vocal, o que reforça a tese de que uma maior resistência glótica aumenta o grau de coaptação das pregas vocais. Porém, esses autores advertem que as alterações do ciclo vibratório em condições fisiológicas não podem ser atribuídas simplesmente a uma contração muscular isolada, mas sim à interação e ao efeito conjunto de diversos mecanismos (como também já foi mencionado anteriormente sobre a ação de outros músculos adutores das pregas vocais, além dos níveis subglótico e supraglótico influentes no controle da intensidade de voz). Koishi, Tsuji, Imamura e Sennes (2003) concluíram, também, que as médias da intensidade vocal foram de 63,46 dB na emissão habitual e de 72,55 dB na emissão elevada.

1. 4 – O controle da qualidade vocal e o nível supraglótico de controle de intensidade

Os mecanismos de controle da frequência e da intensidade estão envolvidos diretamente com as estruturas laríngeas. Entretanto, as variações na qualidade vocal, além da produção fonatória, englobam também os aspectos ressonantais que modificam o som glótico ao longo do trato vocal. O som gerado nas pregas vocais sofre algumas modificações ao transitar pelo trato vocal, principalmente na região supraglótica, na faringe e nas cavidades oral e nasal. Os harmônicos da frequência fundamental da voz são filtrados ou enfatizados devido à ressonância nos compartimentos laríngeos, faríngeos, orais e nasais. Dessa forma, quando alcança o meio externo, o som está constituído pela frequência fundamental e seus harmônicos amplificados. O cantor pode modificar ou enfatizar certos harmônicos através de mudanças posturais da abertura da boca, do posicionamento da língua e da laringe no pescoço, da movimentação do palato mole e de outros ajustes faríngeos e até mesmo corporais. Tal modificação do som glótico faz com que as vogais sejam diferenciadas durante o canto (COSTA; SILVA, 1998).

O nível supraglótico de controle de intensidade da voz corresponde justamente à ressonância das estruturas superiores do trato vocal que agem como um filtro que modula o som glótico significativamente. De acordo com Pinho, Tsuji e Bohadana (2006), as frequências mais altas

[10] Os *softwares* de análise acústica do sinal sonoro e testes como a videoquimografia e a eletroglotografia são métodos não-invasivos de avaliação da função fonatória e auxiliam, dentre outras coisas, na medição da variabilidade da frequência fundamental a da amplitude da onda sonora.

são as mais susceptíveis de atenuação através da filtragem do trato supraglótico, pois a intensidade desse tipo de frequência tende a ser menor por causa da pouca resistência glótica ao fluxo aéreo da expiração, devido ao alongamento das pregas vocais e ao coeficiente de coaptação reduzido delas, como dito na seção anterior. Por conseguinte, esses autores afirmam que:

> [...] o trato supraglótico pode ser alterado voluntariamente para modular suas características de atenuação e a amplificação do som glótico. Cantores são treinados a modificar o formato e a rigidez do trato supraglótico para sintonizar formantes da voz cantada, permitindo, com isso, aumentar a intensidade vocal com menor esforço respiratório e vocal. (PINHO; TSUJI; BOHADANA, 2006, p. 18)

Mediante isso, podemos constatar que, apesar de os mecanismos laríngeos envolvidos serem grandes responsáveis pelas variações de intensidade vocal, a qualidade da voz e a adequada manipulação do timbre vocal ajudam o cantor a realizar diferentes dinâmicas durante a execução de uma obra musical. No caso de trechos melódicos sugestivos da realização da *MDV*, em que haverá uma gradual mudança de intensidade de um pianíssimo para um fortíssimo e vice-versa, o cantor precisará de um treinamento adequado tanto para conseguir ter o controle sobre sua musculatura adutora das pregas vocais e do fluxo aéreo durante a expiração, quanto para manter a ressonância plena e o timbre homogêneo da voz, visto que ele fará tal variação de dinâmica em uma mesma frequência.

Na laringe, está toda a fonte de energia sonora da voz que é emitida e esse som "primitivo" é de natureza impulsional, com ondas de compressão e de descompressão sucessivas. Assim, a frequência fundamental da voz é acrescida de harmônicos que são acentuados ou atenuados de acordo com as modificações feitas no trato vocal a esse som laríngeo, como já exposto anteriormente. Entretanto, para entender melhor as modificações impostas ao som laríngeo pelas cavidades supraglóticas, Louzada (1982) explana sobre o fenômeno impedancial. Segundo esse autor, "[...] a impedância[11] tem como decorrência uma devolução de carga vibratória à fonte glótica. [...] As ondas de devolução que têm origem na impedância se estabelecem com as ondas emitidas pela glote uma interseção. Disso resulta a formação de ondas estacionárias" (LOUZADA, 1982, p. 114). Sendo assim, desde a glote até as extremidades do trato vocal, situam-se ventres de onda, e a interseção de ondas sonoras pode

[11] A impedância acústica de um sistema vibratório é a oposição que este oferece à passagem da onda sonora em função de sua frequência e velocidade, já que todo material elástico oferece uma determinada resistência à transmissão de ondas sonoras. Assim, a impedância acústica é dada pela razão entre a pressão acústica e o volume de vazão necessários para se produzir um determinado som. (WOLFE; GARNIER; SMITH, 2009)

resultar em um reforço e ou amortecimento vocal, à medida que a amplitude dos movimentos vibratórios, isto é, a intensidade, vai aumentando, sendo mantida a mesma qualidade da voz.

De acordo com Louzada (1982), os grupos de harmônicos em torno de determinadas frequências denominados formantes, além do brilho da voz e dos timbres vocais "claro" ou "escuro", configuram aspectos supraglóticos característicos da impedância retrógrada exercida sobre a glote, que cria ondas "justaglóticas" e conferem conforto e reforço ao trabalho vibratório. Todavia, tal conforto glótico e reforço sonoro são aspectos facilmente perceptíveis quando o indivíduo possui uma boa técnica vocal. Entretanto, o autor relata que o reforço vocal extraído desse apoio impedancial não significa uma intensificação da voz em decorrência do fenômeno ressonantal: "[...] Não há criação de energia sonora; esta provém, toda, da glote. O que de fato ocorre é um melhor aproveitamento da taxa impedancial, uma inteligente promoção de vibração forçada e um acúmulo de energia, do que resulta aumento de amplitude do movimento vibratório." (LOUZADA, 1982, p. 115). Dessa maneira, podem-se atingir níveis máximos de sonoridade vocal, desde que a laringe esteja condicionada e apta para tal, o que ocorrerá com comodidade. O que o autor denomina de "apoio impedancial", que é resultado da energia devolvida à glote, é fator determinante para a regulagem da pressão subglótica, o que deixa evidente a interligação dos três níveis de controle da intensidade vocal.

1. 5 – A *MDV* em alguns tratados antigos de Canto

A *MDV*, como um exercício eficaz de treinamento e de aperfeiçoamento vocal de cantores profissionais, está presente nos tratados antigos de Canto, especialmente dos séculos XVII e XVIII. Nos tratados de Canto de Píer Francesco Tosi (1653 – 1732), Giambattista Mancini (1714 – 1800) e Manuel P. R. Garcia (1805 – 1906) — que, além de estudiosos eram também famosos cantores e professores de Canto —, podemos perceber como os autores enfatizam a importância da *MDV* para o desenvolvimento técnico no Canto como sendo um dos mais fundamentais elementos dessa arte. Percebe-se, também, que tais tratadistas consideram a *MDV* como indispensável para executar trechos musicais mais lentos que possuem notas de longa duração e cadências, associando sempre a essa sustentação sonora um bom controle respiratório.

Tosi (1743), em seu tratado original de 1723 *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il Canto Figurato*, disserta sobre a *MDV* como uma técnica que "[...] consiste em deixar a voz crescer docemente do piano mais suave, até que, pouco a pouco, alcance o forte mais intenso e, então, retornar, com a mesma arte, do forte para o piano"[12] (TOSI, 1743, p. 27). Como um bom cantor e professor de Canto, Tosi sabia da importância da prática da *MDV* e, pelos seus escritos, pode-se averiguar que acreditava ser essa técnica, desde que feita com maestria, índice de bom gosto e habilidade por parte do cantor: "Uma bela *Messa di Voce*, feita por um cantor que usá-la com moderação e apenas nas vogais abertas, nunca pode deixar de ter um efeito requintado."[13] (TOSI, 1743, p. 27-28).

Já Mancini (1912) afirma, em seu tratado, *Pensieri e reflessioni pratiche sopra il Canto Figurato,* escrito em 1774, que uma *MDV* bem feita é suficiente para a execução de uma cadência perfeita, e a técnica de sustentar e graduar a voz é um dos mais fundamentais elementos na arte do canto. Ele define a *MDV* como "[...] a arte com que um cantor dá a qualquer nota sustentada a sua graduação, iniciando-a com pouca voz e em seguida reforçando-a proporcionalmente até o mais forte, levando-a de volta para o mais suave com a mesma graduação que adotou no crescer."[14] (MANCINI, 1912, p. 117).

Garcia escreveu o seu *Traité complet sur l'Art du Chant* em duas partes: a primeira em 1841, que mostra as maneiras de melhor desenvolver uma voz adequada para cantar a música de seu tempo; e a segunda em 1847, com discussões sobre interpretação musical e aplicações práticas das técnicas contidas na primeira parte. Neste estudo, entretanto, usarei o *Treatise on the art of singing: A compendious method of instruction, with examples and exercises for the cultivation of the voice*, edição de seu tratado feita por seu neto Albert Garcia no ano de 1924. Garcia disserta sobre a *MDV*, referindo-se a ela também com os nomes de *swelled sounds* (ou sons *filés* na versão em francês) e *spianata de voce*:

> Estes sons começam pianíssimo e são intensificados gradualmente, até que atinjam o máximo de intensidade, o que ocorre na metade de sua execução. Depois disso,

[12] *[...] Consists in letting it swell by degrees form the softest piano to the loudest forte, and from thence with the same Art return from the Forte to the Piano.*

[13] *A beautiful Messa di Voce, from a singer that uses it sparingly, and only on the open vowels, can never fail of having an exquisite effect.*

[14] *[...] Art in which the singer gives to any sustained note its graduation, starting it with almost a thread of voice and then reinforcing it proportionately to the greatest power in which it can be developed, and then takes it back with the same graduation that has been used in going from soft to loud.*

> eles paulatinamente perdem força até desaparecer. Tais sons são indicados pelos sinais de crescendo e diminuendo (<>).[15] (GARCIA, 1924, p. 33)

Ao contrário dos outros tratadistas aqui mencionados, Garcia traz informações de cunho fisiológico sobre a *MDV* em seus escritos. Ele afirma, por exemplo, que a laringe, como um todo, sofre alterações em seu tamanho, dependendo das mudanças de intensidade ocorridas na execução da *MDV*, isto é, quando se canta no início e no final em pianíssimo, a laringe se encontra em um tamanho reduzido e, na intensidade mais forte, ela se dilata.

William Shakespeare (1849 – 1931), homônimo do célebre poeta e dramaturgo inglês, foi um tenor, pedagogo e compositor nascido também na Inglaterra. Escreveu e publicou um material vasto sobre o Canto e a pedagogia dessa arte. Uma de suas obras é o tratado *The art of singing*, que foi dividido em quatro partes e publicado nos anos de 1898 e 1899. Na terceira parte, encontramos considerações acerca da *MDV*, que inclui esta definição: "(*messa di voce*) É a arte de realizar uma determinada nota iniciando-a em pianíssimo (*pp*), aumentando a sua força e intensidade até o mais alto grau possível e então retornar, sem perder a qualidade da voz, para o pianíssimo novamente."[16] (SHAKESPEARE, 1909, p. 126). Ele também relata que os termos *mezza voce* (ou meia-voz), *sotto voce*, *dolce* e *smorzando* são muitas vezes inseridos nas partituras pelos compositores do seu tempo para indicar que o cantor deveria enfatizar uma intensidade menor da voz, a fim de alcançar um efeito de *piano*. Isso mostra que, mesmo no século XIX, quando as indicações de dinâmica já estavam presentes na partitura, nem sempre o sinal descrito por Garcia de *crescendo* seguido de *diminuendo* era o único indicativo para que os cantores realizassem a *MDV*, ou seja, era necessário também, naquele contexto, um conhecimento por parte dos intérpretes do estilo dos compositores e de suas intenções para a interpretação de determinadas obras.

A *MDV* aparece em outros tratados de Canto dos séculos XVII, XVIII e XIX, que não citaremos aqui. Sem dúvida, ela é uma ferramenta eficaz no treinamento vocal de cantores profissionais e, por isso, presente nos conteúdos didáticos desde os séculos passados, em que toda a técnica para realizar essa arte com excelência começou a ser estruturada e aplicada nas grandes escolas e academias de música que surgiram ao longo do tempo. É importante

---

[15] *These sounds begin pianissimo, and are increased by degrees, till they attain their utmost intensity, which occurs when they have reached half their length; after which, they gradually diminish in power, until all sound at last disappears. They are indicated by the following marks: <>*

[16] *This is the art of commencing a note pp, increasing its force and intensity in the highest possible degree, and then returning without loss of quality to pp again.*

salientar que os tratadistas que mencionamos eram também grandes cantores e professores de Canto de suas respectivas épocas. Seus escritos mostram, além da experiência que tinham no palco como *performers*, as orientações e recomendações dadas aos seus vários alunos sobre os mais variados aspectos relacionados à técnica vocal.

1. 6 – A *MDV* como um exercício de aperfeiçoamento vocal

Como expusemos anteriormente, desde o século XVII, quando o ensino do Canto estava sendo estruturado e, por isso, vários tratados foram escritos, a *MDV* já era considerada um essencial elemento para o desenvolvimento técnico daqueles que pretendiam dominar essa arte. Mancini (1912) apresenta algumas regras para a realização da *MDV* e afirma que ela é um dos aspectos fundamentais no canto. Segundo ele, o estudante não deve começar a estudá-la sem antes ter domínio em conservar, reforçar ou diminuir o fluxo de ar. Ademais, Mancini faz recomendações sobre como deve ser a posição da boca na execução da *MDV*:

> Não há dúvida que no início o aluno vai encontrar muita dificuldade em fazer o *crescendo* e o *diminuendo* da voz nos intervalos que não são regulares, mas esta dificuldade será drasticamente reduzida se ele corrigir sua boca também. No início do sinal sonoro, a boca deve abrir levemente, contribuindo assim para desenhar a voz na sua qualidade mais doce e suave. Depois, gradualmente, deve-se reforçar o tom abrindo a boca largamente, como a regras da arte prescreve. Eu gostaria de pontuar que o aluno precisa realizar o estudo de "Messa di Voce" com muito cuidado, caso contrário, ele vai correr o risco de cansar seu peito. Tal estudo deve ser praticado diariamente e muitos intervalos de descanso devem ser permitidos nesta prática.[17] (MANCINI, 1912, p. 120-121)

Garcia (1924), por sua vez, adverte que é necessário ter cuidado com a afinação ao realizar a *MDV* (para cima, ao se fazer o *crescendo*, e para baixo, ao se fazer o *diminuendo*) através de um controle feito pelas pregas vocais da pressão de ar, que não altere a frequência, mas apenas a amplitude da onda do som emitido. Além disso, ele aconselha os principiantes a treinarem a *MDV*, dividindo-a em duas partes: com uma respiração do pianíssimo ao forte e outra no sentido inverso. O tratadista ainda recomenda que a vogal não sofra alterações durante a emissão e que o ataque do som não seja feito no peito:

> Grande dificuldade é geralmente encontrada, especialmente em vozes femininas, na messa di voce feita usando os dois registros vocais. [...] O aluno deve, então,

[17] *There is no doubt, but that at the beginning the student will find very great difficulty in the ascending and descending of the voice in the intervals that are not regular, but this difficulty will be greatly lessened, if he fixes his mouth well. at the beginning of the tone, the mouth should Slightly open, thus helping to draw the voice in its sweeter and softer quality. Then gradually reinforce the tone, by opening the mouth as wide as the rules of art prescribe. I wish to warn the student to undertake the study of "Messa di voce" with the greatest care, otherwise he will run the risk of tiring his chest. This study should be practiced daily, and many intervals of rest should be allowed in the practice.*

> começar o som do piano no registo médio, mantendo a laringe fixa e a faringe estreita. Depois disto, sem variar a posição e, consequentemente, o timbre, o aluno passará para o registo de peito na medida em que irá para o forte, fixando a laringe cada vez mais, de modo a impedi-la de fazer um movimento súbito e rápido que produz um soluço na passagem de um registro para o outro. Para diminuir o som, o inverso deve ser feito.[18] (GARCIA, 1924, p. 33)

No estudo de Pacheco (2004), pode-se encontrar esse mesmo trecho, porém na versão francesa do tratado. Nessa versão, Garcia acrescenta à mudança de registro nas diferentes dinâmicas a mudança de timbre, dizendo que, no som piano, feito no registro médio ou no falsete, o aluno utilizará o timbre escuro ("*timbre sombre"*) e, enquanto a mudança de intensidade e de registro acontece, o timbre também fica mais claro; quando a voz é diminuída, escurece-se novamente o timbre. De acordo com Garcia, só é fisiologicamente possível produzir os dois registros sem quebras entre eles quando a laringe é fixada em uma posição mais baixa, por meio do timbre escuro da voz. Isso culmina no abaixamento laríngeo, característico da técnica de cobertura, para mascarar a passagem entre os registros vocais.

Shakespeare (1909) também faz associações das mudanças da intensidade com as mudanças de registro vocal. Além de enfatizar que a passagem de um registro para o outro deve ser sutil e imperceptível, ele também indica quais os registros mais adequados para iniciar o som piano de acordo com o tipo vocal:

> A prática do canto parece envolver uma mudança indefinida de registo para a *messa di voce*, de maneira que os baixos e barítonos a executem do registro de peito para o registro médio, do médio alto para o médio macio, no caso de tenores e contraltos e no caso de *mezzo*-sopranos e sopranos, do registro médio macio para a voz de cabeça, que é a alteração mais notável. Tal transição, quando mal feita, é acompanhada por uma quebra e uma sensação de movimentos bruscos, que estraga o efeito e destrói a ilusão de que não há nenhuma mudança de voz [...]. Tendo realizado essa mudança de *f* para *p*, se necessário acompanhada pela mudança imperceptível de registo, o cantor pode agora avançar para a transição mais difícil que envolve a passagem de *pp* para *f* [...]. O cantor saberá que é bem-sucedido quando conseguir fazer esta transição sem perder o comando de sua respiração e a pronúncia do texto, além de manter a expressividade inalterada.[19] (SHAKESPEARE, 1909, p. 126)

---

[18] *Great difficulty is usually found in swelling the same sounds through both registers: and this is especially the case with female voices. […] They should commence the piano sound in the medium register; for, by this plan, the larynx will be fixed, and the pharynx tightened. This done, without varying the position, and consequently the timbre, the pupil will pass on to the chest register, fixing the larynx more and more, so as to prevent it from making that sudden and rapid movement which produces the hiccup, at the moment of leaving one register another. To diminish the sound, the reverse must be done.*

[19] *In practical singing this seems to involve an undefined change of register, from chest to medium for a bass or baritone, or from loud medium to soft medium in the case of a tenor or contralto, or the more remarkable change from medium to head voice in the case of mezzo-sopranos and sopranos. This transition, when awkwardly done, is accompanied by a break and a sense of jerkiness, which ruins the effect by destroying the illusion that there is no change of voice […]. Having accomplished this change from f to p, accompanied if necessary by an imperceptible change of register, the singer may now proceed to the more difficult transition*

Francesco Lamperti, um cantor e professor italiano do século XIX, escreveu um tratado importante em 1864, intitulado *Guida teorica-practica-elementare per lo studio del canto*, em que trata de vários aspectos de técnica vocal para o canto, incluindo a *MDV*. Ele a associa com a emissão vocal, independentemente da frequência, intensidade ou vogal emitida, e esclarece que a emissão da voz significa "[...] atacar uma nota com a maior clareza possível e com uma entonação pura e correta, além de sustentá-la em toda a extensão da respiração."[20] (LAMPERTI, 1916, p. 8). Lamperti descreve, então, quatro maneiras de praticar a *MDV*, de acordo com o tempo de estudo e nível técnico do cantor:

> Depois de ter treinado lentamente e silenciosamente a respiração, a nota deve ser atacada de forma limpa e com a voz cheia, e sem força deve ser sustentada com intensidade igual em toda a extensão da respiração. O estudante deve ter cuidado, no entanto, para terminar o som antes que o ar dos pulmões esteja completamente esgotado; [...] a segunda maneira só deve ser tentada quando o aluno é suficientemente avançado e consiste em atacar a nota com a voz cheia, como mencionado acima, e em seguida fazer um diminuendo gradual para pianíssimo, retendo o ar ao longo de um firme controle sobre a respiração e terminando antes dele se esgotar; [...] a terceira via consiste em iniciar a nota pianíssimo e sem força, para aumentar gradualmente em força, finalizando, para evitar a fadiga dos pulmões, antes que respiração se esgote; [...] o último método é o mais importante e mais difícil. Ele deve ser praticado apenas quando o aluno está bem avançado na vocalização e consiste em atacar uma nota pianíssimo, reforçando-a em toda a extensão da voz, e em seguida diminuir progressivamente, de modo a acabar também em pianíssimo, mantendo a mesma qualidade de som em todas as gradações de *crescendo* e *diminuendo*.[21] (LAMPERTI, 1916, p. 8-9)

O quadro a seguir (Quadro 1) mostra as principais recomendações acerca da *MDV*, seu treinamento e sua execução, presentes nos cinco tratados antigos de Canto citados nesta seção. É importante observar que, diferentemente dos outros tratadistas, Tosi não desenvolve um treinamento específico, porém faz recomendações sobre a execução da *MDV*. Constata-se,

---

involved in passing from pp to forte […]. The singer will know that he is successful, by its being done without losing command of his breath, with the result that pronunciation is the same and the expression unaltered.

[20] *[…] Attacking a note, with the greatest possible clearness, with a pure and correct intonation, and sustaining it to the full extent of the breath.*

[21] *After having slowly and quietly taken breath, the note should be attacked cleanly with the full voice, and without forcing should be sustained with equal loudness to the full extent of the breath care, however, being taken to finish the sound before the air in the lungs is completely exhausted. […] The second should only be attempted when the pupil is sufficiently advanced; it consists in attacking the note with the full voice, as mentioned above, and then making a gradual diminuendo to pianissimo, retaining throughout a firm control over the breath, and finishing before it is exhausted. […] The third way consists in commencing the note pianissimo, and without forcing, to gradually increase in strength, finishing, to avoid fatiguing the lungs, before the breath is exhausted. […] The last, the most important, and most difficult method should only be practiced when the pupil is well advanced in vocalization, and consists in attacking a note pianissimo, reinforcing it to the full extent of the voice, and then gradually diminishing it, so as to end pianissimo, retaining the same quality of sound in all the gradations of crescendo and diminuendo.*

também, que Garcia e Shakespeare associam-na com os registros vocais, deixando evidente que o treinamento e a execução das variações de dinâmica que caracterizam a *MDV* dependerão da altura e, consequentemente, do registro vocal que o cantor utilizará para realizá-la. Ademais, Lamperti e Garcia sugerem um treinamento seccionado em etapas diferentes, de acordo com o tempo de estudo e o nível técnico de cada cantor.

Outra consideração importante trata das recomendações de Mancini quanto à posição da boca (mais aberta ou mais fechada) para realizar as diferentes dinâmicas. Nota-se que, quando Mancini recomenda abrir menos a boca para realizar o *p*, Garcia pontua usar um timbre mais escuro nessa mesma intensidade, assim como usar um timbre mais claro para o *f* quando Mancini recomenda mais abertura de boca. Essa relação entre o timbre e o posicionamento da boca parece ser bastante eficaz na prática de realização de intensidades mais fracas e/ou mais fortes dos cantores eruditos atualmente. A prática ensina que o controle de abertura da boca e uma boa manipulação do timbre vocal nas diferentes alturas são ajustes técnicos essenciais para executar ataques de sons em intensidade *p* e para realizar uma *MDV* com maestria.

Por último, mas não menos importante, confere-se a associação que Lamperti faz da *MDV* com a própria emissão vocal. Tal associação é bem característica dos chamados "belcantistas", que a consideravam o ideal estético do canto, isto é, o método de produção e emissão da voz mais eficaz para cantar as melodias de sua época.

Quadro 1: Principais recomendações sobre a execução e o treinamento da *MDV* dos cinco tratados antigos de Canto citados neste estudo.

	TOSI, P. F.	**MANCINI, G.**	**GARCIA, M. P. R.**	**LAMPERTI, F.**	**SHAKESPEARE, W.**
Tratado	*Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il Canto Figurato*	*Pensieri e reflessioni pratiche sopra il Canto Figurato*,	*Traité Complet sur l'Art du Chant*	*Guida teorica-practica-elementare per lo studio del canto*	*The art of singing*
Ano	1723	1774	1841 e 1847	1864	1898 e 1899
Realização da *MDV*	Usá-la com moderação e apenas nas vogais abertas.	Posição da boca: pouco aberta no *p* e, à medida que vai para o *f*, abri-la gradualmente; Estudá-la diariamente com muitos intervalos de descanso.	Cuidados com a afinação; Treino dividido em duas partes: uma respiração do *p* ao *f* e outra do *f* ao *p*; Timbre escuro no *p* e claro no *f*; Associação com os registros vocais - fixação da laringe.	Associação com a própria emissão vocal; Quatro maneiras de praticar a *MDV* de acordo com o tempo de estudo e nível técnico do cantor.	Associação com os registros vocais - recomendações quanto aos registros mais adequados para iniciar o som piano de acordo com o tipo vocal.

Em vista do exposto, foi possível dividir as correlações entre os conteúdos dos tratados citados neste estudo e sintetizar as principais ideias de cada tratadista a respeito da *MDV* em cinco itens, levando-se em consideração as recomendações sobre o seu treinamento e a sua execução, da sua relação com o timbre vocal e com o posicionamento da boca, e de sua associação com os registros vocais e com a própria emissão da voz (Quadro 2).

Quadro 2: Principais correlações e ideias a respeito da *MDV* dos cinco tratados antigos de Canto citados neste estudo.

	Associação da *MDV* com os registros vocais	**Associação da *MDV* com a própria emissão da voz**	**Relação *MDV*/ timbre vocal/ posicionamento da boca**	**Recomendações sobre o treinamento da *MDV* (dividido em etapas)**	**Recomendações sobre a execução da *MDV***
Tratadista (s)	- GARCIA, M. P. R. - SHAKESPEARE, W.	- LAMPERTI, F.	- MANCINI, G. - GARCIA, M. P. R.	- GARCIA, M. P. R. - LAMPERTI, F.	- TOSI, P. F.

Do ponto de visto fonoaudiológico, a *MDV* aparece nos escritos de Behlau *et alii* (2005), que fizeram um estudo minucioso sobre o aperfeiçoamento vocal e o tratamento das disfonias

propondo inúmeras técnicas que objetivam auxiliar a conduta terapêutica nesses casos ou mesmo o treinamento de vozes profissionais. Uma dessas técnicas é a *MDV*, que, de acordo com esses autores, constitui um dos exercícios vocais mais antigos e complexos do canto. Portanto, a *MDV* serve para "[...] verificar as habilidades de um cantor em manter uma mesma nota cantada, mantendo-se também a ressonância plena dessa nota, manipulando-se a intensidade, de um pianíssimo a um fortíssimo, retornando-se então ao pianíssimo." (BEHLAU *et alii*, 2005, p. 470). Os seus principais objetivos, ainda segundo esses autores, são:

> - controlar a aproximação das pregas vocais e a compressão mediana delas;
> - controlar a pressão subglótica;
> - ajustar o suporte respiratório de acordo com a mudança de intensidade. (BEHLAU *et alii*, 2005, p. 470).

Com relação às aplicações na prática fonoaudiológica, Behlau *et alii* (2005) sugerem o uso da *MDV* no tratamento de fendas glóticas fusiformes e paralelas, paresias e paralisias de prega vocal, fadigas vocais, dissociação de frequência e intensidade, monointensidade, hipofonia e no aperfeiçoamento de vozes profissionais. Apesar de esses autores proporem a realização da *MDV* adaptada para o tratamento de alguns distúrbios vocais, eles reconhecem sua eficiência no treinamento de cantores profissionais eruditos e populares. Vale observar que tal treinamento pode ser feito por fonoaudiólogos, mas geralmente é um trabalho atribuído ao professor de Canto.

Behlau *et alii* (2005) consideram também que a habilidade de realizar a *MDV*, como vimos nos escritos dos tratadistas antigos de Canto, era algo bastante considerável nos testes para as seleções das óperas e no treinamento das vozes operísticas do século XVIII e, por isso, se configurou como sendo um dos elementos fundamentais da principal escola de Canto desse período, o *Bel Canto*.

O *Bel Canto*, como já dito anteriormente, é uma tradição vocal, técnica e interpretativa da ópera italiana que se originou no fim do século XVII e alcançou seu auge no início do século XIX, principalmente com os compositores Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti e Vicenzo Bellini. Stark (1999) explicita vários pontos da história da pedagogia vocal do *Bel Canto*, entre eles a *MDV*. Ele atesta que muitas vezes ela é considerada um difícil teste para verificar o nível de desenvolvimento técnico de um cantor, pois exige uma boa coordenação respiratória, laríngea e ressonantal. Além disso, Stark esclarece que existem dois métodos

mais eficazes de realizar a *MDV* como exercício vocal: o de Garcia, em que se inicia a emissão vocal em pianíssimo no falsete, ou seja, com um coeficiente de coaptação glótica menor, deixando a glote solta, e depois de realizar o forte, muda-se de volta para falsete ao fazer o *diminuendo*; e o de Lamperti, em que toda a *MDV* é feita com forte fechamento da glote, enquanto o *crescendo* e *diminuendo* são regulados através da variação da pressão subglótica do ar. Isso mostra que a *MDV* pode ser produzida de duas maneiras distintas do ponto de vista fisiológico e que, como dito anteriormente, as maneiras de realizá-la dependerão essencialmente do fechamento glótico e do fluxo de ar expiratório.

A *MDV*, como um exercício de aperfeiçoamento vocal, é, portanto, algo que fisiologicamente requer um equilíbrio delicado da pressão subglótica aérea e do bom uso dos registros vocais. Pulte (2005) realizou um estudo sobre sua eficácia como exercício de treinamento vocal para jovens cantores. Essa autora pesquisou a fisiologia da *MDV* e, além disso, fez um questionário com mais de cinquenta professores de Canto e a coleta de dados de um estudo longitudinal de alunos ingressantes no curso de Canto da *The Ohio State University School of Music*, feito pelo fonoaudiólogo Martin Spencer, de Columbus, Ohio. Ela concluiu que o benefício da *MDV* para cantores jovens é percebido no maior controle do ar expiratório e na melhoria da coordenação dos músculos intrínsecos da laringe, através da sua gradual mudança de intensidade. Sendo assim, ela propõe que os estudantes de Canto empreguem a *MDV* como uma parte regular na sua rotina de vocalização, que é recomendada também pelos tratadistas de Canto desde o século XVII.

CAPÍTULO II

2 – O aspecto estético da *MDV*

O presente capítulo tratará do aspecto estético da *MDV* abordando algumas questões históricas, terminológicas e estilísticas que envolvem o seu efeito de dinâmica característico (isto, é, um *crescendo* seguido de um *diminuendo* em uma mesma nota sustentada). O uso da *MDV* no repertório dos séculos XVI, XVII e XVIII foi intenso, visto que esse efeito configurava-se como uma espécie de articulação musical, tanto para a música vocal quanto para a música instrumental. Porém, não se descarta o fato de a *MDV* ser comumente usada na interpretação de peças do período renascentista ou de outros períodos pré ou pós-barroco. Entretanto, no repertório barroco, além de articulação musical, a *MDV* representava um ornamento musical que, dentro do contexto de uma determinada obra, poderia exprimir ou intensificar algum sentimento ou emoção. Em outras circunstâncias, a *MDV* se caracterizava por um embelezamento melódico em alguns trechos musicais, bem como por ser um ornamento que servia para que os cantores mostrassem sua habilidades vocais, já que a sua realização exige uma técnica de voz apurada.

2. 1 – A sonoridade vocal na música renascentista

O período renascentista foi marcado pela redescoberta da dignidade e dos interesses do homem, características que qualificaram esse período histórico como a "era do humanismo". À medida que o antropocentrismo se tornava importante, as ideias teocêntricas e, por vezes, impessoais, distantes e até abstratas da Idade Média e do período pré-renascentista foram aos poucos extinguindo-se.

Muito da produção musical da renascença foi de música vocal, especialmente peças corais. Sabe-se, inclusive, que a execução de coros na música litúrgica dessa época era tradicionalmente *a cappella*. No entanto, muitos documentos evidenciam a utilização de instrumentos com o objetivo de duplicar ou substituir uma ou mais vozes nas peças para coro, dependendo do contexto em que tais peças eram executadas. Além disso, os instrumentos eram usados para acompanhar vozes solistas ou grupos vocais menores (também conhecidos como madrigais) na música sacra e/ou profana.

Apesar da utilização de instrumentos musicais na Renascença, o som da música cantada é, sem dúvida, um de seus elementos mais característicos. No sentido estético, a qualidade sonora do canto desse período associava-se principalmente questões acústicas e de estilo, isto é, a música sacra feita nas igrejas (muitas vezes grandes catedrais) e a música profana executada em palácios e/ou cortes. Os cantores dessa época que integravam os coros sacros se esforçavam para obter um som vocal que pudesse ser ouvido dentro de grandes catedrais. Dessa forma, o volume da voz era um parâmetro comumente levado em consideração e uma qualidade vocal brilhante e metálica poderia auxiliar a atingir o resultado sonoro que se desejava. Por outro lado, a música palaciana era geralmente feita por grupos menores que permitia maiores possibilidades de interpretação. Nesse sentido, as minuciosidades dos madrigais e do canto solo poderiam ser melhor exploradas. Fernandes (2009) afirma que o cantor solista dessa época utilizava-se da "frontalidade" do som vocal, além de buscar uma naturalidade da voz e enfatizar as inflexões do texto:

> [...] Fisiologicamente falando, essa clareza do som (da Renascença) pode ser conseguida por uma posição elevada da laringe que, combinada com a diminuição da pressão subglótica, produz um som leve e uma rica distinção dos sons vocálicos. O resultado não só propicia a articulação mais clara do texto, como também, uma variedade timbrística expressiva com a diferenciação das vogais. (FERNANDES, 2009, p. 22)

Tal posição elevada da laringe certamente não significava um fator negativo para a interpretação do repertório renascentista e os cantores dessa época dispunham de grande flexibilidade vocal. Assim, essa característica fisiológica da técnica vocal que provavelmente era empregada nesse período não impedia que os cantores utilizassem recursos expressivos para a interpretação de suas peças. Tais recursos, como a ornamentação, o fraseado, o gesto expressivo e a variação de dinâmica, dependiam do caráter do texto e das condições acústicas onde determinadas obras musicais eram executadas.

Newton (1984) afirma que muitos cantores renascentistas se esforçavam para obter um som "claro", "puro" e ao mesmo tempo "suave" e "charmoso", e Garretson (1993) *apud* Fernandes (2009) defende que os intérpretes dessa época mantinham uma qualidade da voz leve e sem *vibrato* excessivo. Contudo, é impossível afirmar que todos os cantores da Renascença utilizavam-se da mesma técnica vocal para cantar. Porém, provavelmente ainda não era comum o emprego de algumas características vocais desenvolvidas pela escola italiana de Canto (especialmente nos séculos XVIII e XIX) que, dentre outras coisas, prezava pela homogeneidade dos registros vocais, pelo abaixamento laríngeo e pelo uso excessivo do

vibrato. Conquanto sabe-se que generalizações devem ser evitadas, as observações dos autores acima citados pareceu-me caracterizar uma sonoridade vocal recorrente em diversas localidades da Europa entre os séculos XV e XVII.

No que diz respeito às variações de dinâmica utilizadas na execução das peças da Renascença, grandes *crescendos* e *diminuendos* eram comumente usados na interpretação de obras sacras com muitas vozes, geralmente executadas em grandes catedrais. Já os grupos menores, que executavam música nos palácios e nas cortes, poderiam utilizar maiores nuances de dinâmica. Todavia, independentemente do estilo ou contexto, as dinâmicas na interpretação da música desse período, como não eram grafadas nas partituras, geralmente relacionavam-se e dependiam das várias mudanças dos modos expressivos presentes nos textos. Com relação a isso, Fernandes (2009) afirma que:

> [...] Contudo, acreditamos que *crescendos* e *diminuendos* sutis são essenciais para modelar o fraseado (da música renascentista). Outros elementos musicais também interferem na dinâmica. Um motivo melódico imitativo, por exemplo, deve ser apresentado numa gradação de dinâmica mais forte para ser reconhecido. As suspensões, por sua vez, deveriam receber uma leve ênfase. (FERNANDES, 2009, p. 44)

Assim, a técnica vocal no canto renascentista buscava a naturalidade da voz e a pureza dos sons vocálicos, e a questão da dinâmica e suas variações era tratada pelo intérprete para dar expressividade à interpretação e principalmente como uma forma de enfatizar as inflexões mais importantes do texto. Com relação à *MDV*, Planchart (1994) *apud* Fernandes (2009) explana que tal procedimento era comumente usado no repertório de canto solista ou na execução de madrigais a cinco ou seis vozes, que geralmente eram executados por grupos pequenos de cantores, com no máximo duas vozes por naipe.

O canto solista no período renascentista possuía um lirismo rico em teatralidade e retórica e era geralmente executado nas cortes com acompanhamento de instrumentos, como o alaúde. Destaca-se, nesse estilo, a *air de cour* e as *lute songs*, respectivamente na França e na Inglaterra. A *air de cour*, segundo Newton (1984), era puramente lírica e apropriada para a música incidental dos balés franceses. Já as *lutes songs* foram moldadas na tradição teatral e poética inglesa e eram peças baseadas numa longa tradição da canção solo existente na Inglaterra. Esses estilos se desenvolveram ainda mais em seus respectivos países com as mudanças musicais estéticas significativas que aconteceram no princípio do século XVII.

Nos madrigais seculares do final do século XVI e princípio do século XVII, encontra-se o grande desenvolvimento da tendência, iniciada com o apogeu dos ideais renascentistas, de humanizar e dar maior expressão ao significado do texto. De acordo com Fernandes (2009), os compositores foram, aos poucos, desenvolvendo uma série de figuras musicais (também chamadas de "madrigalismos") que serviam para ilustrar o significado e o sentido das palavras. Ao longo do século XVI, a utilização de tais figuras foi ficando cada vez maior, à medida que o desejo principal dos compositores passou a ser comunicar os seus pensamentos e sentimentos ao ouvinte através da música. Juntamente com essa expressão da palavra, desenvolveu-se um paralelismo entre a música e a oratória, correlacionando-se no sentido estrutural. Contudo, Newton (1984) acredita que muito da prática vocal da Renascença foi deixado como herança para o novo período que viria em seguida, denominado Barroco. Segundo esse autor, a clareza e a sensualidade, que são características geralmente hoje associadas ao estilo de canto desse período, não foram perdidas com o desenvolvimento dos novos ideais estéticos do Barroco.

2. 2 – Dos madrigais da Renascença à monodia do início do século XVII

Durante todo o século XVI, em que a prática do madrigal predominou, ocorreu paulatinamente uma transferência da música polifônica cultivada nos ambientes oficiais para uma música mais popular e monódica. Muller (2006) ressalta que o gênero madrigalesco se expandiu de uma forma rápida e forte, transpondo as práticas da música erudita para o centro de grupos sociais diversos. Esse fato promoveu a difusão das formas musicais de raiz popular, que foram tomadas por compositores habitualmente empenhados na música sacra ou nos madrigais. Os músicos em geral passaram a optar pela música monódica e comumente adaptavam as formas polifônicas segundo suas próprias possibilidades executivas, com a substituição de cantores por instrumentos, suprimindo algumas vozes, a fim de transformar a composição originalmente polifônica em melodia acompanhada.

Embora com certo atraso em relação às outras artes, Muller (2006) afirma que foi nesse período que a música realizou efetivamente um salto fundamental em direção à arte humanista. Por volta de 1600, então, um movimento importante começou a se formar na cidade italiana de Florença, onde se reuniram de forma consistente artistas e intelectuais na Corte de Giovanni Bardi. O grupo, que ficou conhecido como *Camerata Fiorentina*, tinha como principais participantes os teóricos musicais Vicenzo Galilei (pai do astrônomo),

Giovanni Battista Doni e Girolamo Mei (este último como correspondente); os compositores Giulio Caccini, Emilio de Cavalieri e Jacopo Peri; e o poeta Ottavio Rinuccini. Nas reuniões da *Camerata Fiorentina*, debatiam-se as principais tendências nas ciências e nas artes. Lucas (2010) explana que desses encontros "[...] surgiu a proposta de recobrar o estilo dramático, tal como praticado na Antiguidade Clássica, instituindo como recursos musicais para este fim a monodia e o baixo-contínuo." (LUCAS, 2007, p. 32). Com isso, estabeleceram-se as raízes da representação cênica e musical, que culminariam na ópera poucos anos mais tarde.

Destarte, a *Camerata Fiorentina* se reunia frequentemente com o objetivo de buscar um supremo grau de expressão que agrupasse esteticamente diferentes formas de arte. Erdmann-Chadbourne e Chadbourne (1972) relatam que, para isso, esse grupo de fiorentinos buscou, nos elementos da tragédia grega, a "tonalidade" humana, possibilitando-lhes alcançar os fundamentos para a compreensão dos pilares da expressão vocal que se manteria até o século XIX. O volume de som das vozes também aumentou como resultado da maior ênfase no canto solo nas obras musicais que passaram e ser executadas nos teatros ou espaços maiores que poderia comportar um público maior. Além disso, Fernandes (2009) afirma que a projeção intensamente dramática do texto passou a ser uma estrutura explorada por grande parte dos compositores e ensinada pelos grandes mestres de Canto.

Um dos principais membros da *Camerata Fiorentina*, Giulio Caccini tornou-se uma figura ativa nesse processo histórico de mutação estética. Segundo Fernandes (2009), a monodia tal como pensou Caccini era singular e intensamente expressiva com uma

> [...] dinâmica eminentemente declamada, que se arma, pois, a partir da fala comum ou habitual. Significa, e isso tem de ser sublinhado *in limine*, a configuração de uma melodia que se vincula ao texto dramático não de forma extrínseca, mais ou menos aderida, paralela, mas sim, em concreta unicidade com o dizer poético. Fruto não secundário das buscas musicais humanistas que timbraram a cultura florentina no correr do século XVI, este canto recitado que se fazia acompanhar por um instrumento se tornou o símbolo das mudanças que marcaram o cenário estético musical do período. (FERNANDES, 2009, p. 74)

Em razão disso, o estilo de canto proposto por Caccini aflora vocalmente os procedimentos que se tornaram típicos a partir do século XVII. O compositor enfatizava a monodia, porém jamais colocando de lado a prática contrapontística, dada a existência, ainda intensa, do gênero madrigalesco. A sonoridade vocal desse gênero, como já dito, não foi perdida mesmo com o que se designou *secconda prattica*. Literalmente entendido como "segunda prática", esse termo era usado para contrastar com a *prima prattica* (ou primeira prática). Newton

(1984) esclarece que ambos os termos surgiram de uma controvérsia entre os compositores Giovanni Maria Artusi e Claudio Monteverdi nos primeiros anos do século XVII, em particular sobre o uso das dissonâncias. Por um lado, Artusi defendia a permanência do estilo polifônico e tradicional de compor, que era típico dos coros renascentistas. Por outro lado, Monteverdi pretendia estabelecer o novo estilo de composição, de caráter mais expressivo e dramático. Assim, o termo *secconda prattica*, firmando-se entre os que compartilhavam desse novo ideal estético, tornou-se uma designação para a maneira da época de compor madrigais.

2. 3 – O canto representativo e o desenvolvimento da prática do canto solista

Muller (2006) disserta que a monodia e a preferência pelo canto solista (mesmo nos madrigais) configurou-se como um estilo declamado de cantar, assumindo uma natureza cênica, como era comum no teatro grego. Também conhecida como *canto* ou *stilo rappresentativo* (expressões que podem ser traduzidas como "canto" ou "estilo representativo"), tal monodia possuía uma relação estreita com a expressão dos afetos humanos. O canto se projetava, assim, como um "falar" ou um "recitar" cantado, quer dizer, bem próximo das inflexões e formas de expressão da voz humana. A autora reitera que:

> [...] esse canto se configura a partir de uma modulação que encontra nas formas da fala, do dizer, sua matéria-prima, seu ponto de partida, de modo que as inflexões afetivas próprias da fala são seu suposto e substrato. Inequivocamente, um canto com tais características tende a fazer-se apto para o teatro, para ações dramáticas, de sorte que não se incorre em qualquer equívoco teórico ao se afirmar que a monodia nascida no século XVI é proto-cênica. Igualmente, não pode causar surpresa que tenha sido exatamente Caccini um dos primeiros compositores a escrever música no novo gênero que então dava seus passos primordiais – a ópera. (MULLER, 2006, p. 75)

Segundo Muller (2006), o impulso desse novo estilo tem, na prática, um início ainda discreto e experimental, com apresentações compostas de quatro monodias apresentadas em forma de intermédios, isto é, peças entre cenas, em alguns espetáculos no ano de 1589. Tais apresentações prenunciavam as transformações que dariam corpo ao teatro operístico anos mais tarde: as monodias continham uma forte tendência para a recitação e possuíam uma expressividade própria à cena, uma vez que o canto era declamado. Dessa forma, em outubro de 1600, Jacopo Peri e Giulio Caccini apresentaram, nas festividades que marcaram o casamento de Maria dei Medici com Henrique IV (rei da França e de Navarra), obras inteiramente recitadas e incorporadas em uma fábula toda em música, com partes solistas e coros acompanhados por alguns instrumentos. Essas obras configuraram-se o protótipo de um

gênero que poucos anos mais tarde Claudio Monteverdi desenvolveria em termos de estrutura e dramaticidade.

A música de Monteverdi nasce, então, na esteira das obras oriundas da explosão estética e cultural da cidade de Florença. Mesmo não sendo participante da *Camerata Fiorentina*, esse compositor recebeu uma forte influência dos florentinos, compondo inúmeros madrigais e desenvolvendo o chamado "drama musical", depois denominado ópera. Monteverdi estruturou e explorou bastante o gênero, conferindo-lhe uma maior instrumentação, mais atos e uma organização musical baseada na dramaticidade do texto. Dessa maneira, foi um dos responsáveis pelo estabelecimento do estilo dramático e dissonante, baseado na monodia e nas convenções do baixo contínuo e da harmonia vertical, que se tornaram as características centrais da música do período barroco.

A prática da monodia e do canto solista, que se desenvolveu ao longo do século XVI, tem o seu estabelecimento, portanto, no início do século XVII, com o advento do Barroco e do estilo representativo de canto. A revolução vocal que começou por volta do ano de 1600 e que se deu principalmente através dos esforços organizados pela *Camerata Fiorentina* teve seus desdobramentos em outras regiões da Itália e na Europa, com o desenvolvimento do canto solista cada vez mais dramático e expressivo, baseado na intensificação do sentido do texto. Formaram-se vários outros grupos de cantores e literatos, que receberam nomes como *Academia* ou *Acadia*. Um dos objetivos desses grupos, que se configuraram verdadeiras "sociedades" artísticas e intelectuais semelhantes à *Camerata Fiorentina*, era descobrir como resgatar a dramaticidade e o poder da música, isto é, como através dos sons musicais poder-se-ia efetivamente sensibilizar os ouvintes.

Erdmann-Chadbourne e Chadbourne (1972) afirmam que, no início do Barroco, não havia ainda grandes cantores, mas que um dos objetivos das óperas era o de oferecer aos cantores a oportunidade de desenvolver e mostrar suas vozes. Sendo assim, cada cantor que se apresentava em público tinha que ser um técnico da mais alta ordem. Por essa razão, foram surgindo novas técnicas vocais para o canto solista e, consequentemente, mais professores e mestres de Canto que pudessem repassar todas as peculiaridades relacionadas com essa arte. Os italianos trabalhavam a clareza e o volume da voz, com o intuito de conferir-lhe resistência e flexibilidade. Formou-se, então, um ideal de canto italiano executado de uma maneira suave, fluida, agradável e bastante expressiva:

> [...] A *cantilena* de cada dia (que o cantor se apresentava) exigia uma requintada maneira de realizar o desenho melódico (*accenti*), um perfeito comando da *messa di voce* (*esclamazio*) e do portamento, bem como uma verdadeira execução do *legato*, do fraseado, dos trinados, das nuances e das cadências.[22] (ERDMANN-CHADBOURNE; CHADBOURNE, 1972, p. 14)

Guilio Caccini foi, antes de tudo, um cantor e professor de Canto que compunha a sua própria música, com base no canto solo expressivo com acompanhamento simples, a fim de fazer o melhor uso de suas novas técnicas de canto. De acordo com Stark (1999), as técnicas vocais de Caccini e o estilo florentino foram um modelo para o bem cantar bastante difundido na Itália, o que indica que uma importante escola de Canto foi iniciada no século XVII e representou a primeira idade de ouro dessa arte. Desse modo, a técnica vocal e os novos estilos de recitativo e de monodia desenvolvidos por Caccini e pela *Camerata Fiorentina* foram amplamente reconhecidos e desenvolvidos por outros compositores barrocos que, assim como Caccini, também se tornaram cantores e professores de Canto (Alessandro Scarlatti e Nicola Porpora são exemplos disso).

2. 4 – O fortalecimento da figura do cantor e o desenvolvimento do *Bel Canto*

Como consequência direta da relevância que a ária passou a ter nas óperas barrocas, a figura do cantor ganhou muito destaque no meio artístico a partir de meados do século XVII. Surgiram, então, virtuoses e grandes mestres de Canto que foram peças chaves para a evolução e solidificação do gênero de que participavam, fazendo florescer o estilo de escrita e de interpretação conhecido como *Bel Canto*. À medida que a música migrava das igrejas e dos palácios para os teatros, as composições e, consequentemente, as exibições vocais desenvolveram-se também. Stark (1999) elucida que os primeiros cantores virtuoses ganharam fama mostrando uma nova maneira de cantar com um tipo de repertório solo que evidenciava as suas capacidades vocais extraordinárias. Esses cantores geralmente interpretavam a ideia do compositor acrescentando notas de contorno, floreios e ornamentos, que serviam para completar e enriquecer a melodia, além de exprimir seus principais afetos.

Fernandes (2009) afirma que a utilização do termo *Bel Canto* e qualquer definição dele tornaram-se conhecidos somente a partir do século XIX. O autor cita Duey (1951) para afirmar que a utilização atual desse termo se aplica aos métodos italianos de Canto que

[22] *The cantilena of that day demanded exquisite high-cord purity of drawn tone (accenti), perfect command of messa di voce (esclamazio) and portamento, as well as a genuine legato execution and accomplishment in phrasing, nuance, trills and cadenza.*

vigoraram nos séculos XVII, XVIII e XIX, e que enfatizavam a beleza do som e a virtuosidade vocal. Uma outra maneira de se referir e esse modelo de técnica vocal é "escola italiana de Canto", já que tal modelo surgiu e se desenvolveu na Itália e, além disso, é próprio para se cantar no idioma italiano. Com relação ao conceito de *Bel Canto*, Stark (1999) pondera que:

> *Bel Canto* é um conceito que leva em conta duas questões separadas, mas relacionadas. Em primeiro lugar, é um método altamente refinado de utilizar a voz em que a fonte glotal, o trato vocal e o sistema respiratório interagem de tal forma a criar as características de *chiaroscuro*, *appoggio*, equalização dos registros, maleabilidade da frequência e da intensidade e um *vibrato* agradável. O uso idiomático desta voz inclui várias formas de ataque vocal, legato, portamento, articulação da glote, *crescendo*, *diminuendo*, *messa di voce*, *mezza voce*, floreios e trinados, e o *tempo rubato*. Em segundo lugar, *Bel Canto* refere-se a qualquer estilo de música que utiliza este tipo de cantar de uma forma elegante e expressiva. Historicamente, os compositores e cantores criaram categorias de recitativo, canção e ária que aproveitaram estas técnicas e que se prestavam a vários tipos de expressão vocal. O *Bel Canto* demonstrou, assim, o seu poder de surpreender, encantar, divertir e especialmente mover o ouvinte. Como as épocas e estilos musicais mudaram, os elementos do *Bel Canto* se adaptaram para atender às novas demandas musicais, garantindo assim a sua continuidade em nosso próprio tempo.[23] (STARK, 1999, p. 189)

Sendo assim, historicamente, desde os madrigais e canções da renascença, passando pelo estilo monódico proposto pela *Camerata Fiorentina* e explorado por Caccini, até a estruturação e o desenvolvimento do Drama Musical por Monteverdi e a consolidação, anos mais tarde, da ópera como gênero musical, o canto solista se expandiu paulatinamente de maneira que, no século XVIII, houve um grande fortalecimento da figura do cantor. Virtuoses e grandes mestres da arte do canto surgiram, conferindo-lhe cada vez mais refinamento e aprimoramento. O *Bel Canto* se estruturou como um apurado método de cantar que levava ao grau máximo a bela sonoridade e as potencialidades da voz. Tal "escola italiana de Canto" rapidamente se espalhou por outros países da Europa, à medida que a ópera italiana foi se tornando famosa por todo o continente. Logo, do século XVII ao século XIX, houve uma

---

[23] *Bel Canto is a concept that takes into account two separate but related matters. First, it is a highly refined method of using the singing voice in which the glottal source, the vocal tract, and the respiratory system interact in such a way as to create the qualities of chiaroscuro, appoggio, register equalization, malleability of pitch and intensity, and a pleasing vibrato. The idiomatic use of this voice includes various forms of vocal onset, legato, portamento, glottal articulation, crescendo, descrescendo, messa di voce, mezza voce, floridity and trills, and tempo rubato. Second, Bel Canto refers to any style of music that employs this kind of singing in a tasteful and expressive way. Historically, composers and singers have created categories of recitative, song, and aria that took advantage of these techniques, and that lent themselves to various types of vocal expression. Bel Canto has demonstrated its power to astonish, to charm, to amuse, and specially to move the listener. As musical epochs and styles changed, the elements of Bel Canto adapted to meet new musical demands, thereby ensuring the continuation of Bel Canto into our own time.*

grande difusão da forma italiana de cantar, tendo outras escolas nacionais de Canto se formado a partir do modelo originário da Itália.

2. 5 – Aspectos terminológicos da *MDV*

As principais características do *Bel Canto* estiveram presentes na pedagogia do Canto desde o período barroco e ainda vigoram nos dias de hoje, como base para a construção do repertório de um cantor erudito, uma vez que o repertório desse tipo de cantor contém muitas peças musicais dos séculos passados. Mesmo que a técnica belcantista passe por adaptações que estão de acordo com as modernidades estéticas e os fatores geográficos e culturais de onde é empregada, é importante pontuar que a sua essência deve ser mantida pelos cantores que desejam interpretar a música dos séculos XVII, XVIII e XIX. Como afirmam Erdmann-Chadbourne e Chadbourne (1972, p. 14) e Stark (1999, p. 189), a *MDV* é considerada uma das principais características da técnica vocal do *Bel Canto*, presente na pedagogia vocal desde os escritos sobre canto feitos por Caccini.

A *MDV* é um efeito sonoro que também foi usado por instrumentistas e recebia, no século XVII, nomes como *"Il crescere e scemare della voce"* (CACCINI, 1602)*, "Son enflé et diminué"* (MONTÉCLAIR, 1736) e *"Swelling of the sound"* (GEMINIANI, 1749). Somente no século XVIII o termo *messa di voce* passou a ser constantemente usado pela maioria dos mestres de Canto, tratadistas, intérpretes e compositores. Ainda hoje, professores de Canto, maestros e diretores musicais em várias partes do mundo (inclusive no Brasil) adotam essa terminologia para designar o *crescendo* e o *diminuendo* feitos em uma mesma nota sustentada. É importante salientar, mesmo que tal terminologia se refira à voz, vários instrumentistas a empregam em sua prática, o que indica sua aplicação não somente para o cantor, mas também para o instrumentista erudito.[24] Sendo assim, a *MDV* foi (e ainda é) um

[24] Apesar de sua criação na música vocal, a *MDV* também foi assumida na música instrumental, e seu efeito foi descrito em vários métodos desde o século XVII. No entanto, tal como acontece no canto, o termo *"messa di voce"* aparece regularmente apenas no século XVIII em tratados como e de Francesco Geminiani (para violino) e Johann Joachim Quantz (para flauta). Embora obviamente apropriada apenas para instrumentos capazes de realizar mudanças de dinâmica em uma única nota, a execução da *MDV* também foi recomendada para instrumentos de teclado ou outros instrumentos acompanhadores. De acordo com Harris (2001), Carl Philipp Emanuel Bach aconselhou os instrumentistas de teclado a acompanhar os mesmos graus de dinâmica que a parte do solo fizesse em notas longas. Segundo esse compositor, tais notas deveriam ser sustentadas seguindo as convenções da boa *performance*, ou seja, iniciando em pianíssimo, aumentando gradativamente até o fortíssimo e retornando da mesma forma para o pianíssimo. O acompanhante, portanto, deveria seguir tal variação de dinâmica com a maior exatidão e empregar todos os meios disponíveis (como, por exemplo, trinados) para atingir tal feito.

exercício de aperfeiçoamento musical presente em muitos métodos de Canto e de instrumentos, além de um tipo de articulação musical ou um ornamento que pode ser empregado em obras para canto e instrumento não somente do repertório barroco, clássico ou romântico, mas também da Renascença e até mesmo da música contemporânea.

A palavra italiana *"messa"* é um substantivo feminino que pode significar, entre outras coisas, "colocação", de acordo com o Parlagreco (1995). É uma palavra que possui ligação com o verbo *"méttere"* ("colocar"), na medida em que este é conjugado como *"messo"* no particípio passado. Portanto, a ideia de significar a *MDV* como a "colocação da voz" passou a ser usada costumeiramente por vários estudiosos e professores de Canto a partir do século XIX. Behlau *et alii* (2005) explanam que a *MDV* também pode ser denominada como *"mettere la voce"* e que geralmente indica a habilidade de um cantor em "colocar" a voz, através de uma variação de intensidade do *piano* para o *forte*, e vice-versa, em uma mesma frequência, mantendo a ressonância plena e tornando-a, assim, apta para ser usada no canto. Alcantara (2004) também assegura que o termo *"messa"* vem do verbo italiano *"méttere"* e que pode ser traduzido como "a colocação da voz". Do mesmo modo, Donington (1982) refere-se à *MDV* como um efeito especial comumente usado na música barroca que literalmente quer dizer "a colocação da voz" (*"the placing of the voice"*, DONINGTON, 1982, p. 33).

No entanto, Erdmann-Chadbourne e Chadbourne (1972) alegam que a *MDV* pode ter mais um outro sentido, o de "brotação" ou "desdobramento" do som vocal. De acordo com as autoras, os mestres antigos do Canto italiano comparavam o efeito sonoro característico da *MDV* com o surgimento de um botão de rosa, quando o desdobramento gradual da voz nessa técnica é feito de maneira correta. Há, dessa forma, um "florescimento" da voz ressonante, fenômeno a que os professores italianos de outrora davam o nome de *MDV*. Sendo assim, a tradução de *"messa"* como colocação, acreditando-se que a palavra deriva do verbo *"méttere"*, é equivocada, pois os sons são vibrações de partículas de ar ou matéria em movimento e o termo "colocação" não é cientificamente adequado nos dias de hoje para dar sentido ao efeito de expansão ou "florescimento" gradual característico da *MDV*, defendem as autoras. Nesse sentido, o termo *"messa"* pode estar relacionado à palavra *"messis"*, do latim que, segundo Ferreira (1997), pode significar "colheita", "ceifa", "messe", "produção", dentre outros. Assim, a *MDV* pode ter o sentido de um "colher" do som pleno e puro da voz, além de se

associar com a própria emissão vocal, como já foi feito por alguns tratadistas antigos de Canto.

De qualquer maneira, percebe-se que a *MDV* está intimamente ligada ao bem cantar. A expansão ou o "inflar" da voz, que se dão através de sua gradual mudança de intensidade, exigem de um cantor o controle de todo o aparato responsável pela produção da voz, desde os músculos respiratórios até as cavidades de ressonância. Ao executar a *MDV* corretamente, seja como um exercício de aperfeiçoamento vocal, seja como uma articulação sonora ou até mesmo como um ornamento musical, o cantor sem dúvida condicionará sua voz para o canto, qualificando-a para o momento da *performance*. Dessa forma, mesmo sendo uma espécie de jargão usado por profissionais da área da Música e do Canto e, portanto, não seja cientificamente apropriado para dar sentido à *MDV*, o termo "colocação" é bastante aplicável na prática, já que, indiretamente, a *MDV* condiciona ou ajuda os cantores a equalizar suas vozes adequadamente, o que envolve elementos essenciais como o timbre e a intensidade vocal.

Todavia, Fernandes (2009) revela outra maneira de interpretar essa terminologia. Segundo o autor, a *MDV* pode significar "medida de voz", em que a palavra italiana *"messa"* tem o sentido de "massa", o que caracteriza a *MDV* como a "massa sonora" da voz ou uma medição que se relaciona diretamente com o volume da emissão vocal: "[...] (a *MDV* é um) procedimento através do qual o cantor, ao cantar uma nota longa, permite que o volume de sua voz cresça, pouco a pouco e de forma requintada, de um *piano* bem suave até um *forte* intenso e, em seguida, retorne do *forte* ao *piano* com o mesmo requinte." (FERNANDES, 2009, p. 62). Essa significação do termo, com ênfase na voz requintada, reforça o aspecto estético da *MDV* e seu vínculo com a própria emissão da voz no canto.

A associação com a própria emissão da voz feita por alguns tratadistas antigos de Canto e por Erdmann-Chadbourne e Chadbourne (1972) aproxima a *MDV*, portanto, do seu aspecto estético, como articulação ou ornamento musical, ao passo que a denominação "colocação da voz" feita por outros autores modernos relaciona-a com os seus aspectos fisiológicos e didáticos, associando-a com particularidades inerentes à técnica vocal. Logo, como a *MDV* é um termo ligado à *performance* musical que engloba aspectos fisiológicos, didáticos, estéticos e interpretativos, o sentido de sua terminologia dependerá do contexto e dos objetivos para sua execução.

2. 6 – A *MDV* e os *Castrati*

Com a solidificação do canto solista no século XVII, uma categoria vocal, os *castrati*, ficaram em evidência pelo virtuosismo que apresentavam. Fernandes (2009) argumenta que, a partir da metade do século XVI, esse tipo de cantor já integrava consideravelmente os coros das igrejas, mas que é impossível determinar quantos meninos castrados desenvolveram uma sólida carreira como cantores. O autor ainda afirma que, provavelmente, o pior dos *castrati* possuía uma voz superior à de um bom falsetista[25], voz essa que foi substituída nos coros à medida que os *castrati* se tornavam mais disponíveis.

Portanto, na Itália, onde os *castrati* estiveram mais em evidência primeiramente, várias escolas, através de investimentos principalmente da igreja, passaram a desenvolver um trabalho de sonoridade vocal do mais alto nível técnico com esses cantores. Segundo Augustin (2012), os *castrati* conquistavam maturidade musical devido a uma intensa e longa formação musical, o que exigia deles bastante disciplina. Esses cantores, quando adultos, possuíam, então, extraordinária técnica de florido própria para o repertório operístico. Fernandes (2009) considera que, baseado nas árias que hoje temos registro em partitura que eram cantadas por *castrati*, é possível verificar suas habilidades de cantar longas passagens em um único ciclo respiratório, passagens rápidas com precisão e clareza, além dos mais variados tipos de ornamentos e cadências. O autor afirma que "Para cantar um grande número de notas em uma única respiração sem nenhum esforço visível, a qualidade sonora devia ser leve e flutuante, bem focada na frente, com um mínimo de *vibrato*, pura, clara e sem ar, e com grande controle de qualquer *messa di voce*." (FERNANDES, 2009, p. 62) Tais habilidades eram geralmente atribuídas aos cantores castrados, o que fez com que estes ganhassem bastante fama ao longo do período barroco.

[25] O falsetista era um cantor que utilizava essencialmente o registro de falsete. Caracterizava-se por possuir um tipo de voz robusta, de extensão vocal limitada e raramente de real beleza, embora satisfatório para a música coral. Diferentemente dos *castrati* e dos falsetistas – que eram normalmente barítonos que cultivavam uma voz de falsete separada e distinta – os contratenores, por sua vez, eram cantores com vozes naturalmente leves e agudas que também cantavam na tessitura das vozes femininas (alguns conseguiam alcançar a tessitura de um soprano) e eram capazes de transitar facilmente do falsete para a voz de peito. Apesar de pouco usados pelos compositores pós período barroco, tanto o falsetista quanto o contratenor viram seu ressurgimento a partir da segunda metade do século XX, principalmente pela redescoberta e pelo o aumento do interesse na prática do repertório renascentista e barroco. (NEWTON, 1984)

Os grandes professores e intérpretes, largamente responsáveis pelo desenvolvimento da metodologia vocal italiana dos séculos XVII e XVIII (depois denominada *Bel Canto*), foram *castrati*. Bons exemplos disso são Pier Francesco Tosi e Giambattista Mancini, tratadistas já citados nesta pesquisa. Logo, os principais aspectos vocais presentes na escola italiana de Canto foram ricamente explorados e desenvolvidos pelos *castrati*. Dentre esses aspectos, corroborados pelas afirmações de Fernandes (2009), destaca-se a *MDV*, pois os *castrati* possuíam grande habilidade para executá-la com perfeição. Mancini (1912) relata que a *MDV* era feita com perfeição pelos melhores *castrati*. De acordo com o tratadista, que também era um cantor castrado, a capacidade de realizar magistralmente todas as *MDV* foi um dos principais motivos que renderam grande fama a Farinelli, cantor castrado do século XVIII famoso por interpretar grandes papéis em óperas barrocas.

Desse modo, é possível associar a *MDV* aos famosos *castrati* dos séculos XVII e XVIII, visto que esses cantores foram grandes expoentes do canto solista (especialmente a ópera) e grandes professores de Canto que exploraram e desenvolveram vários aspectos da técnica vocal mais tardiamente conhecida por *Bel Canto*. Atualmente, apesar da inexistência dos *castrati*, mas com o crescente interesse pela música historicamente fundamentada, tornou-se atraente para as vozes femininas de contralto e de *mezzo*-soprano o estudo e a prática do repertório que era feito pelos *castrati*. Além disso, o interesse por uma sonoridade vocal histórica evidenciou principalmente a voz do contratenor em papéis de óperas, oratórios ou em cantatas barrocas, na tentativa de resgatar as mesmas características estéticas relacionadas à sonoridade e à própria figura dos cantores castrados de outrora.

2. 7 – A *MDV* como articulação musical no período barroco

Quando aplicado à música, o termo "articulação" possui vários significados que geram diversos desdobramentos na prática interpretativa. Reiss (1986) *apud* Aguilar (2008) afirma que a articulação musical é a maneira como uma nota começa e termina, o que pode ser denominado também como "ataque" ou "soltura". Qualquer nota musical possui um início, uma sustentação e um desfecho. De acordo com esse autor, o início da nota é convencionalmente chamado de "ataque", pois estabelece um rompimento do silêncio, indicando o ato inicial da emissão sonora. Tal início pode ser realizado de várias maneiras, que variam da mais suave à mais incisiva, o que indica que nem sempre um "ataque" do som seja necessariamente agressivo, como o termo sugere. Por outro lado, o desfecho da nota

musical também está sujeito a variações de acordo com as ações do intérprete, ou seja, dependendo da forma como é feito, pode-se direcionar a melodia para a realização de outra nota ou outro trecho que vem a seguir ou para a finalização e interrupção do som. Tal definição de Reiss para articulação musical traz o conceito de "início" e "desfecho" de uma nota isolada na música, isto é, a articulação dessa nota é definida pelo modo como ela é iniciada e terminada.

Já Chew (2007) *apud* Aguilar (2008) conceitua a articulação musical relacionando-a ao fraseado. Tanto a articulação quanto o fraseado musical são percebidos pela maneira como um intérprete separa notas sucessivas umas das outras, individuais ou agrupadas. Assim, o autor associa a articulação musical a um processo de sucessão de notas, caracterizando-a como uma forma de separação ou de união de sons sucessivos. Desse modo, a articulação vincula-se a uma nota musical isolada e à relação dela com as várias outras notas, dando origem ao fraseado da música. O termo "articulação musical", nesse sentido, pode se referir a uma única nota musical ou a várias delas.

O objetivo da articulação musical é justamente explicitar a intenção expressiva que se deseja imprimir a um determinado trecho musical. A intenção dos intérpretes ao articular (ou frasear) uma música é dar sentido a uma sequência sonora, fazendo com que as diferenças entre os sons formem adequadamente o contorno melódico. A articulação musical, portanto, ajuda a organizar o fluxo da melodia, indicando não apenas a maneira como se inicia, se une e se separa uma sucessão de notas musicais, mas também como o intérprete compreende tal sucessão no contexto da obra musical como um todo. As escolhas de articulação musical feitas por quem interpreta uma música podem se basear em sinais gráficos presentes na partitura, indicados pelo próprio compositor ou pelo editor. Na inexistência desses sinais, a percepção da estrutura e da organização da obra musical e as características acústicas do ambiente onde ela será executada, além dos conhecimentos históricos e estéticos relacionados à obra e ao compositor, são fatores determinantes para que tais escolhas de articulação sejam feitas, como afirma Aguilar (2008):

> [...] As intenções de articulação do compositor podem ser explicitadas na partitura através das marcas de articulação. No repertório anterior ao do século XVIII, entretanto, estas marcas não eram utilizadas, o que obviamente não significa que a música deveria ser feita sem variedades de articulação. Nesse caso deve-se procurar conhecer as características estilísticas do período que estiver sendo abordado. (AGUILAR, 2008, p. 141)

Na Renascença e no Barroco, o modo de articular as notas musicais estava intimamente ligado às intenções de texto e às convenções estéticas e composicionais desenvolvidas nesses períodos, que caracterizavam as obras musicais como discursos retóricos. Sendo assim, a articulação musical exerceu um papel fundamental na música dos séculos XVI, XVII e XVIII, pois ajudava na compreensão das frases musicais, uma vez que muitos sinais de articulação não eram grafados nas partituras.

Com o desenvolvimento da monodia e do canto representativo a partir de século XVII, a música passou a ser ainda mais orientada pelo texto e frequentemente era entendida como uma 'linguagem de sons', onde tudo precisava ser compreendido ou pressupunha uma compreensão. De acordo com Harnoncourt (1990), a articulação da música dos séculos XVII e XVIII era algo óbvio para o músico, pois este deveria se orientar através das regras de acentuação e de ligação dadas pelo caráter falado e dialogado da música barroca, e por alguns signos e palavras que indicavam as intenções de articulação por parte do compositor, tais como pontos, ligaduras, *staccati*, *tenuti* e *legati*. O autor ainda afirma que a ligação e a separação das notas musicais isoladas e/ou de pequenos grupos ou figuras são os meios mais significativos de expressão na música do período barroco.

Harnoncourt (1990) também discorre sobre o fato de que os autores musicais seiscentistas e setecentistas classificavam as notas como boas ou ruins (*nobiles* ou *viles*) e que havia um esquema de acentuação de sons semelhante a uma curva de peso aplicada a grupos de notas em um compasso, a grupos de compassos ou até mesmo a um movimento ou a uma obra inteira. Tal curva de acentuação conferia à música barroca uma estrutura clara e reconhecível de tensão e relaxamento. Dessa forma, segundo o autor, forma-se uma complexa estrutura hierárquica, que é uma característica marcante da música barroca e que geralmente indica notas "nobres" e notas "comuns", além de tensões e relaxamentos, dissonâncias e resoluções. Tal hierarquia podia ser regida pelo ritmo, pelas ligaduras, pelas nuances de dinâmica ou por passagens em intensidade mais forte ou mais fraca, entre outros fatores. Nesse sentido, Harnoncourt (1990) se refere à dinâmica presente na música barroca como uma forma de articular as notas ou grupos de notas, deixando transparecer as inflexões do texto, da pronúncia e as chamadas figuras retórico-musicais, que tinham por finalidade expressar os afetos humanos:

> [...] a dinâmica vai tornando-se, após 1750, cada vez mais um elemento essencial à composição. Contudo, no período barroco ela não desempenha este papel; a dinâmica deste período é a linguagem. Ela é uma microdinâmica que se aplica às

> sílabas e palavras isoladas. Esta foi no período barroco um elemento de extrema importância, apenas não era ainda denominada dinâmica, mas algo pertencente ao complexo da articulação, pois está relacionada às notas isoladas e aos pequenos grupos de notas. (HARNONCOURT, 1990, p. 60)

Assim, no período barroco, a dinâmica estava presente na música como uma forma de articulação sonora. As variações de intensidade não vinham indicadas na partitura, pois ficava subentendido que o intérprete saberia, através das convenções estéticas fortemente em voga naquela época, que tipo de dinâmica usar em determinados trechos musicais. As instruções de dinâmica nos séculos XVII e XVIII eram conhecidas pelos músicos em geral e, por esse motivo, executadas de acordo com as diferentes passagens melódicas e com os diferentes caracteres das obras musicais.

Os diferentes níveis de dinâmica eram geralmente executados de maneira gradual e não repentinamente. Donington (1982) esclarece que um *piano* seguindo de um *forte*, por exemplo, significava um *crescendo* pouco a pouco, assim como um *forte* seguido de um *piano* era feito paulatinamente com um *diminuendo*. Era prazeroso para os ouvintes daquela época o uso efetivo de variações de dinâmica, indicando como o efeito de intensidade ou volume do som era um traço marcante na sonoridade da música barroca. Além disso, os compositores desse período esperavam que os intérpretes coincidissem as variações de dinâmica com as dissonâncias ou consonâncias presentes na harmonia ou na própria melodia de uma determinada obra musical. Sendo assim, a preparação para uma dissonância (ou seja, uma consonância) normalmente era executada mais suavemente, ao passo que a dissonância (suspensa ou atingida num repente) era executada de maneira mais forte. A resolução da dissonância (isto é, o retorno para a consonância) deveria ser ainda mais suave. Destarte, o jogo de relaxamento-tensão-relaxamento dado pelas consonâncias e dissonâncias era acompanhado por graduais *crescendos* e *diminuendos* e, uma vez que tais características eram bastante comuns na música barroca, pode-se averiguar que, nesse período, uma emissão sonora ondulante era corriqueiramente empregada e feita de uma maneira tipicamente natural.

Donington (1982), para aprofundar o assunto, cita Leopold Mozart (compositor, regente, violinista e professor de música, pai de Wolfgang Amadeus Mozart), que, em seu tratado para violino escrito em 1756, descreve claramente como as notas da música do Barroco deveriam soar. Segundo Leopold, toda nota (mesmo aquela que deveria ser tocada mais forte) era precedida por um pequeno e quase imperceptível instante mais fraco. Esse pequeno momento mais fraco também deveria ser ouvido ao fim da nota, de acordo com o tratadista. Dessa

forma, para todas as notas havia um início e um término mais fraco, o que leva a crer que a sonoridade na música barroca não era plana, isto é, todas as notas eram executadas com um certo tipo de oscilação que era dada através de uma variação típica de intensidade.

A emissão sonora vocal, por exemplo, começava de uma maneira bem suave e "florescia" no instante seguinte, voltando para a suavidade inicial ao seu término. Essa típica dinâmica era ainda mais enfatizada nas notas sustentadas. Harnoncourt (1990) também cita trechos do tratado de Leopold Mozart, que assevera que "sustentar" uma nota era uma maneira de indicar que a nota seguinte não deveria ser atacada precipitadamente já que, para esse autor, as notas musicais deveriam ser tocadas de forma que se perdessem progressivamente no silêncio como o som de um sino, pouco a pouco e sem qualquer pressão. Apesar de esse efeito ser mais evidente nas notas de longa duração, é certo que era bastante usado também em passagens com grupos de notas, especialmente em frases musicais com notas ascendentes e/ou descendentes, com arpejos ou até mesmo com notas longas seguidas de desenhos melódicos com notas mais curtas. Desse modo, a finalização das frases na música barroca geralmente era feita de forma sutil, mesmo que tivessem notas cuja duração rítmica fosse menor.

A *MDV*, como um termo usado para iniciar uma nota musical em *piano*, aumentando gradualmente para *forte* e diminuindo novamente para o *piano*, parece ser um efeito que traduz fortemente a ondulação característica da sonoridade do Barroco. Há uma abundância de casos com nuances de dinâmicas típicas da *MDV* em todo esse período. No entanto, de acordo com Donington (1982), apesar da articulação sonora característica da música barroca coincidir com a variação de dinâmica presente na *MDV* e tal variação representar um ideal sonoro estético desse período, a *MDV* comumente ganhava mais destaque quando executada de uma maneira que pudesse ser identificada como um ornamento ou um efeito especial em uma determinada passagem na música. Além disso, segundo esse autor, o ponto da *MDV* residia no contraste entre a sua formação expressiva e as notas rápidas adjacentes a ela. Logo, mesmo com a curvatura sonora caracterizada pela variação *piano-forte-piano* que se configurou como uma típica articulação musical no Barroco, fica claro que, em alguns trechos melódicos desse repertório, a *MDV* deveria ser evidenciada e tratada não de maneira corriqueira como mais uma emissão do som, mas como um ornamento musical que tinha um sentido retórico-musical e que deveria ser realizado num trecho específico.

2. 8 – Alguns aspectos da retórica musical do período barroco

A música do período barroco caracterizou-se pela transformação da arte em instrumento de persuasão. Para isso, exigia-se um largo conhecimento da natureza e do funcionamento dos chamados afetos humanos, o que se tornou possível por meio dos fundamentos da retórica. Esta, sendo a arte de fazer discursos elegantes e persuasivos, serviu de modelo para que as obras musicais barrocas se estruturassem, com a finalidade de mover os afetos do público. O viés retórico da música barroca enfatizou sua concepção discursiva. Era comum, nesse período, relacionar a execução musical a um discurso verbal ou compará-la com a fala de um orador. A aproximação da música com as artes do discurso tinha o objetivo de fazer com que os elementos musicais, tais como o ritmo e a melodia, agissem sobre os sentimentos e emoções do ouvinte. Assim, surgiu a ideia de transformar os conceitos retóricos em equivalentes musicais, fazendo com que o músico desempenhasse o mesmo papel de um orador, com a criação de um discurso sonoro que pudesse incitar ou acalmar as paixões ou transportar os ouvintes a algum sentimento específico.

Segundo Buelow (1980), os conceitos musicais relacionados à retórica originaram-se da literatura acerca da oratória e da retórica oriunda da Grécia e da Roma antigas, especialmente os escritos de Aristóteles, Cícero e Quintiliano. Tais escritos foram as principais fontes para promover o processo de interrelação entre a retórica e a música, ocorrido a partir do século XVI e mais aprofundado nos dois séculos posteriores. O autor expõe, também, que, no século XVI, surgiu a ideia de *Musica Poética*, como uma derivação da dualidade entre a teoria e a prática musical (*Musica Theoretica* e *Musica Prattica*) e que, no início do século XVII, o compositor e teórico musical alemão Joachim Burmeister apresentou uma base retórico-musical sistemática para essa *Musica Poética* através de uma decodificação de "figuras musicais", propondo que essas podiam ser tratadas da mesma forma que as figuras de retórica.

Anos mais tarde, Johann Mattheson, outro compositor e teórico musical alemão, nascido no final do século XVII, desenvolveu ideias com o intuito de estruturar um plano racional de composição musical que tivesse relação com os conceitos da teoria retórica e que determinasse e apresentasse argumentos. De acordo com Cano (2000), o plano de Mattheson se baseou na divisão do sistema retórico dos escritos da Antiguidade Clássica, que era dividido em cinco partes: *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Memoria* e *Pronuntiatio*. Mattheson reconheceu todos esses tópicos (exceto a *Memoria*) à música, determinando-os, respectivamente, como a invenção de uma ideia, a organização da ideia nos termos de uma

oração, a elaboração ou decoração da ideia, e a performance ou pronunciamento da oração. No entanto, Versolato (2008) aponta que uma outra e mais usual estruturação desse sistema, tanto na retórica clássica quanto na formulação feita por Mattheson, era a divisão do *Dispositio* em seis partes: *Exordium* (introdução); *Narratio* (narração); *Propositio* (propósito do discurso); *Confirmatio* (fortalecimento das proposições); *Confutatio* (contraste ou oposição de ideias); e *Peroratio* (conclusão da oração).

Cano (2000) esclarece, contudo, que a *Dispositio*, apesar de suas divisões, não se configura como um esquema formal pré-estabelecido que divide o discurso em partes bem distintas. Segundo o autor, algumas seções podem ser omitidas, mudar de posição, subdividir-se, fundir-se ou modificar-se de acordo com as exigências do discurso. Dessa maneira, a *Dispositio* deve ser entendida como uma infraestrutura que tem relação direta com o discurso verbal ou musical em ação, o que permite compreender cada momento como parte funcional de um todo. O autor também afirma que o conjunto de figuras retóricas denominado *Decoratio*, que é parte da *Elocutio*, é a parte mais conhecida e estudada da retórica. Uma figura retórica é uma forma de chamar a atenção ou subverter a ordem previsível em um determinado contexto literário ou musical, de maneira que uma forma de expressão dê lugar a outra de caráter inesperado e inusitado, o que modifica consideravelmente o aspecto do discurso e o efeito que este produz no ouvinte.

Assim, a escolha de determinadas figuras de retórica caracteriza as expressões de um discurso, criando uma personalidade própria de fácil identificação por parte do ouvinte. O ponto central das figuras retóricas é que elas conferem beleza, elegância e refinamento ao discurso, conferindo-lhe momentos incisivos que têm por principal finalidade suscitar sentimentos e emoções. Dessa forma, na música, as figuras retórico-musicais podem incluir uma grande quantidade de eventos sonoros como repetições, imitações, contrastes, modificações de registro, interrupções, preparações e resoluções de dissonâncias, conduções melódicas, variações de intensidade, entre outros. No entanto, os eventos musicais qualificados como figuras de retórica, apesar de serem considerados desvios ou alterações da gramática musical, auxiliam no entendimento do discurso, já que o objetivo principal da retórica é a persuasão.

Cano (2000) cita alguns tratadistas barrocos, como o próprio Joachim Burmeister, além de Johannes Nucius, Christoph Bernhard e Johann Adolph Scheibe, para qualificar as figuras

retóricas como ornamentos musicais. Para esses tratadistas, tais figuras deveriam ser entendidas como ornamentos que consistiam em uma maneira especializada de utilizar as dissonâncias na harmonia, ou na melodia, ou em outro elemento importante no contexto musical. Além do mais, os tratadistas barrocos acreditavam que as figuras retórico-musicais tornavam o discurso mais refinado e elegante e podiam ser consideradas o meio musical dos afetos. Nesse sentido, é importante ressaltar que uma figura de retórica representa um afeto em si mesma, ao mesmo tempo em que se propõe a mover o mesmo tipo de afeto no ouvinte. Sendo assim, há a possibilidade de que a qualidade afetiva seja o princípio e o fim de toda figura retórico-musical, segundo Cano (2000).

Apesar de os fundamentos da retórica já estarem presentes na música renascentista, foi no período barroco que o uso de figuras retórico-musicais foi bastante intenso, tanto na música vocal quanto na música instrumental. Entretanto, Cano (2000) afirma que é com os cantores que se observa mais evidentemente a articulação dos recursos e mecanismos dessas figuras. É na música vocal, de acordo com o autor, que se originou uma relação e um desenvolvimento entre a retórica textual e a execução musical e, nesse contexto, a figura de retórica foi utilizada de maneira determinante para apoiar o sentido e a intenção do texto.

2. 9 – A *MDV* como um ornamento musical no Barroco

Muitas das inovações estéticas na música barroca têm sua origem na improvisação e em práticas como embelezamento de uma melodia feito por cantores, práticas estas amplamente difundidas na época. Desse modo, havia uma pluralidade terminológica referente às figuras retórico-musicais que variava de acordo com a região, o compositor e o idioma de uma determinada obra musical. Buelow (1980) afirma que, mesmo que essa pluralidade tenha dificultado uma categorização efetiva dessas figuras musicais nos dias de hoje, é possível identificar as figuras que mais frequentemente aparecem nas peças do período barroco e que incluem, entre outras coisas, a ênfase nas dissonâncias e nas variações de intensidade (como já mencionado).

Portanto, em trechos específicos das obras musicais barrocas, é evidente o uso de uma variação de dinâmica que não represente apenas uma articulação musical típica desse período, mas que queira também exprimir algum afeto, configurando-se, assim, como um tipo de ornamento musical. Tratadistas de Canto e de ornamentação dos séculos XVII e XVIII, que

classificaram os diferentes tipos de embelezamentos que eram ou deveriam ser empregados na música de seu tempo, comumente citam a *MDV* como um deles. Isso mostra que a *MDV*, no contexto pedagógico, era vista como um importante exercício de aperfeiçoamento vocal, já que os tratadistas antigos de Canto fizeram várias recomendações sobre sua execução e relataram sua eficácia para o desenvolvimento técnico dos cantores. No entanto, mostra também que, na prática musical, a *MDV* era por vezes vista como uma forma de enfatizar alguma dissonância ou mesmo embelezar uma melodia, visto que alguns tratadistas de ornamentação barroca e os próprios tratadistas antigos de Canto também a qualificavam como um ornamento musical.

Tosi (1723) afirma que a *MDV* é um ornamento que deve ser usado com moderação na prática musical, e Mancini (1774) considera-a um ornamento essencial para o canto e um dos elementos fundamentais dessa arte. O segundo, no entanto, reitera que a *MDV* deveria sempre ser usada em notas que iniciassem uma ária e em notas que tivessem fermata, ou para preparar cadências, além de qualquer outra nota em outros trechos que tivesse um valor considerável e que necessitasse de uma ênfase em termos de afeto. Como esses tratadistas também eram cantores, observa-se que eles enfatizam o lado estético da *MDV*, como um ornamento musical que ajuda a embelezar uma melodia e que mostra as potencialidades técnicas de um cantor. O uso moderado, aconselhado por Tosi, mostra sua cautela ao utilizar a *MDV,* por se tratar de um ornamento de difícil execução e que deveria ser usado em trechos sugestivos e específicos de uma determinada obra musical. Já o uso mais permissivo apresentado por Mancini pode ser reflexo do desenvolvimento do *Bel Canto*, da prática vocal virtuosística e da maior exaltação da figura do cantor, características comuns de seu tempo.

Giulio Caccini escreveu entre os anos de 1601 e 1602 uma coleção de peças para voz solo e baixo contínuo com um prefácio intitulado *Le nuove musiche*. Tal prefácio, que foi traduzido para o português por Muller em sua tese defendida em 2006, é uma espécie de introdução que explicita a forma mais correta de interpretar a monodia acompanhada, algo que estava em voga naquela época. Em seu texto, Caccini dá exemplos de ornamentos, de acentuações e articulações, além de fazer recomendações quanto à emissão e à expressão vocal. Com relação à expressividade, o compositor afirma que alguns efeitos sonoros quase nunca são indicados em suas canções, porém o intérprete deve adicioná-los. São eles a *L'intonazione della voce*, *L'esclamazione* e *Il crescere e scemare della voce.*

Com relação à *L'intonazione della voce*, Caccini explica que os cantores de sua época geralmente entoavam as notas musicais atacando-as uma terça abaixo (modo esse que o compositor julgava ofensivo ao ouvido) ou na mesma nota sempre com um *crescendo*, que era a maneira mais comumente usada e preferida pelo músico em seus escritos. Porém, além de apresentar esse tipo de ataque na nota dada, em que o cantor inicia a nota em seu tom real e faz um *crescendo* gradual, Caccini também apresenta um outro tipo de ataque, onde um *diminuendo* (ou "diminuição da voz") é feito já no início da nota, o que o compositor denominou de *Esclamazione*. Esse efeito sonoro, de acordo com Caccini, permite que o cantor se mova em direção a um ponto de exclamação, tornando a voz cada vez mais afetiva com um *crescendo* rápido feito a partir de um ponto de baixa intensidade vocal, atingido por um *diminuendo* que foi feito ao atacar a nota. Nesse sentido, podemos observar que a *Esclamazione* é também um efeito sonoro de variação de dinâmica, porém com um ataque mais forte seguido de um *diminuendo* e um *crescendo*, configurando-se uma oscilação de intensidade oposta à da *MDV*.

Um outro ornamento de expressividade vocal mencionado por Caccini é, portanto, o *crescendo* e *diminuendo*, o qual o compositor denominou *Il crescere e scemare della voce*. O músico orienta seus leitores a não usar a *Esclamazione* em notas inteiras, alegando que tais notas oferecem mais espaço para um *crescendo* e *diminuendo* gradual da voz. Isso implica que, no estilo de Caccini, o *Il crescere e scemare della voce* leva mais tempo do que a *Esclamazione* e pode ser feito com conforto em notas mais longas, descartando o seu uso em músicas dançantes:

> Eu quis descrever, a fim de mostrar aos outros, não somente o que é uma exclamação e onde nasce, mas mostrar ainda que existe em duas formas, uma mais afetuosa que a outra, tanto pela maneira pela qual são apresentadas ou entoadas, como pela imitação da palavra em relação ao significado do conceito. Por outro lado, pode-se utilizar a exclamação em todas as músicas afetuosas, via de regra sobre todas as mínimas e semínimas pontuadas seguidas de movimento descendente, as quais se farão mais afetuosas pela nota sequente. Não se as empregará sobre as semibreves, onde será melhor crescer e diminuir o som sem utilizar a exclamação: compreende-se, por consequência, que nas músicas ligeiras ou cançonetas para dançar, em lugar destes afetos, devemos nos servir somente da vivacidade do canto, o qual é conduzido pela própria ária. Nesta, embora às vezes haja lugar para alguma exclamação, deve-se buscar a própria vivacidade, e não introduzir afeto algum que tenha caráter lânguido. (CACCINI, 1602 *apud* MULLER, 2006, p. 220)

Caccini expõe maneiras de variar a intensidade das notas musicais como forma de embelezamento musical e com o intuito de não deixar a melodia monótona. Apesar de demonstrar uma preferência pelo efeito sonoro resultante da variação de dinâmica da *Esclamazione*, o tratadista recomenda o uso da *MDV* (ou *Il crescere e scemare della voce*)

para as notas de maior duração e atesta que as variações de intensidade são efeitos musicais fundamentais para a expressão dos afetos. Ressalta, ademais, a importância do estudo teórico acerca das regras de ornamentação musical:

> [...] Indubitavelmente, a entonação da nota em *diminuendo*, afeto mais próprio para mover, produzirá um melhor efeito que a entonação da voz em *crescendo*, pois para realizar a exclamação é necessário reforçar a nota ainda antes de conclui-la e por isto eu disse que ela parecerá forçada e rude. [...] Por outro lado, pode-se variar utilizando uma ou outra destas maneiras, pois é muito necessária a variação nesta arte, desde que ela seja dirigida para os objetivos acima mencionados. De modo que se esta é a maior parte da graça do canto, capaz de mover os afetos da alma. [...] Além do mais, a graça do canto só pode ser adquirida perfeitamente após o estudo da teoria e de suas regras referidas quando posta em prática; prática que, em todas as artes, é o modo pela qual se pode chegar ao mais perfeito, mas especialmente na profissão do perfeito cantor e da perfeita cantora. (CACCINI, 1602 *apud* MULLER, 2006, p. 219)

Anos mais tarde, Michel Pignolet de Montéclair, compositor francês nascido em 1667, escreveu um tratado de ornamentação, publicado no ano de 1736, intitulado *Principes de musique*. Nele, Montéclair descreve vários tipos de ornamentos, explicitando suas formas de realização e em quais momentos da prática devem ser empregados. Dentre esses ornamentos, o compositor trata da *MDV*, denominando-a, no entanto, como *Son enflé et diminué* e especifica o modo como os cantores (o tratadista direciona esse ornamento para o canto) deveriam realizar o *crescendo* e *diminuendo* que caracterizam a *MDV*:

> Para inflar bem um som, é preciso ter primeiro a voz no (registro) de peito, começando com a metade do som e fortalecendo-o a pouco e pouco, a fim de ampliar a voz até que ela alcance a sua maior plenitude. Deve-se evitar começar o inflar do som pela voz no registro de cabeça ou no falsete para que a passagem destes para a voz plena não cause algum tipo de divisão ou separação. Não há nenhum caráter que designa o inflar e diminuir do som. [...] Eu aconselho a se servir de uma linha melódica que se expandirá à medida que o som é ampliado pelo inflar do som e que diminuirá, retornando à intensidade inicial através do diminuir do som.[26] (MONTÉCLAIR, 1736, p. 88)

Percebe-se que esse tratadista também associa a *MDV* aos registros vocais, porém advertindo que é necessário manter a voz no registro de peito nas variações de intensidade características desse ornamento. A associação da *MDV* aos registros vocais e às quebras entre um registro e outro — que também seriam alertadas anos mais tarde por outros tratadistas, como Garcia (1924) e Shakespeare (1909) — é questão importante trazida por Montéclair, com o intuito de fazer com que seus leitores entendessem que a *MDV* era um efeito sonoro usado em notas de

[26] *Pour bien enfler un son, il faut qu'il parte d'abord de la poitrine, et qu'il commence à demi-quart de voix: on le file, et on le fortifie peu à peu en poussant et en etendant la voix, jusqu'a ce qu'elle soit arrivée à sa plus grande plenitude. Il faut eviter de commencer l'enfler du son par la voix de teste ou fausset, par ce qu'on ne pouroit passer de cette voix à la voix pleine sans qu'il paroisse uns section ou separation. Il n'y a aucun caractere qui designe le son enflé et le son diminué. Je luy conseilhay de se servir d'une ligne qui grossiroit à mesure qu'elle s'etendroit por le son enflé, et qui diminuroit ou contraire pour le son diminué.*

longa duração ou em linhas melódicas, as quais não poderiam ser interrompidas por quebras de registros vocais, causando falhas na voz ou sons indesejados. Além disso, por se tratar de um compositor francês, provavelmente se preferiria cantar as notas com o registro de peito, especialmente para as vozes masculinas, já que o canto em falsete não foi muito bem aceito pelo gosto francês e a prática de castração na França não foi muito bem recebida como em outros países.

Já Francesco Geminiani, outro compositor (também violinista e teórico musical) do período barroco, nascido em 1687, escreveu um tratado de ornamentação intitulado *A treatise of good taste in the art of musick*, cuja publicação data de 1749. Nesse tratado, Geminiani relacionou o bom gosto ao discernimento na aplicação dos ornamentos de acordo com as intenções de cada compositor e, assim, apresentou quatorze ornamentos essenciais, demonstrando como se produzem, através deles, os afetos de alegria, ternura, amor, prazer, majestade e dignidade, etc. Dentre esses ornamentos essenciais, o compositor destaca a *MDV* como um ornamento que poderia exprimir a ideia de admiração e adoração, realeza, majestade e dignidade. Contudo, como acontece no tratado de Montéclair, Geminiani usa a nomenclatura inglesa *Swelling and falling the sound* para denominar a *MDV*: "Do inflar e diminuir do som – Esses dois elementos podem ser utilizados um após o outro; eles produzem grande beleza e variedade na melodia, e empregados alternadamente, são adequados para qualquer expressão ou medida de som." [27] (GEMINIANI, 1749, p. 3). Logo em seguida, o tratadista descreve o *forte* e o *piano*, e as variações de dinâmica como elementos essenciais na intensificação do discurso musical:

> Do *piano* e do *forte* – Ambos são extremamente necessários para expressar a intenção da melodia; e, como toda a boa música deve ser composta através da imitação de um discurso, esses dois ornamentos são projetados para produzir os mesmos efeitos que um orador faz variando a intensidade de sua voz.[28] (GEMINIANI, 1749, p. 3)

Geminiani (1749) também associa o uso da *MDV* (ou *Swelling and falling the sound*) com outros ornamentos que considera essenciais na prática de seu tempo, especialmente para vozes e instrumentos que usam arco, como o violino ou a viola. Dessa maneira, afirma que uma

---

[27] *Of swelling and falling the sound – These two elements may be used after each other; They produce great beauty and variety in the melody, and employ'd alternately, they are proper for any expression or measure.*

[28] *Of piano and forte – They are both extremely necessary to express the intention of the melody; and as all good musick should be composed in imitation of a discourse, these two ornaments are designed to produce the same effects that an orator does by raising and falling his voice.*

Separação, que ocorre quando uma melodia ascende uma segunda ou terça (ou quando é uma segunda descendente), pode ser acrescida de um mordente, uma *appoggiatura* ou uma *MDV*, e isso resultaria na expressão de afetos ternos. Além disso, o músico disserta sobre a *appoggiatura* superior. Ela deve ser bem longa e sustentada mais que a metade do tempo da nota principal a qual ela pertence e pode ser reforçada com uma *MDV* em direção à finalização do techo, sendo que tal reforço poderia exprimir a ideia de amor e prazer. Já o mordente executado de maneira suave e reforçado também por uma *MDV* poderia exprimir os afetos de horror, medo e lamentação, de acordo com Geminiani (1749).

Por último, mas não menos importante, Francesco Geminiani associa a *MDV* ao *vibrato*, efeito sonoro que também considera um ornamento e que chama pela nomenclatura inglesa *Close Shake*. O tratadista discorre sobre o *vibrato* afirmando que este pode ser realizado com *MDV*, bem longo e com uma terminação muito forte, podendo expressar, assim, afetos como o de majestade e o de dignidade:

> Do *vibrato* – Possivelmente, esse ornamento não pode ser descrito por notas como nos primeiros exemplos. Para realizá-lo, é necessário pressionar o dedo firmemente na corda do instrumento e mover o pulso dentro e fora continuamente e da mesma forma. Quando o *vibrato* é longo e continua com *messa di voce*, desenhando o arco para mais perto da ponte e finalizando a nota muito forte, pode expressar a majestade, dignidade, etc.[29] (GEMINIANI, 1749, p. 3)

Veilhan (1977) também aborda a *MDV* como um ornamento musical em seu volume sobre as regras de interpretação da música barroca. O autor afirma que, ao contrário de *son filé*, o *son enflé et diminué* (como também nomeia a *MDV*) deriva de um procedimento vocal que consiste em atacar um som docemente e inflá-lo, isto é, aumentá-lo em potência, lentamente até no meio de sua duração, diminuindo-o depois na sua parte final. Ainda de acordo com esse autor, a *MDV* se configurou uma característica marcante do estilo musical do Barroco, particularmente na Alemanha. Assim, era um ornamento comumente praticado por cantores e outros instrumentistas (exceto para os músicos que tocavam cravo ou clavicórdio, pois a mecânica desses instrumentos impediria a realização de grandes variações de intensidade), e sua complexidade exigia bastante técnica e controle.

---

[29] *Of the Close Shake – This cannot possibly be described by notes as in former examples. To perform it, you must press the finger strongly upon the string of the instrument, and move the wrist in and out flowly and equally, when it is long continued swelling the sound by degrees, drawing the bow nearer to the bridge, and ending it very strong it may express majesty, dignity, etc.*

Com relação ao momento mais propício para se realizar a *MDV*, Veilhan (1977) esclarece que tal ornamento deve ser empregado em notas longas, pois nas peças do período barroco essas notas eram sustentadas de um modo caracterizado por aumentar e diminuir a intensidade do som. O autor ainda cita Johann Joachim Quantz, compositor e flautista alemão que, em seu tratado *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique*, publicado em 1752, elucida que as notas longas sejam com duração de dois ou mais tempos, devem ter um *piano* e um *forte*, de acordo com o que o tempo permite. Quantz ainda instrui que, se há várias notas sucessivas e o tempo não permitir um *crescendo* em cada uma, o intérprete pode aumentar ou enfraquecer o som, de modo que algumas notas soem mais fortes e outras mais fracas. Percebe-se aqui, que Quantz (1752) trata a *MDV* também como uma articulação musical, sendo que o seu efeito sonoro característico de crescer e depois decrescer pode ser evidenciado não somente em uma nota longa, mas também em frases musicais com desenhos melódicos distintos.

O quadro a seguir (Quadro 3) representa o resumo das principais ideias sobre a *MDV* como um ornamento musical apresentadas por cinco tratadistas citados neste estudo.

Quadro 3: Principais considerações sobre *MDV* como um ornamento musical em cinco tratados antigos citados neste estudo.

	CACCINI, G.	**MONTÉCLAIR, M. P.**	**GEMINIANI, F.**	**QUANTZ, J. J.**	**MANCINI, G.**
Tratado	*Le nuove musiche*	*Principes de musique*	*A treatise of good taste in the art of musick*	*Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique*	*Pensieri e reflessioni pratiche sopra il Canto Figurato*
Ano	1601	1736	1749	1752	1774
Principais considerações sobre a *MDV*	Uso do termo em italiano – *Il crescere e scemare della voce*; *MDV* deve ser feita em notas longas ou grupos de notas; *L'esclamazione* (ornamento com o efeito de dinâmica oposto ao da *MDV*).	Uso do termo em francês – *Son enflé et diminué*; Associação da *MDV* com os registros vocais – evitar quebras entre os registros nas variações de intensidade.	Uso do termo em inglês – *Swelling and falling the sound*; Uso da *MDV* com outros ornamentos expressando afetos variados; A *MDV* com o *vibrato* – afeto de majestade e dignidade.	*MDV* geralmente é feita em notas longas; *MDV* pode ser feita também em notas diferentes e sucessivas – associação com a articulação musical.	*MDV* como um ornamento essencial para o canto; Associação da *MDV* com o virtuosismo vocal; *MDV* pode ser feita em notas longas e para preparar cadências.

Observa-se que, mesmo com muitos anos de diferença entre a publicação de um tratado e de outro, tanto Caccini quanto Quantz elucidam que a *MDV* deveria ser executada em notas mais longas, cuja duração permitisse sua realização. Pode-se constatar também que a *MDV* recebeu por Caccini outra terminologia também na língua italiana, além de nomenclaturas em francês e em inglês presentes nos tratados de Montéclair e Geminiani, respectivamente. É importante pontuar outras duas coisas: a associação da *MDV* com o virtuosismo vocal feita por Mancini, que tem relação com o desenvolvimento do *Bel Canto* e do canto solista evidenciando mais a figura do cantor a partir da segunda metade do século XVIII quando foi publicado o seu tratado; e a associação, feita por Geminiani, da *MDV* com o *vibrato*, que durante o período barroco, era tido como um ornamento musical.

2. 10 – A *MDV* e o *vibrato*

Assim como Geminiani (1749), Friedrich Wilhelm Marpurg, um compositor e teórico musical alemão do século XVIII, também associa a *MDV* ao *vibrato*. Em seu tratado intitulado *Principes du clavecin*, publicado em 1756, Marpurg discorre sobre vários ornamentos musicais, entre eles o *vibrato*, que, para o músico, era um tipo de ornamento caracterizado por uma pequena oscilação de uma determinada frequência, sem que ocorressem novas articulações. Para o tratadista, o *vibrato*, que também podia ser chamado de *balancement*, *tremblement*, ou até mesmo de *tremolo*, representava uma imitação do tremor do órgão e, quando em uma nota de longa duração, deveria ser precedida de uma *MDV* (MARPURG, 1756 *apud* VEILHAN 1977). Nesse sentido, há evidências de que o *vibrato* era usado como um ornamento vocal nos séculos XVII e XVIII, embelezando a interpretação musical quando utilizado discretamente e em trechos musicais apropriados. A precisão na afinação das notas imposta pelos tratadistas barrocos e arduamente buscada pelos intérpretes da época pode explicar o uso comedido do *vibrato*, pois qualquer flutuação de frequência implicaria desafinações ou sonoridades vocais indesejadas. Por essa razão, o *vibrato* era mais usado como um ornamento musical, visto que a preocupação com a precisão na afinação do som desencorajava o seu uso indiscriminado.

A conexão feita por muitos tratadistas barrocos entre esses dois ornamentos musicais (a *MDV* e o *vibrato*) provavelmente deve-se ao fato de que ambos eram ensinados e praticados para que surgissem como fruto de muito requinte musical e, dessa forma, serviam para embelezar as diferentes melodias. O ideal sonoro de não atacar as notas fortemente (que se caracterizava pela oscilação de intensidade típica da *MDV*), além da sua concepção ornamental durante o Barroco, fez com que o *vibrato* fosse comumente executado na metade ou no final da emissão do som, isto é, quando se alcançava a intensidade mais forte ou quando se retornava ao *piano*. Estudos mais atuais, entretanto, mostraram o *vibrato* da voz como uma flutuação na frequência causada por uma ressonância muito rica, num aparelho vocal sem tensão e bem regulado. O *vibrato*, hoje em dia é entendido, assim, como um produto de vários elementos, tanto acústicos (fenômenos de ressonância no aparelho vocal) quanto físicos (impulsos nervosos na musculatura), sendo fundamental na manutenção do *legato*, e característica essencial na qualidade sonora do cantor lírico (PACHECO, 2004). Com o desenvolvimento do *Bel Canto*, da sonoridade musical clássica e depois romântica, e do surgimento dos grandes teatros, houve a necessidade de aumentar as potencialidades da voz e o *vibrato*, usado *ad libitum* já no início da emissão vocal, configurou-se como resultado de uma busca incessante por maior volume vocal.

Desse modo, o uso do *vibrato* na voz se modificou conforme as técnicas vocais e as escolas de Canto oriundas do *Bel Canto* foram solidificando-se na Europa. Tal modificação também ocorreu com a *MDV*, que, com o passar do tempo, foi recebendo atribuições diferentes daquelas enquadradas dentro da estética barroca. Contudo, mesmo passando por modificações, essas e outras características marcantes do *Bel Canto* continuaram a ser empregadas no canto solista e, nos dias atuais, caberá ao intérprete um estudo minucioso das diferentes épocas e estilos vocais para utilizá-las adequadamente, de acordo com o repertório que deseja executar.

CAPÍTULO III

3 – Aspectos interpretativos da *MDV*

Neste capítulo, serão expostos alguns trechos de peças do período barroco que possuem notas longas sugestivas do uso da *MDV*. Evidenciarei o uso da *MDV* nesses trechos, justificando-o através de análises que enfatizarão a retórica musical e o virtuosismo vocal, bem como tratando a *MDV* como um ornamento barroco. Como visto no capítulo anterior, o ideal sonoro da música barroca se caracterizava por um tipo de articulação musical em que o ataque do som era feito com uma intensidade mais fraca, ganhando força paulatinamente com sua finalização novamente na intensidade inicial. Esse tipo de variação de dinâmica, que era praticado para realizar não somente as notas de longa duração, mas também grupos de notas como escalas ou arpejos, é característico da oscilação de intensidade da *MDV*. No entanto, ao tratá-la como um ornamento musical, em alguns trechos melódicos que tenham especialmente notas longas, essa oscilação na intensidade do som se evidencia e tem a funcionalidade de destacar uma determinada intensão textual ou uma dissonância, ou de indicar a habilidade técnico-vocal do intérprete, no caso dos cantores (lembrando que a *MDV* também é comumente usada por instrumentistas).

Dessa maneira, haverá trechos com notas longas nas linhas melódicas do repertório barroco que não carecerão do uso evidente da *MDV*, mas que ainda deverão ser interpretados respeitando o padrão articulatório típico das peças desse período (cuja emissão sonora se caracteriza pela tal variação de dinâmica), porém de forma mais sutil, pois não haverá um motivo importante (como uma dissonância, um afeto dado pelo texto ou uma demonstração de virtuosismo) que justificará o realce desse efeito na intensidade do som. Por essa razão, nas análises feitas neste capítulo, será apresentada uma sugestão para o uso da *MDV* em alguns trechos que justifiquem sua realização como um ornamento musical.

Com base nas investigações feitas no Capítulo II, pude, através dessas análises, eleger trechos musicais de algumas peças do meu repertório que demandam o uso evidente da *MDV* como um ornamento musical. A escolha de interpretação desses trechos é o que desejo explicitar nesta seção. Além disso, abordarei aspectos da performance historicamente informada que possam referendar os estudos sobre a *MDV* e a importância de se investigarem termos

inerentes à performance musical que geralmente não aparecem nas partituras (como é o caso da *MDV*) e que são essenciais para fazer escolhas nas interpretações musicais.

3. 1 – A *MDV* como um ornamento que pode exprimir as ideias de "majestade", "dignidade" e "divindade"

No período barroco, o uso da *MDV* como um ornamento musical foi mais intenso, justamente porque esse período foi marcado pela transformação dos princípios da retórica em equivalentes musicais. Como já dito anteriormente, os compositores e intérpretes recorriam ao uso de ornamentos e de figuras retórico-musicais (recursos musicais análogos às 'figuras de retórica', que, na oratória, têm a função de intensificar o conteúdo emocional do discurso) para incitar sentimentos e emoções dos ouvintes (PALISCA, 1980; LUCAS, 2007).

No Capítulo II deste estudo, mostrei alguns tratados de ornamentação barroca que tratam da *MDV*, entre eles o do italiano Francesco Geminiani, intitulado *A treatise of good taste in the art of musick*, em que o compositor caracteriza-a como um ornamento essencial que exprime os afetos de "majestade", "dignidade" e "divindade", especialmente quando executada com o *vibrato*, outro efeito sonoro que também possuía uma funcionalidade ornamental no período barroco. Sendo assim, em muitos trechos de árias de compositores significativos desse período, podem-se constatar notas de longa duração com palavras do texto que podem exprimir tais ideias e, por isso, são sugestivas do uso da *MDV*. A seguir, serão apresentados alguns exemplos disso.

O primeiro trecho é da ária *Almen non negate* (partitura em ANEXOS, p. 97-98), que é a primeira ária da cantata profana *Astri* para alto solo e contínuo do compositor italiano Antonio Caldara (1670 – 1736). A tonalidade da ária é Fá menor, o andamento é *andante* e o tempo é ternário simples (3/4). É uma ária cuja forma denomina-se *"da capo"*, ou seja, inicia-se com uma parte A e, em seguida, há uma parte B. Logo depois, volta-se para o início e se executa novamente a parte A, porém com mais variações, que incluem ornamentos, cadências e outros. Na parte B desse tipo de ária, há mais modulações, além de geralmente haver um caráter contrastante com a parte A.

Os compassos 30 a 43 da parte A da ária têm o seguinte texto: "*Almen non negate mie luci spietate. Se voi non mi amate ch'io possa adorarvi."* (que pode ser traduzido como "*Ao*

menos não negastes minhas luzes implacáveis. Se vós não me amastes que eu possa adorar-vos."). O trecho a ser analisado começa na segunda metade do último tempo do compasso 36 e vai até o segundo tempo do compasso 43, com a parte do texto que diz *"ch'io possa adorarvi."* No compasso 38, mais especificamente, constata-se um prolongamento da terceira sílaba da palavra *"adorarvi"*, que se inicia com um lá bemol e tem duração de uma mínima pontuada ligada à primeira colcheia do compasso 39. Depois disso, há alguns floreios com dois pontos de apoio que têm duração de uma semínima pontuada cada: o primeiro com a nota sol bemol no compasso 40 e o segundo com a nota si bemol no compasso 41. Em seguida, aparecem mais alguns floreios, terminando o trecho com uma cadência interrompida no compasso 43 na nota fá.

Apesar de o trecho durar até o compasso 43, o que pretendo ressaltar aqui é a sugestiva execução de uma *MDV* no prolongamento da nota lá bemol no compasso 38. É certo que o trecho inteiro é passível da aplicação da *MDV*, visto que a palavra *"adorarvi"* exprime a ideia de "adorar" alguém, que é colocado numa posição superior, majestática, digna ou mesmo divina, o que se aproxima dos afetos de "majestade", "dignidade" e "divindade" expostos por Geminiani. No entanto, a nota lá bemol se torna uma figura de retórica denominada ***Prolongatio*** que, segundo Cano (2000), se caracteriza por um prolongamento considerável de uma dissonância, à medida que ela se prolonga até a primeira metade do compasso 39, onde se tem um acorde de Si bemol menor com sétima menor na harmonia e o lá bemol prolongado é a própria nota dissonante nesse caso.

Portanto, o ponto mais forte da *MDV* nesse trecho pode ser na primeira metade do primeiro tempo do compasso 39, iniciando o *diminuendo* logo em seguida. Os floreiros que vêm a seguir e os dois pontos de apoios mencionados acima podem receber uma dinâmica ondulante também, sendo o si bemol do compasso 41 um pouco mais forte que o sol bemol do compasso 40 com um decrescendo, em seguida, até o fá que finaliza o trecho, respeitando-se, assim, a progressão melódica e a articulação característica desse tipo de peça.

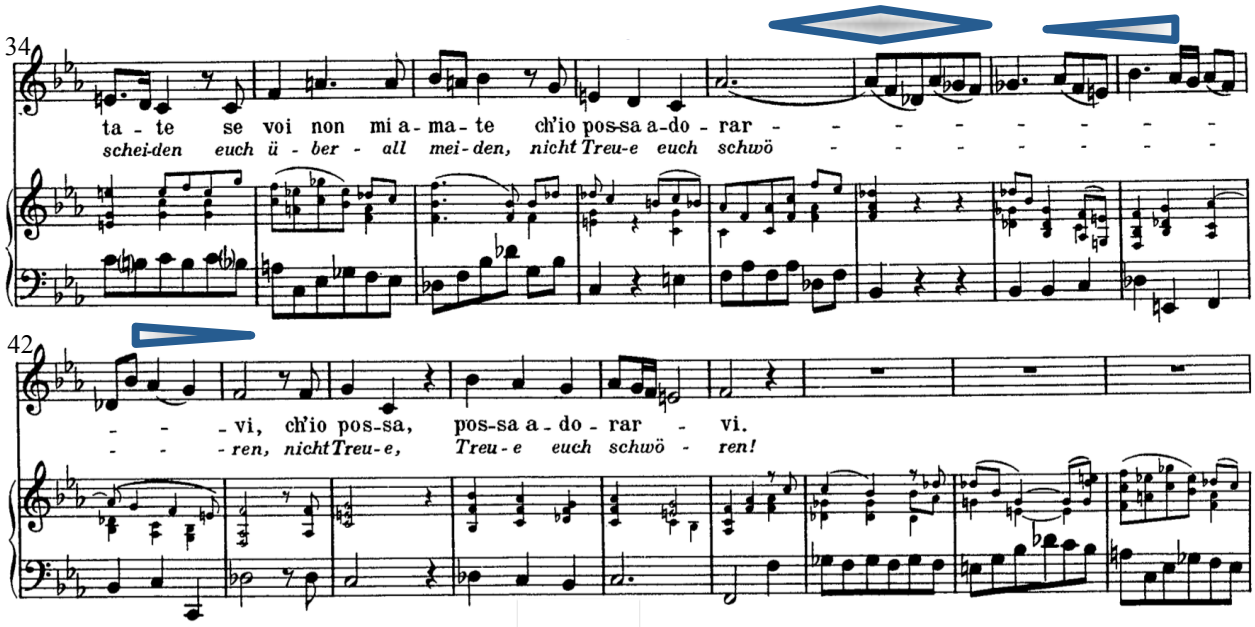


Figura 7: Trecho da ária *Almen non negate* de A. Caldara – prolongamento da nota lá bemol do compasso 38 até a primeira metade do primeiro tempo do compasso 39 (*Prolongatio*) seguido de floreio e dois pontos de apoio (sol bemol e si bemol) terminando em uma cadência interrompida no compasso 43.

O segundo trecho é da ária para *haute-contre Règne, Amour* (partitura em ANEXOS, p. 99-104)[30], que faz parte da ópera *Pygmalion* (RCT 52) de Jean-Philippe Rameau (1683 – 1764). É uma ária que está na tonalidade de Fá maior e tempo binário simples (2/2). Essa ária também é uma ária *"da capo"* e apresenta muitas mudanças de andamento e de caráter já na parte A; no entanto, essa seção possui majoritariamente um andamento mais rápido com notas de agilidade.

Os compassos de 9 a 15 marcam o início da linha melódica do canto com uma nota fá sustentada do compasso 9 até a primeira colcheia do segundo tempo do compasso 13, onde, em seguida, há um floreio com colcheias que caminha em direção descendente e atinge um lá no compasso 15, que resolve em um sol na primeira parte do segundo tempo desse compasso (nota-se uma indicação de ornamento nessa nota sol). Tudo isso acontece quando se canta a palavra *"Règne"* (e em seguida virá a palavra *"Amour"* como uma exclamação: *"Règne, Amour!"* – em português, "Reine, Amor!") com a sustentação da nota fá e o floreio que vem em seguida sendo cantados na primeira sílaba dessa palavra. O prolongamento do fá inicial da linha melódica do canto por si só já sugeriria o uso da *MDV* ao executar tal nota, mas esse

[30] Algumas partituras usadas neste estudo são de edições em que há redução de orquestra para um instrumento acompanhador. Para mais informações ver *Referências de Partituras*, p. 95.

ornamento pode receber ainda mais ênfase pelo sentido de "majestade" e "sublimidade" da palavra *"Règne"*, a fim de realçar o "reinado" do amor.

O *crescendo* e *diminuendo* graduais da *MDV* neste trecho podem acompanhar a progressão harmônica em arpejos que se iniciam no compasso 9 e vai até o compasso 15, ou seja, o ponto mais forte da *MDV* será no compasso 12 com uma leve diminuição para iniciar o floreio em colcheias. O movimento melódico do floreio também pode ser feito com uma *MDV* mais curta com o início do *diminuendo* na nota lá do compasso 15.



Figura 8: Trecho da ária *Règne, Amour* de J-P Rameau – prolongamento da nota fá que começa no compasso 9 e vai até a primeira parte do segundo tempo do compasso 13, seguido de floreio que termina na primeira parte do segundo tempo do compasso 15 ao se cantar a palavra *"Règne"*. As setas indicam uma progressão harmônica feita pelo acompanhamento que coincide com a nota fá prolongada da linha melódica.

Outros dois trechos são da ária para alto solo *O thou that tellest good tidings to Zion* (partitura em ANEXOS, p. 105-111) presente no oratório *The Messiah* (HWV 56) de Georg Friedrich Händel (1685 – 1759). Essa ária está na tonalidade de Ré maior, tem andamento *andante* e tempo binário composto (6/8). O texto foi retirado de duas passagens bíblicas do livro de Isaías: o versículo 9 do capítulo 40 e o primeiro versículo do capítulo 60.

Nos compassos 60 a 67 (fim da parte D e início da parte E), onde há o texto *"behold your God"*, pode-se perceber, além da repetição da nota sol, um prolongamento dessa nota ao se

cantar a palavra *"God"*, que começa no compasso 64 e termina na segunda parte do segundo tempo do compasso 65. Essa nota sol prolongada na palavra *"God"* é certamente passível do uso da *MDV*, pois evidencia a "divindade" e a "sublimidade" de Deus.

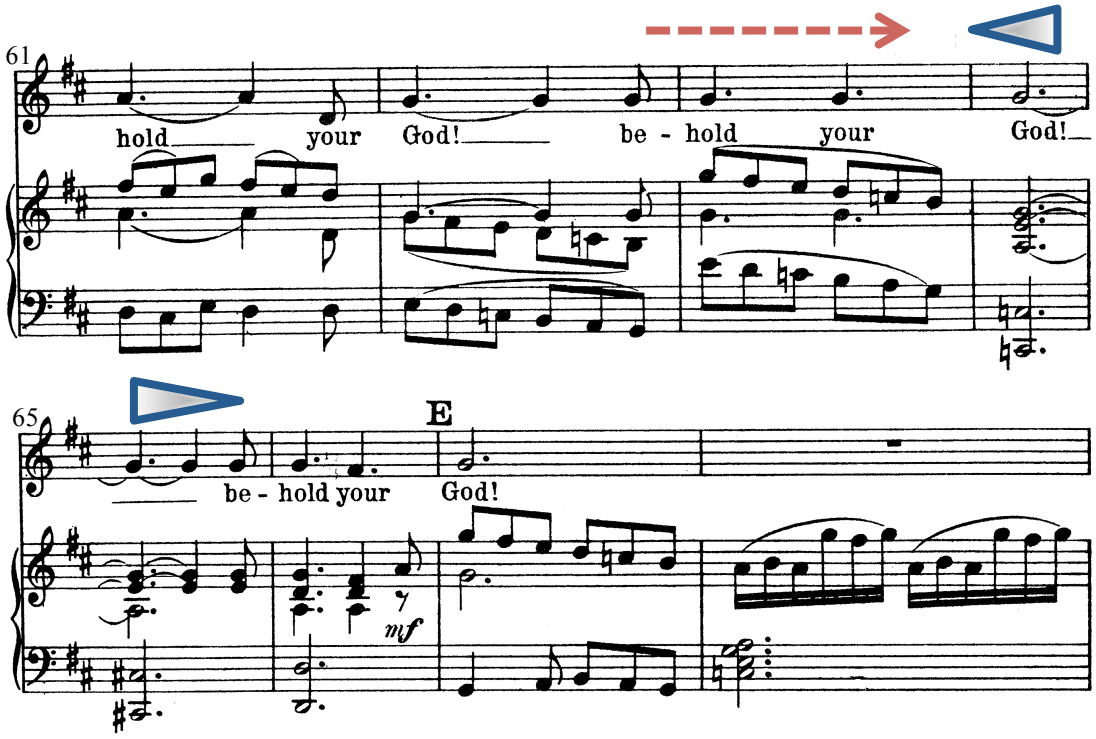


Figura 9: Trecho da ária *O thou that tellest good tidings to Zion* de G. F. Händel – repetição da nota sol e prolongamento dessa nota ao se cantar a palavra *"God"* que começa no compasso 64 e termina na segunda parte do segundo tempo do compasso 65.

Já nos compassos 90 a 92 (início da parte G), canta-se *"the glory of the Lord"* com um movimento melódico descendente (figura de retórica denominada ***Catabasis***, de acordo com CANO, 2000) em direção à nota dó, que se alonga do compasso 91 até a segunda parte do segundo tempo do compasso 92, no momento em que se canta a palavra *"Lord"*. Fica clara a necessidade de se ornamentar essa nota longa, dó, com uma *MDV* enfatizando a "majestade" e "dignidade" do "Senhor" Deus. Além disso, o dó, nesse trecho, e o sol, no trecho anterior (nas palavras *"Lord"* e *"God"*, respectivamente), são duas dissonâncias que se alongam consideravelmente: o dó sobre o acorde de *Ré maior com sétima menor* e o sol sobre o acorde de *Lá menor com sétima menor na primeira inversão* (compasso 64) e depois sobre o acorde de *Lá maior com sétima menor na primeira inversão* (compasso 65). Essas duas notas também podem ser caracterizadas como a figura retórico-musical ***Prolongatio***, pois se caracterizam por um prolongamento considerável de uma dissonância. Tais notas estão sobre tétrades que possuem a função de dominante, o que retoricamente ressalta a imagem de um ser supremo, uma divindade.

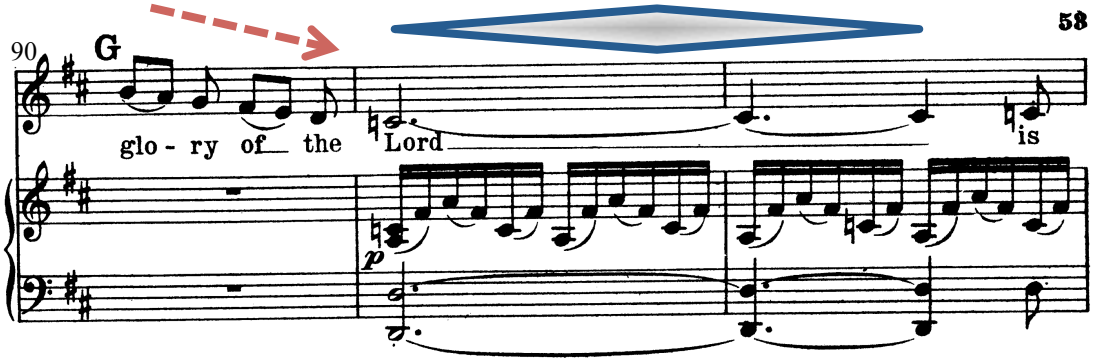


Figura 10: Trecho da ária *O thou that tellest good tidings to Zion* de G. F. Händel – movimento melódico descendente (*catabasis*) em direção à nota dó, que se alonga do compasso 91 até a segunda parte do segundo tempo do compasso 92 no momento em que se canta a palavra *"Lord"*.

3. 2 – A *MDV* como um ornamento que pode exprimir as ideias de "elevação" ou "superioridade"

Francesco Geminiani também afirma em seu tratado que a *MDV* pode expressar a ideia de "elevação" ou "superioridade", o que não se contrapõe às ideias de "majestade", "dignidade" "divindade" abordadas acima, mas que pode ficar mais evidente se determinada nota longa aparecer em uma melodia como o ponto culminante de uma frase, atingido por um movimento melódico ascendente. A seguir, alguns trechos que exemplificam isso.

O primeiro trecho é de uma canção inglesa de John Dowland (1563 – 1626). A *lute song*, um tipo de canção secular geralmente escrita para voz e alaúde, foi uma forma musical bastante usada no século XVI e nos primeiros anos do século XVII. Chew (1980) afirma que o cantor podia até acompanhar a si mesmo em um alaúde dependendo da complexidade do acompanhamento e da linha melódica, mas que geralmente as canções eram executadas com um cantor e um alaudista separados. Esse tipo de canção floresceu na Itália, na Inglaterra e na França, e tinha nomes e estilos distintos de acordo com a região. Na Inglaterra, foi chamado também de *ayre* e teve início em 1597 com a publicação do primeiro dos quatro livros de canções de Dowland. Portanto, vê-se a importância desse compositor que, de acordo com Chew (1980), orientou-se no sentido declamatório italiano de compor canções para voz solo e madrigais. Dessa forma, as *lute songs* (ou *ayres*) possuem vários trechos que carecem de expressividade e de ornamentação, visto que preludiaram a monodia que Caccini denfenderia poucos anos mais tarde. Por essa razão, o trecho a seguir da canção *Sorrow, stay* (partitura em ANEXOS, p. 112-114) de John Dowland é passível do uso de ornamentos como a *MDV*. A

peça está em Fá menor, não tem indicação de tempo tampouco sinal de compasso e a edição usada neste estudo indica um andamento lento (*slow*), sendo provável que esta indicação não seja do compositor.

Nos compassos 31 a 33, encontra-se o texto *"down, and arise"*, que é cantado duas vezes a partir do compasso 30 em uma espécie de progressão melódica ascendente: primeiramente começando em dó e terminando em lá com a segunda sílaba da palavra *"arise"* com duração de uma semínima (compasso 30); e, em seguida (compasso 31), iniciando em mi e finalizando no dó acima com a mesma sílaba da palavra *"arise"* se alongando por uma mínima ligada a uma semibreve e a outra mínima até chegar no compasso 33. Minha sugestão de realização da *MDV* é justamente na nota dó, que se alonga a partir do compasso 31 sobre a palavra *"arise"* ("levantar-se") exprimindo, assim, a ideia de "elevação" ou "superioridade". É interessante notar que tal ideia é logo contraposta pelo que vem em seguida *"I never shall"* em movimento melódico descendente (*catabasis*), o que torna claro todo o sentido do texto através de figuras retórico-musicais, isto é, o amante que se vê em sofrimento contínuo percebe que as dores do amor jamais o deixarão levantar novamente.



Figura 11: Trecho da canção *Sorrow, stay* de J. Dowland – progressão melódica ascendente e grande *MDV* na palavra *"arise"* a partir do compasso 31 e depois a finalização da peça em movimento melódico descendente (*catabasis*).

O segundo trecho também é da ária para alto solo *O thou that tellest good tidings to Zion* (partitura em ANEXOS, p. 105-111) que está presente no oratório *The Messiah* (HWV 56) de Georg Friedrich Händel (1685 – 1759). Lembrando que sua tonalidade é Ré maior, o seu andamento *andante* e seu tempo binário composto (6/8). O texto dessa ária é de duas passagens bíblicas do livro de Isaías: o versículo 9 do capítulo 40 e o primeiro versículo do capítulo 60.

Os compassos 29 a 35 (fim da parte B) apresentam a frase *"get thee up into the high mountain"*. No compasso 31, inicia-se um movimento melódico sinuoso e progressivamente ascendente na primeira sílaba da palavra *"mountain"*, chegando a uma nota mais aguda (lá), que é prolongada durante todo compasso 33. Esse movimento sinuoso e ao mesmo tempo ascendente na melodia que se estabiliza em uma nota mais aguda e de longa duração pode representar as curvas de uma montanha, sua altura e um platô no seu ponto mais alto. O uso da *MDV* na nota lá exprime a ideia de "elevação" e "superioridade", pois esta nota poderia representar o platô, isto é, o ponto mais alto dessa montanha. Sugiro que o ponto mais forte da *MDV* seja próximo do prolongamento curto, porém importante, dessa nota lá no compasso 34, pois nesse momento tal nota soa como uma dissonância de outras duas, configurando-se um ***prolongatio***: o si na primeira voz do acompanhamento e o ré sustenido na voz do baixo. O *diminuendo* ocorrerá nas notas seguintes, finalizando o trecho com o mesmo lá de maneira vigorosa, mas não tão forte como no *crescendo* do compasso 33 para o início do 34.



Figura 12: Trecho da ária *O thou that tellest good tidings to Zion* de G. F. Händel – movimento melódico sinuoso e progressivamente ascendente na primeira sílaba da palavra *"mountain"* chegando a uma nota mais aguda (lá), que é prolongada durante todo compasso 33 até o início do 34.

3. 3 – Outras significações para a *MDV*

Percebo que nem sempre o uso da *MDV* se dá pela expressão dos afetos acima citados. Em alguns casos, poderá realçar, na minha interpretação, ideias de "resistência", "angústia", "suspensão", "sustentação" e "estaticidade", sentimentos esses que serão enfatizados pelo texto e pela própria nota longa que aparecerá no desenho melódico. Ademais, a *MDV* também servirá para demonstrar virtuosismo vocal em trechos melódicos complexos ou em cadências, além de ser bastante usada também em passagens melódicas como progressões, dissonâncias, notas pedais, dentre outros, que não estão relacionados diretamente com o texto.

O primeiro trecho musical desta seção é do primeiro movimento (partitura em ANEXOS, p. 115-117) do *Stabat Mater* (RV 621) para alto solo, baixo contínuo e cordas (2 violinos e 1

viola) de Antonio Vivaldi (1678 – 1741). É uma peça que apresenta grande dramaticidade e requer um controle vocal apurado para a sustentação e afinação precisa das notas. A sua tonalidade é Fá menor, e o movimento é lento (*largo*), em compasso ternário simples (3/4).

Tal trecho começa no segundo tempo do compasso 33 e termina no último tempo do compasso 39, com o texto *"dum pendebat"* ("estava pendurado", em tradução literal) cantado através de uma progressão harmônica com três pontos de apoio: o primeiro e o segundo nos compassos 34 e 36 com as notas lá bemol e sol, respectivamente, e o terceiro no compasso 38, com a nota fá. Esses pontos têm duração de uma mínima pontuada ligada e uma colcheia pontuada (os dois primeiros) e uma mínima pontuada ligada e uma semicolcheia (o terceiro). Nota-se que a progressão é feita sobre a segunda sílaba da palavra *"pendebat"*, sugerindo que o Cristo "pendurado" na cruz pode exprimir uma ideia de "elevação" e "angústia". Tem-se também ***Prolongatio*** nos alongamentos dos dois primeiros pontos de apoio nos primeiros tempos dos compassos 35 e 37, com as dissonâncias nas notas si bemol e lá bemol do baixo. Todavia, além da justificativa retórica, o uso da *MDV* nesse trecho também se dá pela progressão melódica e harmônica, o que é uma característica comum em peças do repertório barroco e explica o fato de se realizar tal ornamento também no terceiro ponto de apoio, mesmo este não sendo dissonante como os outros.

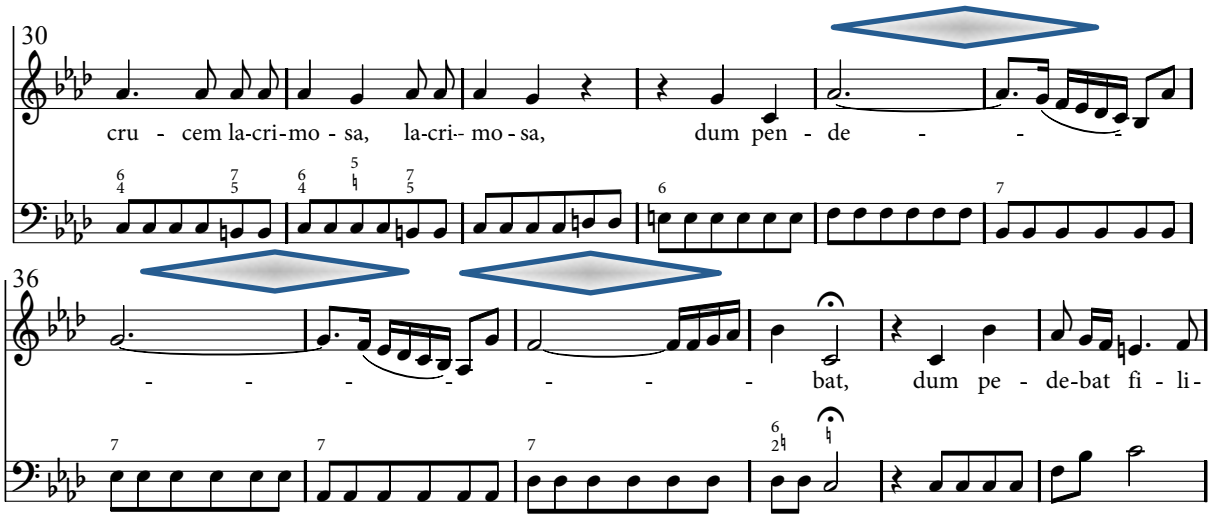


Figura 13: Trecho do primeiro movimento do *Stabat Mater* de A. Vivaldi – melodia progressivamente descendente na segunda sílaba da palavra *"pendebat"* com *MDV* em três pontos de apoio: lá bemol, sol e fá nos compassos 34, 36 e 38, respectivamente.

Os dois trechos a seguir estão na primeira ária da *Cantata BWV 54* para alto solo, baixo contínuo e cordas (2 violinos e 2 violas) de Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) (partitura

em ANEXOS, p. 118-123). A tonalidade é Mi bemol, e o compasso é quaternário simples. É comum em peças do período barroco não aparecer indicação de andamento, exceto para alguns compositores ou quando a indicação é feita por editores. Na edição usada neste estudo, não há indicação de andamento para essa peça, no entanto, o seu caráter e o fato de se tratar da primeira ária da cantata, podem ser indicativos de que o seu andamento é mais lento.

Nos Compassos 22 a 24, canta-se a palavra *"widerstehe"* no último tempo do compasso 22, alongando- sua terceira sílaba com a nota fá até a primeira metade de terceiro tempo do compasso 24, até a finalização do trecho, com um salto de oitava descendente quando se canta a última sílaba da palavra. Percebe-se um sentido retórico de "resistência", "sustentação" e "estaticidade" dado pela palavra em questão como um convite à santidade através do "resistir" ao pecado e, por isso, o uso da *MDV* nesse trecho é sugestivo. Entretanto, a nota fá alongada também funciona como uma nota pedal para o movimento ondulatório feito com semicolcheias em terças e sextas por algumas vozes do acompanhamento. As notas pedais na melodia, enquanto outras vozes que acompanham fazem mais desenhos melódicos e rítmicos, são comuns em peças barrocas. O emprego da *MDV*, nesses casos, pode auxiliar no direcionamento melódico pretendido.

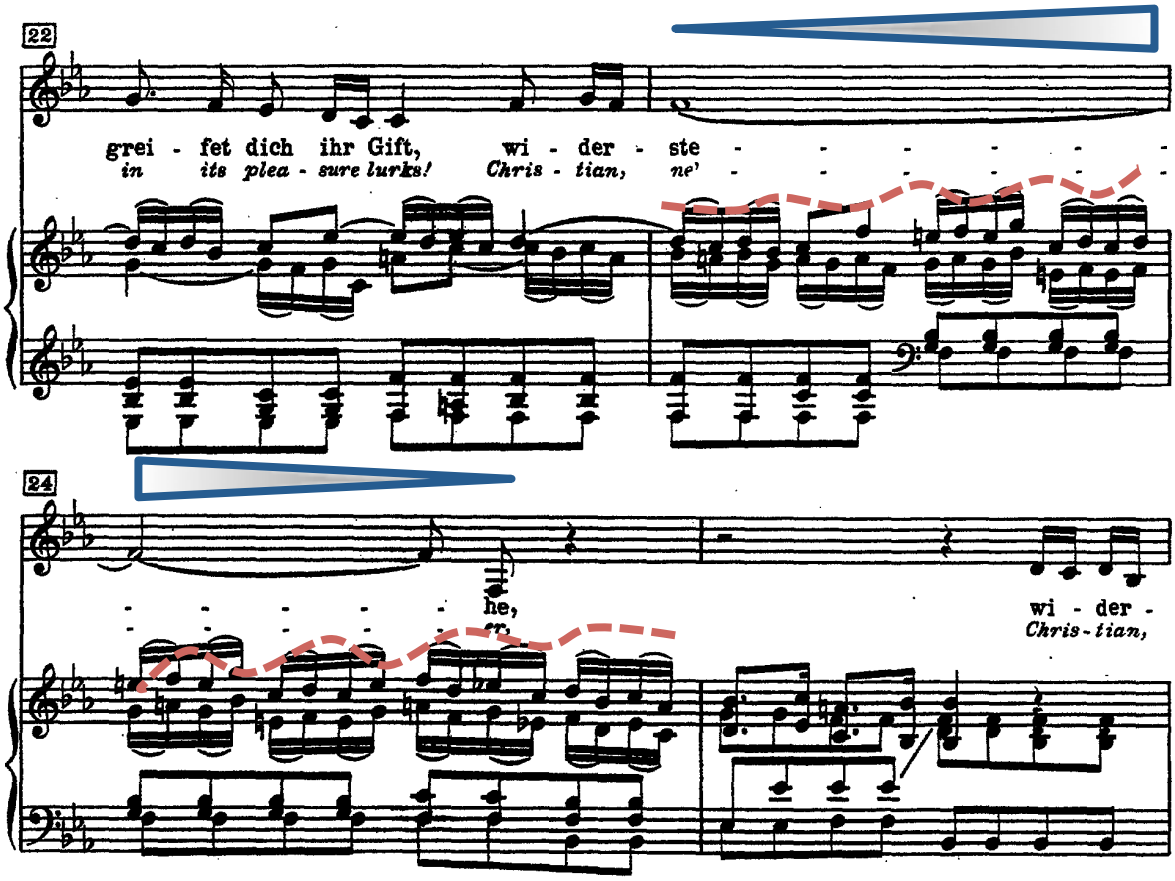


Figura 14: Trecho da primeira ária da *Cantata BWV 54* de J. S. Bach – prolongamento da nota fá na palavra *"widerstehe"*, que funciona também como nota pedal para o movimento ondulatório em terças e sextas nas vozes do acompanhamento.

Já nos compassos 29 a 31, também se canta a palavra *"widerstehe"*, porém agora essa se inicia na segunda metade do primeiro tempo do compasso 29 e se prolonga com a nota mi bemol até a terceira parte do primeiro tempo do compasso 31, resolvendo na quarta parte desse mesmo tempo em uma nota fá. O sentido retórico aqui é o mesmo do trecho anterior com as intenções de "resistência", "sustentação" e "estaticidade", que podem ser realçadas através de uma nota longa feita com *MDV*. Assim como antes, esse caso também não é só retórico, pois o mi bemol prolongado também serve como uma nota pedal para o mesmo tipo de movimentação ondulatória harmônica e rítmica em semicolcheias, porém agora feita somente com intervalo de sextas.

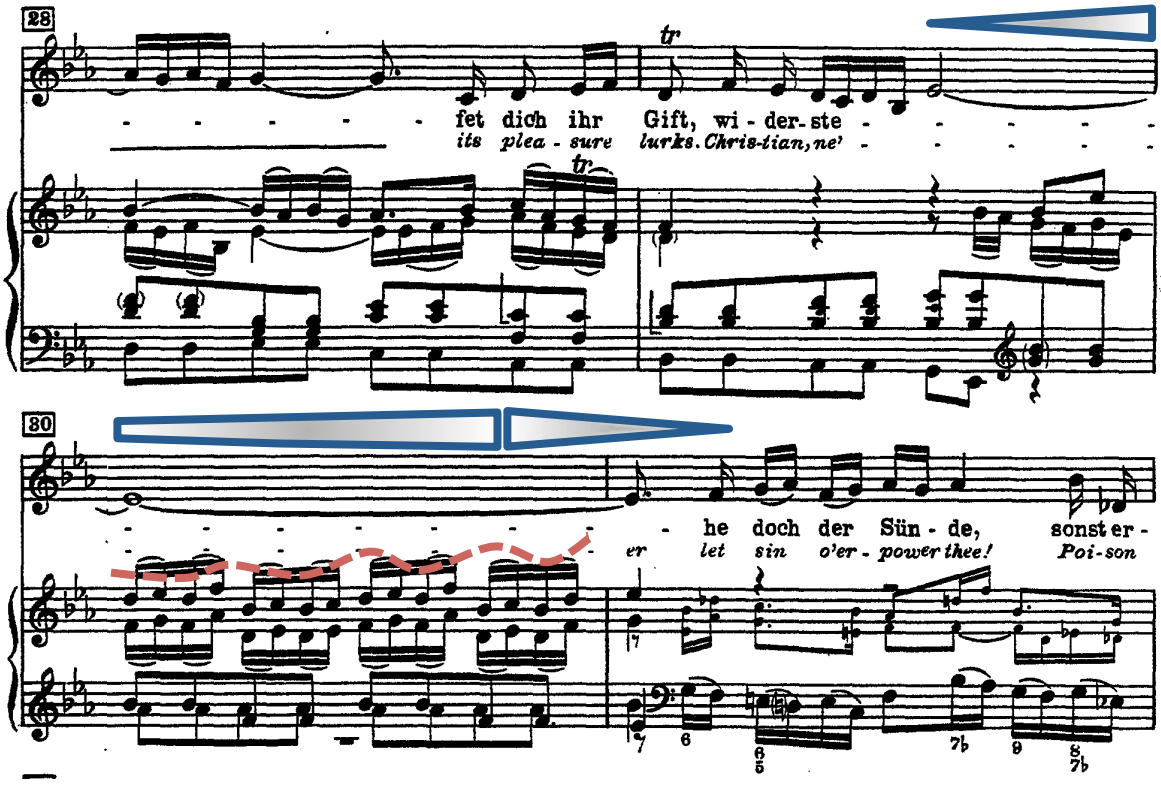


Figura 15: Trecho da primeira ária da *Cantata BWV 54* de J. S. Bach – prolongamento da nota mi bemol na palavra *"widerstehe"* que funciona também como nota pedal para o movimento ondulatório em sextas nas vozes do acompanhamento.

Os dois últimos exemplos são da ária *Son qual nave ch'agitata,* da ópera *Artaserse* do compositor italiano Ricardo Broschi (1698 – 1756). Irmão do grande *castrato* Carlo Broschi, mais conhecido como Farinelli, Ricardo compôs cerca de oito óperas, todas de caráter heroico. Seu trabalho ganhou maior reconhecimento em Londres, para onde se mudou com o irmão em 1726 e escreveu seis óperas, entre elas *Artaserse*. Broschi compunha os principais papeis de suas óperas para o próprio Farinelli, com árias virtuoses de bravura que tinham passagens melódicas e rítmicas complexas e davam espaço para o uso livre da ornamentação e da execução de longas cadências. A ária em questão (partitura em ANEXOS, p. 124-134) está na tonalidade de Sol maior e em compasso quaternário simples. Além de ser uma ária de bravura é também uma ária *da capo* em um andamento bem rápido (*allegro assai*).

O trecho que vai do compasso 20 ao 22 é o início da parte cantada da peça, em que se apresenta o texto *"son qual nave"* em uma frase que dura três compassos. Tal apresentação funciona como uma introdução ou cadência inicial com uma nota sol prolongada na primeira sílaba da palavra *"nave"* a partir do terceiro tempo do compasso 20 até a primeira parte do terceiro tempo do compasso 21, em que se tem uma fermata. Em seguida, há um floreio com

notas em semicolcheia e, no compasso 22, a frase termina com uma outra fermata de pausa. A *MDV*, aqui, pode ser feita mostrando as potencialidades técnicas do cantor logo no início da linha melódica do canto nessa nota sol prolongada até a fermata do terceiro tempo do compasso 21. O intérprete pode explorar essa fermata, fazendo outra *MDV* pelo tempo que desejar, a fim de mostrar sua habilidade em realizar essa técnica. Como visto nas afirmações de Mancini (1774), a *MDV* é um ornamento essencial para o canto e pode ser usada em notas que iniciam uma ária, notas com fermata ou notas que preparam cadências, além de qualquer outra nota em outros trechos que possuem valor considerável. Sendo assim, observa-se o lado estético da *MDV* como um ornamento musical que ajuda a embelezar uma melodia, evidenciando as potencialidades técnicas de um cantor.

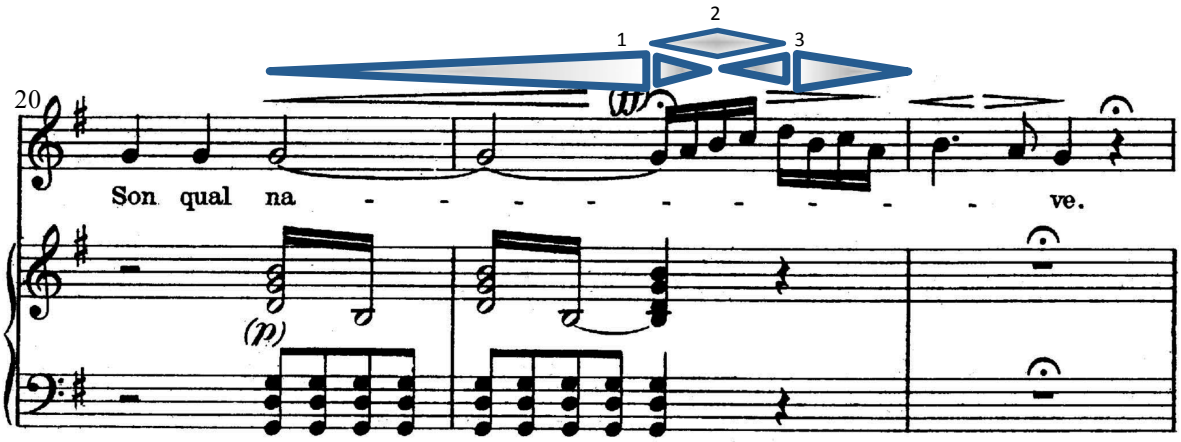


Figura 16: Trecho introdutório da parte cantada da ária *Son qual nave ch'agitata* de R. Broschi – prolongamento da nota sol na palavra *"nave"* até o terceiro tempo do compasso 22. Tal trecho é passível da execução de três *MDV* – uma até a fermata do compasso 21 (1), outra na própria fermata (2) e outra no floreio que vem a seguir também no compasso 21 (3).

O trecho que compreende os compassos 121 a 123 é o final da parte B da ária e tem o texto *"a riposar"*. É um trecho que representa a cadência final dessa seção e, por isso, é passível do uso da *MDV* como demonstração de virtuosismo também. A cadência se inicia na metade do último tempo do compasso 121 e vai até o segundo tempo do compasso 123. Há uma fermata entre as notas si do primeiro tempo do compasso 122 e dó sustenido do terceiro tempo desse mesmo compasso, o que dá vazão para a livre improvisação por parte do intérprete nesse momento, o qual pode demonstrar suas habilidades vocais realizando escalas ascendentes e descendentes, arpejos, ornamentos variados e notas longas com o uso da *MDV*. Depois de realizar floreios, arpejos, trinados e notas longas, o intérprete pode, ainda, depois de uma

respiração, realizar outra *MDV* no dó sustenido com *vibrato* em seu ponto mais forte e finalizar a cadência em *piano*.

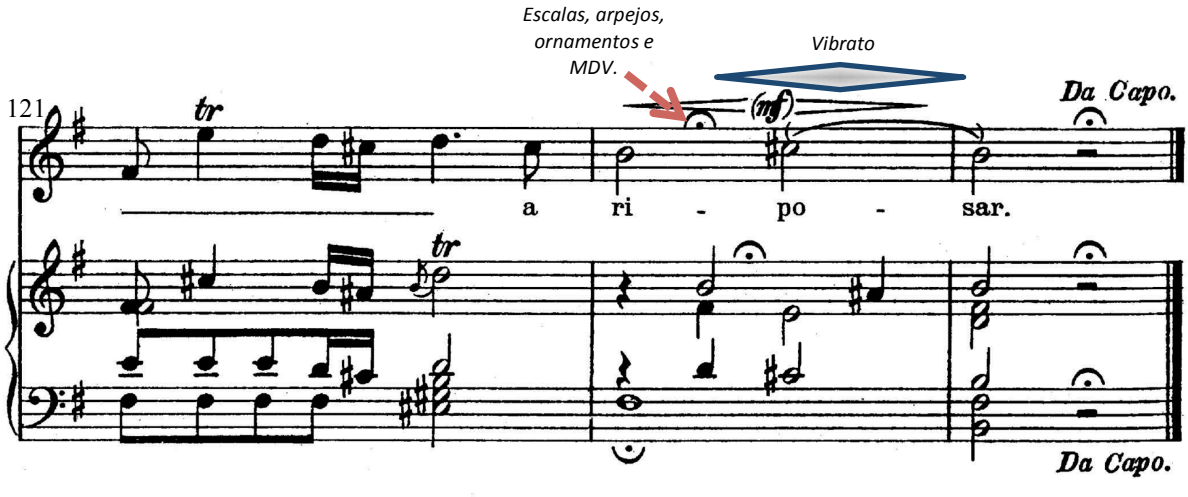


Figura 17: Trecho da ária *Son qual nave ch'agitata* de R. Broschi – cadência final da parte B da ária com texto *"a riposar"*: livre improvisação por parte do intérprete na fermata do compasso 122 com escalas, arpejos e ornamentos incluindo a *MDV*. Em seguida, a realização de outra *MDV* no dó sustenido desse mesmo compasso para finalizar essa seção no compasso 123 em *piano*.

3. 4 – Alguns aspectos da Performance Historicamente Informada

A ideia de música histórica ou de autenticidade histórica está relacionada ao surgimento do movimento da Música Antiga, que buscou resgatar o repertório antigo anterior ao ano de 1750. Apesar de esse movimento ter ocorrido a partir do século XX, Augustin (1999) afirma que a prática da música antiga na Europa já acontecia nos séculos passados. De qualquer maneira, a busca por uma fidelidade estética e interpretativa, bem como o interesse em difundir o repertório musical pré-1750 se tornaram mais evidentes com a fundação de academias como a *École de Musique Ancienne*, fundada em 1925 por Wanda Landowska, e com o surgimento de grupos musicais especializados nesse tipo de repertório por volta dos anos 1960, como o *Concentus Musicus Wien*, fundado por Nikolaus Harnoncourt em 1953, e o *Leonhardt Baroque Ensemble*, fundado em 1955, por Gustav Leonhardt.

A confecção de instrumentos de época para se executar o repertório da música antiga passou a ser algo cada vez mais comum, o que acarretou mudanças no que diz respeito à escuta e à apreciação desse repertório, além de ter criado uma nova concepção com relação à prática do repertório erudito, visto que o que começara como resgate do repertório antigo esquecido atingiu também o repertório pós-1750, isto é, basicamente todo o repertório tradicional, o que envolve os períodos clássico e romântico. Dessa forma, considerando-se tal abrangência de

repertório dado pelo movimento da Música Antiga, outras propostas interpretativas passaram a questionar o conceito de autenticidade, e a aplicação de regras do passado encontradas em tratados e relatos antigos se tornou bastante comum.

De acordo com Shigeta (2008), o destaque dado à busca incessante do ideal sonoro antigo que o movimento da Música Antiga recebeu se deve principalmente à visibilidade das apresentações e de inúmeras gravações de vários grupos especializados, o que acentuou a ruptura da tendência interpretativa do final do século XIX surgida com a tradição Romântica e com o conceito wagneriano de sonoridade. Nesse sentido, a música antiga se configurou como uma "novidade" em termos de sonoridade e concepção estética, despertando o interesse dos ouvintes. Além disso, Harnoncourt (1988) afirma que a defesa da utilização dos instrumentos de época não se dá apenas por motivos históricos ou por apresentar a vantagem de sua autenticidade, mas pelo fato de que, para cada época, houve a música ideal composta para o instrumento também ideal, e esse talvez seja o caminho verdadeiro para execução do repertório dos séculos passados.

Harnoncourt (1988) também explana que os instrumentos históricos podem oferecer efetivamente a riqueza sonora e as características técnicas que influenciam as interpretações como as razões para a insistência em se tocar, com instrumentos originais, o repertório antigo. O autor também afirma que

> [...] onde é possível atingir um alto grau de autenticidade de estilo, somos recompensados por riquezas insuspeitadas. As obras se revelam sob uma luz ao mesmo tempo nova e antiga e vários problemas resolvem-se por si mesmos. Executadas desta maneira, as obras não só soam historicamente mais corretas, como também muito mais vivas, pois são apresentadas com os meios que lhes são correspondentes. Com isto tem-se uma ideia das forças espirituais que fizeram o passado fecundo. A prática da música antiga adquire, então, para nós, além do prazer estético, um sentido profundo. (HARNONCOURT, 1988, p. 22)

Pode-se perceber, contudo, que Harnoncourt defende a vivacidade musical ao interpretar o repertório da música antiga. Para o autor, a defesa pelos ideais sonoros do movimento é algo que não pode interferir na expressão musical, independentemente de qual for a concepção interpretativa. Harnoncourt ainda chega a preferir uma execução errônea do ponto de vista histórico, mas que seja viva musicalmente, e reconhece o perigo de uma interpretação puramente histórica.

A literalidade e a autenticidade históricas como sendo as únicas e verdadeiras vertentes de execução possíveis do repertório erudito são uma posição da ala conservadora do movimento

da Música Antiga com a qual eu não compartilho. Prefiro compactuar com a perspectiva de Harnoncourt, que defende uma música viva, expressiva e emocionante e ainda relata que os testemunhos escritos do século XIV

> [...] demonstram que os músicos de então eram pessoas como nós, capazes de, dentro de seu estilo de execução, expressar todo o sentimento humano, livres de certas modernas exigências de objetividade e da preocupação com autenticidade. Estas, quando mal compreendidas a pretexto da veracidade estilística, levam apenas a uma interpretação seca, de caráter musicológico, ao invés de uma música vibrante e cheia de vida. (HARNONCOURT, 1993, p. 21)

Segundo Lawson e Stowell (2009), a interpretação calcada em informações estilísticas requer, por parte do intérprete, leituras complementares que visam ao estudo dos compositores e dos estilos musicais das épocas passadas, a fim de lhe oferecer mais subsídios para realizar suas escolhas interpretativas ao executar o repertório antigo. Além disso, será comum a esse intérprete a necessidade de uma notação complementar daquilo que comumente não vem grafado na partitura e que tem como objetivo ressaltar a linha melódica e a expressão do texto, o que inclui ornamentos, articulações e indicações de dinâmica. Algumas dessas notações complementares já são encontradas em edições modernas de obras antigas. Caberá ao intérprete da música antiga compactuar com esses editores ou realizar suas próprias escolhas, com base em seu estudo histórico e estilístico prévia e seriamente feito. Harnoncourt (1988) elucida que a notação musical era

> [...] até a metade do século XVII submetida a constantes modificações e da qual certos sinais, tidos então por fixados, não deixaram de ser utilizados de modo muito diverso até o fim do século XVIII. O músico atual toca exatamente o que está escrito na partitura, sem saber que a notação matemática e precisa só se tornou corrente no século XIX. Uma outra fonte de problemas é a enorme questão da improvisação que, até mais ou menos o fim do século XVIII, não pode ser separada da prática musical. (HARNONCOURT, 1988, p. 20)

A ornamentação barroca, mesmo que cheia de regras, complementa o que o compositor intencionalmente (pois muitos compositores barrocos esperavam que suas músicas fossem ornamentadas) deixou em aberto na partitura, cabendo ao intérprete acrescentar na obra musical ornamentos diversos, de modo a embelezar a linha melódica com o intuito de mostrar a expressividade dada pelo texto. Um exemplo claro disso é a *MDV*, que pode ser um ornamento expressivo em notas longas ou um efeito de dinâmica que pode objetivar a demonstração das potencialidades técnicas de um cantor (ou instrumentista).

Dessa forma, a prática de improvisação geralmente dada pelos ornamentos na música barroca é um elemento básico para o músico que interpreta esse repertório. Ademais, o ideal sonoro pretendido passa também por vários aspectos que envolvem as transformações técnicas e

didáticas para se tocar ou cantar, e as dimensões espaciais e acústicas das salas atuais de concerto. Acredito que a concepção de uma performance historicamente informada pode ser um caminho de êxito, em especial para o músico que interpreta um repertório antigo, pois significa um processo de construção da performance que vai muito além da partitura e que traz, por um lado, o convite a uma viagem na estética musical e no ideal sonoro de tempos passados e, por outro, o desafio de compreender a música antiga e traduzi-la para os ouvintes de hoje.

O estudo e a interpretação da música antiga poderão acontecer sob vários enfoques, desde a leitura complementar sobre os aspectos históricos e estilísticos das diferentes épocas e compositores, até a leitura de tratados antigos que abordam as práticas musicais de sonoridade, ornamentação e articulação musical, comumente usadas pelos intérpretes de outro tempo. Além disso, o executante desse repertório se focará também no estudo da própria partitura, por meio de análises mais convencionais (como a análise harmônica ou da relação texto-música) ou específicas (como a análise retórico-musical) e por meio de notações complementares de ornamentos, articulações e outros, como mencionado anteriormente. Outro enfoque importante envolverá questões extramusicais relacionadas ao momento da performance musical, por exemplo, a expressão gestual, a cenografia e o figurino, que também poderão ter uma concepção de época, e as características acústicas e espaciais do lugar onde tal performance acontecerá.

Assim, o estudo da *MDV* e de outros termos inerentes à performance musical se torna importante para uma execução musical historicamente coerente para intérpretes como eu, que compartilham da concepção histórica para uma performance musical. Conforme já exposto, há uma escassez de indicações de dinâmica nas partituras musicais do repertório barroco e os conhecimentos históricos desse período aliados ao gosto pessoal e à sensibilidade auxiliam nas decisões de interpretação feitas pelo músico que executa um repertório mais antigo fazendo com que essas obras não percam sua vivacidade.

CONCLUSÃO

A *MDV*, quando usada por cantores (visto ser um efeito sonoro também usado por músicos instrumentistas) requer controle apurado das estruturas anatômicas que participam da produção vocal, uma vez que sua típica variação de dinâmica feita sob uma mesma frequência possui implicações fisiológicas que envolvem desde uma boa coordenação pneumofônica, com um bom controle de saída do ar da expiração, até a estabilidade vocal, para emitir diferentes frequências de forma prolongada, mantendo o requinte e a qualidade da voz. Dessa forma, um detalhamento sobre as questões fisiológicas acerca da *MDV* mostrou estreita relação entre o controle da variação da frequência e da intensidade da voz, que pode ser dada através do controle da pressão subglótica do ar expirado e da resistência glótica da musculatura adutora da laringe. Tais mecanismos laríngeos são grandes responsáveis pelas variações de intensidade vocal em uma mesma frequência, porém constatou-se que o controle da qualidade vocal com uma adequada manipulação do timbre da voz e o posicionamento de órgãos fonoarticulatórios — como a língua, o palato mole e a mandíbula — também são pontos importantes envolvidos na fisiologia da *MDV*.

Pelas questões fisiológicas importantes de controle e estabilidade da voz em níveis infraglóticos, glóticos e supraglóticos que envolvem a realização da *MDV*, pude verificar a sua eficácia no treinamento e no aperfeiçoamento vocal de cantores, o que já era evidenciado pelos grandes mestres italianos de Canto desde o século XVI, em seus escritos. Muitos professores e estudiosos de Canto de outrora associavam a *MDV* ao próprio ideal de emissão vocal do bem cantar, fornecendo orientações sobre sua execução e correlacionando-a ao treinamento vocal e a outros aspectos técnicos, como os registros vocais, a postura da boca e o timbre vocal. Dessa forma, foi possível averiguar, em alguns tratados antigos, que a *MDV* era um aspecto importante de técnica vocal desde os primórdios da pedagogia do Canto erudito, quando o canto solista passou a ser mais valorizado no período de transição entre a Renascença e o Barroco. Nessa época houve um processo de enaltecimento da figura do cantor por causa da música dramática, que se desenvolveu na Itália, e que acabou desenvolvendo o que se conheceu como escola italiana de Canto (mais tarde também denominada *Bel Canto*).

Nessa direção, averiguei que a *MDV* caminhou juntamente com as transformações na estética musical ocorridas desde o início da Renascença e que culminaram no século XVII com os

estudos da *Camerata Fiorentina* e o desenvolvimento da monodia Cacciniana. Além disso, o estilo representativo de cantar enfatizando a dramaticidade e a música de cena, que teve seu desdobramento com a criação do gênero musical denominado ópera, exigiu um apuramento das vozes e o desenvolvimento de um trabalho de sonoridade vocal do mais alto nível técnico nas cortes europeias a partir do século XVII. Nesse contexto, a *MDV* se configurou como um dos principais aspectos técnicos dessa pedagogia vocal, associando-se ao virtuosismo e à expressividade da voz, que eram comum no período barroco e cuja maior representatividade era dada pelos *Castrati*.

Ademais, percebi que os séculos XVII e XVIII foram marcados pelo estabelecimento e maior exploração de ideais estéticos já iniciados na Renascença, que tinham como principal objetivo construir uma linguagem musical baseada em uma linguagem verbal, através dos recursos oriundos da retórica praticada pelos gregos e romanos na Antiguidade Clássica. A música do período barroco era tratada como um discurso que devia chamar a atenção dos ouvintes por meio de sons ou efeitos sonoros. Tais sons ou efeitos sonoros poderiam ser dissonâncias, alterações de registros, repetições, variações de dinâmica, etc., e se configuravam como figuras retórico-musicais análogas às figuras de retórica que tinham o objetivo de suscitar diferentes sentimentos ou emoções nos ouvintes (ou "mover os afetos", como se dizia na época).

Nesse cenário, percebi que as figuras retórico-musicais foram qualificadas por muitos teóricos como os ornamentos musicais; porém, sabe-se que o ornamento era comumente tratado como um embelezamento da linha melódica improvisado pelo próprio intérprete no momento da performance. Fato é que muitos tratadistas e estudiosos de ornamentação barroca antigos consideraram a *MDV* como um importante ornamento comumente utilizado na música de seu tempo e que poderia se associar a outros ornamentos, como o *vibrato*. Em especial, o compositor Francesco Geminiani acreditava que a *MDV* poderia sugerir ideias de "majestade", "dignidade", "divindade", "elevação" e "superioridade". Contudo, esse estudo mostrou — e eu pude me certificar disso, ao analisar algumas peças do meu repertório — que a *MDV* também pode indicar ideias de "resistência", "angústia", "sustentação" e "estaticidade" ou funcionar para notas pedais em progressões harmônicas feitas por outras vozes ou outros instrumentos. Além disso, a *MDV* tem outra implicação estética, como ornamento musical que ajuda a embelezar uma melodia, de forma a manifestar as

potencialidades técnicas e o virtuosismo de um cantor, podendo ser realizada com esse objetivo no contexto musical, em cadências ou em preparação de cadências.

Minha investigação mostrou, ainda, que a ondulação sonora com um ataque de som em piano crescendo para o *forte* e finalizando novamente em *piano* foi um ideal de execução sonora não somente para notas longas, mas também para outros tipos de desenhos melódicos, o que deixa claro que a variação de dinâmica típica da *MDV* caracterizava-se por um tipo de articulação musical bastante comum na música seiscentista e setecentista. No entanto, ficou claro que a utilização da *MDV* como um ornamento musical faz com que, em alguns trechos, a sua variação da dinâmica fique mais evidente, mesmo que tal variação seja empregada em outros trechos por causa do ideal sonoro que caracteriza a música barroca. Por esse motivo, é importante ao intérprete utilizar-se do aspecto retórico para analisar algumas peças barrocas a fim de eleger os trechos que carecem do uso evidente da *MDV* como um ornamento musical e os trechos em que a variação *piano-forte-piano* será apenas uma articulação musical típica da execução desse repertório.

Concluo que a investigação feita nesse estudo elucidou alguns aspectos sobre a *MDV*, termo que se relaciona intimamente com a performance musical e que geralmente não possui indicações na partitura, especialmente em obras musicais do período renascentista e barroco. Pude constatar que a terminologia usada para denominar o efeito sonoro característico da *MDV* variou ao longo do tempo de acordo com a sua funcionalidade e localização geográfica. Antigamente, a *MDV*, um termo da língua italiana, recebeu nomes em outros idiomas e, nos dias de hoje, apesar de ser majoritariamente empregada no italiano, o sentido do termo ainda é controverso e pareceu ter relação com o objetivo a que se destina, isto é, ser usada como um exercício de aperfeiçoamento vocal, como uma articulação musical ou como um ornamento musical. De qualquer maneira, acima de diferentes posicionamentos a respeito de sua terminologia e de seu significado, averiguei, em unanimidade, a associação da *MDV* à prática do bom uso e do refinamento da voz, além de sua caracterização com uma variação de dinâmica *piano-forte-piano* em uma mesma frequência que se emite com a voz prolongadamente.

Diante de tais considerações, foi possível perceber a funcionalidade da *MDV* na didática do Canto assim como as suas possibilidades na prática musical que podem auxiliar a mim e a outros músicos que terão que realizar escolhas de interpretação em trechos que sugerem o uso

da *MDV* em peças do repertório mais antigo. Por esse motivo, posso afirmar que estudos dessa natureza, que têm por objetivo aprofundar-se em questões relacionadas à performance e à prática musical e que carecem de pesquisa, são imprescindíveis na criação de uma fundamentação teórica em que o *performer* poderá se apoiar para fazer escolhas interpretativas.

REFERÊNCIAS DE TEXTO

ALCANTARA, P. *A Couple of Swells:* The History of the Messa di Voce. Disponível em: <http://pedrodealcantara.com/a-couple-of-swells/> Acesso em: 18 mar. 2014.

AGUILAR, P. M. *Fala flauta: um estudo sobre as articulações indicadas por Silvestro Ganassi (1535) e Bartolomeo Bismantova (1677) e sua aplicabilidade a intérpretes brasileiros de flauta doce* (Dissertação). Campinas: Instituto de artes da Universidade Estadual de Campinas, 2008.

AUGUSTIN, K. Os Castrati: visão holística da prática da castração na música. *Música e Linguagem*, Vitória: Escola de Música da Universidade Federal do Espírito Santo, v. 1, n. 1, p. 68-82, 2012.

AUGUSTIN, K. *Um olhar sobre a Música Antiga:* 50 anos de História no Brasil. Rio de Janeiro: K. Augustin, 1999.

BEHLAU, M.; AZEVEDO, R.; MADAZIO, G. Anatomia da laringe e fisiologia da produção vocal. In: BEHLAU, M. (org.) *Voz: o livro do especialista*. Rio de Janeiro: Revinter, v. 1, 2001.

BEHLAU, M. *et alii*. Aperfeiçoamento vocal e tratamento fonoaudiológico das disfonias. In: BEHLAU, M. (org.). *Voz: o livro do especialista*. Rio de Janeiro: Revinter, v. 2, 2005.

BEHLAU, M. *et alii*. Avaliação de voz. In: BEHLAU, M. (org.) *Voz:* o livro do especialista. Rio de Janeiro: Revinter, v. 1, 2001.

BUELOW, George J. Rhetoric and music. In: SADIE, Stanley (Org.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, v. 16, 1980.

CACCINI, G. *Le nuove musiche*. Fac-similar da edição florentina de 1601. Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1983.

CANO, R. L. *Música y Retórica en el Barroco.* Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

CARTER, S. A. Ornaments. *Grove Music Online*. Disponível em: <http//www.oxfordmusiconline.com/article/grove/ music/pg4>. Acesso em: 28 jul. 2008.

CHEW, G. Articulation and phrasing. *Grove Music Online.* Disponível em: <http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.40952.2> Acesso em: 04 mar. 2007.

CHEW, G. Song. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan Publishers Limited, v. 17, 1980, p. 510-521.

COSTA, H. O.; SILVA, M. A. A. *Voz cantada:* evolução, avaliação e terapia fonoaudiológica. São Paulo: Lovise, 1998.

DINVILLE, C. *A técnica da voz cantada*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.

DONINGTON, R. *Baroque music:* style and performance. New York: W. W. Norton & Company, 1982.

DUEY, P. A. *Bel Canto in its golden age:* a study of its teaching concepts. New York: King's Crown Press, 1951.

ERDMANN-CHADBOURNE, N. J.; CHADBOURNE, E. *The art of messa di voce scientific singing*. New York: Messa di Voce Foundation for Scientific singing and speech, 1972.

FERNANDES, A. J. *O regente e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros* (tese). Campinas: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2009.

FERREIRA, A. G. *Dicionário de Latim-Português*. Porto: Porto Editora, 1997.

FLECK, S. J.; KRAEMER, W. J. *Fundamentos do Treinamento de Força Muscular*. Porto Alegre: Artmed, 3ª ed., 2007.

GARCIA, M. P. R. *Treatise on the art of singing:* A compendious method of instruction, with examples and exercises for the cultivation of the voice. Editado por Albert Garcia. London: Leonard & Co, 1924.

GARRETSON, Robert L. *Choral music:* history, style, and performance practice. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1993.

GEMINIANI, Francesco. *A treatise of good taste in the art of Music*, edição fac-símile, Londres, 1749.

HARRIS, E. T. Messa di voce. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. London: Macmillan Publishers Limited, v. 16, 2001, p. 487-488.

HARNONCOURT, N. *O Diálogo Musical:* Monteverdi, Bach e Mozart. Traduzido por L.P. Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

HARNONCOURT, N. *O discurso dos sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

KOISHI, H. U.; TSUJI, D. H.; IMAMURA, R.; SENNES, L. U. Variação da intensidade vocal: estudo da vibração das pregas vocais em seres humanos com videoquimografia. *Revista Brasileira de Otorrinolaringologia* [online], v. 69, n. 4, p. 464-470, 2003.

LAMPERTI, F. *The art of singing*. Tradução de J. C. Griffith. New York: G. Schirmer, 1916 (original de 1864).

LAWSON, C.; STOWELL, R. *La interpretación histórica de la música*. Traduzido por GAGO, L. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

LOUZADA, P. S. *As bases da educação vocal*. Rio de Janeiro: O Livro Médico, 1982.

LUCAS, M. Retórica e Estética na música do século XVIII. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 223-234, jan.-jun. 2007.

MANCINI, G. *Practical reflections on the figurate art of singing*. Tradução de Pietro Buzzi. Boston: Gorham Press, 1912 (original de 1774).

MARPURG, F. W. *Principes du Clavecin*. Berlin: Hau'de et Spener, 1756.

MILLER, R. *The structure of singing:* system and art in vocal technique. New York: Schrimer Books, 1996.

MONTÉCLAIR, M. P. *Principes de musique*. Paris, 1736.

MULLER, H. *Le Nuove Musiche:* história e estilo no canto de Giulio Caccini (tese). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2006.

NEWTON, George. *Sonority in singing:* an historical essay. Nova York: Vantage, 1984.

PACHECO, A. J. V. *Mudanças na prática da escola italiana de canto: uma análise dos tratados de canto de Píer Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia* (Dissertação). Campinas: Instituto de artes da Universidade Estadual de Campinas, 2004.

PACHECO, C. O. L. C.; MARÇAL, M.; PINHO, S. M. R. Registro e cobertura: arte e ciência no canto. *Revista CEFAC*, São Paulo, v. 6, n. 4, p. 429-435, 2004.

PALISCA, C. V. Theory, theorists. In: SADIE, S. (org.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan Publishers Limited, v. 18, 1980, p. 741-762.

PARLAGRECO, C. *Dizionario Portoghese-Italiano Italiano- Portoghese*. 7ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

PINHO, S. M. R.; TSUJI, D. H.; BOHADANA, S. C. *Fundamentos em laringologia e voz*. Rio de Janeiro: Revinter, 2006.

PINHO, S.; PONTES, P. *Músculos intrínsecos da laringe e dinâmica vocal*. Rio de Janeiro: Revinter, 2008.

PLANCHART, Alejandro. On singing and the vocal ensemble II. In: KITE-POWELL, Jeffery T. (ed.). *A Performer's Guide to Renaissance Music*. New York: Schirmer Books, 1994, p. 26-38.

PULTE, D. M. *The messa di voce and its effectiveness as a training exercise for the young singer* (Tese). Ohio: The Ohio State University, 2005.

QUANTZ, J. J. *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique*. Berlin: Chrétien Frédéric Voss, 1752.

REISS, Scott. Articulation: The Key to Expressive Playing. *The American Recorder*, p. 144-149, nov. 1986.

SHAKESPEARE, W. *The art of singing*. London: Metzler & Co., 1909.

SHIGETA, A. *Interpretação pianística historicamente informada:* subsídios analíticos para uma execução das Bagatelas op.126 de Ludwig van Beethoven (Dissertação). Campinas: Instituto de artes da Universidade Estadual de Campinas, 2008.

SILVA, T. C. R. Alegria, fúria, medo e majestade: ornamentos e *affectus* segundo Francesco Geminiani. *Claves*, João Pessoa, n. 6, Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB, p. 28-35, nov. 2008.

SMITH, A.; DENY, M. High frequency oscillations as indicators of neural control mechanisms in human respiration, mastication and speech. *J. Neurophysiol*, n. 63, p. 745-758, 1990.

STARK, J. *Bel Canto:* A history of Vocal Pedagogy. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

TOSI, P. F. *Observations on the florid song; or sentiments on the ancient and modern singers.* Tradução de Galliard. Londres: J. Wilcox, 1743 (original de 1723).

VEILHAN, J-C. *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque*. Paris: Alphonse Leduc, 1977.

VERSOLATO, J.; KERR. D. M. A teoria e a análise musical sob o influxo da retórica no período barroco. *Per Musi*, Belo Horizonte: Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, n.17, p. 64-68, 2008.

WOLFE, J.; GARNIER, M.; SMITH, J. Vocal tract resonances in speech, singing and playing musical instruments. *Human Frontier Science Program Journal*, v. 3, n. 1, p. 6-23, february 2009. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.2976/1.2998482> Acesso em: 01 ago. 2014.

REFERÊNCIAS DE PARTITURAS

BACH, J. S. Widerstehe doch der Sünde. In: BACH, J. S. *Cantata BWV 54*: Widerstehe doch der Sünde. Leipzig: Breitkopf & Härtel, n.d., n. 1 (*aria*), p. 1-6, canto e piano. Disponível em: <http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/7/7c/IMSLP24224-PMLP03749-bwv054.pdf> Acesso em: 11 jul. 2014.

BROSCHI, R. *Son qual nave ch'agitata*. Editor não identificado, n.d., 1 partitura (11 p.), canto e piano. Disponível em: <http://pt.slideshare.net/mcrbarreto/abnt-nbr-6023-2002-referencias> Acesso em: 11 jul. 2014.

CALDARA, A. Astri. In: CALDARA, A. *Kammermusik für Gesang*. Vienna: Österreichischer Bundesverlag, 1932, n. 5, p. 16-19, canto e baixo contínuo. Disponível em: <http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/64/IMSLP71430-PMLP143343-Caldara_Astri.pdf> Acesso em: 11 jul. 2014.

DOWLAND, J. Sorrow, stay. In: DOWLAND, J. *Fifty Songs*. London: Stainer & Bell, 1971, book 1 (low voice), n. 20, p. 39-41, canto e instrumento acompanhador.

HÄNDEL, G. F. O Thou That Tellest Good Tidings to Zion (aria e coro). HÄNDEL, G. F. *The Messiah*. New York: G. Schirmer, 1912, n. 9, p. 47-59, canto e piano. Disponível em: <http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/47/IMSLP11182-Handel_Messiah_No.8_Behold_No.9_O_Thou_That_Tellest.pdf> Acesso em: 11 jul. 2014.

RAMEAU, J-P. Règne, Amour. In: RAMEAU, J-P. *Pygmalion*. Paris: Durand & Cie, 1913, p. 48-53, canto e piano.

VIVALDI, A. Stabat Mater. In: VIVALDI, A. *Stabat Mater*. Martin Straeten (ed.), 2011, n. 1 (*largo*), p. 1-3, canto, dois violinos, viola e baixo contínuo. Disponível em: <http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/2/2d/IMSLP114143-PMLP209432-AVivaldi_RV621_StabatMater_Score.pdf> Acesso em: 11 jul. 2014.

ANEXOS


№ 5 Alt und Basso continuo „Astri“
RECIT.
A-stri di quel bel vi-so un sguar-do so-lo qual-che po-co se-re-no da-rà vi-ta al mio
Au-gen! Ihr hel-len Ster-ne! Mit ei-nem Blik-ke könnt ihr wie-der fürs Le-ben neu-e Kräf-te mir
se-no, ed il mio duo-lo ces-se-rà in un in-stan-te; di più non chie-de un svi-sce-ra-to a-man-te.
ge-ben, und dem Ge-schik-ke will ich län-ger nicht grol-len. Ach, mehr als die-ses kann, die mich liebt, nicht wol-len.
Segue Aria
ARIA
Andante
Al-men non ne-ga-te mie lu-ci spie-ta-te se voi non mi a-ma-te ch'io pos-sa a-do-
Ihr wollt mich nicht lei-den, drum soll ich be-schei-den euch ü-ber-all mei-den, nicht Treu-e euch
rar-vi, al-men non ne-ga-te ch'io pos- sa a-do-
schwö-ren, drum soll ich be-schei-den nicht Treu- e euch



Dm. d. Tk. in Oest. XXXIX 75


p
p
f
tr
Ariette
Gai
f
tr
tr
Pygmalion
Rè
p
P.
gne, A-
tr


P.
-mour, fais bril-ler tes
P.
flam - mes. Lan - ce. Lan
P.
ce, Lan - ce tes traits, Lan -
P.
ce, Lan ce, Lan -
P.
ce tes traits dans nos â - mes!
tr


Pygmalion
Moins vite
Sur des
P.
cœurs soumis à tes lois E - pui - se ton carquois.
p
Vite
P.
Lan
p
P.
ce, Lan - ce tes traits


P.
Lan
P.
P.
ce,
Lan ce,
f
p
Lent
Vif
P.
Lan ce tes traits dans nos â mes:
Lent
FIN
P.
Lan ce tes traits dans nos â mes.
FIN


Vif
mf
Pygmalion
Tu nous fais, dieu char - mant,
pp
P.
le plus heureux des - tin. Je
tr
P.
tiens de toi l'ob - jet dont mon âme est ra -



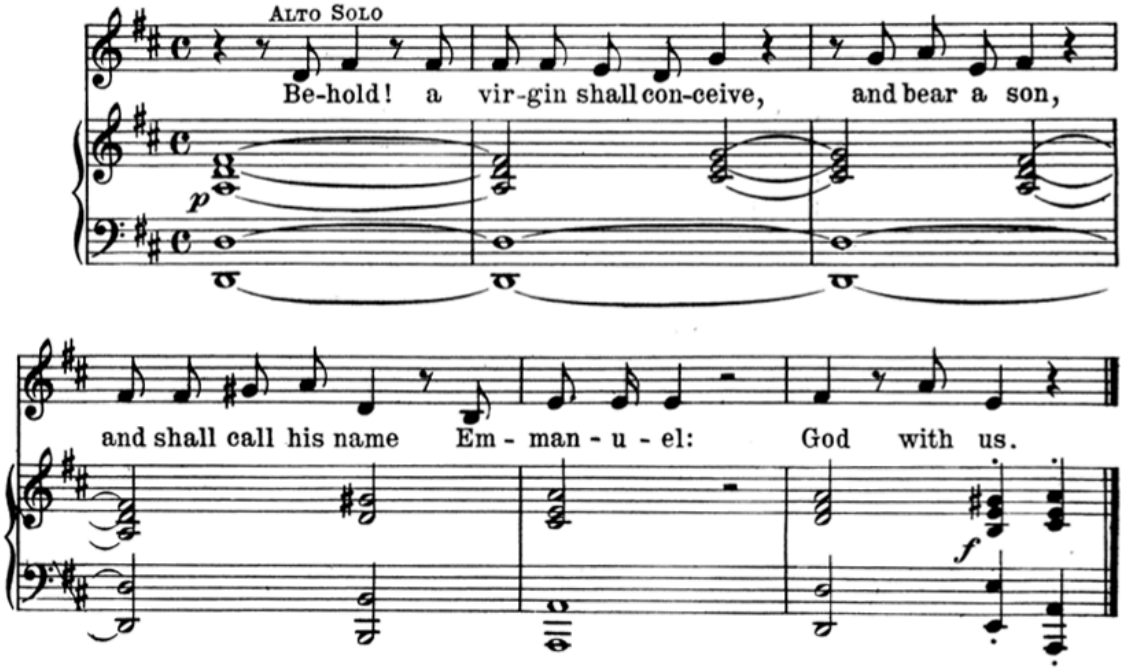
Air Pour les Grâces, Jeux et Ris.
Un ballet général au son du Tambourin et de tous les autres instruments termine le divertissement.



Nº 8.– RECITATIVE FOR ALTO

"Behold! a virgin shall conceive"

Isaiah vii: 14.—Matt. i: 23



Nº 9.– AIR FOR ALTO, AND CHORUS

"O thou that tellest good tidings to Zion"

Isaiah xl: 9




Alto Solo
O
A
thou that tell-est good ti-dings to Zi-on,
get thee up in-to the high moun-tain!
O thou that tell-est good
B
ti-dings to Zi-on,
get thee


up in - to the high moun - - - - - - - - - - -
- - - - - tain! get thee up in - to the high
moun - - - - - - - - - - - - - - - - - -
C
- - - - tain!
f
p


thou that téll-est good ti-dings to Je-ru-sa-lem, lift
mf
p
up thy voice with strength! lift it
up, be not a-fraid! Say un-to the
D
cit-ies of Ju-dah, say un-to the cit-ies of Ju-dah,
Be-hold your God! be-hold your God! Say

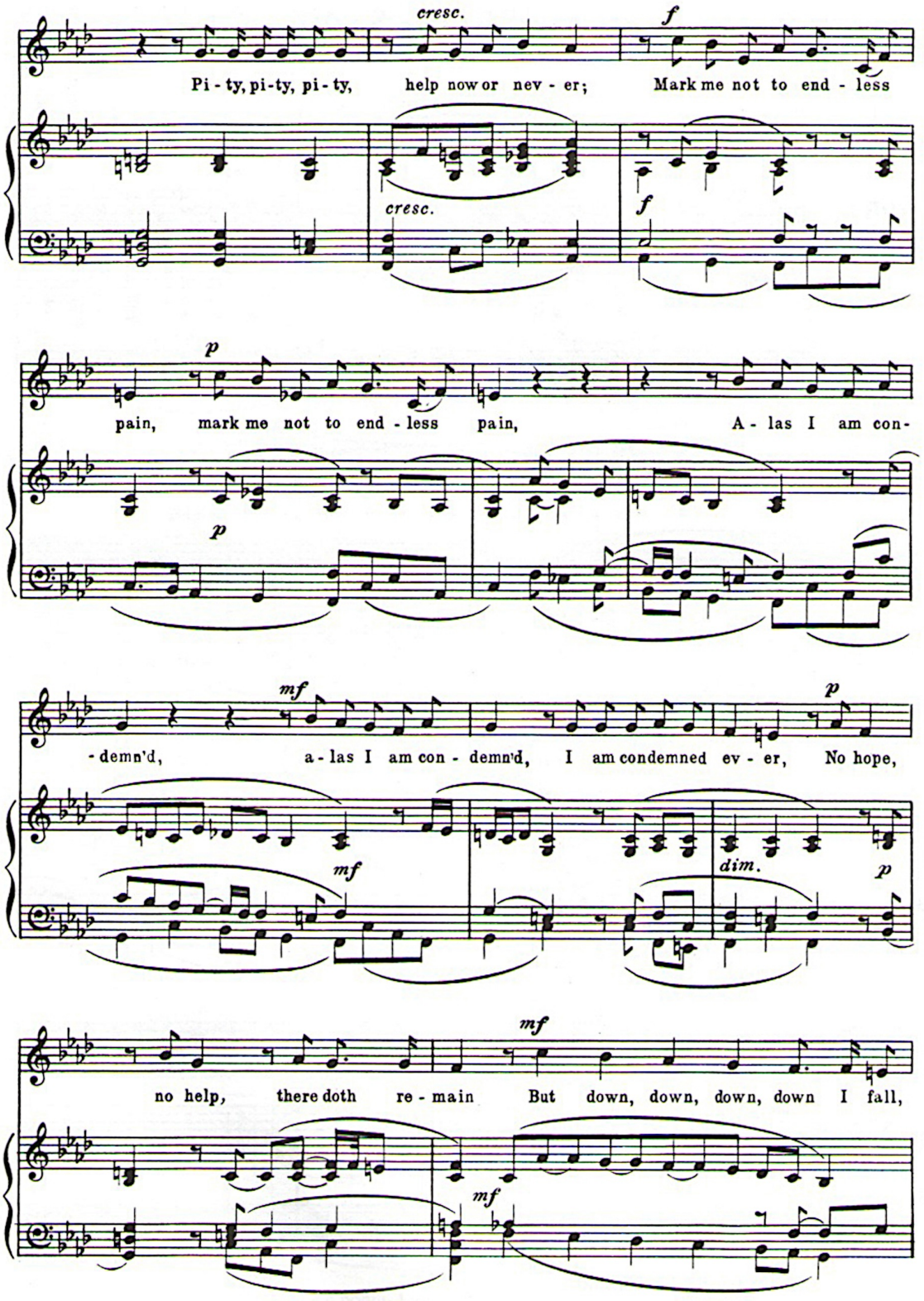

un - to the cit - ies of Ju - - - dah, Be -
hold your God! be - hold your God!
E
be - hold your God!
mf
O
p
thou that tell - est good ti - dings to Zi - on,
f


F
a - rise, shine, for thy light is come;
a - rise, a -
rise, a - rise, shine, for thy light is come,
and the glo - - - - - - - - - - - -
- - - - - - ry of the Lord, the


G
glo - ry of the Lord is
p
ris - en, is ris - en up - on thee, is ris - en, is
ris - en up - on thee, the glo-ry, the
glo-ry, the glo - ry of the Lord
is ris - en up - on thee.
colla voce

20 SORROW, STAY




cresc.
f
Pi - ty, pi-ty, pi - ty, help now or nev - er; Mark me not to end - less
cresc.
f
p
pain, mark me not to end - less pain, A - las I am con-
p
mf
- demn'd, a - las I am con - demn'd, I am condemned ev - er, No hope,
p
mf
dim.
p
mf
no help, there doth re - main But down, down, down, down I fall,
mf


p
but down, down, down, down I fall, down, and a - rise,
cresc.
mf
f
mf
down, and a - rise
I nev - er shall, But down, down, down, down I fall,
mf
cresc.
f
mf
p
cresc.
f
but down, down, down, down I fall, down, and a - rise,
down, and a - rise
cresc.
f
p
I nev - er shall.
dim.
p


Stabat Mater
A.Vivaldi
I - Largo
Violino 1
Violino 2
Viola
Contralto
Bassi
e Organo
6
12
Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa, jux - ta cru - cem la-cri-mo - sa, la-cri - mo -


18
- sa, dum pen - de - bat, dum pen-de - bat fi - li - us.
24
Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa, do - lo - ro - sa, jux - ta
30
cru - cem la-cri-mo - sa, la-cri-- mo - sa, dum pen - de - -


36
bat, dum pe - de-bat fi - li-
42
us.
48

J.S. Bach

Cantata No. 54

Widerstehe doch der Sünde




11
Alto
Wi - der - ste - he doch der Sün - de,
Chris-tian, ne'er let sin o'er - power thee!
wi - der -
Chris-tian,
piano
18II
ste - he doch der Sün - de, sonst er - grei - - - - - fet dich ihr
ne'er let sin o'er - power thee! Poi - son in its plea - sure
16
Gift, sonst er-grei-fet dich ihr Gift, sonst er-grei - - fet dich ihr Gift;
lurks! Poi-son in its plea-sure lurks. Poi-son in its plea - sure lurks.
18
wi - der - ste - he doch der Sün - de,
Chris - tian, ne'er let sin o'er - power thee!


20
wi - der - ste - he doch der Sün - de, sonst er -
Chris - tian, ne'er let sin o'er - power thee! Poi - son
22
grei - fet dich ihr Gift, wi - der - ste - - - - - - -
in its plea - sure lurks! Chris - tian, ne' - - - - - - -
24
he,
er,
wi - der -
Chris - tian,
26
ste - he doch der Sün - de, sonst er - grei - - - - - - -
ne'er let sin o'er - power thee! Poi - son in


28
fet dich ihr Gift, wi - der- ste -
its plea - sure lurks. Chris-tian, ne' -
tr
tr
30
- he doch der Sün - de, sonst er -
er let sin o'er - power thee! Poi-son
32
grei-fet dich ihr Gift.
in its plea - sure lurks.
34II
37


39
42
Laß dich nicht den Sa - tan blen - den, denn die
Let not Sa - tan's arts de - ceive thee! He who
(Fine)
44
Got - tes Eh - re schän-den, trifft ein Fluch, der töd - lich ist.
tar - nish-eth God's glo - ry draws a curse that dead - ly works!
46
48
tr
Laß dich nicht den Sa - tan blen - den, denn die
Let not Sa - tan's arts de - ceive thee! He who


50
Got - tes Eh - re schän-den, trifft ein Fluch, der töd - lich ist.
tar - nish-eth God's glo - ry draws a curse that dead - ly works!
52
54
da capo

Son qual nave ch'agitata.

Aria of Arbace from "Artaserse" by Riccardo Broschi

Son qual nave ch'agitata
Da più scogli in mezzo all'onde
Si confonde e spaventata
Va solcando in alto mar.
Ma in veder l'amato lido
Lascia l'onde e il vento infido
E va in porto a riposar.

I am like a ship which, sent off course
By reefs hidden beneath the waves
Takes fright and loses its way
To be cast adrift on the high seas.
Yet when it sees its beloved shores
It leaves the waves and fickle wind behind
And finds a safe haven in which to rest.




3 2 1 2 1 2 1 2 1
p
f
(ff)
Son qual na - - - - - - - - - ve.
(p)


(p)
Son qual na - ve cha - gi - ta - ta da più sco - glí in
(p)
mez - zo all' on - de si con-fon - de, si con-fon - de
tr tr
e spa - ven - ta
ta


(f)
va sol - can do in al - to mar
(p)
(f)
va sol - can -
(f)
tr
do in al - - - - - to mar.
(f)


(p)
Son qual na - ve
tr
(p)
(f)
ch'a - gi - ta - ta ch'a - gi - ta - ta
p
da più sco - gli in
f
p
f
mez - zo all' on - de in mez-zo all' on - de
p
si con-fon - de
f
p


(mf)
si con-fon - de e spa-ven-ta - ta va sol - can - do in
(p)
al - to mar, in al - to mar,
tr
tr
(f)
tr tr tr tr
in al-to mar.
tr
(p)
in al-to
tr
f


mar
(p)
tr


tr
(pp)
(p)
si con - fon-de e spa-ven - ta - ta
(mf)
va sol - cando in al - to
(p)
mar
tr
(f)


(p)
tr
Largo.
f
tr
a tempo
in_ al-to mar in al-to man
tr
Largo.
(a tempo)
(f)
tr


Fine.
p
Ma in ve - der l'a - ma - to li - do
p
Fine.
la - scia l'on - de è ven - to in - fi - do e va in por - to a
ri - po - sar,


tr
(f)
a ri-po - sar,
(p)
e va in por-to a ri - po - sar,
(mf)
Da Capo.
a ri - po - sar.
Da Capo.