

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Música

Programa de Pós-Graduação em Música

Diego de Almeida Pereira

**A AGILIDADE VOCAL DAS COLORATURAS:
uma abordagem histórico-estilística, fisiológica e didático-pedagógica**

Belo Horizonte

2021

Diego de Almeida Pereira

**A AGILIDADE VOCAL DAS COLORATURAS:
uma abordagem histórico-estilística, fisiológica e didático-pedagógica**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Linha de Pesquisa em Performance Musical, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Fausto Borém

Belo Horizonte

2021

P436a Pereira, Diego de Almeida.

A agilidade vocal das coloraturas [manuscrito]: uma abordagem histórico-estilística, fisiológica e didático-pedagógica / Diego de Almeida Pereira. - 2021.
215 f., enc.; il. + 1 DVD

Orientador: Fausto Borém

Linha de pesquisa: Performance musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Canto - Interpretação (Fraseado, dinâmica, etc.). 4. Canto - Instrução e estudo. I. Borém, Fausto. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.2



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pelo aluno **Diego de Almeida Pereira**, em 25 de janeiro de 2021, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Angelo José Fernandes
Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. Sérgio Anderson de Moura Miranda
Universidade Federal do Amazonas

Profa. Dra. Mônica Pedrosa de Pádua
Universidade Federal de Minas Gerais

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

Prof. Dr. Mauro Camilo de Chantal Santos
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Mauro Camilo de Chantal Santos, Professor do Magistério Superior**, em 28/01/2021, às 15:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Fausto Borem de Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 28/01/2021, às 16:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra, Professora do Magistério Superior**, em 28/01/2021, às 18:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sérgio Anderson de Moura Miranda, Usuário Externo**, em 29/01/2021, às 19:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Angelo José Fernandes, Usuário Externo**, em 01/02/2021, às 10:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Monica Pedrosa de Padua, Professora do Magistério Superior**, em 02/02/2021, às 15:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0508168** e o código CRC **DC19B574**.

RESUMO

Ao qualificar as coloraturas vocais como um tipo de canto de agilidade, na tradição musical de concerto, a presente pesquisa procurou abordar suas várias facetas, dentro de perspectivas histórico-estilísticas, fisiológicas e didático-pedagógicas. Na tentativa de situá-las paralelamente ao desenvolvimento da arte do canto, ao longo do tempo, em repertórios de compositores europeus e brasileiros – estabelecendo o estilo melismático da Idade Média e o estilo florido renascentista como seus pontos de origem – consideramo-la como importante traço técnico-vocal e estilístico da chamada escola italiana de canto (ou *bel canto*). Assim, analisamo-las em tratados antigos de canto, cujas publicações abrangem a segunda metade do século XVI até o final do século XIX. Ademais, dialogando com autores mais recentes, pudemos averiguar as diferentes nomenclaturas e tipologias da agilidade vocal empregadas desde o Renascimento até os dias atuais, além de elencar importantes orientações e prescrições voltadas para o seu treinamento e aperfeiçoamento. Além disso, buscamos trazer à tona uma discussão a respeito da pressuposta capacidade inata de realizar coloraturas, colocada por tratadistas antigos, sendo contrastada por questões relacionadas ao controle neuromuscular e à versatilidade na prática do canto, à luz de conhecimentos modernos sobre a fisiologia e a neurofisiologia da produção vocal humana, bem como do treinamento e do aperfeiçoamento da voz cantada. Evidenciando as coloraturas como figuras retórico-musicais em repertórios diversos, pudemos reconhecer não somente o seu requerido refinamento técnico-vocal, mas também o seu teor dramático e eloquente, o que nos leva a crer que tal habilidade envolve outras ferramentas interpretativas inerentes à performance do canto, como a expressividade corporal de gestos e feições. Este estudo também objetivou oferecer subsídios pedagógicos que possam otimizar a didática, referente à prática das coloraturas vocais no ensino moderno do canto.

Palavras-chave: Agilidade vocal e coloratura. Técnicas na pedagogia do canto. Práticas de performance musical.

ABSTRACT

By qualifying the vocal *coloraturas* as a type of agile singing in the classical music tradition, this research sought to address its various facets, within its historical-stylistic, physiological, and didactic-pedagogical perspectives. To present the development of the *coloratura*, over time, in repertoires of European and Brazilian composers – establishing the melismatic style of the Middle Ages and the Renaissance flowery style as their points of origin – we consider it to be an important technical-vocal and stylistic trait of the so-called Italian school of singing (or *bel canto*). Thus, we analyzed the *coloratura* in early treatises of singing, whose publications cover the second half of the 16th century until the end of the 19th century. Also, in dialogue with more recent authors, we were able to investigate the different nomenclatures and typologies of vocal agility employed from the Renaissance to the present days, in addition to listing important guidelines and prescriptions aimed at their training and improvement. Moreover, we seek to bring up a discussion about the presumed innate ability to perform *coloraturas*, assumed by ancient writers, being contrasted by issues related to neuromuscular control and versatility in the practice of singing, in light of modern knowledge on physiology and neurophysiology human vocal production, as well as the training and improvement of the sung voice. By highlighting the *coloraturas* as rhetorical-musical figures in different repertoires, we were able to recognize not only their required technical-vocal refinement but also their dramatic and eloquent content, which leads us to believe that such ability demands other interpretive tools inherent to the performance of singing, such as the corporal expressiveness of gestures and features. This study also aimed to offer pedagogical aids that can optimize the didactics, regarding the practice of vocal *coloraturas* in modern teaching of singing.

Keywords: Vocal agility and *coloratura*. Techniques in vocal pedagogy. Practices in musical performance.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	O CANTO MELISMÁTICO DA IDADE MÉDIA	13
2	O CANTO FLORIDO RENASCENTISTA	18
3	A AGILIDADE VOCAL NA TRANSIÇÃO ENTRE A RENASCENÇA E O BARROCO	25
4	AS COLORATURAS VOCAIS NA TRADIÇÃO BELCANTISTA	37
4.1	As coloraturas e os <i>castrati</i>	39
4.2	As coloraturas abordadas por Pier Francesco Tosi e Giambattista Mancini	44
4.3	As coloraturas e as particularidades do gosto musical francês no Barroco..	55
4.4	As coloraturas por Manuel P. R. García	62
4.5	As coloraturas nos tratados de Francesco Lamperti e William Shakespeare	76
4.6	As coloraturas pós-<i>castrati</i> até a atualidade	84
5	ASPECTOS TERMINOLÓGICOS E TIPOLÓGICOS DA AGILIDADE VOCAL DAS COLORATURAS	91
6	AS COLORATURAS VOCAIS COMO FIGURAS RETÓRICO-MUSICAIS	98
7	AS COLORATURAS VOCAIS NO REPERTÓRIO COLONIAL E IMPERIAL BRASILEIRO	111
8	ASPECTOS FISIOLÓGICOS E NEUROFISIOLÓGICOS DAS COLORATURAS VOCAIS	123
9	O TREINAMENTO E O APERFEIÇOAMENTO DAS COLORATURAS VOCAIS	133
9.1	Proposta de treinamento e aperfeiçoamento das coloraturas vocais	149
	CONCLUSÃO	160
	REFERÊNCIAS	163
	De texto	163
	De partitura	169
	ANEXOS	170
	<i>Che dite</i> (cantata para baixo e baixo-contínuo de A. Caldara)	170
	<i>Dalla guerra amorosa</i> (cantata para baixo e baixo-contínuo de G. F. Händel)...	175
	<i>Quoniam</i> (da <i>Missa de N. Sra. a 8 de Dezembro</i> , de José Maurício Nunes Garcia)	180

<i>Beijo a mão que me condena</i> (modinha de José Maurício Nunes Garcia)	203
<i>Se os meus suspiros podessem</i> (modinha de Lino José Nunes)	205
<i>Al lampo dell'armi quest'alma guerriera</i> (da ópera <i>Giulio Cesare</i> de G. F. Händel)	211

INTRODUÇÃO

No vocabulário contemporâneo da prática canora de tradição europeia, entende-se por coloratura vocal uma passagem melódica caracterizada por sucessivas notas musicais sobre uma determinada sílaba do texto cantado, cuja realização é feita por meio da vocalização de tais notas. Considerada um tipo de agilidade vocal (ou ainda *canto d'agilità*, em italiano, *agilité de la voix*, em francês, e *vocal agility singing*, em inglês), a coloratura é parte integrante de uma melodia e pode englobar diferentes estruturas musicais de altura (escalas, arpejos, intervalos, notas repetidas etc.) e de ritmo (monorritmo, ritmos pontuados, síncopes, quiálteras, dentre outros), além de aspectos como variações de dinâmica, variações de velocidade (em *tempo giusto* ou com a realização de *rubato*), diferentes formas de fraseado, inflexões e articulações, muitas vezes também explorando as capacidades do cantor naquilo que se refere à extensão e à tessitura vocal.

Por se tratar de uma prática de performance virtuosística comumente encontrada no repertório do canto de concerto¹, especialmente dos séculos XVI ao XIX, o canto de agilidade também se caracteriza por seu caráter desafiador e expressivo. Muitos cantores e professores de canto de outrora consideraram-na uma importante ferramenta pedagógica de aperfeiçoamento vocal, uma vez que a sua realização carecia de um treinamento intenso de todo o aparato fonador, conferindo requinte e flexibilidade à voz. Aliado a isso, a coloratura ainda requer do cantor a expressividade corporal, especialmente por estar atrelada a gêneros musicais dramáticos e narrativos, como é o caso da ópera, do oratório e da cantata.

É importante salientar, contudo, que a vocalização de sucessivas notas sobre determinadas sílabas do texto cantado, que atualmente pode ser denominada como coloratura, data bem antes do século XVI, abrangendo, ao longo do tempo, outros estilos e gêneros musicais, até mesmo fora do contexto da música de concerto de tradição europeia. Nesse sentido, esse tipo de habilidade vocal pode ser realizado e classificado de modo diverso das práticas de canto de

¹ Doravante, utilizaremos a expressão “canto de concerto” como referência aos estilos de canto de origem europeia, caracterizados por uma sonoridade impostada, identificada principalmente na música operística, mas que também abarca outros gêneros da chamada “música de concerto” (expressão utilizada na atualidade para se referir à música também conhecida pelos termos “erudita” ou “clássica”). Tal sonoridade, comumente enquadrada no que se convencionou denominar “canto lírico” ou “canto erudito”, contrasta com a de outros tipos de canto de tradições distintas, muitas vezes referenciados como estilos de “canto popular”.

diferentes épocas e culturas, atribuindo-lhe, inclusive, um caráter inventivo e criativo no momento da performance, quando feito de maneira improvisada.

Alguns aspectos históricos e estilísticos das coloraturas vocais deram-se a partir do desenvolvimento de práticas canoras da música ocidental de concerto, caracterizadas pela vocalização e pela agilidade da voz. Assim, abordaremos o canto melismático da Idade Média e o canto florido da Renascença, considerando-os estilos vocais precursores das coloraturas propriamente ditas. Dessa forma, procura-se delinear o processo de construção técnico-vocal e estilístico que estabeleceu as coloraturas como prática de performance do canto de concerto ao longo dos anos.

Trataremos do período de transição entre a Renascença e o Barroco, quando o estilo florido de canto sofreu mudanças e adaptações em decorrência de novas correntes de estética vocal, que passaram a vigorar a partir do século XVII. Contudo, perceberemos que a herança do canto caracterizado por passagens ornamentais não se perderá por completo, mas passará por um processo de ressignificação enquanto prática de composição e de performance. Nesse contexto, que inclui os desdobramentos do que se passou a denominar “escola italiana de canto”, inseriremos as coloraturas vocais formativamente como uma técnica importante de interpretação e de performance para o canto, além de um elemento didático-pedagógico indispensável, o que provavelmente fez com que elas se tornassem um traço marcante dos repertórios europeus a partir de 1600. Por essa razão, trataremos também do aspecto retórico dado às coloraturas vocais, especialmente no período Barroco na Europa, correlacionando-as às principais características composicionais e estilísticas que estiveram em voga nessa época. Ademais, investigaremos a presença das coloraturas como prática de composição e de performance no repertório vocal brasileiro, nos períodos colonial e imperial, considerando a sua aparente herança de aspectos técnico-vocais e estilísticos da escola italiana de canto.

Para melhor embasar nossa pesquisa, utilizaremos fontes bibliográficas diversas, sobretudo, analisaremos alguns tratados antigos de canto que abordaram a prática das coloraturas vocais ou práticas de canto correlacionadas. Muitos tratados antigos para canto escritos, desde o século XV, dissertaram sobre uma série de aspectos técnico-musicais e estilísticos (dentre eles, as coloraturas vocais) e são fontes historiográficas que podem auxiliar a compreensão da estética vocal em diferentes épocas. Uma vez que os seus autores geralmente foram cantores ou professores de canto, as principais características da técnica vocal e da expressividade musical

relacionadas à tradição do canto de concerto podem ser elucidadas por meio da leitura e análise desses tratados, que também oferecem muitos recursos didático-pedagógicos para o ensino do canto de concerto na atualidade. De acordo com Pacheco (2004, pp. 265-267), a comparação entre diferentes tratados antigos de canto pode ser bastante produtiva e revelar muito sobre a história dessa arte. Mais que isso, a análise de tais tratados ajuda na obtenção de elementos que aprimoram a técnica vocal, enriquecendo as práticas de performance atuais do repertório canoro dos séculos passados, tornando-as, assim, mais bem fundamentadas historicamente.

Analisando os tratados antigos de canto e também outras fontes bibliográficas mais recentes, é possível averiguar a importância dada à vocalização e à agilidade vocal, o que corrobora o possível paralelo entre o desenvolvimento do canto solista e a prática das coloraturas. Usando terminologias e abordagens distintas, os tratadistas antigos e outros autores modernos geralmente incluem as coloraturas como importante aspecto técnico-vocal e estilístico, que integra o conjunto de práticas canoras virtuosísticas, estruturado principalmente pela escola italiana de canto, e que, no contexto da estética vocal a partir do século XVI, parece ter sido uma herança da prática melismática da Idade Média e do canto florido contido nos variados estilos vocais renascentistas. Nesse sentido, o presente estudo tem o objetivo também de compilar diferentes nomenclaturas, classificações e demais particularidades dadas às coloraturas vocais por autores de referência de épocas distintas.

Nossa pesquisa contará com uma abordagem teórica dos aspectos fisiológicos das coloraturas, procurando aprofundar os fenômenos anatomofisiológicos envolvidos na produção vocal do canto de agilidade, com o objetivo de trazer elucidações importantes, especialmente para melhor discutirmos a suposta predisposição para realizar tal habilidade, levando em consideração não somente fatores congênitos, mas também capacidades neurofisiológicas envolvidas na prática e no aprimoramento do canto. Cabe dizer que nosso projeto inicial previa a coleta e a análise, por meio de fibronasofaringolaringoscopia, do comportamento glótico e de ajustes do trato vocal durante a realização das coloraturas em cantores de diferentes graus de expertise.² Esperamos que, com base nas fontes bibliográficas elencadas, estudos futuros possam viabilizar a feitura de tais exames, a fim de que as imagens coletadas possam ser devidamente analisadas.

² Por motivos de força maior, relacionados à pandemia do COVID-19, no ano de 2020, não foi possível realizar a referida coleta e a análise de dados.

Trataremos, também, das recomendações, prescrições e estratégias didático-pedagógicas antigas e modernas voltadas para o treinamento e o aperfeiçoamento das coloraturas, abordando não somente aspectos específicos de técnica vocal, mas outras questões interpretativas inerentes à performance do repertório canoro de agilidade, tais como a sua diversificada estilística e a expressividade corporal, que podem conferir à realização maior fluidez e dramaticidade. Acredita-se que o cantor de hoje, que deseja realizar um repertório com coloraturas, necessita conhecer o mecanismo fisiológico envolvido na realização delas, além de suas implicações interpretativas, a fim de condicionar-se para realizar trechos musicais de agilidade, desenvolvendo os atributos necessários para potencializar sua performance artística.

1 O CANTO MELISMÁTICO DA IDADE MÉDIA

Foi durante a Idade Média na Europa que surgiu o que podemos considerar a base composicional e interpretativa da coloratura vocal no contexto do repertório de concerto. Grout e Palisca (2007, p. 60) destacam as diferentes maneiras de classificar o cantochão gregoriano, estabelecendo uma relação distinta entre as notas e as sílabas que eram cantadas. Quando a maioria ou a totalidade das sílabas correspondesse às respectivas notas, o canto era designado silábico. Por outro lado, quando se caracteriza por longas passagens melódicas sobre uma única sílaba, o canto denominava-se melismático.

O canto gregoriano era grafado em um sistema de quatro linhas (tetragrama), utilizando uma notação específica para representar as notas e os ritmos, denominada *neuma*. O desenvolvimento da escrita neumática foi uma maneira de preservar o que se considerava um preciosismo melódico do canto gregoriano, que teve por herança os moldes musicais bizantinos. No canto bizantino, era comum reger as melodias com movimentos da mão, técnica antiga e complexa conhecida por quironomia, que também fora empregada na condução melódica do canto gregoriano. Mammi (1998/1999, p. 38) esclarece que os movimentos quironômicos provavelmente serviam para simbolizar os movimentos da voz na realização dos neumas. De acordo com esse autor, a notação neumática buscava reproduzir os movimentos melódicos com precisão, lidando com uma estrutura musical construída por meio do movimento:

[...] Todavia, o que distingue a notação gregoriana dentro da evolução da nossa escrita musical é, de um lado, a acentuação marcada dos elementos icônicos da escrita, elementos que não existiam antes dela e que nunca mais desaparecerão totalmente; por outro lado, a interação contínua de elementos simbólicos e icônicos, sem uma distinção clara entre os parâmetros a serem representados de uma ou outra forma, o que sugere uma concepção do evento sonoro como um todo unitário e relativamente indiferenciado. De todas as escritas musicais, a gregoriana é a que mais se aproxima ao desenho. Ela é, como lembrava Cardine (1989, p. 13), um “gesto escrito” (MAMMI, 1998/1999, pp. 33-34, edição nossa).

Os neumas, basicamente, grafam um ponto (em latim, *punctus*) para cada sílaba do texto. Marie-Rose (1963, pp. 28-49) apresenta uma classificação de variados neumas que podem aparecer grafados nas melodias gregorianas. Há alguns tipos de neumas que podem ser fundidos com outros ou podem se estender em uma mesma sílaba, realizando diversas alturas. Nesse caso, uma única sílaba é grafada com diferentes neumas ornando a execução do cântico. Tal técnica recebe o nome de *melisma*. De origem grega, a palavra *melisma* tem o sentido de “diluição” ou “fragmentação” e pode ser entendida no contexto musical como um processo de

“diminuição” rítmica por meio da divisão das notas musicais sobre uma determinada sílaba, resultando em seu encadeamento. Desse modo, cantar várias notas em sequência sobre uma sílaba é a característica essencial do estilo de canto denominado melismático. Abaixo, exemplo de notação neumática de melismas escritos sobre a sílaba “e” da palavra *Kyrie* (Figura 1).

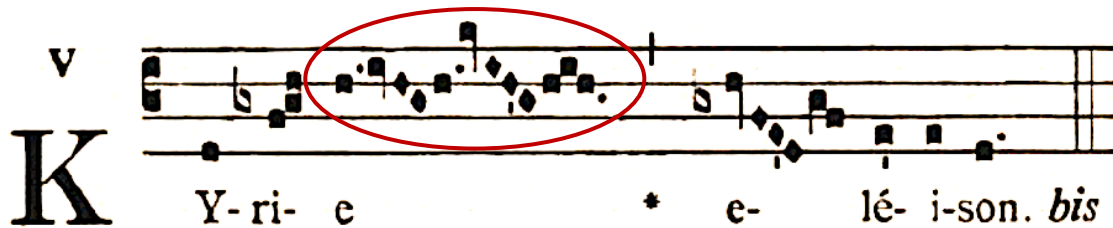


Figura 1: Notação neumática de melismas (círculo vermelho) escritos sobre a sílaba “e” da palavra *Kyrie* (Fonte: SILVA, 2011, p. 09³. Edição nossa).

De acordo com Cardine (1989, p. 56), as características melódicas e rítmicas do estilo gregoriano devem servir ao texto cantado, mesmo em momentos em que haja muitos melismas. Segundo esse autor, as partes mais ornadas precisam estabelecer uma relação com o texto em um nível ainda mais profundo, uma vez que as diminuições melódicas podem chamar a atenção para determinadas palavras, auxiliando a exprimir ainda mais o sentido que elas possuem. O autor classifica, pois, diferentes estilos de canto gregoriano a partir da relação que a palavra cantada tem com elementos melódicos e rítmicos:

[...] a) *Estilo semi-ornado*: superposição frequente dos elementos melódicos-verbais.
 [...] b) *Estilo silábico* (ou pouco ornado): várias palavras numa só entidade melódica indivisível. [...] c) *Estilo melismático*: várias entidades melódicas indivisíveis (ou elementos básicos) sobre uma só palavra. [...] se sobre a palavra pode recair um só motivo melódico completo, mas indivisível, que lhe corresponde exatamente (principalmente em estilo semi-ornado), há muitos casos: - em que a palavra é apenas um elemento de uma síntese melódica indivisível de mais vasta envergadura: ritmo-inciso ou ritmo-membro (em estilo silábico); - em que, pelo contrário, é sobre ela que recaem vários motivos melódicos (em estilo melismático). Neste caso, ela é dilatada pela melodia até o tamanho de um ritmo-inciso, de um ritmo-membro e, às vezes, de um ritmo-frase [...], segundo a amplitude do desenvolvimento melódico (CARDINE, 1989, pp. 61-63, grifos do autor).

Observando a distinção apresentada acima entre os estilos de canto gregoriano, nota-se que as características estruturais de melodia e ritmo relacionadas às palavras do texto cantado representam uma base composicional de grande parte do repertório vocal da música de concerto. A estruturação melódica e rítmica de muitas obras vocais que foram compostas nos

³ SILVA, M. C. **Cantando Canto Gregoriano**. 2011. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/MrcioCarvalhodaSilva/cursocantogregoriano>>. Acesso em: 19 mar. 2020.

anos subsequentes possuirá tanto partes mais silábicas quanto partes pouco ou muito ornamentadas. Neste último caso, podemos estabelecer uma relação histórico-estilística entre o estilo melismático do canto gregoriano e as coloraturas vocais, justamente por se configurarem como práticas canoras de ornamentação do texto cantado mais extensas, caracterizadas pela sobreposição de um conjunto de estruturas melorrítmicas.

A prática da música monofônica do canto gregoriano foi paulatinamente sendo substituída pela polifonia do *organum*, a partir do século XI. Vale ressaltar que a ideia de cantar em conjunto data bem antes desse período, mas talvez tenha sido nessa época que grande parte das técnicas de compor e realizar música para duas ou mais vozes foi desenvolvida e, principalmente, registrada. O primeiro tipo de composição polifônica da tradição europeia, o *organum* primitivo, consistia em uma melodia de cantochão interpretada por uma voz (denominada pelo termo em latim, *vox principalis*), duplicada à quinta ou à quarta inferior por uma segunda voz (*vox organalis*, também em latim). Já no século XII, um novo tipo de *organum* surgiu na Europa, caracterizado principalmente por mudanças na hierarquia das vozes e pela introdução de melismas.

Neste tipo de *organum* (designado algumas vezes por “florido”, outras por “melismático”, “aquitano” ou “de S. Marcial”), a melodia do cantochão original (tocada ou cantada) corresponde sempre à voz mais grave, mas cada nota é prolongada de modo a permitir que a voz mais aguda (o solo) cante contra ela frases de comprimento variável. Nem sempre a notação dá a entender claramente se a voz superior era cantada em estilo livre, não rítmico, ou se estava sujeita a indicações rítmicas bem definidas. Fosse como fosse, é óbvio que este novo tipo de *organum* não apenas aumentou significativamente a duração das peças, como também retirou à voz mais grave o seu caráter original de melodia definida, transformando-a, no fundo, numa série de notas soltas, como que “bordões” a que se sobrepõem elaborações melódicas – processo comum nas canções folclóricas de certos povos do leste da Europa e também em muitos sistemas musicais não europeus. Trata-se manifestamente de um estilo que poderá ter tido origem (como, provavelmente, aconteceu) na improvisação; as versões dos manuscritos poderão ter sido inicialmente registradas a partir de interpretações improvisadas (GROUT; PALISCA, 2007, p. 101 – edição nossa).

Originalmente, o termo *organum* referia-se apenas ao estilo em que a voz mais grave mantinha notas mais longas. À medida que a prática de realização de melismas (inicialmente em uma textura de duas vozes) passou a ser mais comum, o *organum* recebeu nomenclaturas distintas tais quais *organum melismático*, *organum duplum* ou *purum* (em latim “duplo” ou “puro”, indicando apenas duas vozes), além dos *organum triplum* e *quadruplum* (em latim “triplo” e “quádruplo”, a três ou quatro vozes, respectivamente). As vozes comumente eram escritas na partitura uma por cima da outra, e as linhas verticais na pauta não significavam necessariamente

o limite dos compassos, como na notação moderna, mas indicavam o início e o fim das frases. Dessa forma, todos os músicos conseguiam seguir a condução das vozes, que, muitas vezes, dava-se pela voz que realizava os melismas.

O *organum melismático*, como já mencionado, esteve presente não somente na música eclesiástica, mas também abarcou outras práticas canoras, como a trovadoresca, utilizando, inclusive, o mesmo tipo de notação, levando em consideração, neste caso, a métrica prosódica dos poemas que eram cantados. Observa-se, portanto, que a prática de melismas no medievo não fez distinção entre gêneros ou contextos musicais e, além disso, ocorreu por meio de influências culturais diversas, em que o fazer musical não era necessariamente normatizado por um tipo específico de notação musical. Por conseguinte, havia um forte caráter de improvisação. Abaixo (Figura 2), segue um exemplo de *organum melismático* a duas vozes (*duplum*), já escrito na notação moderna. Há melismas na voz superior (*vox organalis*) em todas as sílabas do texto cantado em latim *Cunctipotens genitor Deus*, enquanto a voz inferior (*vox principalis* ou cantochão) realiza notas longas.

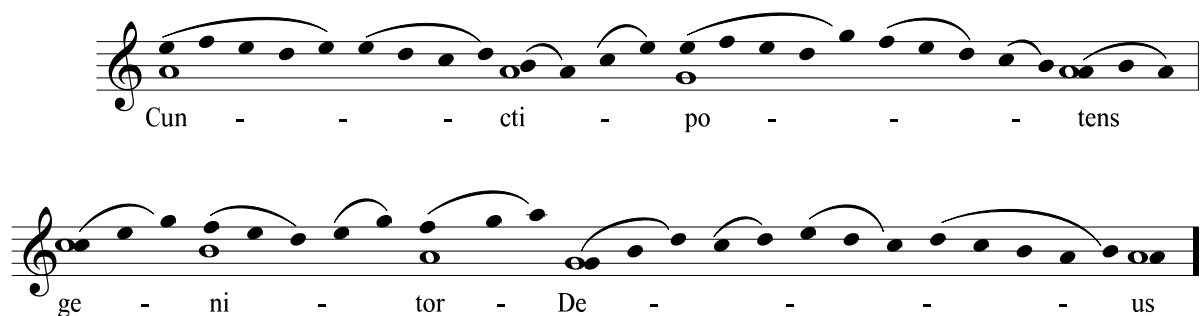


Figura 2: Notação moderna de um trecho de *organum melismático* a duas vozes (*duplum*) – escrita de notas longas (semibreves) para a *vox principalis* e melismas (semínimas) para a *vox organalis* em cada sílaba do texto (Fonte: MARÍN, 2018.⁴, edição de Luciana Coelho).

O desenvolvimento da prática de melismas desde a Idade Média parece coincidir com o embelezamento melódico e ornamental tão característico da tradição vocal erudita de concerto que conhecemos até hoje e da qual a coloratura tornou-se um traço marcante. Não por acaso, encontramos em muitos tratados antigos de canto uma referência à prática de coloraturas como “canto florido” (ou *canto fiorito*, em italiano; *style fleuri*, em francês; e *florid singing*, em inglês). Além disso, muitos estudiosos da área da musicologia histórica consideram as

⁴ MARÍN, J. J. M. **Historia de la música:** Tema 2 – *La música de la Edad Media*. 2018. Disponível em: <<https://jjmm1988.wixsite.com/historiadelamusica/edad-media>>. Acesso em: 19 mar. 2020.

coloraturas como ornamentos, uma vez que a essência da ornamentação musical está justamente em aumentar o número das notas (ou diminuir o valor delas):

O que se entende sob o conceito “ornamento”? A expressão “diminuição”, que desde o século XIV até o século XIX se equivale a todas as outras expressões para “ornamento” (maneiras, adornos, “coloraturas”, “agréments”, “graces”. “fioriture”, entre outras), nos dá uma clara resposta à nossa pergunta: “diminuir” significa “fragmentar”. Pela diminuição, portanto, um som é desdobrado em vários sons e, assim, uma sequência de sons é decomposta em uma série de valores menores (LINDE, 1979, p. 05).

É interessante notar que o termo “florado”, usado também para designar o *organum melismático*, pode trazer outras conotações à realização musical típica dos melismas (ou das coloraturas nos séculos seguintes). O termo parece ir além do sentido de realizar uma diminuição rítmica, trazendo a ideia de “florear” ou “ornamentar” uma determinada melodia. A partir disso, podemos averiguar que, desde a Idade Média, mesmo recebendo outros tipos de nomenclaturas, a coloratura vocal já possuía, em sua essência, um aspecto expressivo intimamente associado ao requinte da voz e aos sentimentos contidos no texto cantado.

Desse modo, considera-se a coloratura um tipo de ornamentação musical muitas vezes já notado na partitura, diferente de outros ornamentos que podem ser acrescentados à melodia de maneira livre ou não. Historicamente, tal prática de diminuição rítmica no contexto vocal erudito é antiga, adquirindo classificações, nomenclaturas e realizações diversas, de acordo com o estilo e o gosto musical de cada época. O chamado canto melismático da Idade Média desenvolveu-se com o passar dos anos, haja vista que, no período renascentista, a prática de melismas acontecia de uma maneira diferente, isto é, mais figurativa e com uma intenção de representar uma palavra ou frase por meio do som, aproximando-se mais do seu caráter ornamental.

2 O CANTO FLORIDO RENASCENTISTA

O canto florido da Renascença esteve presente em diversas formas e estilos musicais desse período tais quais os madrigais e as composições para voz solista com acompanhamento, o que inclui a *canzon villanesca* (canção camponesa) na Itália; as *chansons* e *airs de cour* (árias de corte) na França; e as *lute airs*⁵ inglesas. Esse tipo de canto possui peculiaridades no tocante à prática de ornamentação, improvisada ou não. Nesse sentido, Fricke Matte (2017, p. 12) afirma que o número significativo de publicações (tratados, cartas, prefácios, dentre outros) sobre ornamentação escritos desde o século XIV demonstra uma preocupação em formalizar tal prática e acaba oferecendo um vasto material pedagógico para o desenvolvimento da flexibilidade vocal para o repertório dessa época.

Os tratados antigos para canto geralmente incluem uma diversidade de tópicos como o solfejo, a teoria musical, a ornamentação e as regras de decoro. Alguns abordam também aspectos de anatomia vocal e práticas interpretativas. Segundo Fricke Matte (2017, p. 01), tais fontes historiográficas, especialmente as escritas a partir do século XV, explicitam a influência do texto literário e do uso da ornamentação na construção do ideal sonoro vocal vigente em cada época. Nos madrigais seculares do final do século XVI e princípio do século XVII, por exemplo, encontra-se o grande desenvolvimento da tendência iniciada com o apogeu dos ideais renascentistas, de humanizar e dar maior expressão ao significado do texto.

A autora supramencionada ainda disserta sobre o que era chamado, por escritores especialistas da Renascença, de *dispositione di gorgia* (ou *dispositione della gorga*), isto é, uma predisposição ou habilidade que alguns cantores poderiam apresentar para a realização de ornamentos e diminuições. Dada à importância das passagens ornamentais na prática do repertório renascentista, os intérpretes que apresentavam uma boa *dispositione di gorgia* recebiam bastante notoriedade. Contudo, acreditava-se que nem todos os cantores possuíam uma flexibilidade nata para realizar facilmente passagens ornamentais. Ademais, as publicações feitas nesse período contribuíram para aumentar a relevância do aperfeiçoamento vocal destinado a essa prática no canto.

⁵ As *lute airs*, também denominadas *lute songs*, são canções renascentistas para solistas com acompanhamento de alaúde e viola, que começaram a ser cultivadas na Inglaterra no final do século XVI e que tiveram como principais compositores John Dowland (1562-1626) e Thomas Campion (1567-1620) (GROUT; PALISCA, 2007, p. 252).

Destacamos as considerações acerca do estilo vocal renascentista de passagens ornamentais do médico, filósofo e músico italiano Giovanni Camillo Maffei, nascido na cidade de Solofra na segunda década do século XVI. No período em que viveu em Nápoles, entre os anos de 1562 e 1573, Maffei serviu Giovanni di Capua, conde de Altavilla. Neste tempo, escreveu sua *Delle Lettere del S. Gio. Camillo Maffei Da Solofra. Libri due: dove tra gli altri bellissimi pensieri di filosofia, e di medicina, v'è un discorso della voce e del modo d'apparare di cantar di garganta, senza maestro, non più veduto, n'istampato*, na qual, dentre reflexões filosóficas e estudos sobre medicina, discorre também a respeito da prática das diminuições.

No primeiro volume (*Libro Primo*) de seu tratado, Maffei (1562, pp. 29-32) aborda aspectos da produção vocal no canto, apresentando algumas características anatomofisiológicas do chamado *cantare con la gorga* (ou *cantar di gorga* ou, simplesmente, *gorga*), no qual atesta que a voz é formada nas cartilagens denominadas *cimbalare*, que, ao contrair ou relaxar determinados tendões, manipulam a passagem do ar da expiração, resultando, pois, na realização do canto desejado⁶. O autor, logo, estabelece um conjunto de dez regras destinadas ao canto de *gorga* (*Ibid.*, pp. 32-36), que incluem desde o horário (quatro ou cinco horas após a primeira refeição do dia) e o local mais apropriado para a sua prática (uma sala ampla que tenha muita reverberação), até prescrições mais específicas para o seu desenvolvimento (por exemplo, evitar movimentos com a cabeça e com os lábios direcionando a articulação das notas para a laringe; fazer uso do espelho; manter a língua atrás dos dentes incisivos inferiores; e manter a boca aberta precisamente). Maffei ainda recomenda estar próximo àqueles que cantam *gorga* com facilidade, a fim de que se tenha um bom modelo de sonoridade vocal. Além disso, enfatiza a importância da persistência e do estudo constante para dominar essa técnica.

Maffei associa com frequência o canto de *gorga* ao bem cantar e à prática de ornamentos (a que se refere como *passaggi*). Nesse sentido, utiliza alguns trechos de madrigais antigos como exemplo para orientar o estudo de passagens ornamentais, a fim de que o cantor desenvolva a flexibilidade necessária para realizá-los. Antes disso, o tratadista apresenta uma série de exercícios progressivos destinados ao treinamento dos *passaggi*. Na Figura 3 (abaixo), apresentamos um recorte de alguns desses exercícios que, como pode ser observado, propõem

⁶ Acreditamos, de acordo com a nomenclatura anatômica moderna, que as cartilagens e os tendões referidos pelo autor podem se tratar, respectivamente, das cartilagens aritenoides e das pregas vocais, estruturas que compõem a laringe humana.

variações diversas de uma melodia simples apresentada primeiramente, incrementando-a posteriormente por meio da diminuição do valor das notas.

The image displays five musical staves. The first staff, labeled 'Melodia principal', shows a sequence of five notes: G4, A4, B4, C5, and D5, with the first four notes beamed together and the fifth note separate. A blue rectangle highlights this sequence. The second staff, 'Variação 1', shows the same sequence of notes but with eighth notes. The third staff, 'Variação 2', shows the sequence with sixteenth notes. The fourth staff, 'Variação 3', shows the sequence with thirty-second notes. The fifth staff, 'Variação 4', shows the sequence with sixteenth notes, but the last two notes (C5 and D5) are beamed together and have a descending interval. The sixth staff, 'Variação 5', shows the sequence with thirty-second notes, also with the last two notes beamed together and having a descending interval.

Figura 3: Exemplo de exercícios progressivos para a prática dos *passaggi* – melodia principal (no retângulo azul) e, em seguida, 5 variações (MAFFEI, 1562, p. 37, edição de Luciana Coelho e nossa).

O autor disserta a respeito da *dispositione della gorga* (já mencionada acima), como uma aptidão para realizar *passaggi* que, aos poucos, o cantor pode conquistar por meio de treinamento e aperfeiçoamento (MAFFEI, 1562, pp. 40-57). Em seguida, apresenta um outro conjunto, agora de cinco regras, que deve ser observado para a realização de *passaggi*, especialmente na prática madrigalesca. Essas regras incluem prescrições como a realização de *passaggi* apenas em trechos cadenciais compostos com, no máximo cinco notas; a feitura de *passaggi* na última sílaba da palavra e, preferencialmente, em uma sílaba que tenha a letra “o”; e a não realização de mais de um ornamento, ao mesmo tempo em que se canta a quatro ou cinco vozes (*Ibid.*, pp. 58-61).

Com relação à habilidade nata (ou inata) de realizar *passaggi*, Maffei acredita que, mesmo que um determinado cantor tenha uma pré-disposição vocal para tal, a melhor maneira para aprendê-los e aprimorá-los é seguindo suas regras:

[...] é bem verdade que a *dispositione della gorga* provém da natureza, mas é completamente impossível alguém aprender a maneira de fazer *passaggi* sem essas minhas regras. Porque, se a natureza dá aptidão, o treinamento oferece os meios sem os quais nada de bom poderia ser produzido. Digo ainda que a natureza, como a mãe mais generosa, deu todos os meios para poder conquistar essa habilidade [...]. Mas como os invejosos não querem seguir as regras e trabalhar duro o quanto for necessário, prejudicando a si mesmos (isto é, ao não trabalhar para adquirir a habilidade), pensam que são indignos de tal poder. Que essa é a verdade, eu gostaria que os invejosos acima mencionados provassem que tal habilidade não pode ser

adquirida, porque tenho certeza de que, se eles tomassem o máximo de esforço necessário para essas minhas regras, eles adquiririam aquilo que por sua preguiça eles condenam⁷ (MAFFEI, 1562, pp. 77-78, tradução nossa).

Com base nessas considerações, o tratadista parece atestar que uma pré-disposição nata para a realização dos *passaggi* não descarta a importância de um treinamento destinado ao aperfeiçoamento de tal habilidade. Nesse sentido, acredita-se que esse autor depositava mais confiança ao processo que envolve um estudo vocal constante, intenso e profícuo, direcionado à prática de *passaggi*, do que somente depender de um certo grau de aptidão para realizá-los com a devida proficiência.

Anos mais tarde, deparamo-nos com os escritos de Lodovico Zacconi (1555-1627), que, no Primeiro Livro de seu tratado – *Prattica di Musica: utile et necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolatamente, si anco al cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili* (o tratado possui quatro volumes e foi publicado, pela primeira vez, em Veneza, no ano de 1596) – disserta sobre o canto florido e a prática de ornamentação. Mais especificamente, no Capítulo 66 (intitulado *Che stile si tenghi nel far di gorgia, & dell'uso de I moderni passaggi*), o autor aborda o canto de *gorgia*, similar ao *cantar di gorga* apresentado por Maffei (1562), correlacionando-o às diminuições e à habilidade de realizar *passaggi*.

Para Zacconi (1596, p. 58), os ornamentos (também chamados pelo autor de *passaggi*, *vaghezze*, *fioretti*, *ornamenti*, entre outros), na música, serviam para fragmentar as notas e eram essencialmente ágeis. Assim, o modo ágil de cantar um agrupamento de muitas colcheias ou semicolcheias diluídas em uma unidade de tempo denominava-se *gorgia*. Segundo o autor, a técnica destinada para o treinamento e aperfeiçoamento de tal habilidade consistia em cantar com rapidez grande quantidade de notas em uma mesma respiração, o que dependia de basicamente duas coisas: o tórax (*petto*) e a garganta (*gola*), isto é, era necessário ter uma boa capacidade respiratória, a fim de poder emitir uma boa quantidade de notas, e saber manusear a passagem de ar pela laringe, de maneira que todas as notas emitidas soassem com qualidade. O tratadista acreditava, portanto, que a maneira mais eficaz de realizar os ornamentos musicais

⁷ [...] è ben vero che la dispositione della gorga viene dalla Natura, ma che senza queste mie regole si possa apparare il modo del passaggiare, è pure impossibil cosa, perche se la Natura dà l'atezza, l'Arte porge il modo, senza il quale non si fatebbe cosa alcuna buona, anzi dico di più, che la Natura come madre liberalissima, à tutti bà de te il modo di poter vincere quest'impresa [...]. Ma perche non vogliono osservare e faticare quato vi bisogna, fando ingiuria à loro istessi, si riputano indegni di tal virtù. E che ciò sai il vero diside rarei ch'i detti inuidio si lo provassero, che sono certo che se togliessero tanta fatica, quanta è necessaria à questi miei ordini accaparebbono quello che per la loro pigritia biasimano, se pure non fossero eglino tanto disgratiati, che non fossero venuti al mondo por altro, che per dir male.

no canto ocorria pela articulação na garganta (*gorgheggia* ou, simplesmente, *gorgia*), que alguns cantores adquiriam facilmente, na medida em que já possuíam uma pré-disposição para tal. Outros cantores, entretanto, poderiam conquistá-la por meio de muito estudo e dedicação, segundo o autor.

Zacconi (1596, p. 58) atribui aos parâmetros sonoros de tempo e medida uma boa realização das diminuições (ou *gorgheggiare*). Podemos correlacionar tais parâmetros à velocidade requerida e à duração das notas, a fim de que a produção delas acontecesse com a devida precisão ao se realizarem os *passaggi*. Isso demonstra o caráter de agilidade e requinte vocal da ornamentação musical renascentista. Dessa forma, as coloraturas vocais dos séculos posteriores herdarão tais características de realização.

O tratadista expõe algumas diretrizes relacionadas à melhor maneira de realizar as diminuições. Segundo Zacconi (1596, pp. 59-60), os melhores pontos para a ornamentação são onde aparecem mínimas e semínimas. Contudo, é preciso estar atento às sílabas que acompanham tais notas, pois a inteligibilidade das palavras cantadas deve ser mantida. O autor apresenta, logo, uma série de exercícios destinados ao treinamento e à prática das diminuições, abordando desde a melhor maneira de *gorgheggiare* quando se canta em conjunto (atendo-se para não ornamentar concomitantemente a outras vozes), até elementos técnico-musicais, como a prescrição de treinar *gorgia* diariamente, por meio dos exercícios que propõe, com todas as vogais ([i] e [u] são as mais facilmente pronunciadas; [ɛ] e [ɔ] são mais abertas e um pouco mais difíceis; e, por último, a vogal [a], que é mais larga e exige maior destreza, pois há escape maior de ar durante sua produção nas diminuições). Além disso, Zacconi também menciona uma espécie de *tremolo* como facilitador da emissão de notas rápidas, característica do canto de *gorgia* e da realização dos *passaggi*:

[...] E para não deixar esse assunto, digo, por causa do grande zelo e desejo que tenho de ajudar os cantores, que o *tremolo* (que é a voz trêmula) é o verdadeiro portão de entrada para os *passaggi* e a engrenagem para o canto de *gorgia*. [...] Esse *tremolo* deve ser preciso e agradável, uma vez que, feito de forma excessiva e forçada, irrita. É de tal natureza que deve ser sempre usado, de modo que o uso seja convertido em hábito, pois esse movimento contínuo da voz ajuda e estimula agradavelmente a flexibilidade da garganta e facilita admiravelmente o desenrolar dos *passaggi*; [...] ⁸ (ZACCONI, 1596, p. 60, tradução nossa).

⁸ [...] *Et per non lasciare in questa materia che dire, per il zelo grande, e voglia che io ho di giovar al cantore dico ancora, che il tremolo, cioè la voce tremante è la vera porta d'intrar dentro a passaggi, e di impataonirse delle gorgie. [...] Questo tremolo deve effere succinto e vago; perche l'ingordo, e forzato tedia, e fastidisce: et è*

Não é possível afirmar se o *tremolo* mencionado acima refere-se a algum tipo de ornamento específico ou até mesmo ao vibrato. Pode ser que, para esse autor, uma associação entre a agilidade e a flexibilidade da voz, requeridas para a realização dos ornamentos, acontecia por meio do uso da movimentação laríngea, típica do *tremolo* ou do vibrato laríngeo. Dessa forma, o tratadista parece propor um tipo de articulação para os *passaggi*, levando em consideração a movimentação constante da laringe, onde a repetição de notas ou a sua modulação aconteçam por movimentos laríngeos. Kubo (2018, p. 07), ao discutir sobre o *tremolo*, que aparece não somente no tratado de Zacconi (1596), mas também em outros tratados de canto da época, afirma que não há um acordo sobre a configuração musical desse ornamento, uma vez que alguns autores relacionaram-no à realização de notas repetidas (similar ao *trillo*), ao passo que outros consideraram-no uma oscilação entre a nota principal e uma nota acima ou abaixo (semelhante ao *gropo*).

Cabe ressaltar, contudo, que é comum, a alguns cantores da atualidade, relacionar agilidade com vibrato na voz. Em alguns casos, dependendo do tipo de ornamento que se realiza, a variação entre as notas soa bem parecida com o vibrato, especialmente quando o cantor apresenta certa dificuldade para realizar tais notas com velocidade, destacando-as ao mesmo tempo. Mais adiante, veremos que, especialmente em se tratando das coloraturas vocais, alguns tratadistas classificaram diferentes maneiras de realizá-las, ligando ou separando mais as notas.

No restante do Capítulo 66, Zacconi (1596, pp. 60-75) disserta sobre outras questões relacionadas aos *passaggi*, o que inclui: realizá-los principalmente em trechos cadenciais; não realizar mais de oito notas por tempo; manter a agilidade e a precisão dentro do tempo ao executá-los; e ter bom gosto e bom senso na escolha e na realização dos ornamentos. Além disso, o autor apresenta tipos diferentes de *passaggi* e uma gama de exercícios destinados à prática e ao treinamento das diminuições. A Figura 4 (a seguir) exemplifica alguns desses *passaggi*, onde primeiro é apresentada uma melodia mais simples (quadrados azuis) e, logo em seguida, uma variação com notas acrescentadas.

di natura tale che usandolo, sempre usar si deve; accioche l'uso si converti in habito; perche quel continuo mover di voce, aiuta e volentieri spinge la mossa delle gorgie, e facilita mirabilmente i principi de passaggi; [...]

Melodia 1 *Variação da Melodia 1*

Melodia 2 *Variação da Melodia 2*

Melodia 3 *Variação da Melodia 3*

Melodia 4 *Variação da Melodia 4*

Figura 4: Exemplos de exercícios para o treinamento dos *passaggi* – apresentação de uma melodia (retângulos azuis) e, em seguida, uma variação (ZACCONI, 1596, p. 61, edição de Luciana Coelho e nossa).

As considerações sobre técnica vocal relacionadas à realização dos *passaggi*, propostas por Maffei (1562) e Zacconi (1596), revelam a importância do canto de agilidade e da prática de ornamentação (improvisada ou não) no contexto da música vocal renascentista, em especial no repertório madrigalesco e em canções para voz *solo*. Nesse sentido, toda a atividade canora deste período provavelmente careceu das diretrizes estilísticas trazidas por esses e outros tratadistas, ou até mesmo pelos próprios compositores da época (como viria a ocorrer também em outros períodos mais à frente). Portanto, o canto florido da renascença, caracterizado pela agilidade dos *passaggi*, parece ter prenunciado uma prática de ornamentação intimamente relacionada ao aperfeiçoamento técnico-vocal e à expressividade no canto, características que se tornarão também inerentes às coloraturas que aparecerão de modo recorrente nos anos subsequentes.

3 A AGILIDADE VOCAL NA TRANSIÇÃO ENTRE A RENASCENÇA E O BARROCO

Como veremos a seguir, muito da prática vocal da Renascença foi deixado como herança para o novo período que viria em seguida, denominado Barroco. Ao longo do século XVI, em que a prática madrigalesca predominou, ocorreu paulatinamente uma transferência da música polifônica cultivada nos ambientes oficiais para uma música mais popular e monódica. Muller (2006, pp. 68-69) ressalta que o madrigal quinhentista expandiu-se rapidamente, transpondo as práticas da música erudita para o centro de grupos sociais diversos. Houve, logo, uma difusão das formas musicais de raiz popular, que foram tomadas por compositores habitualmente empenhados na música sacra ou nos madrigais. A autora ainda relata que muitos músicos dessa época passaram a optar pela monodia acompanhada, adaptando as formas polifônicas de acordo com as suas possibilidades de realização, isto é, com a substituição de cantores por instrumentos e a supressão de algumas vozes. Esse diálogo entre erudito e popular, assim como o trânsito entre gêneros polifônicos e monódicos, marcou a prática composicional e interpretativa do período de transição entre a Renascença e o Barroco. Vale ressaltar que a polifonia e a prática contrapontística não foram abandonadas a partir do século XVII, dada a existência, ainda intensa, do gênero madrigalesco. Porém, o estilo de canto monódico aflorou vários aspectos técnico-vocais e estilísticos que se tornaram típicos à prática do canto solista desde o período seiscentista.

Para compreendermos melhor algumas características do canto do período de transição entre a Renascença e o Barroco na Europa e tentar contextualizar os aspectos de técnica e de estilo vocal que se relacionam com as coloraturas dessa época, citaremos o compositor, organista, teórico musical e poeta italiano, Adriano Banchieri (1568-1634), que, dentre outras obras, escreveu, sobretudo, coleções de madrigais e *canzonettas*, sendo considerado uma figura importante da música feita entre os séculos XVI e XVII. Banchieri não abandonou as formas contrapontísticas tampouco a música escrita para mais de uma voz. Entretanto, suas coleções de madrigais possuíam um estilo diferente, caracterizado por um teor dramático que delineava um enredo, isto é, ao serem cantados sequencialmente, os madrigais contavam uma história e, por conta disso, geralmente eram encenados. De acordo com Glass (2006, p. 11), a chamada *Commedia Madrigalesca* (ou *madrigal comedy*, em inglês) é um termo que tem sido usado de maneira geral para esse tipo de coleção de músicas polifônicas que foram compostas compartilhando um tema comum, em que o compositor combinava um enredo dirigido com

peças para várias vozes, cujo resultado era uma nova forma de comédia musical, que, geralmente, recebia uma performance teatral.

Em 1601, foi publicado o primeiro volume de um tratado escrito por Banchieri, intitulado *Cartella overo regole utilissime à quelli che desiderano imparare il canto figurato*, que se trata de um diálogo entre mestre e discípulo no qual o compositor discorre a respeito de vários aspectos sobre o canto. O autor disserta sobre o cantar de *gorga* e o que denominou como *dispositione di voce*, semelhante à *dispositione della gorga* apresentada por Maffei (1562), considerando-os elementos essenciais para a realização de *passaggi*. Segundo Banchieri (1601, p. 55), uma das condições para ter a habilidade de cantar com *gorga*, e que consiste em um dom dado por Deus, é possuir uma voz apta a muita velocidade. Além disso, o compositor apresenta maneiras de realizar o que denomina como *fioretti*, ou seja, diminuições mais extensas que poderiam ser realizadas especialmente em cadências por cantores detentores de uma boa *dispositione di voce*. A Figura 5 exemplifica alguns desses *passaggi* propostos pelo autor. Observa-se que ele escreve as cadências e coloca sua sugestão de ornamentação ao lado ou abaixo de cada uma delas.

The image displays four musical examples in bass clef, illustrating cadences and ornaments. Each example consists of a cadence (a sequence of notes ending a phrase) and an ornament (a decorative flourish). The ornaments are indicated by red arrows pointing to the end of the cadence. The examples are labeled as follows:

- Cadenza semplice**: A simple cadence with a **Fiorita** ornament.
- Altro modo**: A cadence in an alternative mode with a **con il Fioretto** ornament.
- Cadenze** and **Semplici**: Two simple cadences, each with a **Fioretti** ornament.

Figura 5: Exemplos de cadências (retângulos azuis) que podem ser ornamentadas com *fioretti* (indicados por setas vermelhas) (BANCHIERI, 1601, p. 56, edição de Luciana Coelho e nossa).

Em seguida, Banchieri (1601, p. 57-58) aborda um outro tipo de ornamento, denominado *accenti*, considerando-o uma alternativa menos virtuosa de ornamentar uma obra vocal, em especial para aqueles que não possuíam uma boa *dispositione di voce*. Diferentemente dos *fioretti*, os *accenti* eram menos extensos e normalmente realizados sobre uma mínima ou semibreve, formados por uma semínima ou mínima pontuada e uma colcheia ou semínima que conectavam uma nota a outra, em movimento diatônico. É importante ressaltar que, para a realização dos *accenti*, o autor explicita algumas regras, dentre elas, a orientação de serem feitos: em trechos cadenciais; nos saltos de terça ascendentes formados por semibreve e mínimas; e ainda nos saltos de quarta pura ascendente formados por semibreve. Contudo, uma outra regra, que valia tanto para os *accenti* quanto para os *fioretti*, era a permissão de serem realizados em todas as vozes quando se cantava em conjunto, exceto na voz do baixo. A Figura 6 (abaixo) mostra alguns exemplos dos *accenti* propostos pelo compositor.

Accenti in pratica alle Cadeze

Semplíce

Accente

Di terza

Per terza di Semibreve

Di Minime

Accenti di quarta

Di quarta

re sol re sol mi la mi la

Figura 6: Exemplos de *accenti* (setas vermelhas), que poderiam ser realizados em cadências, saltos de terça ou saltos de quarta (todos nos retângulos azuis) (BANCHIERI, 1601, p. 57, edição de Luciana Coelho e nossa).

Outros dois volumes da *Cartella* de Banchieri foram publicados em 1610 e 1614, respectivamente. No terceiro volume de 1614, intitulado *Cartella musicale nel canto figurato, fermo, & contrapunto*, o autor também disserta sobre o cantar de *gorga* e a *dispositione di voce* (denominada, nesse escrito, como *dispostezza di voce*) e demonstra alguns exemplos de *fioretti* e *accenti* (BANCHIERI, 1614, pp. 49-50). É interessante notar que esse compositor, já inserido no século XVII, ao contrário de outros que viveram na transição entre os séculos XVI e XVII, ainda utilizava uma terminologia e práticas de canto antigas, o que parece evidenciar que existiu um período em que atividades canoras de estilos e gostos diferentes coexistiram. Todavia, diferentemente de outros compositores mais ortodoxos do início do século XVII, que foram bastante resistentes aos novos ideais estéticos que vinham vigorando na época (como é o caso de Giovanni Maria Artusi, 1540-1613⁹), Adriano Banchieri pode ter contribuído de maneira significativa na formação de gêneros dramáticos ao dedicar grande parte de sua obra à *Commedia Madrigalesca*.

A monodia acompanhada, por sua vez, configurou-se no início do século XVII como um estilo declamado de cantar essencialmente cênico e expressivo, da mesma forma que se julgava acontecer no teatro grego antigo, no qual se supunha que os atores declamavam o texto das peças cantando. Tal monodia passou a ser denominada como um “estilo representativo” (em italiano, *stile rappresentativo*) de cantar, em que a projeção vocal era feita como um “falar” ou um “recitar” cantado (ou *stile recitativo*), isto é, bem próxima das inflexões e formas de expressão da voz humana.

[...] Esse tipo de canto configura-se 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 incorre-se em qualquer equívoco teórico ao afirmar-se que a monodia nascida no século XVI é protocênica. Igualmente, não pode causar

⁹ Artusi condenou veementemente as inovações musicais difundidas no início do século XVII em seu tratado intitulado *L'Artusi, ovvero delle imperfettioni della moderna musica*, dividido em duas partes e escrito entre 1600 e 1603. Especificamente na segunda parte de seu tratado, criticou vários madrigais compostos por Claudio Monteverdi (1567-1643), sem citar o nome do compositor e omitindo também o texto dos madrigais. A resposta de Monteverdi viria poucos anos mais tarde, em 1605, no seu quinto livro de madrigais (*Il quinto libro di madrigali*), onde, no prefácio, apresenta o que denominou como *seconda prattica*, uma perfeita prática musical moderna (*stile moderno* – estilo moderno), que se contrapunha à *prima prattica* (“primeira prática” ou ainda *stile antico* – estilo antigo), caracterizada pelo ideal polifônico dos séculos anteriores. Assim, Artusi defendia a permanência da polifonia e do estilo tradicional de compor, que era típico dos coros renascentistas, e, por outro lado, Monteverdi pretendia estabelecer uma prática composicional baseada nos novos ideais estéticos em voga na época. O termo *seconda prattica* acabou firmando-se entre os que compartilhavam dessas ideias, tornando-se uma maneira típica de compor madrigais. Contudo, cabe ressaltar que, em muitas obras sacras do século XVII, inclusive compostas por Monteverdi, utilizava-se, ainda, de uma escrita seguindo diretrizes de práticas mais antigas (STASI, 2009, p. 11; FERNANDES, 2009, p. 50).

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).

O compositor italiano supramencionado, Giulio Caccini (1551-1618), é considerado uma referência quando se trata do novo estilo de canto que, aos poucos, emanou-se na Itália por volta de 1600. Caccini integrou um movimento importante que começou a se formar na cidade italiana de Florença, mais especificamente na Corte do crítico literário, escritor e também compositor, Giovanni de Bardi (1534-1612), onde se reuniam artistas e intelectuais da época para debater as principais tendências nas ciências e nas artes. Dentre muitas propostas estéticas, a então conhecida *Camerata Fiorentina* buscava estabelecer a arte canora como um estilo de representação cênica, recobrando o estilo dramático tal como praticado na Antiguidade Clássica e instituindo, como recursos musicais para este fim, a monodia e o baixo-contínuo. Dessa forma, os fiorentinos buscaram nos elementos da tragédia grega os fundamentos para a compreensão dos pilares da expressão vocal. Por conta disso, a sonoridade canora das monodias acompanhadas do século XVII estava atrelada à representação cênica e subjugada ao sentido do texto, ou seja, ao sentimento contido nas palavras que eram cantadas.

Caccini escreveu uma coleção de peças para voz *solo* e baixo contínuo intitulada *Le Nuove Musiche*¹⁰, em que buscou apresentar os principais aspectos composicionais e interpretativos do estilo monódico de canto que vinha desenvolvendo. Datada de 1601 e publicada entre os anos de 1601 e 1602, essa coleção contém um prefácio em que o compositor disserta sobre a prática de canto do seu tempo, criticando o que julgava ser uma maneira incorreta do uso de certos elementos musicais (principalmente ornamentos), feita por muitos cantores contemporâneos seus, e apresentando o que defendia ser o emprego correto da ornamentação e da sonoridade vocal para interpretar as árias e os madrigais, especialmente os de sua autoria. Ao analisar algumas partes do prefácio, Caccini parece considerar exagerada a prática de ornamentação vigente em sua época, o que pode demonstrar que o canto florido renascentista havia alcançado um certo grau de exuberância, contrapondo-se à nova proposta estética para o canto seiscentista, que levava em consideração, sobretudo, a inteligibilidade e o sentido do texto:

¹⁰ Utilizamos nas citações deste estudo uma versão traduzida para o português da coleção *Le Nuove Musiche*, por Conrado Augusto Gandara Federici. Tal versão está incluída em sua tese de Doutorado em Educação, defendida no ano de 2009 (ver REFERÊNCIAS).

[...] Mas porque disse acima serem mal empregados aqueles longos giros de voz, é de se advertir que as passagens não foram criadas porque eram necessárias à boa maneira de cantar, mas creio eu, preferencialmente, visando a uma titilação das orelhas daqueles que menos entendessem o que seja cantar com afeto, pois se disto soubessem indubitavelmente as passagens soariam aborrecidas, não sendo coisa mais oposta aos seus afetos, pois por isso disse serem mal empregados aqueles longos giros de voz, mas que por mim foram assim introduzidos para servirem às músicas menos afetuosas, [...] (CACCINI, 2009, p. 28).

Os “longos giros de voz”, mencionados acima pelo autor, podem significar trechos musicais em que, segundo ele, muitos ornamentos foram empregados de maneira exacerbada ou indevida, em uma sílaba errada ou sem que se utilizasse uma vogal mais apropriada:

[...] Tais foram, pois, as razões que me induziram a similar maneira de canto para uma voz solo, e onde, e em que sílaba e vogais se devem usar os longos giros de voz. Ora resta a dizer sobre porque o crescer e diminuir da voz, as exclamações, *trilli* e *gruppi*, e os demais afetos supracitados que são indistintamente usados, mas que, nesse caso, diz-se usar indistintamente, cada vez que outros deles se servem tanto nas músicas afetuosas, onde mais se demandam, quanto nas cançonetas de dança; a raiz deste defeito (se não me engano) é causada porque o músico não domina bem primeiro aquilo que ele quer cantar, pois se assim fosse, indubitavelmente não incorreria em tais erros, [...] (CACCINI, 2009, p. 29).

Observa-se que Caccini elenca poucos tipos de ornamentos destinados à prática do estilo recitativo de cantar, a saber: o crescer e diminuir da voz (*crescere e scemare la voce*¹¹); as exclamações (*esclamationi*); os *trilli*; e os *gruppi*. De acordo com o compositor, se tais ornamentos fossem empregados da maneira correta, possuiriam grande capacidade de exprimir os sentimentos contidos no texto cantado, pois, em suma, eles deveriam ser empregados apenas nos lugares onde determinada palavra carecia receber ênfase pelo teor de seu significado no contexto da obra musical:

[...] estão incluídos todos os melhores afetos que se podem usar entorno à nobreza desta maneira de cantar, os quais quis, por isso, descrevê-los; para mostrar onde deve-se crescer e diminuir a voz: a fazer as exclamações, *trilli* e *gruppi* e, em suma, todos os tesouros desta arte, bem como para não ser necessário outra vez demonstrar aquilo que em todas as obras seguirão: e a fim de que sirvam como exemplo, em identificação, nestas músicas, os mesmíssimos lugares onde serão mais necessários, segundo os afetos das palavras. [...] (CACCINI, 2009, pp. 37-38).

¹¹ Atualmente, mais conhecido por *messa di voce* e caracterizado pela variação de dinâmica em que se realiza um *crescendo*, seguido de um *diminuendo*, geralmente em uma mesma nota de longa ou média duração (mas pode ser realizado também em grupos de notas). Ao longo do tempo, recebeu nomenclaturas distintas, como a denominação italiana citada acima por Caccini (2009) e também terminologias em francês (*son enflé et diminué*) e em inglês (*swelling of the sound*). Somente no século XVIII, o termo *messa di voce* passou a ser constantemente usado pela maioria dos tratadistas, professores de Canto e compositores. Contudo, mesmo referindo-se à voz, tal termo também é comumente empregado na prática de vários instrumentos. De acordo com Pereira (2014, pp. 48-49), a *messa di voce* pode representar não somente um ornamento musical, mas também uma maneira de articulação sonora em alguns repertórios. Além disso, ao longo do tempo, configurou-se como um importante exercício de aperfeiçoamento vocal presente em muitos métodos e tratados de canto.

As considerações trazidas por Caccini (2009) levam-nos a crer que havia uma corrente de estética vocal, no início do século XVII, inclinada a regulamentar de maneira mais rigorosa a prática das diminuições no canto. A partir desse ponto, pode ser que muitos compositores tenham passado a ser mais categóricos quanto ao uso dos ornamentos na interpretação de suas obras, inclusive já escrevendo as variações e os floreios como parte integrante das melodias. Em consequência disso, a escrita de tratados de canto, com o objetivo de oferecer subsídios técnico-vocais, estilísticos e pedagógicos para cantores, passou a ser cada vez mais comum, o que propiciou, paulatinamente, a estruturação de um conjunto de prescrições relacionadas à prática do canto e ao modo de estudar e ensinar essa arte. A sonoridade do canto de concerto que conhecemos até hoje representa toda uma padronização que, de acordo com Stark (1999, p. 197), remonta ao início do século XVII, com as técnicas e práticas vocais propostas por Caccini, como uma espécie de modelo para o bem cantar, que se difundiu por toda a Itália e em outros países nos séculos posteriores.

Entretanto, a ideia de que a prática dos *passaggi* diminuiu ou até mesmo foi extinta da atividade canora da virada do século XVI para o século XVII não se sustenta, já que muitos documentos escritos nesse período ainda tratam consideravelmente do tema. De acordo com Kubo (2018, p. 02), apesar de uma suposta ruptura com o considerado “estilo antigo” (ou, em italiano, *stile antico*), de canto quinhentista caracterizado, sobretudo, pelos *passaggi*, fontes historiográficas demonstram uma mudança na forma de realização das diminuições já no final do século XVI, além da permanência de aspectos tradicionais dessa prática improvisada na primeira metade do século XVII. O que corrobora isso são as considerações de Banchieri (1601) já apresentadas anteriormente, já que tal publicação foi feita no mesmo ano em que Caccini escrevia suas monodias acompanhadas (a saber, a coleção supracitada *Le Nuove Musiche*), abordando a questão da ornamentação intimamente relacionada à prática da música madrigalesca polifônica.

Destacamos, também, algumas considerações sobre a ornamentação no canto de Francesco Rognoni, compositor que viveu entre a segunda metade do século XVI até depois de 1626. Rognoni escreveu um tratado intitulado *Selva de varii passaggi*, publicado em 1620 e dividido em dois volumes: o primeiro para o canto e o segundo para os instrumentos. No primeiro volume de seu tratado, o compositor aborda vários tipos de ornamentos destinados à prática do canto, apresentando, primeiramente, a ornamentação usada pela nova performance baseada na

expressão dos afetos, proposta por Caccini (2009), e, em seguida, a técnica das diminuições, incorporando nelas elementos do então considerado “novo estilo” (ou *stile moderno*).

Dessa forma, Rognoni (1620, n.p.) enumera sete importantes ornamentos divididos em 6 diferentes itens, a saber: 1. o *portar della voce* (ou portamento de voz); 2. o *accento* (ou antecipação); 3. o *tremolo* (de duas maneiras sobre uma semínima, e uma maneira sobre uma semibreve); 4. o *groppo* (simples e duplo) e o *trillo* (sobre uma mínima e sobre uma semibreve); 5. o *principiar sotto alle note* (ou introduzir notas antes de atacá-las); 6. a *esclamationi* (realizando *decrescendo* ao atacar uma nota, geralmente mais aguda que as que virão a seguir). Em seguida, continuando a enumeração, o autor apresenta mais quatro recomendações, divididas em 4 itens, sobre a melhor maneira de realizar *passaggi*: 7. a passagem de uma nota para a outra deve ser feita realizando *tremolo*, atendo-se aos pontos de aumento (além disso, recomenda, neste item, sempre segurar um pouco mais a penúltima nota, especialmente ao realizar *trillo* e *groppo*); 8. aconselha realizar *passaggi* sempre nas vogais, evitando realizá-los em sílabas como *gnu, gu, bi, vi, si, tur, bar* e *bor*; 9. orienta não realizar os *passaggi* com uma certa maneira de *gorgheggiare* na garganta, parecendo uma risada (segundo o autor, a técnica de cantar *gorga* deve vir do peito – *petto* –, e não da garganta – *gola*); 10. recomenda o treinamento intenso dos *passaggi*, até onde a *dispositione* permite. A Figura 7 mostra os exemplos das diminuições propostas por Rognoni, incluindo os ornamentos que ele enumerou do item 1 ao 6.

Ao final do primeiro livro do tratado, Rognoni (1620, n.p.) adverte os cantores sobre algumas questões relacionadas à prática dos *passaggi*. O autor afirma que os ornamentos devem servir para intensificar o significado das palavras, não para deixá-las pouco inteligíveis. Além disso, também critica os cantores que realizavam *passaggi* exageradamente extensos, quase em todas as sílabas das palavras que estão sendo cantadas:

Sabendo que a ornamentação no canto consiste principalmente em expressar a palavra que é cantada bem e distintamente, gostaria, agora, de advertir os cantores, desejosos em seguir os passos dos mais ilustres e experientes mestres. Portanto, a voz cantada não é outra coisa senão o instrumento utilizado para explicar o conceito de alma, dado pelas palavras. [...] Também é digno de nota que muitos cantores abusam de uma disposição natural da voz, produzindo infinitos *passaggi*, não obstante não cumprem outra regra, senão ornamentar todas as sílabas, produzindo-as de maneira a arruinar toda a harmonia, por meio da qual se percebe bem que não aprenderam boas regras com bons mestres¹² (ROGNONI, 1620, n.p., tradução nossa).

¹² *Sendo che la vaghezza del canto principalmente consiste, nell'esprimere bene e distintamente la parola che si canta, hò perciò voluto in questo luogo à cantanti desiderosi di seguir le pedate de glielletti e periti ricordarlo;*

1 Modo di portar la voce

Ascendendo Descendendo

2 ACCENTI

3 Del Tremolo in duoi modi

4 Del Gruppo Semplice

4 Doppio

3 Del Tremolo alle Note di Semibreve

4 Del Trillo sopra la Minima

4 Del Trillo sopra la Smbreue

Prim. Modo

4 Sec. Modo

6 Esclamationi

Quia anima mea affettuosa meno affettuosa

5 Del principiar sotto la nota

Figura 7: Exemplos de ornamentos enumerados (de vermelho) de 1 a 6: 1. *portar della voce*; 2. *accento*; 3. *tremolo*; 4. *gruppo e trillo*; 5. *principiar sotto alle note*; e 6. *esclamationi* (ROGNONI, 1620, n.p., edição de Luciana Coelho e nossa).

Perciò che non essendo altro la voce articolata che l'instrumento d'esplicare il concetto dell'anima che la parola, [...] Ne è lodevole ciò ch'hoggidi molti cantanti abusano quali' avendo un puoco di dispositione naturale, ancorché faccino passaggi senza termine, e regola non fanno non dimeno altro che gorgheggiare sopra tutte le sillabe, mandando in si fatta guisa in ruina del tutto l'armonia, dal che ben si scorge che non hanno imparatole buone regole da buoni maestri.

Percebe-se, assim, que, apesar da importância dada às diminuições, disponibilizando, inclusive, diferentes ornamentos e recomendações de como realizá-los, Rognoni (1620) parece estar inclinado às ideias caccinianas voltadas para a normatização do uso dos *passaggi*, uma vez que o autor também se posiciona em seus escritos com relação a exageros ou a usos indiscriminados dessa prática, que supostamente vinham acontecendo em seu tempo. Outrossim, estão as considerações de Vincenzo Giustiniani em seu tratado, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi*, de 1628, em que descreve a prática musical em Roma, no início do século XVII, destacando o abandono do estilo antigo de cantar (isto é, o *canto passaggiato*) e uma nova forma de ornamentação direcionada ao sentido do texto cantado. Para Giustiniani (1903, p. 121), a nova música, que estava sendo produzida no século XVII, caracterizada pelo estilo recitativo e com ornamentos apropriados ao conceito que trazia, havia deixado para trás um estilo antigo, muito áspero e com excessivos *passaggi*.

A associação dos *passaggi* com o exagero parece demonstrar que esse tipo de ornamentação passou a ser considerado distante do estilo recitado de cantar seiscentista, que prezava pela expressão dos sentimentos das palavras cantadas e pela dramaticidade, características conectadas com as tradições das artes retórica e oratória. Entretanto, de acordo com Kubo (2018, p. 08), apesar da resistência em relação aos *passaggi* de muitos autores do início do período barroco, já em meados do século XVII, o uso contido de ornamentos do estilo vocal, que integrava o novo gênero melodramático vigorante, parece não ter se sustentado por muito tempo. A autora cita o tratado intitulado *Il Corago o vero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche*, em que há considerações sobre o estilo recitativo que passou a vigorar na Itália a partir do século XVII. De 1630, esse tratado é de autoria anônima, e o seu autor afirma que, em alguns casos, o estilo recitativo de canto podia se tornar tedioso pela falta de ornamentos. Dessa forma, aconselha que os poetas e compositores propiciassem o uso de embelezamentos em suas obras em partes mais melodiosas e “cantáveis”, que forneceria uma concessão para o uso dos *passaggi*.

Em seu estudo sobre o *Il Corago*, Lemos e Costa (2015) apresentam vários pontos importantes do tratado relacionados ao gênero melodramático seiscentista, dentre eles, a preocupação do autor com o tédio e o desinteresse por parte do público. Em uma determinada seção, o tratadista, segundos as autoras, mesmo tendo afirmado que o recitativo e a ária monódica são os estilos mais adequados para o melodrama, demonstra preocupação com o deleite do espectador, uma

vez que considera o formato ortodoxo do estilo recitativo carente de variações capazes de prender a atenção e dar prazer contínuo aos ouvintes. Dessa forma, o autor parece oscilar entre a obediência às sutis inflexões contidas do texto do recitar cantado e a sonoridade do canto florido repleto de ornamentos virtuosísticos:

[...] sendo muito pouca a mudança da voz própria à fala familiar (em geral não se levantando ou abaixando mais que um tom, aliás, menos) resulta que o estilo recitativo, que imita esta fala comum, segue muito uniforme e semelhante. Acrescenta-se que as cadências próprias de cada parte, sendo poucas e se repetindo frequentemente, aumenta-se a uniformidade, gerando excessivamente tédio, sobretudo porque nem todo o público gosta particularmente de música. [...] Este estilo recitativo não tem aquela graça e encanto que as *ariette* costumam ter. Pelo contrário, ele possui certo langor e, ainda, se o cantor não tiver notável talento expressivo na voz e nos gestos, cai-se facilmente na frieza. [...] Faltam também a este modo os ornamentos e beleza que tanto adornam o canto – me refiro às passagens, trilos, gorjeios – pois muito se afastam do modo natural de falar e impedem a comoção dos afetos; [...]. Por isso se proíbe que os cantores lancem mão de tais embelezamentos e ornamentos quando recitam neste estilo. Para remediar o que diz respeito a estes incômodos, falta de variedade, vivacidade e de cantar ornado e majestoso, será necessário que o poeta seja o primeiro a dispor a poesia de modo que não force o compositor músico a cometer tais defeitos e que fique desprovido de tais graças e ornamentos. Se o poeta não oferecer, com a invenção, a disposição, as figuras e a oportunidade, ou melhor, a necessidade de variedade, vivacidade e graciosidade musicais, o músico não poderá operar a sua arte senão de maneira infeliz, e o cantor será levado a trazer pouquíssimo deleite, ou antes, a trazer tédio e fastio aos ouvintes (IL CORAGO..., 1983, p. 62¹³ *apud* LEMOS; COSTA, 2015, p. 227).

Observa-se que o autor de *Il Corago* propõe maneiras de escrever o texto poético e de compor música por meio dele, confeccionando partes melódicas, caracterizadas por vocalizações e floreios, ou deixando um espaço em que os cantores pudessem realizar diminuições de um modo mais livre. De acordo com esse tratadista, não haveria problema algum se, em um determinado momento, o intérprete expressasse um sentimento estranho, um pensamento áspero ou um fato cruel, adaptando as palavras por meio de uma variação ou um adorno melódico. A fim de possibilitar ao cantor o uso de todos os artifícios musicais que dispõe, especialmente as habilidades de ornamentação e de agilidade vocal, o autor anônimo aconselha os poetas (ou libretistas) a criarem personagens que pudessem cantar (e não somente falar), pois os versos cantados dariam a oportunidade, tanto ao compositor quanto ao cantor, de fazer *passaggi* e ornamentos dos quais o estilo recitativo é desprovido, tornando a ação dramática variada e dinâmica (IL CORAGO..., 1983, pp. 67 e 69 *apud* LEMOS; COSTA, 2015, p. 228).

¹³ IL CORAGO o vero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche. Ed. FABBRI, Paolo; POMPILIO, Angelo, Florença: Leo S. Olschki, 1983 (LEMOS; COSTA, 2015, p. 233).

Com base em tais considerações, podemos supor que o gênero melodramático da primeira metade do século XVII sofreu mudanças ao longo do tempo, de acordo com diferentes gostos e heranças composicionais e de interpretação musical, que não foram deixadas para trás completamente. É provável que tais mudanças ocorreram, principalmente, devido ao aumento de sessões airosas com diminuições rítmicas já escritas na partitura, em que o virtuosismo controlado pelo compositor não seria visto como um excesso, estabelecendo-se, assim, uma estrutura típica daquilo que hoje conhecemos como ópera.¹⁴

É justamente nesse ponto em que encontramos as coloraturas vocais como prática composicional de ornamentação comumente presente em árias de ópera do século XVII, XVIII e XIX. Como já dito anteriormente, as coloraturas consistiam em partes vocalizadas integradas a uma determinada melodia. Nesse sentido, elas representam uma estilística vocal intimamente relacionada a gêneros dramáticos a partir do século XVII, quando a prática das diminuições rítmicas de caráter ornamental, enquanto herança do canto de épocas anteriores, não se perdeu, porém foi posta no contexto de uma obra musical de maneira distinta.

¹⁴ É importante ressaltar que o termo “ópera” não foi utilizado consistentemente até o século XIX. De origem latina, a palavra *opera* (plural de *opus*, que significa “obra”), passou a ser, aos poucos, empregada para o gênero melodramático, que se desenvolvera na Itália, durante o século XVII, e constituía-se de uma obra mista, agregando várias manifestações artísticas. Contudo, ao longo do século XVII e também em grande parte do século XVIII, denominações distintas eram usadas para os libretos e para as partituras do melodrama italiano, por exemplo, *attione in musica*, *festa teatrale* e *drama musicale*. Além disso, o gênero passou por modificações paulatinas ao longo do tempo, de maneira que, hoje em dia, obras de compositores diversos, que viveram em diferentes épocas, podem ser denominadas como óperas, sem que apresentem necessariamente um mesmo estilo. De toda forma, a partir de um certo ponto, grande parte das composições operísticas parecem ter estabelecido uma estrutura, que não é fechada, mas que pode incluir alternadamente partes cantadas (solos, duetos, trios, quartetos, quintetos, coros etc.), recitativos (cantados ou falados) e partes instrumentais (aberturas e *intermezzi*) (ABBATE; PARKER, 2015, pp. 60-63; RODRIGUES, 2014, p. 101).

4 AS COLORATURAS VOCAIS NA TRADIÇÃO BELCANTISTA

Podemos considerar que os esforços da *Camerata Fiorentina* em estabelecer a prática do canto monódico acabaram enaltecendo o canto solista, tornando-o mais dramático, expressivo e expansivo. Os desdobramentos das ideias da *Camerata* em outras regiões da Itália e da Europa proporcionaram a formação de vários grupos de artistas, de modo que a projeção intensamente dramática do texto na música passou a ser explorada por grande parte dos compositores e ensinada por grandes mestres de canto de outrora. O enaltecimento da figura do cantor solista ao longo do século XVII, especialmente por meio da escola dos cantores castrados, fez com que, novamente, ocorresse o uso exagerado dos ornamentos musicais, porém com o objetivo principal de demonstrar as habilidades técnico-musicais dos cantores, sobretudo por conta da utilização mais recorrente de árias na forma *Da Capo*¹⁵. Foi nesse processo em que as coloraturas vocais estabeleceram-se como partes ornamentais já integradas às melodias (tanto na *Parte A* quanto na *Parte B* das árias *Da Capo*, podendo ainda receber mais variações na retomada da *Parte A*).

A tradição canora oriunda da Itália seiscentista, mesmo tendo se modificado ao longo do tempo, adequando-se aos diferentes contextos e gostos de cada época, ainda se mantém como a mais importante e difundida pedagogia vocal para o canto de concerto. Tal tradição acabou instituindo um estilo italiano de cantar (a “escola italiana de canto” ou *bel canto*¹⁶), que se fez conhecer em outros países europeus, já no século XVII, padronizando elementos essenciais da sonoridade e da prática vocal erudita, não somente no repertório de compositores italianos. A sonoridade vocal da escola italiana de canto foi bastante explorada, especialmente na música dramática, como a ópera, a opereta e o teatro musical. Além de englobar variadas técnicas e práticas de performance virtuosísticas, requerendo uma qualidade vocal impecável, o seu treinamento e também aperfeiçoamento exigiam do cantor a habilidade de construção de personagens e uma boa projeção de sua voz.

¹⁵ Forma composicional de árias muito utilizada no período barroco, que consiste em uma primeira seção (ou *Parte A*), seguida de uma outra seção (ou *Parte B*, que geralmente contrasta com a *Parte A*) e, logo depois, repete-se toda a primeira seção, geralmente com variações da melodia ou ornamentos por parte do intérprete (podendo, assim, ser denominada *Parte A'*) (ABBATE; PARKER, 2015, pp. 49 e 103).

¹⁶ De acordo com Fernandes (2009, p. 52), o termo *bel canto* (“canto belo”, em português) passou a ser conhecido e comumente atribuído à escola italiana de canto somente a partir do século XIX. Duey (1951, p. 12) esclarece que a presente utilização do termo *bel canto* refere-se aos métodos e tratados italianos de canto dos séculos XVII ao XIX, que enfatizavam a beleza e a virtuosidade vocal.

Erdmann-Chadbourne e Chadbourne (1972, p. 14) afirmam que as árias nas óperas compostas no fim do século XVII e no século XVIII tinham como um dos objetivos oferecer aos cantores a oportunidade de desenvolver e mostrar suas vozes. Assim, a cada cantor que se apresentava em público, exigia-se um requinte vocal da mais alta ordem. Por essa razão, foram surgindo novas técnicas para o canto solista e, conseqüentemente, mais professores de canto, que passaram a transmitir seus conhecimentos a respeito de todas as peculiaridades relacionadas a essa arte. O *bel canto* espalhou-se rapidamente por outros países da Europa, à medida que a ópera italiana foi se tornando famosa por todo o continente. Houve, logo, uma grande difusão da forma italiana de cantar e a formação de outras escolas nacionais de canto a partir do modelo originário da Itália, com adaptações técnico-vocais, considerando, principalmente, o idioma e as diferentes correntes composicionais de acordo com cada país.

Em sua abordagem histórica e pedagógica do *bel canto*, Stark (1999) traz uma definição para esse estilo canoro que, de acordo com o autor, conceitualmente carrega duas questões separadas, porém relacionadas:

[...] A primeira [questão] consiste em se tratar de um método de canto 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, o *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* adaptaram-se para atender às novas demandas musicais garantindo, dessa forma, a sua continuidade em nosso próprio tempo.¹⁷ (STARK, 1999, p. 189, tradução nossa).

Historicamente, desde os madrigais e as canções da Renascença, passando pelo estilo monódico proposto pela Camerata Fiorentina, também explorado por Caccini e outros compositores, até

¹⁷ [...] 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.

à estruturação e ao desenvolvimento de gêneros musicais dramáticos, o canto solista expandiu-se paulatinamente, favorecendo o 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* estruturou-se como um apurado método de cantar, que levava ao grau máximo a bela sonoridade e as potencialidades da voz. Ao mencionar o termo “floreios”, Stark (1999, p. 189) provavelmente se refere às coloraturas vocais e a outras formas de agilidade vocal, improvisadas ou não, que aparecem recorrentemente no repertório belcantista. Nesse sentido, corroborando o conceito de *bel canto* apresentado pelo autor, podemos inserir as coloraturas vocais como uma prática de canto virtuosística e requintada que não apenas caracteriza a sonoridade vocal desse estilo de canto, como também se relaciona à tradição pedagógica que se estruturou a partir dele.

4.1 As coloraturas e os *castrati*

O desenvolvimento de técnicas vocais destinadas ao canto operístico e o estabelecimento da figura do cantor solista estão atrelados principalmente a uma categoria de cantor muito comum na vida musical do período barroco. Os cantores castrados (ou, em italiano, os *castrati*) permaneceram em evidência durante muitos anos a partir do século XVII, representando um tipo de cantor que possuía uma sonoridade vocal do mais alto nível técnico com muitas habilidades e potencialidades. Vale ressaltar que a prática de castração para fins musicais data bem antes dessa época. De acordo com Augustin (2012, pp. 72-73), alguns musicólogos especializados na música bizantina estão encontrando menção aos eunucos e cantores castrados a partir do século X. Porém, sabe-se com mais clareza que foi a partir do século XV, com o avanço da polifonia vocal na música eclesiástica, que a Igreja Católica passou a permitir a utilização dos *castrati* em seus ritos. Uma vez que não eram permitidas cantoras na ritualística da Igreja, e as vozes dos falsetistas¹⁸ timbristicamente não agradavam, além de serem limitadas

¹⁸ O termo falsetista refere-se a cantores que utilizam o registro de falsete para cantar em toda sua tessitura ou extensão vocal. Esse tipo de cantor era comum em outrora, especialmente nos coros das igrejas, cantando, na maioria das vezes, as partes de contralto e, eventualmente, as de soprano. Atualmente, com o desaparecimento dos cantores castrados na prática vocal erudita, muitos falsetistas passaram a ganhar notoriedade como solistas, especialmente se dedicando ao repertório que era comumente interpretado pelos *castrati*. A diferenciação entre falsetista e contratenor configura-se uma linha tênue em termos de sonoridade, principalmente nos dias de hoje, em que muitos desses cantores conseguem se tornar bastante habilidosos em explorar a produção vocal em falsete, mascarando as zonas de passagem entre os registros da voz. Por conta disso, categorizações diversas podem ser atribuídas a esses tipos vocais, fazendo com que apareçam diferentes denominações destinadas à sua classificação. Serra (2001, p. 141), por exemplo, apresenta uma divisão para as vozes masculinas que utilizam o falsete no canto, dividindo-as em 4 grupos distintos: 1. contratenores que utilizam somente o falsete em toda tessitura e extensão vocal; 2. contratenores que utilizam o falsete em parte da tessitura e extensão vocal; 3. contraltos naturais, que são

em termos de extensão, os *castrati* passaram a ser uma solução viável para a realização das partes agudas nas polifonias. Por conseguinte, acabou-se alavancando um processo de categorização técnico-vocal e profissional desse tipo de cantor.

É importante ressaltar que, com a prática da castração para fins musicais cada vez mais comum na Itália setecentista, exigia-se daquelas crianças consideradas talentos em potencial uma rotina árdua de estudo desde cedo. Segundo Barbier (1993, pp. 10, 25-27), grande parte desses meninos que eram castrados já tinha uma vida musical ativa antes mesmo da castração, sobretudo no meio eclesiástico, cantando em coros da Igreja. Geralmente a castração era feita entre oito e dez anos de idade, isto é, antes da puberdade, a fim de que se pudesse conservar a voz de criança. Depois de feita a operação, havia algumas opções para que os pais ou responsáveis direcionassem o menino para algum conservatório ou uma casa de ilustres protetores. Era comum entregar a criança (até mesmo antes de castrá-la) para recrutadores que passavam pelas pequenas províncias italianas, ou até mesmo postular uma carta ao reitor de algum conservatório pleiteando uma vaga.

Nos conservatórios, os meninos castrados tinham uma rotina de estudos intensa. Ao ingressar em uma dessas escolas de música, esperava-se que os castrados passassem por uma formação musical rigorosa, o que os tornaria, posteriormente, exímios músicos. De acordo com Henderson (1938, p. 143¹⁹ *apud* FERNANDES, 2009, p. 62), eles eram obrigados a dedicar diariamente várias horas para o estudo do canto, além de estudarem também teoria musical, contraponto, composição, cravo e letras. Tal disciplina imposta a esses meninos tinha por principal objetivo desenvolver suas capacidades musicais e vocais, visando a uma carreira como futuros cantores profissionais. Assim, era dada uma atenção especial ao estudo técnico-vocal, que incluía exercícios respiratórios, vocalizes diversos, prática de ornamentação, dentre outros:

Durante seis, às vezes dez anos, os jovens *castrati* davam conta de uma considerável labuta cotidiana que trabalhava essencialmente a respiração, a fim de desenvolver ao máximo os músculos inspiratórios e expiratórios, garantia de uma técnica vocal a toda prova. [...] A esse trabalho de respiração se enxertava a espantosa técnica barroca de ornamentação que o *castrato* tinha que adquirir e dominar com perfeição: passagens, trinados repetidos, “colocações de voz”, agilidade martelada, *gorgheggi*, mordentes, apoiaturas, ou seja, os mil e um requintes de uma vocalização flexível e ágil. (BARBIER, 1993, p. 46).

casos raros em que o cantor afirma possuir uma voz naturalmente aguda, cuja extensão e tessitura seriam as mesmas de uma voz feminina; 4. *haute-contre*, voz de tenor muito aguda, comumente utilizada na ópera barroca francesa, que possivelmente recorria ao registro de falsete para realizar as notas mais altas.

¹⁹ HENDERSON, W. J. *The art of singing*. New York: The Dial Press, 1938 (FERNANDES, 2009, p. 461).

Contudo, vale ressaltar que nem todos os meninos que eram castrados conseguiam acompanhar a rotina imposta nos conservatórios. Alguns procedimentos de castração não muito bem-sucedidos faziam com que algumas crianças não desenvolvessem suas vozes eficazmente. Segundo Barbier (1993, p. 47), o fracasso musical levava a punições por parte dos reitores dos conservatórios e à conseqüente fuga de alguns meninos. Havia aqueles que conseguiam completar seus estudos, mas, por conta do desgaste psicológico e das questões fisiológicas e hormonais decorrentes das más operações, não ganhavam tanta notoriedade no meio profissional e muitas vezes desistiam da carreira de cantor.

Barbier (1993, p. 53) ainda afirma que os primeiros *castrati* teriam sido formados para servir prioritariamente à Igreja, fazendo carreira como mestres-de-capela nas catedrais. No entanto, os cantores castrados participaram do processo estilístico voltado para a música de cena, que estruturou o gênero que, hoje, conhecemos como ópera. A popularidade da arte lírica e de gêneros dramáticos como a ópera, que se desenvolveram durante os séculos XVII e XVIII, alavancou as salas de espetáculo na Itália, e os cantores, de modo geral, passaram a vislumbrar oportunidades de fama e fortuna, mais por meio dos teatros do que das igrejas. Nessa corrida pelo sucesso, munidos de uma sólida formação musical, os bons *castrati* destacavam-se e despertavam a paixão do público, estabelecendo-se como grandes *performers* do canto operístico.

Assim, os *castrati* passaram a ocupar também espaços na música secular, de maneira que, no fim de 1600, já eram considerados os principais intérpretes de ópera na Itália e em outros centros culturais europeus. Os papéis de ópera destinados aos cantores castrados aumentaram significativamente ao longo do século XVII, à medida que essa categoria vocal tornou-se cada vez mais comum nesse período. As árias de seus personagens nas óperas chegavam a exigir uma ampla extensão vocal, o que obrigava esses cantores a realizar um treinamento intenso, que os possibilitasse de aprender a administrar o uso dos diferentes registros da voz. Além disso, muitos *castrati* desenvolveram outras habilidades canoras como a *messa di voce*, a agilidade vocal nos ornamentos e nas coloraturas e, sobretudo, uma competência respiratória que os permitia realizar longos trechos musicais em uma única respiração.

Com o passar do tempo, muitos cantores castrados tornaram-se famosos e ganharam papéis escritos exclusivamente para eles, em óperas de compositores renomados. Os papéis escritos

para os *castrati* exploravam várias habilidades vocais. Os pontos cadenciais de suas árias passaram a ser ornamentados livremente, de acordo com o que os inspirasse. Assim, o castrado não se contentava apenas em exibir o seu virtuosismo, o que satisfazia o público, mas também provava o seu bom gosto. Como já antes mencionado, as árias *Da Capo* passaram a ser cada vez mais usuais no repertório operístico dos séculos XVII e XVIII, e os *castrati* exploraram essa forma composicional ao máximo, por meio do uso da ornamentação e de cadências que oportunizavam a demonstração de seu virtuosismo e expressividade no canto:

Os ornamentos mais variados encontravam toda a sua justificação nas árias tripartites que se haviam desenvolvido durante a segunda metade do século XVII: um tema A era seguido de um tema B antes que a primeira parte A fosse integralmente repetida. Para evitar qualquer monotonia, o primeiro tema, já ornamentado durante a parte A, podia ser objeto de todas as fantasias possíveis quando de sua repetição. Os *castrati* não deixavam de dar livre curso à imaginação para florir à vontade o tema inicial. [...] Era preciso provar que a voz podia ter a mesma agilidade, a mesma potência, a mesma duração de sustentação que uma trombeta, através das improvisações que passavam por todas as dificuldades da técnica ornamental (BARBIER, 1993, pp. 80, 82).

Barbier (1993, p. 78) considera que os cantores castrados desenvolveram, paralelamente à própria estética musical barroca, uma forma de interpretação voltada para a criatividade e a expressividade, em que saber ornamentar era sinônimo de um domínio técnico-musical bastante apurado. O autor ainda relata que o treinamento e as aptidões vocais dos *castrati* possibilitavam-no realizar ornamentos e coloraturas com uma agilidade peculiar:

O estudo que eles [os *castrati*] haviam seguido, qualquer que fosse o lugar, desvendara para eles todos os segredos dessa técnica hoje em dia quase desaparecida da ornamentação barroca, da *virtuosità spiccata* que consistia em destacar as notas dos trinados, dos *gruppetti*, das *roulades* rápidas, das passagens, nem verdadeiro fogo de artifício. A *agilità martellata* era um dos aspectos fundamentais dessa técnica e consistia, segundo Mancini, em um salto descendente ou ascendente, seguido de várias repetições da segunda nota, executada de maneira percutida (BARBIER, 1993, p. 79).

Dessa forma, os mais famosos e talentosos cantores castrados de outrora pareciam reter de uma técnica específica, denominada de *virtuosità spiccata* (ou, em livre tradução, de virtuosidade para “destacar” ou “separar” as notas). Tal termo pode ter origem a partir da técnica de arco para instrumentos de corda conhecida por *spiccato*, na qual o arco parece saltar levemente sobre a corda. Para realizar o *spiccato*, que também pode ser chamado de *martellato* (ou ainda os termos franceses *martelé* e *sautillé*), o instrumentista precisa manter o arco de maneira mais relaxada, a fim de que ele salte suavemente sobre a corda, resultando em uma série de notas curtas e distintas. A maneira *spiccata* (ou *martellata*), adotada pelos *castrati*, de realizar

coloraturas e ornamentos, parece ter sido uma particularidade dessa categoria vocal, uma vez que tal técnica lhes proporcionava velocidade e precisão na interpretação de suas árias dotadas de floreios e embelezamentos. Na citação acima, para apresentar um tipo de coloratura denominado *agilità martellata*, o autor ainda menciona o cantor castrado, professor de canto e tratadista Giovanni Battista Mancini (1714-1800), de quem trataremos mais adiante.

A associação dos *castrati* com a prática das coloraturas vocais pode ser atestada não somente pelas características virtuosísticas de seus repertórios, mas também pelos tratados e métodos que alguns deles escreveram. Com o tempo, a expansão dessa categoria de cantor fez ascender grandes *performers* e, conseqüentemente, teóricos e professores de canto também castrados. A sonoridade da voz desses cantores, sua destreza técnico-vocal e suas habilidades de performance tornaram-se modelo para muitos que se interessavam em aprender e desenvolver a arte canora. Os *castrati* que haviam adquirido mais fama não permaneciam somente na Itália, mas percorriam outras cidades europeias em meio às temporadas de óperas. Com isso, passaram a não somente difundir o estilo do canto italiano em outros lugares, mas também a ter contato com diferentes cantores profissionais e estudantes de canto, o que contribuiu para que tivessem muitos pupilos. Dessa forma, ancorados na vasta formação musical que receberam ao longo de muitos anos nos conservatórios e embasados nas suas trajetórias como cantores profissionais, muitos deles escreveram tratados e métodos com o intuito de orientar aqueles que desejavam se aprimorar no canto. Tais escritos servem, hoje, como registro historiográfico para compreender melhor a técnica e o estilo vocal que os *castrati* empregavam, o que pode elucidar-nos pedagogicamente em muitas questões relacionadas ao *bel canto* de outrora, dentre elas, a prática das coloraturas vocais.

Uma vez que a agilidade vocal configurou-se como um aspecto importante da sonoridade do estilo belcantista e tornou-se também um traço marcante do canto dos *castrati*, não é por menos que foi bastante abordada nos tratados e métodos escritos por esses cantores. Dessa forma, as coloraturas representam um elemento didático-pedagógico essencial da escola italiana de canto dos séculos XVII e XVIII. Destacaremos, a seguir, as considerações acerca das coloraturas vocais de dois cantores castrados, a saber, Píer Francesco Tosi e Giambattista Mancini, que se tornaram também professores de canto e escreveram tratados em que são abordados muitos aspectos da técnica vocal, estilo e interpretação do *bel canto* de suas respectivas épocas.

4.2 As coloraturas abordadas por Pier Francesco Tosi e Giambattista Mancini

Trataremos, nesta seção, das abordagens relacionadas às coloraturas vocais de dois cantores, professores de canto e tratadistas castrados, a saber, Pier Francesco Tosi (1653-1732) e Giambattista Mancini (1714-1800). É importante salientar que, apesar de serem *castrati*, tais autores participaram de diferentes contextos da tradição vocal erudita na Europa e, por conta disso, seus escritos possuem certas peculiaridades. De acordo com Pacheco (2004, p. 11), o período entre 1720 e 1750 foi marcado por um repertório vocal repleto de contrastes, isto é, o público pôde apreciar desde melodias fluentes e sentimentais com um acompanhamento simples, até obras bastante virtuosísticas com dissonâncias inesperadas, ritmos complexos e harmonias rebuscadas para a época. Segundo esse autor, os anos subsequentes desenvolveram um estilo novo, designado como *Galante*, que era mais simples e melodioso, e que contribuiu para a transição da linguagem musical barroca para a que viria a seguir, renunciando as características estilísticas do período Clássico.

É justamente neste período de grande variedade musical que Pier Francesco Tosi escreveu o tratado de canto intitulado *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il Canto Figurato*, publicado pela primeira vez em Bolonha no ano de 1723. Nele, abordam-se vários aspectos relacionados à prática do canto no final do século XVII e das primeiras duas décadas do século XVIII. Pacheco (2004, p. 11), ao analisar esse tratado de Tosi, afirma que o autor é considerado um dos precursores do novo estilo *Galante*, apesar de ter adotado um tom mais conservador em suas diversas abordagens sobre a prática canora de seu tempo, criticando duramente os exageros da música extremamente virtuosística e, assim, defendendo um retorno à música mais simples do século XVII.

Ao abordar a agilidade vocal, TOSI (1723, pp. 30-40) refere-se às coloraturas mediante o termo italiano *passaggio* (que também pode ser denominado em português por “divisões”, considerando a tradução para o inglês do tratado feita por John Ernest Galliard, publicada no ano de 1743²⁰, em que se utiliza do termo *divisions*), dedicando uma seção inteira a esse assunto. Dessa maneira, o autor enfatizava consideravelmente o estudo e o aperfeiçoamento dessa prática do canto, tratando-a, muitas vezes, como um tipo de ornamento ou variação de uma determinada melodia. Ao iniciar suas considerações acerca do *passaggio* (ou *passaggi*, no

²⁰ TOSI, P. F. **Observations on the florid song; or sentiments on the ancient and modern singers**. Tradução de John Ernest Galliard (original de 1723). Londres: J. Wilcox, 1743.

plural), TOSI (1723, p. 30) afirma que a sua finalidade é dar flexibilidade à voz e, portanto, recomenda que o “[...] mestre instrua o estudante a realizar tal habilidade em uma velocidade fácil e com uma entonação correta [...]”²¹. O autor ainda esclarece que, quando os *passaggi* são bem realizados, merecem reconhecimento por parte do público e tornam o cantor um intérprete completo, apto a cantar em qualquer estilo. Tosi, pois, apresenta uma classificação dos *passaggi* em dois tipos, o *battuto* (que seria mais articulado ou marcado) e o *scivolato* (mais ligado ou deslizado), tecendo algumas orientações de como realizá-los:

Nas instruções do primeiro, o Mestre deve ensinar ao aluno um movimento leve da voz, de maneira que as notas que o constitui sejam todas articuladas em proporção igual e moderadamente distintas e que não sejam muito unidas, nem muito marcadas. O segundo é realizado de tal forma que a primeira nota é uma guia para todas as outras que seguem, estreitamente unidas, graduais e com uniformidade de movimento. Realizando-se, portanto, um suave deslizamento entre as notas, que muitos professores denominam *Scivolo*, cujos efeitos são bastantes agradáveis quando um cantor raramente o faz.²² (TOSI, 1723, p. 31, grifo do autor, tradução nossa).

Para o tratadista, o fato do *passaggio battuto* ter se tornado mais conhecido e mais comumente realizado na prática do canto de seu tempo faz com que se exigisse dele maior treinamento e aprimoramento por parte dos cantores. Já o *passaggio scivolato*, segundo o autor, possui certas limitações no canto, sendo o seu uso mais comum em passagens melódicas, com notas ascendentes e descendentes que não ultrapassem o intervalo de uma 4ª justa, soando ainda mais “agradável” quando realizado em movimentos descendentes (TOSI, 1723, p. 31).

Mais adiante, encontramos, no tratado, muitas orientações para professores de canto com relação ao ensino e ao aperfeiçoamento dos *passaggi*. Tosi (1723, p. 32) sugere, por exemplo, que uma boa maneira de treinar a agilidade vocal com estudantes de canto é realizando os exercícios vocais ou trechos musicais com *passaggi* inicialmente lentos, acelerando-os paulatinamente sem que o aluno perceba, alcançando o andamento e a flexibilidade desejados. O autor ainda afirma que os *passaggi* com graus conjuntos, tanto ascendentes quanto descendentes, deveriam ser treinados para que fossem realizados com a mesma velocidade e

²¹ [...] nondimeno è di fomma urgenza, che il maestro nè istruisca lo scolaro, acciò con facile velocità, e giusta intonazione lo possegga [...].

²² Nella istruzione del primo il Maestro deve insegnar allo Scolaro quel moto leggierissimo della voce in cui le note, che lo compongono sieno tutte articolate con equal proporzione, e moderato distaccamento, affinché il Passaggio non sia, nè troppo attaccato, nè battuto soverchio. Il secondo formasi in maniera, che la sua prima nota conduca tutte quelle, che gli vengono appreso così strettamente unite di grado, e con tanta uguaglianza di movimento, che cantando s'imiti un certo sdrucioloso liscio, che da' Professori è detto Scivolo, i di cui effetti sono veramente gustosissimi, allorchè un Vocalista se ne serve di rado.

com boa entoação em todas as notas e, somente após conquistar tal habilidade, o estudante passaria a treinar *passaggi* com saltos.

O tratadista também orienta os professores de canto a realizarem exercícios vocais com seus alunos, alternando o tipo de *passaggio* (ora *battuto*, ora *scivolato*), introduzindo diferentes variações de dinâmica ou combinando-os com outros ornamentos, tais quais *trillos* e mordentes, cabendo ao professor indicar os locais mais apropriados para inseri-los. Ademais, adverte que, caso os *passaggi* fossem realizados com desigualdade de tempo, deveriam ser corrigidos. Ademais, orienta que o professor deveria observar se o aluno articula as notas com a língua, com o queixo ou algum outro trejeito da cintura ou da cabeça (TOSI, 1723, pp. 32-34).

Outro ponto importante abordado por Tosi, de maneira bem enfática, é a relação entre os *passaggi* e a produção dos diferentes segmentos vocálicos. Ao elencar as vogais mais eficazes no aperfeiçoamento das divisões, o autor também alerta a respeito de alguns possíveis defeitos de articulação que deveriam ser evitados durante a realização dos *passaggi*:

Todo professor sabe que são de mau gosto os *passaggi* com a terceira e a quinta vogais, ao passo que nem todos sabem que nas boas Escolas de canto não são permitidas a segunda e a quarta vogais quando pronunciadas de maneira fechada. Há muitos defeitos na realização dos *passaggi* que se fazem necessário saber, a fim de evitá-los. Não se deve realizá-los no nariz ou na garganta, muito menos de maneira que não soem nem marcados, nem ligados; pois, nesse caso, não se pode dizer que se canta, mas sim que se grita. Há alguns cantores ainda mais ridículos, que acentuam os *passaggi* exageradamente com a força da voz, quando são realizados sobre a vogal *A*, por exemplo. Nesses casos, é como se dissessem *ga, ga, ga*; e isso acontece com as outras vogais também. No entanto, a pior falha de todas é cantar os *passaggi* desafinados.²³ (TOSI, 1723, p. 34, grifo do autor, tradução nossa).

É importante esclarecer que a terceira e a quinta vogais, mencionadas pelo autor como de “mau gosto” para a realização dos *passaggi*, provavelmente tratam-se das vogais [i] e [u], respectivamente. Já a segunda e a quarta vogais referidas pelo tratadista podem ser as vogais [e] e [o], na devida ordem, uma vez que ambas podem ser pronunciadas abertas ou fechadas. Nesse sentido, Tosi parece propor que as melhores vogais para exercitar os *passaggi* são as vogais abertas [a], [ɛ] e [ɔ] e, além disso, considera um defeito em sua realização o excesso de

²³ *Ogni Maestro sa, che sulla terza, e quinta vocale i Passaggi sono di pessimo gusto, ma non tutti sanno, che dalle buone Scuole non si permettono tampoco sulla seconda, e quarta, allorchè queste due vocali vanno pronunziate strette, o chiuse. Molti difetti scorgonsi ne' Passaggi, che bisogna conoscere per non intopparvi; Oltre a quelli di naso, di gola, e d'altri già noti, sono anche dispiacevoli quelli di chi non li batte, nè li scivola, perchè allora un Vocalista non canta, ma urla. Sono assai più ridicoli però quando un Professore li batte soverchio, e con tal rinforzo di voce, che pensando v. g. di formare il Passaggio sull'a fa sentir un certo effetto, come se dicesse, ga, ga, ga; e l'istresso sull'altre vocali. Il peggior poi d'ogni difetto è di chi non gl'intuona.*

destaque que pode ser dado a cada nota, fazendo com que soem forçados e até mesmo distorcidos, como se as notas produzidas fossem precedidas, com o uso de outro fonema além da vogal (o fonema velar [g] ou até mesmo o fonema glotal [h]). Assim, Tosi (1723, p. 35) afirma que toda a beleza do *passaggio* reside na habilidade de realizar as notas com boa emissão vocal, adequadamente destacadas, articuladas igualmente e de maneira veloz.

O tratadista ainda destaca a importância de um bom treino de pronúncia associado à prática dos *passaggi*, com o intuito de que as palavras sejam claramente compreendidas e que nenhuma sílaba perca-se, especialmente se o *passaggio* for mais longo (TOSI, 1723, p. 35). O autor instrui que o professor proíba o aluno de respirar no meio das palavras, a não ser que haja pausas ou que algum *passaggio* seja mais extenso. A regra geral, portanto, é que cada *passaggio* possa ser cantado em uma única respiração. Também, com o objetivo de otimizar tal habilidade, caberá ao professor ensinar o aluno técnicas destinadas ao controle respiratório, a fim de que ele aprenda a administrar o ar, inspirando sempre mais que o necessário, evitando, logo, que lhe falte fôlego durante a realização das diferentes frases musicais no momento da performance (*Ibid.*, p. 36).

Por sua vez, Giambattista Mancini, outro cantor, professor de canto e tratadista castrado, vivenciou um contexto histórico marcado por grandes mudanças socioeconômicas e culturais. O ideal iluminista do século XVIII anunciava o mundo contemporâneo a partir do aprofundamento de ideias trazidas pelo Renascimento, que ganharam mais consistência e relevância. Observou-se, na Europa, um prodigioso desenvolvimento científico e cultural, fazendo com que houvesse uma reavaliação da educação, da arte, da filosofia e da ética, e suas contribuições para o bem-estar dos indivíduos. A ascensão numerosa da classe média prenunciou um processo de popularização da arte e do ensino, e a realidade da educação musical e das apresentações musicais variava entre novas propostas para agregar um público variado e formatos antigos ainda destinados somente a uma camada seleta da população.

De acordo com Pacheco (2004, p. 12), tais transformações presentes no século XVIII refletiram consideravelmente no pensamento de Mancini, fazendo com que seus escritos relacionados à prática do canto possuíssem um viés mais científico, quando comparado com Tosi. Além disso, vale ressaltar que as ideias iluministas foram cruciais para que se iniciasse um processo de declínio da prática de castrações para fins artísticos. Segundo Barbier (1993, p. 197), a castração com finalidades musicais foi oficialmente declarada proibida pelo Papa Leão XIII somente em

1878, mas os ataques à Igreja Católica, no que diz respeito aos cantores castrados, iniciaram-se já no século XVIII, principalmente por parte de filósofos iluministas que condenavam tal prática. Mancini, como cantor castrado, participa do início desse processo, em que, ideológica e artisticamente falando, a exuberância e a sonoridade nada realista dos *castrati* passam a chocar-se com um racionalismo crescente.

Em seu tratado intitulado *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il Canto Figurato*, Mancini incluiu considerações importantes sobre o ensino e a prática do canto. Dentre os assuntos que abordou, encontram-se técnicas variadas de agilidade vocal. Tal tratado foi primeiramente publicado em Viena, no ano de 1774, tendo mais duas edições posteriores publicadas em Milão, nos anos de 1776 e 1777²⁴. O autor dedica uma seção inteira (*Articolo XII*, em MANCINI, 1774, pp. 130-147 ou *Chapter XII* em MANCINI, 1912, pp. 147-166) à agilidade da voz e, já no início de suas explanações sobre o tema, afirma que certas habilidades no canto, como a união dos registros vocais, a *messa di voce*, a apojatura e o portamento, podem e devem ser realizadas por qualquer cantor, aprimoradas à base de muito estudo. Entretanto, a agilidade vocal trata de “[...] um presente singular dado pela natureza e, por isso, não é algo que pode ser adquirido”²⁵ (MANCINI, 1774, p. 130). Nesse sentido, Mancini critica alguns cantores de sua época que, segundo ele, não possuíam tal habilidade naturalmente, mas insistiam em tentar realizá-la, acreditando que isso poderia lhes trazer sucesso na arte de cantar. Critica também alguns professores de canto que acabavam induzindo alunos que não possuíam de forma natural essa característica na voz a estudá-la, “perdendo tempo” ao ensinar-lhes todas as regras e preceitos direcionados ao canto de agilidade.

O tratadista acreditava, assim, que existiam tipos vocais mais propensos à agilidade vocal, porém advertia que o treinamento dessa prática do canto não deveria ser realizado até que os registros da voz estivessem perfeitamente homogeneizados. Para o autor, o professor de canto era o responsável por identificar vozes que tendiam naturalmente para a agilidade, determinando o tipo de treinamento e o estilo mais adequado para cada uma. Cabia, portanto, ao professor de canto desenvolver essa habilidade vocal no aluno e, por essa razão, era essencial

²⁴ Neste estudo, utilizamos a primeira edição de 1774 e uma versão da terceira edição, traduzida para o inglês por Pietro Buzzi e publicada em 1912.

²⁵ [*La sola agilità di voce*] è quel singularissimo dono di natura, che, qualor fù da questa negato, non si può in maniera alcuna acquistarlo.

ao docente ter o conhecimento de como potencializá-la por meio de um estudo bem dirigido, para que o aluno pudesse realizá-la em diferentes estilos:

Para não errar, todo estudante deve saber que a beleza de todo o tipo de *passaggio*, para executá-lo bem, consiste em uma boa entonação e que sua verdadeira execução deve ser produzida pela leveza das mandíbulas, acompanhada e apoiada pela robustez da caixa torácica. Ao fazer isso, o aluno fará com que cada nota seja ouvida distintamente e saberá valorizar e vibrar muitas outras. Se a Cantilena do *passaggio* exigir, igualando sua voz, ele será capaz de realizá-lo velozmente e possuirá o dom de colorir os sons de todos os *passaggi* com piano ou forte o suficiente para lhe dar a devida graduação e expressividade.²⁶ (MANCINI, 1774, pp. 135-136, grifo e tradução nossos).

Na citação acima, observa-se que o autor utiliza o termo *passaggio*, também encontrado em Tosi (1723), para se referir aos diferentes tipos de canto de agilidade. Tal terminologia parece ter sido também usual durante os séculos XVII e XVIII para tratar dos estilos e técnicas que possuíam como base a habilidade ágil da voz. É interessante notar, contudo, que, nessa mesma citação, o autor descreve o *passaggio* como um estilo de canto veloz, em que o cantor possuirá “um dom de colorir os sons”. Tal afirmação e, sobretudo, a utilização do termo “colorir” demonstram um traço originário da terminologia “coloratura”, que não aparece nos tratados de Tosi e Mancini, mas que, nos dias atuais, coloca-se como a mais usual para descrever as técnicas e os estilos de agilidade na voz que esses autores abordaram. Além disso, a associação da agilidade vocal com palavras que remetam a “cores” ou “coloridos” parece possuir menos relação com questões timbrísticas da voz, aludindo mais à diminuição rítmica de caráter ornamental.

Na edição de 1777, Mancini trata da agilidade vocal da chamada *volatina*, isto é, um tipo de coloratura caracterizado por escalas ascendentes ou descendentes. O autor afirma que toda voz ágil e flexível deveria se submeter ao estudo da *volatina* e, dessa forma, apresenta uma classificação para ela, separando-a pelos movimentos melódicos ascendente ou descendente. Segundo o tratadista, independentemente do tipo, quando a *volatina* não excedia uma oitava, denominava-se *volatina* simples (em italiano, *volatina semplice*) e quando ultrapassava uma oitava, *volatina* dobrada ou *volatina* aumentada (*volatina raddoppiata*, em italiano)

²⁶ *Ogni scolare deve dunque sapere per non errare, che la bellezza di ogni genere di passaggio, per bene eseguirlo, consistere deve nell'intonare, e che la vera sua esecuzione deve esser prodotta dalla leggerezza delle fauci, accompagnata, e sostenuta dalla robustezza del suo petto. Così facendo, egli farà sentire distintamente ogni nota, saprà granirne, e vibrarne tante altre, se la Cantilena del passaggio lo richiederà, e così uguagliando la voce, potrà portarla al più veloce moto, e si renderà possessore dell'altro dono di colorire ogni passaggio col piano, e forte tanto necessario per dargli la sua dovuta graduação, ed espressione.*

(MANCINI, 1912, p. 151). A figura abaixo (Figura 8) traz exemplos de *volatina* simples ascendente e descendente e outro exemplo de uma *volatina* dobrada.

The figure contains three musical staves. The first staff, labeled 'Volatina semplice', shows an ascending simple volatina on a treble clef staff. The second staff, also labeled 'Volatina semplice', shows a descending simple volatina on a middle clef staff. The third staff, labeled 'redoubled run', shows a redoubled run on a treble clef staff.

Figura 8: *Volatina* simples ascendente (pauta superior), *volatina* simples descendente (pauta do meio), *volatina* dobrada (pauta inferior) (MANCINI, 1912, pp. 151-152, edição de Luciana Coelho).

Além de classificar os tipos mais comuns de *volatina*, o autor ainda apresenta um outro tipo mais complexo, que afirma ser de sua predileção e no qual, em um movimento ascendente, podia-se adicionar fermatas ou ornamentos ao repetir a nota mais aguda da escala (Figura 9). Segundo o tratadista, esse tipo de *volatina* combinava “perfeitamente com uma melodia vivaz, assim como com movimentos mais lentos” (MANCINI, 1912, p. 152). Além disso, Giambattista acreditava que, quando usada na proporção correta, a *volatina*, seja de qual tipo for, propiciava maior vivacidade e brilhantismo em trechos cadenciais, porém, para que tal efeito ocorresse de maneira eficaz, era necessário saber usá-la adequadamente, especialmente se fosse mais extensa, como acontece com a *volatina* dobrada.

The figure shows a musical staff with a simple ascending volatina. The final note of the run is circled in blue, indicating it can be decorated with a fermata or ornament.

Figura 9: *Volatina* simples ascendente com a repetição da nota mais aguda (circulada de azul), que pode ser acrescida de fermata ou outros ornamentos (MANCINI, 1912, p. 152, edição de Luciana Coelho e nossa).

Quanto à realização dos diferentes tipos de *volatina*, Mancini (1912, p. 153) faz uma comparação com a prática da *messa di voce*, afirmando que a respiração deveria ser bem planejada e feita de maneira gradual, para que a voz pudesse ser expandida paulatinamente, mantendo-se o fluxo do ar expiratório constante. Assim, as notas da *volatina* deveriam ser uniformes, claras e leves, realizadas em uma mesma respiração. Contudo, de acordo com o autor, a perfeição de uma *volatina* residiria em realizá-la com toda a velocidade possível; tal façanha não poderia ser alcançada se a respiração fosse forçada ou se a primeira nota fosse atacada muito fortemente. Portanto, uma boa colocação e a leveza da voz seriam essenciais na realização de qualquer *volatina*. Ademais, o tratadista ainda destaca que os cantores deveriam ater-se para não deixar a voz “fechada na garganta e sufocada no palato”, o que parece indicar uma associação feita por esse autor entre a prática de agilidade vocal e a postura da laringe e do palato mole.

Ainda na edição de 1777, Mancini apresenta outros três tipos de agilidade vocal, a saber, o *martellato*, o *arpeggiato* e o *cantar di sbalzo*. Toma-se nota que, na primeira edição do tratado, publicada em 1774, há menção apenas da agilidade *martellata* e do *cantar di sbalzo*. Ou seja, o autor acrescentou, na terceira edição, mais um tipo de agilidade denominada *arpeggiato*. Ao tratar especificamente do *martellato*, Mancini esclarece que:

[...] Um dos estilos mais difíceis é o “*martellato*” (martelado). Consiste em repetir a mesma nota muitas vezes, sendo que a primeira deve ser um pouco maior do que as outras, embora todas estejam escritas na mesma linha ou espaço. É muito difícil realizá-lo com perfeição, pois requer uma voz extraordinariamente ágil e grande assiduidade e perseverança para dominá-la. Antes de assumir esse estilo, é preciso ter adquirido um controle perfeito da respiração, para interromper uma nota e retomá-la sem esforço. A entonação deve ser perfeita, para que cada nota seja distinta e perfeitamente articulada. Dessa forma, as notas devem ser marcadas levemente e reforçadas apenas onde a melodia (*Cantabile*) exige; caso contrário, excedidas as regras dessarte, o “*Cantabile*” assemelha-se ao cacarejo de uma galinha, quando ela mostra a alegria de ter posto um ovo. Pelo fato de o estilo ser de difícil realização, ele está ficando cada vez mais fora de uso, e poucos são os cantores que o fazem com maestria. [...] ²⁷ (MANCINI, 1912, pp. 155-156, grifos nossos, tradução nossa).

²⁷ [...] One of the most difficult styles is the “*Martellato*” (hammered). This consists of repeating a tone many times, and of the four, the first must be a little higher than the other three, although they are all written upon the same line or space. This is very difficult to render perfectly, it requires an extraordinarily agile voice, and great assiduity and perseverance to master it. Before undertaking this style, one must have gained perfect breath control, in order that one may break the tone and retake it without effort. The intonation must be perfect, that every hammered note will be distinct and perfectly pitched. These tones must be marked lightly and reinforced only where the melody (*Cantabile*) requires it, otherwise, if they exceed the rules of art, the “*Cantabile*” would resemble the cackling of a hen, when she shows the joy of having laid an egg. It is because this style is difficult that it is going out of use. [...]

A figura abaixo (Figura 10) demonstra um exemplo de *martellato* apresentado por Mancini na terceira edição de seu tratado. Ao analisarmos esse exemplo, notamos que a agilidade *martellata* caracteriza-se por notas repetidas de mesmo valor. Observa-se também que, para indicar o modo de articulação das notas repetidas neste tipo de agilidade, o autor insere sinais de *staccato*.

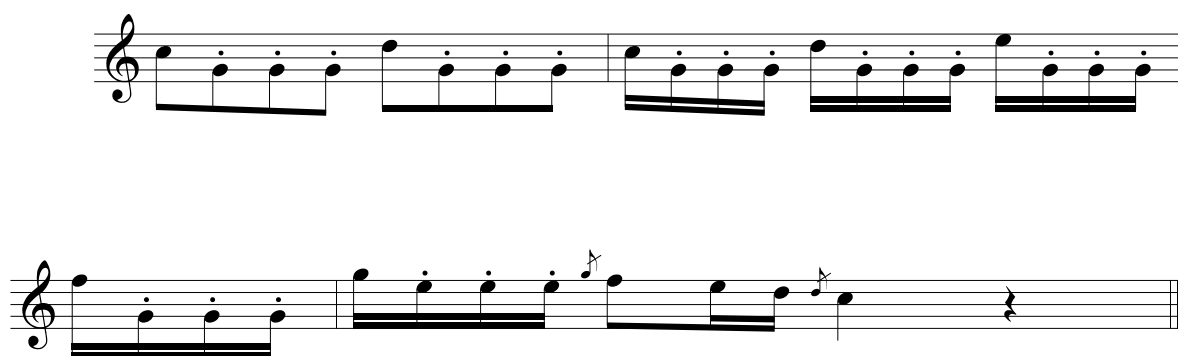


Figura 10: Exemplo de *martellato* – indicação de *staccato* nas notas repetidas, que possuem o mesmo valor (MANCINI, 1912, p. 155, edição de Luciana Coelho).

Em seguida, o tratadista disserta com mais detalhes a respeito do *arpeggiato* (ou, em português, “arpejado”), que é um tipo de agilidade da voz em que se cantam notas de acordes, semelhante ao que acontece na harpa. Segundo esse autor, tal denominação ocorreu por essa razão:

Outro estilo é o “*arpeggiato*”, assim chamado porque consiste em uma combinação de notas de acordes cantadas umas seguidas das outras, como é feito na harpa e, portanto, o nome “*arpeggiato*”. Mesmo que um professor possa descobrir alguma tendência natural em um aluno para isso, ele não deve iniciá-lo nessa difícil técnica até que o estudante tenha adquirido o dom de uma voz perfeitamente clara, livre de todos os defeitos, e uma laringe decididamente flexível, para que os “arpejos” possam ser executados com a velocidade requerida. Uma voz com esse dom deve praticar um solfejo que tenha tais arpejos. Dessa maneira, ele será capaz de posicionar a voz com firmeza no peito e também na cabeça, e com esses exercícios poderá produzir uma sonoridade perfeitamente unida e uniforme. No início deste estudo, o professor deverá não apenas tomar cuidado ao escolher o solfejo, mas também ser muito cuidadoso, pois o aluno deverá atacar cada nota no tom certo e o exercício deverá ser cantado lentamente para que o peito não seja sobrecarregado. O professor saberá quando o aluno estiver pronto para levá-lo na velocidade necessária, e esse estudo avançará passo a passo. Ao atacar a primeira nota e misturar as três seguintes, o estudante poderá realizar um *crescendo* e um *diminuendo* perfeito e, então, ele cantará a “*Cantilena*” lindamente e de acordo com o movimento da melodia. Para fazer isso, é importante que não haja interrupção das notas, realizando-as em uma única respiração.²⁸ [...] (MANCINI, 1912, pp. 156-157, grifos nossos, tradução nossa).

²⁸ Another style is the “*Arpeggiato*” so called because such a combination of tones, one chord following another, is often performed on the harp, and thus the name, “*Arpeggiato*”. Even though a teacher may discover some

Abaixo (Figura 15), note-se um exemplo de *arpeggiato* encontrado na terceira edição do tratado de Mancini. Repare-se que o autor sinaliza as primeiras notas de cada arpejo com *staccato* e as notas subsequentes com ligadura de expressão, o que evidencia o tipo de articulação preconizado pelo tratadista ao detalhar esse tipo de agilidade no canto.



Figura 11: Exemplo de *arpeggiato* – indicação de *staccato* nas primeiras notas de cada arpejo e ligaduras de expressão nas notas subsequentes (MANCINI, 1912, p. 156, edição de Luciana Coelho).

Ao dissertar acerca do *cantar di sbalzo*, agilidade vocal caracterizada por saltos entre as notas (daí o termo italiano *sbalzo*, que, em português, quer dizer “saltar”), Mancini (1912, pp. 157-158) afirma que essa técnica, comum tanto em tonalidades maiores quanto menores, era de difícil domínio, uma vez que requeria uma boa respiração e habilidade de produzir sons ágeis em frequências graves e agudas. Por essa razão, segundo o tratadista, para o treinamento do *cantar di sbalzo*, era necessário um estudo específico em que as notas graves tivessem a mesma qualidade das agudas, de maneira que os saltos ascendentes e descendentes fossem entoados homoganeamente, respeitando, naturalmente, as características ressonantis de cada frequência (isto é, as frequências mais baixas vibrariam mais e seriam sustentadas com maior vigor, ao passo que as frequências mais altas vibrariam menos e possuiriam uma qualidade mais leve).

Dessa forma, para uma melhor realização desses saltos, a proposta do autor era que se utilizasse *portamento di voce* (“portamento da voz”), admitindo quebras entre as notas apenas para casos específicos na interpretação de papéis de ópera que fossem cômicos ou caricatos (MANCINI, 1912, p. 158). O mais importante nesse tipo de agilidade era a capacidade de gerenciar a

natural tendency in a pupil for this, he must not start him in this difficult work, until the pupil has acquired the gift of a perfectly clear voice, purged of all defects and a decidedly flexible “fauces”, in order that the “arpeggios” can be performed with the required velocity. A voice with this gift must practice dally a solfeggio mingled with bars of such arpeggios. In this way, he will be able to poise the voice firmly on the chest and in the head also, and with such exercises one can produce a perfectly united and even voice. In the beginning of this study the teacher must not only be careful in choosing the solfeggio, but he must also be very particular that the student attacks each note at its right pitch, and the exercise must be sung slowly in order that the chest will not be overtaxed. The teacher knows when the pupil is ready to take it at the required speed. The student can advance only step by step. When he can attack the first note and blend the following three, giving a perfect crescendo and diminuendo, then he is singing this “Cantilena” perfectly and according to the movement of the melody. To do this one must not break the melody by taking breath, for it can be rendered perfectly only by the insuring of the breath. [...]

respiração, acentuando a primeira nota de forma a poder saltar sobre uma série de tons sem respirar. Dessa forma, o tratadista sugere que o treinamento do *cantar di sbalzo* acontece primeiramente com notas de valor maior, passando, gradualmente, para notas mais curtas. O estudante deveria treinar diferentes tipos de saltos (justos, maiores, menores etc.), realizando-os com o devido “acabamento artístico” que, segundo o autor, poderia ser feito atacando a segunda nota com uma apojatura inferior (ou utilizando a terminologia italiana encontrada no tratado, *appoggiatura sotto vibrata*), como demonstrado na Figura 16 (abaixo) (*Ibid.*, p. 159).



Figura 12: Exemplo de *cantar di sbalzo* – apojaturas inferiores para realizar as notas agudas durante os saltos (MANCINI, 1912, p. 160, edição de Luciana Coelho).

Mancini (1912, p. 161) criticava alguns cantores que realizavam o *cantar di sbalzo* com posturas de boca muito discrepantes, isto é, notas graves com a boca bem fechada e notas agudas com a boca mais aberta. Para o autor, a postura da boca teria que ser sempre a mesma, pois isso auxiliaria na passagem entre as notas. Assim, sugere que esse tipo de agilidade também fosse treinado inicialmente de forma lenta para, aos poucos, ganhar velocidade à medida que a voz adquirisse “força e robustez”.

O tratadista também afirma que a beleza dos diferentes tipos de agilidade vocal encontrava-se em realizar todas as notas com a mesma qualidade. Para que isso ocorresse, era essencial que o cantor tivesse um bom apoio respiratório, que lhe permitiria exprimir o vigor e a vivacidade típicos dessa habilidade canora. Contudo, alerta para algumas inaptações com relação à postura da boca e às tensões da língua, a serem evitadas durante a realização de qualquer estilo de agilidade, a fim de que as notas fossem articuladas da maneira correta, sem que influenciassem negativamente a fluidez da melodia. Além disso, era fundamental que o cantor não adquirisse hábitos nocivos ao desenvolvimento de sua performance (MANCINI, 1912, pp.

162-163). Ainda, dissertando sobre a relação do canto de agilidade com as vogais, o autor firma que:

Se a vogal “E” não for corrigida no seu verdadeiro ponto, corre o risco de se tornar ridícula; o mesmo serve para “I” e “U”. Normalmente, se um cantor não é experiente, ele não consegue produzir muito bem passagens nas vogais “E”, “O” e “U” [...]. Nossa profissão chama essas vogais de proibidas. Eu aconselho o aluno, no entanto, a praticar essas vogais, uma vez que a necessidade, por vezes, obriga alguém a fazer uma passagem sobre elas, especialmente em “O”. Mas, como esses casos são raros, o aluno fará bem em praticar principalmente com “A” e “E”.²⁹ (MANCINI, 1912, pp. 163-164).

Em comparação com as colocações de Tosi (1723) a respeito do uso das vogais em estilos de agilidade vocal, percebe-se que ambos os autores sugerem um estudo preferencialmente feito com vogais não arredondadas e não anasaladas, por exemplo, [a] e [e], apesar de reconhecerem a necessidade do treinamento de todas as vogais de maneira a torná-las inteligíveis durante a realização dos diferentes tipos de canto ágil. Corroborando o pensamento de Pacheco (2004), ao analisarmos as considerações de Mancini (1912) acerca da agilidade na voz, percebemos uma categorização mais ampla e detalhada, talvez fruto de um contexto histórico em que tal habilidade, já consideravelmente explorada por compositores e intérpretes, carecia de melhores orientações, que objetivavam oferecer, para os professores e estudantes de canto maiores, subsídios técnico-musicais e estilísticos, visando ao melhor emprego de tal habilidade durante a performance do canto.

4.3 As coloraturas e as particularidades do gosto musical francês no Barroco

É importante dizer que, na França, a popularidade dos *castrati* não chegou com tamanha força como em outras localidades da Europa. A exacerbação expressiva e, conseqüentemente, a ambigüidade sexual contida na voz dos cantores castrados, que havia se tornado tão comum na ópera e na cultura italiana, não agradavam muito o gosto dos franceses. Dessa maneira, de acordo com Fernandes (2009, p. 76), salvo em algumas montagens importadas da Itália, as composições francesas do período barroco raramente eram destinadas aos *castrati*, uma vez que o tipo vocal masculino que chamava mais atenção era do *haute-contre*. Compositores

²⁹ *If the vowel “E” is not fixed at its true point, it runs the risk of becoming ridiculous; the same is true of “I” and “U”. Ordinarily, if a singer is not experienced, he does not succeed very well in any passage on the fixed vowels “E”, “O”, “U” [...]. Our profession calls these forbidden vowels. I advise the student, however, to practice on these vowels, as necessity sometimes obliges one to perform a passage upon them, especially upon “O”. But since these cases are rare, the student will do well to practice mostly with “A” and “E”.*

importantes da França do século XVII e XVIII, como Jean-Baptiste Lully (1632-1687), Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) e Jean-Philippe Rameau (1682-1764), escreveram uma quantidade significativa de papéis de ópera e de oratório, além de cantatas sacras e seculares para esse tipo de voz.

É muito comum encontrarmos nas óperas francesas do Barroco partes de personagens protagonistas “heróis” ou “amantes” escritas para *haute-contres*. Por se tratar de uma voz híbrida, em termos de sonoridade e de reginação, o *haute-contre* possui características peculiares, o que vai ao encontro do próprio estilo musical francês dessa época, que é carregado de particularidades, muitas delas fazendo um contraponto ao gosto italiano. Na música coral, por exemplo, os franceses adotaram nomenclaturas diferentes para os naipes, já que os *haute-contres* cantavam as partes de contralto; já cantores com vozes mais graves, denominados *tailles*, cantavam as linhas do tenor. A parte do soprano era chamada de *dessus* e podia ser realizada por mulheres sopranos, meninos cantores, falsetistas ou, raramente, cantores castrados. Já a linha do baixo era grafada na partitura como *basses-contre*. Além disso, os músicos franceses utilizavam terminologias próprias para indicações de andamento e de caráter, ornamentos, dentre outros recursos próprios.

Mesmo que a fama dos cantores castrados não tenha se estabelecido na França, podemos encontrar registros historiográficos setecentistas e oitocentistas de tratadistas desse país que abordaram aspectos técnico-vocais e estilísticos da prática canora vigente na época. Muitas características relacionadas ao canto contidas em tratados franceses alinham-se com as bases de técnica-vocal trazidas pela escola italiana, porém com certas adaptações referentes a estilos composicionais, práticas de ornamentação, terminologias etc. No que se refere às coloraturas vocais especificamente, ainda que o gosto francês tenha se desenvolvido com certas particularidades, contrapondo-se ao gosto italiano, essa habilidade do canto parece ter sido semelhantemente abordada, recebendo conceituações, classificações e prescrições, que nos levam a creditar sua importância e relevante presença no repertório tanto de compositores italianos quanto de compositores franceses no período Barroco na Europa.

O compositor e teórico musical francês, Bertrand de Bacilly (1625-1690), abordou vários aspectos relacionados ao canto, em seu tratado intitulado *Remarques curieuses sur l'art de bien*

chanter, publicado pela primeira vez em 1668³⁰. No Capítulo 12 (*Des ornemens du chant*) de seu tratado, o autor disserta sobre os ornamentos musicais essenciais para a voz cantada, por exemplo, o *port de voix*, o *tremblement*, o *accent* e, dentre outros, o que denominou como *diminution*. Para o tratadista, esse ornamento consistia na “[...] diminuição das passagens de uma nota para outra, normalmente não indicada na partitura em uma ária simples, mas que geralmente pode ser empregada na repetição dos versos [...]”³¹ (DE BACILLY, 1679, p. 136, tradução nossa). Dessa forma, considerando que tal ornamento possuía certas particularidades, o autor dedica um outro capítulo (a saber, o Capítulo 13, *Des passages & diminutions*) para abordá-lo de maneira mais detalhada.

De Bacilly (1679, pp. 205-206) esclarece que a atribuição dada aos termos *passage* e *diminution* referia-se à redução de uma nota longa em notas menores, que serviam como transição ou conexão para a nota que viria a seguir. O atributo desses termos enquadrava-se, portanto, tanto para a realização de ornamentos em locais indicados nas partituras, como é o caso do *port de voix* ou do *tremblement*, quanto para a ornamentação realizada na repetição de uma parte da peça, uma vez que era comum, na música barroca francesa, acrescentar variações na melodia e, ainda mais, adornos nos ritornelos das seções musicais. O autor ainda afirma que, para a realização dos *passages* e *diminutions*, era necessário se atentar para alguns pontos essenciais:

[...] Nesses ornamentos do canto, existem três coisas, a saber: a invenção, que parte de uma grande genialidade atrelada a um longo exercício por parte do cantor; a sua aplicação às palavras, o que pressupõe um estudo diário e, acima de tudo, um conhecimento muito perfeito de sílabas longas ou curtas; e a execução, que procede de uma disposição natural da garganta, que deve ser flexível para fazer o que queremos, ou seja, marcar e deslizar com mais ou menos velocidade e leveza, e outras circunstâncias que se encontram na execução das passagens.³² (DE BACILLY, 1679, p. 209, tradução nossa).

É interessante notar que o tratadista associou a realização das diminuições a um certo grau de inventividade por parte do intérprete, levando-nos a crer que a prática de ornamentos de sua

³⁰ A obra ainda teve duas reedições nos anos de 1671 e 1679, respectivamente. Nessa última edição, o autor acrescentou um discurso em resposta à crítica que recebeu referente ao tratado (*Augmenté d'un discours qui sert de réponse à la critique de ce traité*). Utilizamos, nesta pesquisa, uma versão fac-similar da publicação de 1679.

³¹ [...] *La diminution qui se fait dans les passages d'une notte à une autre, qui d'ordinaire ne se marque point sur le papier dans un air simple, mais seulement dans le second couplet [...]*.

³² [...] *Ces ornemens de chant, il y a trois choses: à sçavoir, l'invention, qui part d'un grand genie, d'un long exercice, ou plutost de tous les deux ensemble; leur application aux paroles, qui suppose une grande routine, & sur tout une connoissance tres parfaite des syllabes longues, ou brèves; & l'execution qui procede d'une disposition naturelle du gosier, qui est souple à faire tout ce qu'on veut, c'est à dire marquer & glisser à propos avec plus ou moins de vitesse & de legereté, & autres circonstances qui se rencontrent dans l'execution des passages.*

época possuía características de improvisação, o que exigia dos cantores conhecimentos prévios dos ornamentos que poderiam utilizar no momento da performance, assim como o seu encaixe nas diferentes sílabas das palavras. O autor relata, contudo, que nem todos os intérpretes, contemporâneos seus, possuíam o mesmo tipo de destreza para a realização dos ornamentos:

Muitos possuem a genialidade de inventar diminuições, e podem mesmo ensiná-las a outros. [...] Um número menor possui a genialidade de aplicar adequadamente as diminuições, mas lhes falta inventá-las. Estes, portanto, são bons apenas para aconselhamento e para corrigir as falhas dos outros. De toda forma, quem tem uma boa execução, para mais ou para menos, já é o suficiente. [...] É certo que eles têm uma boa vantagem sobre os inventores e compositores que não possuem disposição para executar [...].³³ (DE BACILLY, 1679, pp. 209-210, tradução nossa).

As considerações de De Bacilly (1679) acerca das passagens e das diminuições corroboram o fato de que a prática de ornamentação também era muito comum na música barroca francesa, possuindo certas peculiaridades intimamente relacionadas ao gosto e aos estilos composicionais franceses do século XVII. Contudo, podemos destacar que esse autor relacionou a habilidade de realizar ornamentos musicais ao que denominou como *disposition naturelle du gosier* (*Ibid.*, p. 209), aproximando-se do termo *dispositione della gorga* encontrado em tratados italianos dos séculos XVI e XVII, anteriormente mencionados. Além disso, tal pré-disposição natural da laringe (em tradução livre), prescrita por muitos tratadistas da Renascença e do Barroco como uma condição para realizar com maior destreza as diminuições e passagens, parece estar atrelada não somente a fatores anatomofisiológicos de determinados cantores, mas também a características tipológicas de suas vozes, por exemplo, os atributos de leveza e agilidade vocal.

Outro músico e tratadista francês do período Barroco, Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737), abordou em seu tratado de 1736, intitulado *Principes de Musique*, a prática de ornamentação. Mais especificamente, na terceira parte, Montéclair (1736, pp. 67-98) dissertou sobre a maneira de articular e agrupar as palavras às notas musicais e de realizar os ornamentos (denominados como *agréments*) no canto. O tratadista, logo, incluiu em sua abordagem ornamentos canoros, como as passagens (*Passage*, *Ibid.*, pp. 86-87) e as diminuições (*Diminution*, *Ibid.*, p. 87). Com relação ao primeiro, esclarece que era feito de várias formas e era indicado por algumas notas de menor valor que serviam para guiar a voz pelas diferentes

³³ *Plusieurs ont du genie pour inventer les diminutions, & pourroient mesme en faire leçon aux autres; [...] D'autres dont le nombre est trespetis, ont du genie pour appliquer à propos les diminutions, mais ils en manquent pour les inventer, ainsi ils sont bons seulement pour le conseil & pour corriger les défauts des autres; Mais pour ceux qui ont de l'exécution, les uns plus les autres moins, il s'en trouve assez; [...] Il est certain qu'ils ont bien de l'avantage par dessus ces inventeurs & ces compositeurs qui manquent de disposition pour executer [...].*

alturas colocadas na melodia. O autor ainda afirma que as passagens eram arbitrárias, isto é, o intérprete realizá-las-ia à sua maneira, de acordo com o gosto e a disposição, podendo, assim, serem mais curtas ou mais extensas, como averigua-se nos exemplos abaixo (Figura 13).

The image displays four musical staves in bass clef, 2/2 time signature, illustrating different types of passages. The first staff shows a 'Chant Simple' with a long note and a passage of eighth notes labeled 'Passages d'une seule haleine' with the lyrics 'ut si. ut.'. The second staff shows a passage of eighth notes labeled 'd'une seule haleine' and another passage of eighth notes labeled 'Passages d'une seule haleine'. The third staff shows a 'Chant Simple' followed by 'Passages ou Doubles' consisting of eighth notes. The fourth staff shows a passage of eighth notes.

Figura 13: Exemplos de *passages* (passagens) feitas em uma única respiração (*d'une seule haleine*), curtas ou mais extensas, de acordo com Montéclair (1736, p. 86, edição de Luciana Coelho).

Já em relação às diminuições, segundo Montéclair (1736, p. 87), não eram ornamentos arbitrários, uma vez que as notas que as compunham eram duplicadas ou quadruplicadas, preservando o seu valor intrínseco dentro da melodia e, geralmente, utilizando-se dos mesmos motivos rítmicos. Podemos verificar, abaixo (Figura 14), alguns exemplos de diminuição rítmica apresentados pelo tratadista.

Simple



Diminué

Figura 14: Exemplos de *diminutions* (diminuições). Observam-se a pauta superior, com a melodia simples, e a pauta inferior, com as diminuições (MONTÉCLAIR, 1736, p. 97, edição de Luciana Coelho).

Montéclair ainda apresenta outros dois ornamentos, a saber, o *coulade* e o *trait*. O primeiro era indicado por várias notas de pequeno valor, colocadas em graus conjuntos ascendentes ou descendentes, as quais deveriam ser realizadas de maneira mais ligada, sem que o fluxo e a beleza da melodia fossem interrompidos. De acordo com o autor, o segundo era bem semelhante ao primeiro, a não ser pelo fato de todas as notas serem mais articuladas e de poderem apresentar outros contornos melódicos, além de graus conjuntos ascendentes ou descendentes. Em suma, a diferença essencial entre esses dois ornamentos parece ser o destaque que era dado a cada nota no *trait* e a maneira fluida e com mais *legato* de realizar o *coulade*.

A seguir, podemos observar exemplos de *coulade* e de *trait* encontrados no tratado de Montéclair (Figuras 15 e 16). Especificamente na Figura 16, percebemos que os exemplos de *trait* são dados pela letra “A”, diferenciando-se de um exemplo de *coulade*, dado pela letra “B”. na pauta inferior. No primeiro exemplo de *trait*, o tratadista escreve o nome das notas abaixo das figuras para evidenciar que cada uma delas deveria ser destacada. Observa-se, também, que o autor apresenta, em seguida, outros exemplos de *trait*, que, agrupados, acabam tornando-se ornamentos mais longos e com maior tempo de vocalização. Ao apresentar o exemplo de *coulade* (letra “B”), o tratadista indica uma escala melódica descendente, com uma ligadura de expressão acima das notas, justamente para apontar a diferença na forma de articulação desse ornamento, que é realizado com mais *legato* e maior fluidez.

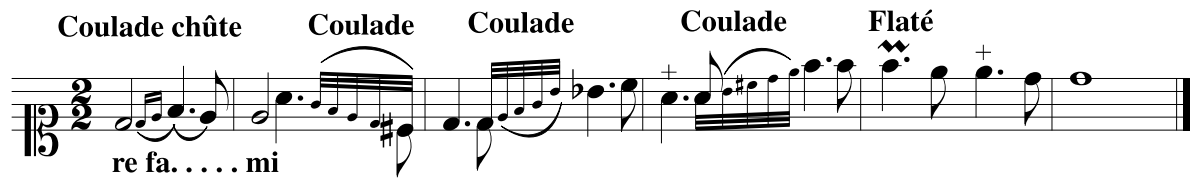


Figura 15: Exemplos de *coulade* (ascendente e descendente) (MONTÉCLAIR, 1736, p. 87, edição de Luciana Coelho).

Figura 16: Exemplos de *trait* (letras “A” na pauta superior, circuladas de azul), diferenciando-se da *coulade* (letra “B” na pauta inferior, circulada de vermelho) (MONTÉCLAIR, 1736, p. 87, edição de Luciana Coelho e nossa).

Podemos caracterizar tanto as passagens e as diminuições, quanto o *coulade* e o *trait*, apresentados por Montéclair (1736), como ornamentos vocais cuja realização geralmente acontece sobre uma sílaba do texto, cantando com diferentes contornos melódicos. Nesse sentido, esses ornamentos aproximam-se da ideia composicional e estilística das coloraturas, uma vez que elas também se caracterizam por vocalizações mais ou menos extensas, com elementos melódicos diversos, incluindo figuras rítmicas de igual ou diferente valor e escalas ascendentes e descendentes. Além disso, as coloraturas podem ser realizadas em *legato* ou com maior destaque entre as notas, semelhantemente à diferença apontada pelo autor entre o *coulade* e o *trait*. Observa-se, contudo, que o tratadista sugere mais liberdade para a realização dos ornamentos *passage* e *coulade*, ao passo que a *diminution* e o *trait* parecem ter um caráter menos improvisado, o que nos leva a questionar se o autor apresentou todos esses ornamentos somente como formas de incrementar uma determinada melodia ou se considerou também que

eles poderiam já estar integrados em um contexto melódico, como é o caso das coloraturas vocais encontradas em outros repertórios.

De toda forma, mesmo que o gosto francês no período barroco possua certas peculiaridades, especificamente no que tange à prática do canto contrapondo-se, sobretudo, à sonoridade e à tipologia vocal italiana fortemente influenciada pela escola dos *castrati*, podemos considerar que a agilidade vocal dos ornamentos configurou-se como um traço marcante de técnica e de estilo de canto neste período, tanto na Itália quanto na França. Ao enquadrarmos as coloraturas vocais nesse rol técnico-estilístico de canto ágil e ornamental, é possível encontrá-las em diferentes repertórios setecentistas e oitocentistas de ambos países acima citados. Tal fato pode evidenciar a relevância das coloraturas vocais na prática canora desses séculos em localidades diversas do território Europeu, apesar de terem recebido nomenclaturas e classificações distintas, de acordo com os diferentes contextos musicais em que foi empregada.

4.4 As coloraturas por Manuel P. R. García

O barítono Manuel Patricio Rodríguez García (1805-1906) foi um professor de canto e tratadista relevante do século XIX. Nascido na Espanha, sempre teve uma íntima relação com o canto, já que muitos de seus familiares também eram cantores. Seu pai, o compositor e tenor Manuel del Pópulo Vicente Rodríguez García (1775-1832), tornou-se um importante divulgador da música de Rossini, tendo, inclusive, recebido papéis de ópera específicos para a sua voz por parte desse compositor. Suas irmãs, as cantoras Maria Malibran (1808-1836) e Pauline Viardot-García (1821-1910), foram suas alunas, ambas desenvolvendo significativas carreiras como solistas ao longo de suas vidas; a segunda, inclusive, tornando-se também professora de canto e compositora.

García insere-se em um contexto artístico-musical, marcado pelo estabelecimento das transformações socioeconômicas, filosóficas e culturais do século XVIII, com o declínio dos *castrati* cada vez mais evidente e a expressiva participação feminina na prática canora. A música operística vivenciou todas essas transformações, uma vez que as diferentes técnicas para o canto sofreram adaptações de acordo com os estilos musicais oitocentistas, as novas sonoridades dos instrumentos e os novos espaços físicos destinados às apresentações artísticas. Além disso, como já dito na seção anterior, a tipologia vocal dos cantores passou a receber mais particularidades e os papéis de ópera passaram a ser cada vez mais específicos. O estilo de canto

amplamente empregado pelos cantores castrados nos séculos anteriores, que possuía características técnico-vocais e estilísticas muito embasadas no gosto e nas próprias vivências desses cantores, também passou por modificações abrangendo as especificidades dos diferentes tipos de voz.

Depois de ter feito uma breve carreira como cantor solista, García passou a se dedicar mais à pedagogia do canto. Após sua estreia na Itália, tendo recebido uma crítica negativa, foi para Paris com a intenção de se tornar professor. De acordo com Pacheco (2004, p. 16), a França tornou-se o centro dos acontecimentos políticos e sociais do mundo ocidental durante o século XIX. Não é por acaso que García, nascido na Espanha e tendo se formado dentro dos moldes da escola italiana de canto, decidiu residir em Paris e desenvolver suas bases pedagógicas para o ensino canoro, constituindo uma carreira como professor. Lecionou, pois, no Conservatório de Paris, entre os anos 1830 e 1848. Em seguida, mudou-se para Londres, onde foi professor na *Royal Academy of Music* de Londres, de 1848 a 1895. Além disso, García inventou o primeiro laringoscópio, em 1854, escrevendo, nesse mesmo ano, um trabalho com suas observações referentes a esse instrumento, intitulado *Physiological observations of the human voice*. Os estudos de anatomia e fisiologia da voz humana, principalmente com o auxílio do laringoscópio que criou, possibilitaram à García uma abordagem, sobre os diversos fenômenos da voz cantada, com mais cientificidade.

O primeiro trabalho significativo de García, referente ao canto, intitulado *Mémoire sur la voix humaine*, foi enviado à academia francesa de ciências em 1840. O texto descrevia suas teorias sobre regulação e timbre na voz cantada. Tal escrito serviu como base para a confecção de seu tratado intitulado *Traité complet sur l'art du chant*, que foi dividido em duas partes: a primeira de 1841, que mostra as melhores maneiras de desenvolver uma voz adequada para cantar a música de seu tempo; e a segunda, de 1847, com discussões sobre interpretação musical e aplicações práticas das técnicas contidas na primeira parte.³⁴

Na primeira parte desse tratado, García dedica uma seção extensa (*Chapitre IX: De la vocalisation*, em GARCÍA, 1847, pp. 29-31) para abordar o que denomina de “vocalização” (*vocalisation*) ou agilidade (*agilità*), apresentando diferentes tipos de exercícios destinados ao treinamento e ao aprimoramento da voz. Nesse sentido, o autor parece unir a prática dos

³⁴ A versão do tratado que utilizamos neste estudo integra a segunda edição da primeira parte do tratado e a primeira edição da segunda parte dele.

diferentes vocalizes utilizados no ensino do canto à habilidade canora de agilidade, considerando o termo “vocalização” como o conjunto de vários sons consecutivos realizados por meio de qualquer vogal:

Vocalizar significa cantar em vogais. Restringiremos o vago significado da palavra vocalização para substituir o termo mais preciso, que seria a *agilidade vocal*, e consideraremos essa faculdade em todos os seus aspectos. Assim, vocalizar significa, para nós, a capacidade de encadear sons livremente.³⁵ (GARCÍA, 1847, p. 29, grifo do autor, tradução nossa).

De acordo com o autor, a vocalização pode ser realizada de cinco formas diferentes, a saber: (1) vocalização com portamento (*vocalisation portée* ou *agilità di portamento*), (2) vocalização ligada (*vocalisation liée* ou *agilità legata e granita*), (3) vocalização martelada (*vocalisation marquée* ou *martellata*), (4) vocalização destacada (*vocalisation piquée* ou *agilità pichettata*, também denominada *staccata*) e (5) vocalização aspirada (*vocalisation aspirée* ou *aspirato*). Cada tipo de vocalização possui peculiaridades técnico-musicais que variam com relação ao apoio respiratório e aos ajustes laríngeos e faríngeos para sua realização. Além disso, essas cinco maneiras de encadear sons deveriam ser realizadas: como treinamento vocal em todas as vogais; utilizando os diferentes registros e timbres da voz; em toda a extensão vocal; com todas as variações de intensidade e de velocidade possíveis; introduzindo diferentes inflexões e suspenções; e combinando-as entre si (GARCÍA, 1847, p. 29).

O primeiro tipo, a vocalização com portamento, seria, segundo García (1847, p. 30), caracterizado pela sucessão de sons firmemente conectados por meio de portamentos. A velocidade nessa vocalização dependerá do grau de expressividade exigido no trecho musical em que ela ocorrer e, por conta disso, o tratadista recomenda que seja o último tipo a ser aprimorado. O treinamento da vocalização com portamento ajudaria a igualar os registros e o timbre da voz, aumentando também a sua potência. O autor ainda afirma que as escalas ascendentes e descendentes seriam os exercícios mais apropriados para dar força e prontidão às vocalizações com portamento, que geralmente eram indicadas por ligaduras de expressão.

Já o segundo tipo, a vocalização ligada, era caracterizada pela passagem “de um som para outro de uma maneira clara, repentina e espontânea, sem interromper o fluxo de voz e sem permitir

³⁵ *Vocaliser signifie chanter sur des voyelles. Nous restreindrons la signification vague du mot vocalisation pour le remplacer par le mot précis d'agilité de la voix, et nous envisagerons cette faculté sous tous ses rapports. Ainsi, vocaliser signifiera pour nous la faculté d'enchaîner librement les sons entre eux.*

que ela se arrastasse por qualquer som intermediário”³⁶ (GARCÍA, 1847, p. 30, tradução nossa). O tratadista afirma que esse tipo de vocalização era o mais comumente utilizado, não carecendo de sinal na partitura para indicá-lo. Além disso, deveria ser submetido a uma pressão regular e contínua do ar expiratório, de modo a unir todas as notas entre si, sem portamento ou ruptura. Portanto, para realizá-lo, a entonação deveria ser perfeita e as notas deveriam ser iguais em timbre, valor e potência. Segundo o autor, caso o estudante realizasse a vocalização ligada com algum tipo de tremor, tal inadaptação poderia ser corrigida cantando as notas em *staccato*. De forma alguma, as notas deveriam ser aspiradas, como demonstrado logo abaixo (Figura 17), em que, sobre o texto em francês *Je vous aime*, há uma vocalização na primeira sílaba da palavra *aime*. García evidencia a possível “falha” que um estudante poderia cometer ao cantar essa vocalização realizando cada nota com o fonema glotal [h], o que resultaria em uma sonoridade distorcida da sílaba vocalizada. O tratadista sugere, pois, que esse tipo de erro poderia ser corrigido por meio da vocalização com portamento.



Au lieu de:

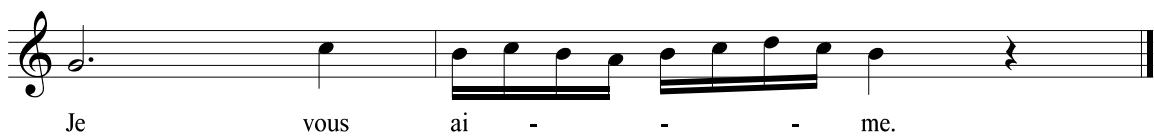


Figura 17: Pauta superior – maneira aspirada e, portanto, incorreta de vocalizar a primeira sílaba da palavra *aime* no texto *Je vous aime*; pauta inferior – maneira correta de realizar a vocalização da mesma sílaba sem o uso do fonema glotal [h], precedendo cada nota da vocalização (GARCÍA, 1847, p. 30, edição de Luciana Coelho).

O terceiro tipo, a vocalização martelada, era realizado marcando as notas com um pequeno acento, sem separá-las totalmente. De acordo com García (1847, p. 30, tradução nossa), isso poderia ser alcançado “[...] realizando em cada nota um impulso de ar produzido pela pressão da barriga e pela dilatação da faringe. Tal dilatação deveria resultar em um efeito como se estivesse repetindo a mesma vogal, de maneira que todas as notas fossem emitidas

³⁶ *Lier les sons, c'est passer d'un son à un autre d'une manière nette, subite, spontanée, sans que la voix s'interrompe ou se traine sur aucun son intermédiaire.*

efetivamente”³⁷ (como demonstrado na Figura 18). O autor ainda afirma que esse tipo de vocalização poderia vir indicado com *staccato* e ligadura de expressão (Figura 19) e que se adaptava bem às escalas diatônicas, deixando a voz mais flexível, corrigindo o hábito de omitir algumas notas. Além disso, alerta para o cuidado de não confundir sons martelados com sons aspirados.

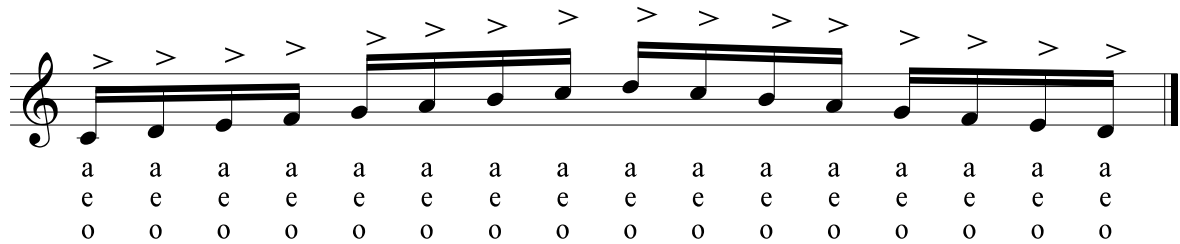


Figura 18: Exemplo de vocalização martelada com as vogais [a], [e] e [o] – sinais de acento demonstrando o impulso de ar que deveria ser dado a cada nota, como se repetisse a vogal, durante a realização desse tipo de vocalização (GARCÍA, 1847, p. 30, edição de Luciana Coelho).

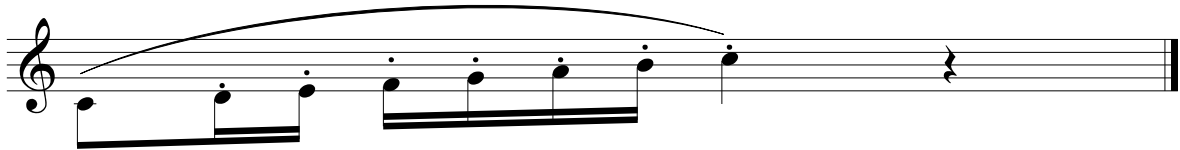
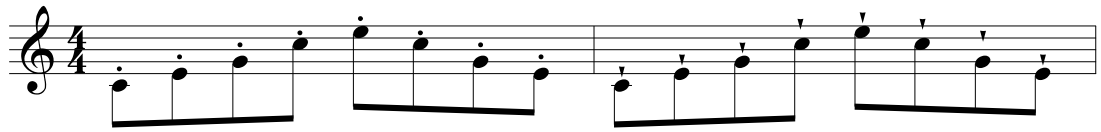


Figura 19: Exemplo de vocalização martelada indicada por *staccato* e ligadura de expressão (GARCÍA, 1847, p. 31, edição de Luciana Coelho).

Por sua vez, a vocalização destacada, segundo García (1847, p. 31), consistia em realizar as notas separadamente, com um golpe distinto da glote, separando-as como se houvesse uma pequena pausa entre elas, fazendo com que cada uma soasse bem curta, evitando o seu prolongamento. Dessa forma, essa vocalização poderia ser indicada por *staccati* ou *staccatissimi*. O autor ainda afirma que os acentos característicos desse tipo de vocalização conferiam brilho à voz e auxiliavam na elasticidade de “gargantas rígidas”. A Figura 20 (abaixo) demonstra como uma vocalização destacada geralmente era sinalizada na partitura e, em seguida, como ela deveria soar quando realiza adequadamente.

³⁷ [...] en joignant à chaque note une impulsion de l’air, produite par une pression de l’estomac et une dilatation du pharynx. Cette dilatation doit produire l’effet d’une même voyelle redite autant de fois qu’il y a de notes dans le trait.



ce qui équivaut à



Figura 20: Exemplo de vocalização destacada – pauta superior demonstra os sinais (*staccato* ou *staccatissimo*) usados para indicá-la; a pauta inferior demonstra o resultado sonoro, como se houvesse pequenas pausas entre as notas (GARCÍA, 1847, p. 31, edição de Luciana Coelho).

O último tipo, a vocalização aspirada, caracteriza-se por rápidas sucessões de notas repetidas que, segundo García (1847, p. 63), deveriam ser realizadas por meio de uma “[...] ligeira expiração delas, isto é, um pequeno escape do ar silencioso que passa pela glote em cada som aspirado, de maneira a torná-los suficientemente distintos; [...]”.³⁸ Nesse tipo de vocalização, considerada pelo autor como excepcional, caberia o uso do fonema glotal [h] juntamente com as vogais, para dar o efeito de uma pequena soproside, ao articular cada nota ou cada grupo de duas notas, como demonstrado na Figura 21 (abaixo).

³⁸ [...] légère expiration placée devant la répétition de chaque note. Cette expiration part de la glotte, qui laisse échapper une parcelle d’air insonore entre les deux unissons. Ce procédé conduit a les rendre suffisamment distincts; [...]

Allegro

a ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha

ha ha ha ha ha ha ha ha ha

Allegro

a ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha

Figura 21: Exemplos de vocalização aspirada – uso do fonema glotal [h] precedendo a vogal, para dar o efeito desejado em cada nota ou grupos de notas (GARCÍA, 1847, p. 63, edição de Luciana Coelho).

Depois de dissertar sobre os tipos de vocalização, García (1847, p. 31) apresenta um esquema gráfico da realização dos quatro primeiros tipos (vocalização com portamento, ligada, martelada e destacada), que considerou os mais usuais na prática canora (Figura 22). Depois, encontramos, na primeira parte do tratado, exercícios de vocalização (*Ibid.*, pp. 32-81), que, segundo o autor, integravam o caderno de estudos de seu pai, sendo, em sua opinião, essenciais e insubstituíveis ao treinamento e aperfeiçoamento do canto. Tais exercícios associam os tipos de agilidade vocal apresentados pelo tratadista a uma diversidade de estruturas melódicas e rítmicas (em escalas maiores, menores e cromáticas), além de práticas de portamento, variações de intensidade e nuances e de práticas de ornamentação (trilos, mordentes, apojaturas etc.).

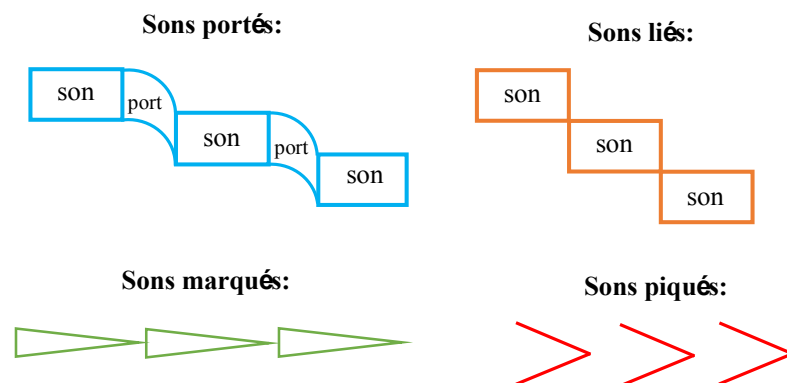


Figura 22: Esquema representativo da realização das vocalizações com portamento (azul), ligadas (laranja), marteladas (verde) e destacadas (vermelho) (GARCÍA, 1847, p. 31, edição nossa).

García (1847, p. 33) aborda, também, desenhos melódicos caracterizados por escalas ascendentes e descendentes, denominados pelo autor como *games* e *roulades* (ou ainda *scale*, *volate* e *volatine*). Tais exercícios auxiliariam no treinamento e no aprimoramento da agilidade vocal e são apresentados no tratado em uma sequência que, progressivamente, eleva o nível de dificuldade, abrangendo, cada vez mais, uma gama maior das notas que compõem a escala. O tratadista recomenda, portanto, que o estudante deveria praticar inicialmente somente os dois primeiros graus da escala, progredindo, paulatinamente, até que pudesse realizá-la de forma completa. Ademais, os exercícios propostos pelo autor para esse tipo de treinamento também deveriam variar em termos de velocidade, diminuindo os valores das notas, como pode ser observado nas Figuras 23, 24 e 25.

Nº 11. **Lent.**

Figura 23: Exercícios progressivos para o treinamento de *roulade* – dois primeiros graus da escala (GARCÍA, 1847, p. 33, edição de Luciana Coelho).

Nº 12. **Lent.**

Figura 24: Exercícios progressivos para o treinamento de *roulade* – três primeiros graus da escala (GARCÍA, 1847, p. 33, edição de Luciana Coelho).

Nº 13. **Lent.**

Figura 25: Exercícios progressivos para o treinamento de *roulade* – quatro primeiros graus da escala (GARCÍA, 1847, p. 33, edição de Luciana Coelho).

Nº 14. **Lent.**

Figura 26: Exercícios progressivos para o treinamento de *roulade* – cinco primeiros graus da escala (GARCÍA, 1847, p. 33, edição de Luciana Coelho).

É interessante notar que García menciona os termos franceses *volate* e *volatine* para denominar esse tipo de desenho melódico destinado ao treinamento da agilidade vocal, assemelhando-se à terminologia utilizada por Mancini (1912), que emprega a palavra italiana *volatina* para classificar o canto ágil em escalas ascendentes e descendentes. Além disso, o tratadista afirma que o movimento ascendente (*agilité ascendante*) é mais difícil de realizar do que o movimento descendente (*agilité descendante*), uma vez que, naturalmente, a pressão do ar aumenta à medida que se emitem as frequências mais altas. Essa dificuldade poderia ser corrigida dando igual força a todas as notas em ambos os movimentos, fazendo com que todas elas fossem realizadas perfeitamente ligadas e distintas (GARCÍA, 1847, p. 33).

À medida que apresenta a sua série de exercícios destinados à prática de vocalização, García (1847, pp. 34-39) aponta alguns erros comuns, que deveriam ser evitados, além de precauções a serem tomadas, por exemplo, o cuidado para que não se atrasasse o movimento escalar ascendente ou adiantasse o movimento descendente. Também era necessário evitar que as notas

mais agudas fossem baixas e as notas mais graves soassem altas em termos de afinação. O autor ainda alerta para que a afinação dos semitons da escala maior (intervalos entre o 3º e 4º graus e o 7º e 8º graus) fosse ainda mais meticulosa e sugere que o treinamento das vocalizações acontecesse inicialmente de maneira lenta, aumentando o andamento paulatinamente. O estudante poderia, dessa forma, inserir respirações na metade dos exercícios, para que, aos poucos, conseguisse realizá-los com uma única respiração. O tratadista também aconselha que a passagem entre os registros da voz, principalmente nos exercícios mais extensos, fosse treinada pacientemente repetidas vezes, até que as quebras entre eles, a princípio bem evidente, ficassem imperceptíveis. Quanto à realização da vocalização com tercinas, aconselha que a nota fraca (geralmente a segunda) recebesse um acento, a fim de que as três soassem com o mesmo valor. Contudo, admite que, dependendo do caráter, seria necessário que a primeira nota de cada tercina fosse acentuada.

Mencionamos, acima, algumas das várias prescrições, recomendações e aconselhamentos oferecidos por García, durante a explanação de sua bateria de exercícios voltados para o treinamento e o aperfeiçoamento das vocalizações. Segundo o autor, somente depois de ter conseguido realizar todos os exercícios anteriormente propostos em seu tratado com as vogais italianas, [a], [e], [ɛ], [o] e [ɔ], em uma velocidade em que a semicolcheia fosse igual a 120 batimentos por minuto, mantendo o mesmo valor para todas as notas com a perfeita pureza e clareza, é que o estudante poderia acrescentar nuances a inflexões na prática de agilidade vocal. Tais recursos, relacionados a diferentes variações de intensidade, que podem ser realizadas juntamente ao desenho melódico das vocalizações, auxiliariam na fluidez e na velocidade requerida. Dessa forma, García (1847, pp. 49-50) disserta que as inflexões e as nuances seriam reforços dados a determinadas notas da melodia, por meio de mudanças na intensidade, ou modulações de intensidade mais progressivas e extensas, caracterizadas por grandes *crescendi* e *diminuendi* realizados em toda a amplitude da vocalização. Ainda, o autor esclarece que esses efeitos, durante as vocalizações, poderiam ser treinados em diferentes níveis de intensidade (*piano*, *mezzo-piano*, *mezzo-forte*, *forte* e *fortissimo*). Além disso, o estudante poderia realizar as inflexões parcialmente, isto é, alternando o tipo de intensidade com a estrutura melódica da vocalização; de forma regular (sobre as primeiras, segundas, terceiras e quartas notas dos grupos melódicos com notas de igual valor); ou irregular (de maneira aleatória, mas também em grupos melódicos com notas de valores semelhantes), como pode ser observado na figura abaixo (Figura 27).

f p f p f p f p
 p f p f p f p f

l'inflexion sur la première l'inflexion sur la deuxième
 f p f p $p > p < p >$ $> p$ $> p$ $p > p$ $> p$
 p f p f $> p > p > p >$

l'inflexion sur la troisième l'inflexion sur la quatrième d'une manière irrégulière
 p $> p$ $> p$ p $< p$ $>$

Figura 27: Exemplo de inflexões parciais regulares e irregulares, que poderiam ser realizadas juntamente com as vocalizações (GARCÍA, 1847, p. 50, edição de Luciana Coelho).

Como supramencionado, as nuances poderiam ser realizadas por meio de *crescendo*, seguindo por *diminuendo* (ou vice-versa), especialmente se as vocalizações fossem mais extensas, como ilustra a Figura 28.

$Cresc.$ $Dim.$
 $Dim.$ $Cresc.$

Figura 28: Exemplo de nuance realizada juntamente a uma vocalização mais extensa – crescendo seguido de diminuendo, ou vice-versa (GARCÍA, 1847, p. 50, edição de Luciana Coelho).

García (1847, p. 51) também aborda as vocalizações compostas por arpejos, denominando-as *arpéges* (em francês) ou *arpegi* (em italiano), o que nos leva a fazer uma associação com os escritos de Mancini (1912) que, em sua classificação dos tipos de agilidade vocal, apresenta o chamado estilo *arpeggiato*, também caracterizado por arpejos. A respeito dessas vocalizações, o autor afirma que, para realizá-las de maneira eficaz, era necessário ter precisão e firmeza de uma nota para outra e que, levando em consideração a distância que as separa, deveriam ser

encadeadas como uma única estrutura. Além disso, a posição da laringe na realização desse tipo de agilidade deveria permanecer fixa e, ao mesmo tempo, livre e natural, sem flacidez ou rigidez.

Mais adiante, ao tratar da realização de sons repetidos sobre uma mesma vogal, prática muito comum em séculos anteriores e muito vinculada à agilidade *martellata*, García (1847, p. 61) utiliza os termos *martellement* ou *répétition du même son* para afirmar que esse tipo de articulação sonora teria um caráter percussivo, fisiologicamente produzido a partir de movimentos da faringe e, por isso, requeria uma boa flexibilidade de todo o trato vocal:

Os sons repetidos que permanecem na mesma vogal constituem-se em uma variedade de tons de força igual; somente aqui, a voz, sem interromper, deve subdividir as notas por diferentes golpes percussivos no trato vocal [...]. Cada um desses golpes deve ser articulado por um dos movimentos de descida e subida da faringe como quando se realiza o trinado. Esses movimentos são leves e vivos; as notas devem ser articuladas utilizando-se um tipo de apojatura inferior, de menos de um quarto de tom para cada repetição. [...] Essas percussões podem ser sentidas oferecendo algum encanto, somente quando produzidas por meio da soltura dos órgãos do trato vocal e dificilmente são adequadas, exceto quando realizadas pelas vozes femininas. Tais percussões não devem exceder quatro semicolcheias para cada batimento por minuto de número 100 [...] e sua sucessão deve ser sempre suave e delicada para produzir um efeito bonito. Atualmente, é absolutamente errado negligenciar o estudo dos sons martelados, utilizados com maestria nos séculos XVII e XVIII. [...] ³⁹ (*Ibid.*, p. 61, tradução nossa).

Na segunda parte de seu tratado, em uma seção que aborda diferentes estilos de canto (*Chapitre V: Des styles divers*, GARCÍA, 1847, pp. 62-70), García disserta sobre o chamado *canto fiorito* (*style fleuri* ou estilo florido) que, segundo o autor, seria rico em passagens ornamentais e vocalizações. Esse estilo, de acordo com o modo de sua realização, poderia expressar graça, sensibilidade e vigor e permitia que os cantores mostrassem suas capacidades inventivas e a flexibilidade de suas vozes:

Esse nome genérico inclui qualquer estilo que seja abundante em ornamentos e coloridos. O estilo florido permite que o cantor use a fertilidade de sua imaginação e enfatize o som e a flexibilidade de sua voz. [...] O principal efeito desse estilo é baseado em traços relevantes, como a harmonia e o caráter da peça, bem como o

³⁹ *Les sons répétés en restant sur la même voyelle sont une variété des tenues de force égale; seulement ici, la voix, sans s'interrompre, subdivise par différentes percussions la note [...]. Chacune de ces percussions s'articule par un des mouvements d'abaissement et d'ascension que le pharynx exécute dans le trille. Ces mouvements sont légers, vifs; la note devra être repincée par une sorte d'appogiature inférieure de moins d'un quart de ton pour chaque répétition. [...] Ces percussions, ne pouvant être senties et offrir quelque charme que lorsque des organes déliés les produisent, ne conviennent guère qu'aux voix de femme. Ces percussions ne devront pas dépasser quatre doubles croches pour chaque temps du numéro 100 [...]; leur succession doit toujours être douce et délicate pour produire un bel effet. On a aujourd'hui le tort de négliger absolument l'étude des sons martelés, employés avec succès aux XVII et XVIII siècles. [...]*

significado do texto. Como os sentimentos modificam as estruturas melódicas de várias maneiras e imprimem nelas diferentes caracteres de graça, sensibilidade, força etc., o estilo florido leva, em razão desses caracteres, os nomes de: *canto di agilità*; *canto di maniera*, que compreende o *canto di grazia* e o *canto di portamento*; e o *canto di bravura*, que engloba o *canto di forza*, o [canto] *di slancio* e o [canto] *di sbalzo*. Essas modalidades podem aparecer tanto isoladas quanto reunidas em uma mesma obra musical. [...] ⁴⁰ (GARCÍA, 1847, p. 68, grifos do autor, tradução nossa).

O *canto di agilità* seria brilhante, com uma articulação rápida entre as notas. García (1847, p. 68) descreve-o como rico em escalas, arpejos e ornamentos e que, por conta dessas características, deveria ser realizado com leveza. Seria, portanto, um estilo próprio de árias com andamentos rápidos.

Por sua vez, o *canto di maniera* (ou somente *maniera*, ou ainda *chant d'adresse*, em francês) seria um estilo destinado a cantores cujas vozes não possuíam muita potência e agilidade. Dessa forma, tratava-se de um gênero de canto elegante e delicado, próprio para árias com andamentos moderados, o qual também poderia receber a denominação *modi di canto*. Sua vocalização geralmente era dirigida com arte e bem diferenciada por timbres, inflexões e nuances. No subgênero *canto di grazia*, deveriam ser utilizados ornamentos menos vistosos e notas mais alongadas, excluindo exageros e suavizando as notas mais agudas até o mais doce pianíssimo. A voz deveria evidenciar as passagens melódicas graciosas e descendentes, e as notas repetidas deveriam ser separadas muito ligeiramente por uma pequena respiração. O subgênero *canto di portamento* era aquele em que, além de todas as características essenciais do estilo de *maniera*, predominavam os *ports de voix*, isto é, era enriquecido de apojeturas inferiores nas mais diferentes distâncias. Segundo o tratadista, tal característica desse subgênero imprimia o canto com doçura (*Ibid.*, p. 68-69).

Por último, mas não menos importante, García (1847, p. 69) disserta sobre o *canto di bravura*, afirmando que seria o *canto di agilità* acrescido de potência e paixão. Nesse sentido, caracterizava-se por um estilo vigoroso e expressivo, próprio para cantores que possuíam uma

⁴⁰ *Ce nom générique comprend tout style qui abonde à la fois en ornements et en couleurs. Le style fleuri permet au chanteur de déployer la fertilité de son imagination, et de faire valoir la sonorité et la souplesse de sa voix. [...] Le principal effet de ce style se base sur les traits. On doit avant tout les approprier, par leur harmonie, leur caractère et leur exécution, à l'harmonie et au caractère du morceau, ainsi qu'au sens des paroles. Comme les passions modifient diversement les moyens mélodiques, et leur impriment différents caractères de grâce, de sensibilité, de force, etc., le style fleuri prend, en raison même de ces caractères, les noms de: canto di agilità; canto di maniera, qui comprend le canto di grazia et le canto di portamento; canto di bravura, qui comprend le canto di forza, le [canto] di slancio et le [canto] di sbalzo. Ces variétés se trouvent tantôt isolées, tantôt réunies dans la même composition. [...]*

voz potente e que eram capazes de realizar vocalizações brilhantes. De acordo com o autor, é um estilo que:

[...] Combina uma inundação de sentimentos apaixonados com os mais ricos ornamentos, arpejos, *roulades*, acentos enérgicos, vívidos coloridos etc. [...] O estilo de bravura, aplicado ao *agitato*, inclui um dos movimentos mais apaixonados da música e requer não apenas vigor e entrega, mas também uma espécie de exaltação e delírio. É por meio desse estilo que se pode expressar com força e verdade a dor, a raiva, o ciúme e outras paixões impetuosas. Os acentos, as sínopes, o tempo *rubato*, os timbres expressivos e outros ornamentos apropriados às palavras e executados com a rapidez e a força necessárias servem para intensificar a desordem e o ardor das várias paixões. [...] O *canto di bravura*, quando predominado por grandes intervalos melódicos, leva o nome de *canto di slancio*.⁴¹ (*Ibid.*, p. 69, grifos do autor, tradução nossa).

Ao que parece, os subgêneros *canto di slancio* e *canto di sbalzo* seriam nomenclaturas diferentes para um mesmo estilo, já que o autor não apresenta detalhes sobre o segundo e as palavras italianas *slancio* e *sbalzo* remetem a termos parecidos como “impulso” e “salto”. Vale ressaltar que Mancini (1912), em sua classificação dos tipos de agilidade vocal, menciona o chamado *cantar di sbalzo*, caracterizado melodicamente por saltos.

Ainda, note-se que, com relação à nomenclatura utilizada por García, para tratar os estilos musicais caracterizados pela agilidade vocal, observa-se que esse autor, apesar de também não mencionar a palavra “coloratura”, associa a prática do canto ágil a termos como “colorido” e “florido”, remetendo-se, inclusive, à terminologia comumente usada por tratadistas dos séculos XVI e XVII, como Zacconi (1596) e Banchieri (1601). Dessa forma, esse pensamento leva-nos a acreditar em que a agilidade vocal e, especificamente, a prática das coloraturas parecem ter recebido muitas alusões a palavras que dariam ideias de cores, floreios, enfeites, adornos, ornamentos, dentre outras. Além disso, fica evidente que, ao dedicar grande parte de seus escritos para descrever e prescrever técnicas e treinamentos destinados aos variados estilos canoros de agilidade vocal, o tratado de García demonstra a importância dessa habilidade na tradição vocal de concerto.

⁴¹ [...] *L'élan de la passion se marie à la plus riche parure du style: arpèges, roulades, trilles, ports de voix éclatants, couleurs vives, accents énergiques, etc. [...] Le style de bravoure appliqué à l'agitato comporte un des mouvements les plus passionnés de la musique, et demande nonseulement du feu, de l'abandon, mais encore une espèce d'exaltation et de délire. C'est ainsi qu'on peut exprimer avec force et vérité la douleur, la colère, la jalousie et les autres passions impétueuses. Les accents, les syncopes, le temps dérobé, les timbres expressifs, quelques ornements bien appropriés aux paroles et exécutés avec la rapidité et la force nécessaires, servent à peindre le désordre et la fougue des diverses passions. [...] Le canto di bravura, lorsque les grands intervalles mélodiques y dominant, prend le nom de canto di slancio.*

4.5 As coloraturas nos tratados de Francesco Lamperti e William Shakespeare

Francesco Lamperti (1811 ou 1813-1892) foi um cantor e professor italiano do século XIX, que se tornou reconhecido especialmente pelos tratados que escreveu sobre a arte canora, o que contribuiu para que tivesse uma relevância na pedagogia vocal dentro da tradição belcantista. Nascido em Savona, Lamperti frequentou o Conservatório de Milão, onde estudou piano, órgão e canto. Rapidamente estabeleceu-se nos círculos culturais milaneses, criando fortes laços com Giovanni Ricordi (1785-1853), violinista italiano e fundador da *Casa Ricordi*, editora que se tornaria uma referência para publicações musicais na Itália. Talvez essa proximidade com Ricordi justificaria o número significativo de trabalhos publicados pelo autor durante sua vida.

A partir de 1850, Lamperti iniciou sua carreira como professor de canto no Conservatório de Milão, cargo que ocupou durante 25 anos. Em 1875, decidiu abandonar o ensino no conservatório para dedicar-se a aulas particulares como tutor, tendo, assim, orientado inúmeros cantores que alcançaram grande renome e tiveram carreiras consolidadas ao longo dos oitocentos (alguns exemplos são: Sophie Cruvelli, Emma Albani, Gottardo Aldighieri, Virgilio Collini, Teresa Stolz, dentre outros). O seu filho, Giovanni Battista Lamperti (1839-1910), também se tornou um estimado cantor e professor de canto.

Mesmo sendo contemporâneo de Manuel García (o filho) e, portanto, tendo participado de um contexto histórico-cultural de importantes transformações, Lamperti parece ter cultivado condutas pedagógicas mais conservadoras, em que o conhecimento vocal era transmitido de mestre para pupilo, com a premissa de que não havia um sistema específico para ensinar as bases do *bel canto*. Nesse sentido, Ardelean (2017, p. 07) afirma que, durante o século XIX, duas linhas de ensino do canto especialmente notáveis foram estabelecendo-se na Europa e tornaram-se conhecidas pelos nomes de seus fundadores e difusores, a saber, a Escola de García e a Escola de Lamperti. Essas duas correntes da pedagogia canora representavam em essência, de acordo com o autor, o mesmo ideal vocal belcantista, porém com filosofias distintas, uma vez que Lamperti tentava manter a antiga tradição vocal italiana com o uso de metáforas e o reconhecimento da beleza e da elegância dos sons naturais e simples da voz; enquanto García ansiava desenvolver e teorizar os preceitos e as práticas da tradição do *bel canto* com um viés mais científico e fisiológico.

Em seu tratado intitulado *Guida teorica-practica-elementare per lo studio del canto*, publicado pela primeira vez em 1864, Lamperti aborda vários aspectos da voz cantada, em especial uma contribuição importante a respeito do conceito e da técnica do apoio (*appoggio*) respiratório (*Articolo VII: Dell'appoggio della voce* em LAMPERTI, 1864, pp. 06-07).⁴² O tratadista aborda os diferentes temas da arte do canto de maneira mais simplificada e baseada na sua prática pedagógica, deixando de lado explicações de cunho fisiológico que, segundo ele próprio, deveriam ser abordadas somente pela área médica. Ao expor sobre a agilidade vocal nesse tratado (a saber, *Articolo VIII: Del vocalizzo ossia dell'agilità, Ibid.*, pp. 07-08), utiliza também o termo “vocalização”, afirmando que essa habilidade consistiria em realizar uma série de notas sobre as diferentes vogais e em diferentes níveis de velocidade.

Dessa forma, Lamperti (1864, p. 08) classifica quatro diferentes tipos de agilidade vocal: (1) agilidade com portamento (*agilità di portamento*), (2) agilidade ligada (*agilità legata*), (3) agilidade destacada (*agilità picchettata*) e (4) agilidade martelada (*agilità martellata*). Além disso, o autor certifica que o tipo mais comumente utilizado de agilidade era o segundo (*agilità legata*) e, por conta disso, deveria ser o primeiro a ser estudado e aprimorado, já que possuía não somente a qualidade predominante da voz ágil, mas do *bel canto* em geral. Observa-se, portanto, que, embora apresentassem correntes pedagógicas com vieses distintos, as classificações e nomenclaturas para os diferentes tipos de agilidade vocal apresentadas por esse autor e por García (1847) muito se assemelhavam, além do que ambos preconizavam um estudo inicialmente direcionado para a prática da agilidade (ou vocalização) *legata* (ou ligada).

Lamperti (1864, p. 08) afirma que os exercícios com agilidade deveriam ser realizados de maneira que os intervalos ficassem claramente distinguíveis. Além disso, prescreve que a respiração deveria ser mantida constante e que as notas deveriam ser produzidas de forma clara e com ataque glótico. Assim como os outros tratadistas já abordados neste estudo, Lamperti

⁴² Na versão inglesa de 1877 do tratado de Lamperti, traduzida por J. C. Griffith e intitulada *The art of singing* (que foi ainda posteriormente revisada e republicada em 1890), há uma nota explicativa na seção dedicada ao ataque vocal (*Article XIII: On the attack of the notes, pp. 18-21*), em que o tratadista disserta de maneira mais aprofundada sobre o conceito de apoio respiratório para o canto, afirmando que se tratava de um equilíbrio complexo entre vários conjuntos de músculos, tanto da mecânica respiratória quanto da laringe. Para o autor, todas as notas, desde as mais graves às mais agudas, deveriam ser produzidas retendo a respiração, a chamada *la lutte vocale* (em francês, *la lutte vocale*, e, em português, “luta vocal”). Isso significaria que, ao cantar, os músculos inspiratórios trabalhariam contra os músculos expiratórios para reter a respiração dentro do corpo. Dessa forma, o bom cantor deveria aprender a utilizar pouco fôlego, a fim de que pudesse sustentar uma determinada nota expelindo o ar lentamente. Para atingir esse objetivo, os músculos inspiratórios, continuando sua ação, fariam um esforço para reter o ar nos pulmões, opondo-se à ação dos músculos expiratórios que, ao mesmo tempo, expulsariam o ar para a produção do som (LAMPERTI, 1890, p. 21).

sugere que a agilidade deveria ser estudada, em um primeiro momento, lentamente, acelerando aos poucos. O autor ainda inclui, no estudo da agilidade, os estudantes que não possuem vozes naturalmente ágeis. Dessa forma, é possível deduzir que, para o autor, essa prática do canto poderia ser aprendida e aperfeiçoada por diferentes tipos de cantores:

Podemos dizer que a agilidade, no caso dos iniciantes, deve ser praticada lentamente. Essa máxima refere-se não somente aos alunos que têm uma destreza natural para tal habilidade, mas também àqueles que não demonstram aptidão. Recomenda-se, logo, cautela e moderação no estudo da agilidade, pois a voz que realiza exercícios muito rápidos corre o risco, em ambos os casos, de tornar-se trêmula e fraca, e, portanto, o que deveria ser um dos mais belos enfeites de canto torna-se um dos seus defeitos mais sérios. Por essas razões, o mestre deverá sempre levar em conta as características da voz do estudante.⁴³ (*Ibid.*, p. 08, tradução nossa).

De acordo com Lamperti (1864, p. 08), os exercícios vocais de agilidade seriam úteis quando fossem “[...] muito melodiosos e escritos com bom gosto, e sua qualidade e seu gênero, não sua quantidade, tornariam o aluno um bom cantor; [...]”⁴⁴ (tradução nossa). Além disso, o autor recomenda que o cantor deveria se acostumar a praticar tais exercícios associados com variações de dinâmica, por exemplo, um *crescendo* da nota mais grave de uma escala ascendente para a mais aguda, seguido de um *diminuendo* no mesmo desenho descendente. Segundo o tratadista, os desenhos melódicos dos exercícios de agilidade vocal que aparecessem integrados a uma melodia de uma ária ou canção poderiam também ser realizados com tais variações de intensidade, exceto nas passagens em que o compositor tenha sinalizado uma dinâmica diferente.

Mais adiante, Lamperti (1864, pp. 24-30) apresenta uma bateria de exercícios voltados para o treinamento vocal, sendo 14 (números 12 a 25) deles destinados à prática de agilidade, que poderiam ser realizados com todas as vogais do italiano e em tonalidades maiores e menores. Tais exercícios, que possuem acompanhamento de piano, serviriam como prática diária de estudo e poderiam ser adaptados para a tessitura e extensão dos diferentes tipos vocais. Em cada um dos exercícios, Lamperti utiliza-se de sinalizações, a fim de elucidar a melhor maneira de realizá-los. Há indicações de dinâmica e marcações de respiração, além de acentos, ligaduras

⁴³ *Abbiamo detto che questa nei primordi dello studio dev'esser fatta con lentezza ed intendiamo applicare questa massima tanto alle voci con cui natura fu prodiga d'agilità quanto a quelle che non vi mostrano attitudine, potendo così nelle une come nelle altre verificarsi il facile caso che la voce per molteplici e troppo rapidi esercizi diventi tremula e debole, laddove quando sia fatta con cautela e parsimonia servirà a padroneggiare nelle prime l'istinto di precipitare, per le seconde sarà sempre di un utile esercizio, semprecchè il maestro ponga mente per tale studio all'età dell'allievo.*

⁴⁴ *[...] assai melodici e di buon gusto, ed à la loro qualità ed il loro genere, non il loro numero, che può far di un allievo un buon cantante; [...]*

de expressão e fermatas, geralmente colocadas em passagens que, segundo o autor, poderiam soar desafinados (*calanti*) durante a realização dos exercícios. Aparentemente, a ideia do tratadista seria que o aluno treinasse, primeiramente, os exercícios mais simples, inicialmente de forma lenta e com fermatas nas notas passíveis de desafinação (o 2º, o 5º e o 7º graus da escala maior, por exemplo), para depois realizar o desenho melódico completo mais rapidamente e com a variação de intensidade indicada. A figura abaixo (Figura 29) demonstra essa linha didática proposta por Lamperti, em um dos exercícios de agilidade de seu tratado.

The image shows a musical score for exercise N. 14. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The melody starts with a fermata on the second degree (G) and another on the fifth degree (C), both marked with the word 'calanti' and a triangle. The first degree (C) and fifth degree (C) are marked with 'fiato' and a downward-pointing triangle. The melody then proceeds with a series of eighth notes, marked with dynamics: *f*, *p*, *f*, and *p*. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand, both marked with *sf* at the end.

Figura 29: Exercício de agilidade com os 5 primeiros graus da escala maior – realização primeiramente lenta com fermatas no 2º e 5º graus (*calanti*), e *fiato* (*diminuendo*) no 1º e 5º graus. Depois, realiza-se todo o desenho melódico mais rapidamente e com variações de intensidade (LAMPERTI, 1864, p. 25, edição de Luciana Coelho).

O autor também sugere que alguns exercícios de agilidade fossem realizados com um tipo específico de respiração denominada *mezza respirazione* (ou “meia respiração”), que consistiria em uma inspiração rápida feita sem que todo o ar expiratório tenha acabado. Dessa forma, o aluno deveria realizar o exercício desde o início até um determinado ponto e, inspirando novamente por meio de uma *mezza respirazione*, finalizá-lo com as notas subsequentes. Era necessário, portanto, que tal respiração fosse feita instantaneamente sobre a nota “abandonada” (*abbandonata*), a fim de não prejudicar o valor da nota seguinte. Além disso, de acordo com o tratadista, a *mezza respirazione*, dependendo do contexto melódico de uma obra musical, poderia conferir um efeito dramático à interpretação (LAMPERTI, 1864, p. 26). A Figura 30 (abaixo) apresenta um tipo de exercício contido no tratado de Lamperti, em que o autor sugere o uso da *mezza respirazione*.

N. 17.

The image shows a musical score for exercise N. 17. It consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line starts with a series of eighth notes, followed by a series of sixteenth notes, and ends with a series of eighth notes. The piano accompaniment consists of chords and single notes. The score includes several dynamic and performance markings: 'f i a t o' (written vertically), 'ecc.', 'mezza respirazione', 'legato rall.', and 'sf' (written twice).

Figura 30: Exercício de agilidade – indicações de dinâmica e de *mezza respirazione* (LAMPERTI, 1864, p. 26, edição de Luciana Coelho).

Consideramos importante tratar desse tipo de respiração apresentado por Lamperti, pelo fato de que, na prática das coloraturas, a fluidez da linha melódica exige que se realizem respirações mais curtas, sem que todo o ar da expiração tenha se esgotado. O uso das chamadas *mezza respirazioni* poderiam, pois, servir de estratégia para que o encadeamento das notas e a velocidade requerida das coloraturas não se percam e possam otimizar a expressividade inerente à interpretação musical desejada, ao conferir pequenas inflexões a determinados pontos da melodia.

Já William Shakespeare (1849-1931), oitocentista homônimo do célebre poeta e dramaturgo inglês renascentista-barroco, foi um tenor, professor de canto e compositor inglês, que publicou um vasto material sobre a arte canora e a pedagogia vocal. Tendo estudado piano e composição em Londres e em Leipzig, mudou-se para Milão, a fim de estudar canto sob a orientação de Francesco Lamperti. Desenvolveu, desse modo, uma sólida formação como cantor e, ao retornar para a Inglaterra, em 1875, fez sua estreia como tenor, agradando a crítica e o público em geral, por conseguinte, ganhando notoriedade no meio artístico londrino. Três anos mais tarde, foi nomeado professor na *Royal Academy of Music* de Londres, onde lecionou a arte do canto por muitos anos e foi responsável pela formação de inúmeros cantores.

A pedagogia vocal desenvolvida por William Shakespeare expressava diretamente a forma de ensinar e os conhecimentos de canto adquiridos por intermédio de seu mentor, Lamperti. De acordo com Ardelean (2017, p. 08), a sua linha de ensino baseava-se nas orientações recebidas por seu professor em Milão, abordando os aspectos mais tradicionais do *bel canto* de maneira

concisa e direta. Os exercícios destinados à prática canora que Shakespeare utilizava eram bem parecidos com os que Lamperti empregava, focados no aprendizado e no aperfeiçoamento dos preceitos técnico-vocais mais básicos. Uma referência direta de Shakespeare a Lamperti foi o apoio (*appoggio*) respiratório, já que o inglês também utilizava o conceito de *la lotte vocale*, destinado à técnica de respiração para o canto.

Abordaremos, neste estudo, as colocações referentes à agilidade vocal de William Shakespeare encontradas em seu tratado intitulado *The Art of singing*, que foi publicado entre os anos de 1898 e 1899⁴⁵. Para tratar do assunto, o autor dedica uma seção (*Exercises on agility*, em SHAKESPEARE, 1909, pp. 73-99), na qual apresenta uma série de 18 exercícios com acompanhamento de piano, destinados ao treinamento e ao aperfeiçoamento dessa habilidade do canto. O tratadista não aborda os tipos ou estilos específicos de agilidade, porém prescreve várias recomendações de como tais exercícios deveriam ser praticados:

Antes de praticar os exercícios de agilidade, as seguintes máximas devem ser cuidadosamente consideradas [...].

1. Prepare e teste a respiração antes de cantar;
2. A consoante [l] deve ser produzida no centro da nota, com liberdade inconsciente da língua;
3. A boca deve se abrir na largura do polegar, e a mandíbula deve mover-se elasticamente sem movimentos abruptos, exceto durante o canto das notas mais altas, quando é permitido abrir a boca um pouco mais;
4. O “ah” deve ser cantado com a garganta perfeitamente aberta, e o som da voz deve transmitir a expressão de um sorriso;
5. As notas devem juntar-se e ainda ser redondas e claras (lembre-se de que aquilo que não se pode agrupar não se pode cantar);
6. Embora haja um aumento da pressão respiratória na escala ascendente e uma diminuição significativa na escala descendente, mantenha o controle da respiração e a garganta aberta.⁴⁶ (SHAKESPEARE, 1909, p. 73, tradução nossa).

Observa-se que a vogal [a] é a mais recorrente nos exercícios apresentados por Shakespeare e, esporadicamente, a vogal [ε]. Esclarecemos, contudo, que, ao imprimir o uso da vogal [e] seguida da consoante “h”, o tratadista provavelmente esteja recomendando o emprego dessa vogal em sua versão aberta (isto é, [ε]), como comumente é utilizado no idioma italiano.

⁴⁵ Para este estudo, utilizamos uma edição do ano de 1909.

⁴⁶ *Before practising the exercises on agility let the following maxims be carefully reconsidered [...]. 1. Prepare and test the breath before singing; 2. The “l” to be tuned in the centre of the note with unconscious freedom of the tongue; 3. The mouth to be open a thumb-breadth, the jaw elastic, and never to move except during the singing of the highest notes, when it is permitted to open the mouth a little wider; 4. The “ah” to be sung with the throat perfectly open, the sound of the voice should convey the expression of a smile; 5. The notes must all join and yet be round and clear. (Remember, he who cannot join, cannot sing); 6. Although there must be an increase of breath pressure in the ascending scale and a corresponding decrease in the descending scale, let the quality of tone in the final test passage prove that the control of the breath has not been lost that the throat is open.*

Segundo o autor, os exercícios contidos em seu tratado teriam dificuldades gradativas, e os alunos que se sentissem seguros poderiam substituir as vocalizações com a consoante [l] por *staccati*, a partir do sexto exercício (SHAKESPEARE, 1909, p. 73). A figura abaixo (Figura 31) demonstra um trecho do exercício nº 1 para o treinamento da agilidade vocal, encontrado no tratado de Shakespeare. É interessante notar que o autor também sinaliza fraseados e acentos, preconizando o ataque de algumas notas por meio da consoante [l].

N° 1.

VOICE

Lah lah lah, lah lah lah, Leh leh leh, ah ah

PIANO

♩ = 144

Figura 31: Excerto do exercício de agilidade nº 1 – uso das vogais [a] e [ɛ] precedidas da consoante [l] e da vogal [a] não precedida de tal consoante (SHAKESPEARE, 1909, p. 74, edição de Luciana Coelho).

Shakespeare parece sugerir o uso da consoante [l] com o objetivo de reforçar o ataque de algumas notas dos exercícios. Curiosamente, na edição traduzida para o inglês, em 1877, do tratado de Lamperti, revisada e republicada em 1890, os exercícios de agilidade vocal são apresentados com o uso de vogais (especialmente a vogal [a]) precedidas da consoante [l] em grande parte das vezes. Vale ressaltar que, na primeira versão desse mesmo tratado, não aparece nenhuma vogal ou consoante direcionada aos exercícios destinados ao treino de agilidade. Pressupõem-se, logo, que a revisão feita em Lamperti (1890) levou em consideração novos desdobramentos e orientações técnico-vocais do próprio autor a respeito da prática desses exercícios, o que inclui o uso específico de determinadas vogais, além do ataque vocal com a consoante supramencionada.

Ainda em relação ao tratado de Shakespeare, em exercícios mais avançados, o autor coloca não somente indicações de fraseado e acentos, mas também de dinâmicas, andamento e fermatas (Figura 32).

N° 15.

VOICE

Lah lah lah lah, ah

PIANO

$\text{♩} = 88$

Figura 32: Excerto do exercício de agilidade nº 15 – indicações de acentos, fraseado, dinâmicas, andamento e fermata. Vocalização com a vogal [a] com ataques das primeiras notas reforçados pela consoante [l]. (SHAKESPEARE, 1909, p. 98, edição de Luciana Coelho).

Os primeiros exercícios propostos por esse tratadista iniciam-se na tonalidade de Dó maior, progredindo diatonicamente nas tonalidades maiores de Ré, Mi, Fá, e assim por diante. Já os exercícios mais avançados têm início nas tonalidades de Dó maior ou Si bemol maior, com uma progressão cromática, isto é, realiza-se o desenho melódico modulando por semitons. O autor faz recomendações específicas para as vozes de soprano e de tenor na realização desses exercícios. Para os sopranos, por exemplo, orienta a não utilização do registro de peito nas notas graves, senão do registro médio, especialmente no $Dó^3$ e no $Ré^3$, devendo o cantor sentir a ressonância vocal nos dentes superiores. Tal ajuste de registo vocal serviria para evitar uma suposta inclinação do soprano em cantar as notas Mi^3 e $Fá^3$ na garganta e com a ressonância baixa. Aos tenores, Shakespeare também recomenda estudar as notas graves no registro médio, evitando o hábito de cantar as notas $Lá^1$, Si^1 , $Dó^2$ e $Ré^2$ guturalmente (ou no registro de peito com a ressonância baixa).

Mais adiante, Shakespeare (1909, p. 128-151) apresenta outra série de 6 exercícios para o desenvolvimento da agilidade vocal. Trata-se de exercícios com um nível maior de dificuldade, em que o autor propõe que sejam realizados por cantores de diferentes classificações vocais (além dos sopranos e dos tenores), fazendo as devidas transposições de acordo com cada extensão e tessitura de voz: os *mezzo*-soprano deveriam iniciar os exercícios em Sib^2 ou $Láb^2$, os contraltos em $Lá^2$ ou Sol^2 , os barítonos em Sib^1 ou $Lá^1$ e os baixos em Sol^1 ou $Fá^1$. Já na parte final do tratado, encontramos um outro exercício de agilidade (*Ibid.*, p. 172), que seria

uma variação do exercício nº 3 (*Ibid.*, pp. 78-79), com diferenças de intervalos (não somente utilizando saltos de terça, mas também de quarta, quinta, sexta, sétima e oitava), além de mudanças na acentuação das notas e uso da vogal [a] não precedida da consoante [l] (Figura 33).

Variants of Exercise on Agility N° 3, page 78.

The image displays three staves of musical notation for vocal exercises. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The first staff contains a sequence of notes with slurs and accents, followed by the lyrics 'Ah ah ah' and 'et et et'. The second and third staves show similar patterns with variations in note intervals and accents, also including the lyrics 'Ah ah ah' and 'et et et'. The notation includes various note values, slurs, and accents to indicate specific vocal techniques.

Figura 33: Variação do exercício de agilidade nº 3 – mudanças de intervalos, acentos e uso da vogal não precedida da consoante [l] (SHAKESPEARE, 1909, p. 172, edição de Luciana Coelho).

4.6 As coloraturas pós-*castrati* até a atualidade

Nas décadas finais dos setecentos, iniciou-se um processo de declínio dos cantores castrados no cotidiano musical europeu. Ainda que as carreiras de muitos *castrati* famosos tenham perdurado no século XIX, esse tipo vocal passou a ser cada vez mais incomum, como consequência de questões ideológicas, filosóficas e culturais, que passaram a vigorar no gosto e no comportamento desse período. A oposição à prática de castração para fins artísticos e até mesmo à sonoridade, ao virtuosismo e às características performáticas dos *castrati* veio inicialmente de filósofos e enciclopedistas franceses. Como anteriormente mencionado, o contragosto que os franceses demonstravam em relação a essa categoria de cantor era notório, tanto que muitos compositores da França inclinaram-se mais para a heroicização de outros tipos de vozes masculinas agudas no drama musical.

Barbier (1993, pp. 186-188) relata que os escritores do Iluminismo atenuaram a polêmica discursão sobre os *castrati*, condenando a prática de emasculação e considerando-a indigna e imoral para uma sociedade moderna e esclarecida, pois feria direitos individuais sagrados. Os ideais propagados pela Revolução Francesa e pelos exércitos napoleônicos (isto é, do francês Napoleão Bonaparte, 1769-1821) passaram a ditar um modelo novo de sociedade em várias regiões da Europa, inclusive na própria Itália, berço dos *castrati*. A Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, de 1789, trouxe uma tônica de igualdade e liberdade física e espiritual para todo e qualquer indivíduo. Neste contexto, a prática de castração, especialmente para fins estéticos, passou a ser duramente criticada. Somam-se a isso a revogação da proibição imposta às mulheres de atuarem em espetáculos nos teatros, em 1798, e a nítida condenação da emasculação de meninos em toda a Europa por parte de Napoleão, que queria abolir tal costume.

Os acontecimentos relacionados à diminuição e, conseqüentemente, à queda dos cantores castrados, em território europeu, ocorreram de maneira gradual, tanto que, até as décadas de 1820 e 1830, alguns compositores ainda escreviam partes masculinas para *castrati*. Abbate e Parker (2005, p. 209) dissertam que o mais famoso cantor castrado do século XIX, Giovanni Battista Velluti (1780-1861), ainda fazia carreira como solista na década de 1820, atuando em óperas de compositores italianos, como Gioachino Rossini (1792-1868), Stefano Pavesi (1779-1850) e Giuseppe Nicolini (1762-1842). Contudo, de acordo com esses autores, após 1830, as ambigüidades de gênero na música dramática inerentes aos *castrati* teriam sido ofuscadas por uma categorização mais específica dos tipos de personagem na ópera italiana, dentre eles, os chamados “tenores heroicos”, cujas vozes demonstravam mais vigor e potência, especialmente nas notas agudas.

É importante ressaltar que, como afirma Barbier (1993, p. 195), apesar do desaparecimento dos *castrati* no meio operístico, muitos cantores castrados ainda atuavam no contexto da música sacra, uma vez que os Estados Pontificais continuavam a acolher sopranistas em suas capelas. Além disso, de acordo com o autor, muitos procedimentos de emasculação foram feitos secretamente ao longo do século XIX. A prática de castração continuaria, em escala cada vez menor, por algum tempo, até que, no ano de 1878, o Papa Leão XIII, convencido pelos argumentos do maestro Giuseppe Perosi (1849-1908), que condenava a mutilação com vistas a servir ao canto da igreja e defendia a exclusão definitiva dos cantores emasculados, pronunciou, pela primeira vez em três séculos, um decreto proibindo definitivamente a utilização dos *castrati* na prática musical eclesiástica.

A heroicidade atribuída aos *castrati*, especialmente em óperas dos séculos XVII e XVIII, que lhes rendia tamanha notoriedade e alavancava suas profícuas carreiras, foi paulatinamente migrando para outras categorias de cantores. Inicialmente, segundo Abbate e Parker (2005, p. 232), alguns papéis passaram a ser destinados a sopranos ou *mezzo-sopranos*, travestidos como homens, os chamados “papéis para calças”, na tentativa de preservar a sonoridade aguda para heróis masculinos, tão apreciada durante o século XVIII no estilo operístico italiano. Esses autores ainda relatam o surgimento, alguns anos depois, de tenores que desenvolveram técnicas de canto voltadas para o uso da voz plena (*voce piena* ou *plena voce*), isto é, emitindo a maior parte da extensão vocal no registro modal, sem recorrer ao falsete, especialmente nas notas mais agudas, diferentemente dos *haute-contres* franceses e dos *high tenors* ingleses, comumente associados a personagens heroicos em dramas musicais não italianos dos séculos XVII e XVIII. Representados principalmente pelo francês Gilbert-Louis Duprez (1806-1896), a quem Rossini teria criticado pelo uso da voz plena nos agudos, esse tipo de tenor passou a ganhar espaço no cenário operístico da Itália e de outros países, uma vez que suas interpretações confeririam maior grau de virilidade a determinados personagens.

Distinguindo-se dos estilos dramáticos franceses e ingleses dos setecentos, os papéis escritos para os tenores na ópera italiana até o século XIX raramente recebiam um lugar de destaque dentro do enredo de uma trama. O desenvolvimento do chamado “tenor heroico”, como já dito, esteve relacionado a alterações no universo operístico somente pós-1830, com o declínio dos *castrati*. Abbate e Parker (2005, pp. 233-234) esclarecem que essas transformações, associadas a novos paradigmas socioculturais, não se restringiram apenas à ópera séria da Itália, mas também atingiram a estilística musical de cena de outras localidades europeias, levando a uma distinção mais específica dos tipos vocais com relação ao gênero e à própria sonoridade requerida de cada personagem. Ainda, esses autores afirmam que várias subclassificações foram surgindo de acordo com as características não somente técnico-musicais, mas também físicas e comportamentais dos personagens dentro da história. O denominado “barítono dramático”, por exemplo, surgiu para interpretar papéis de antagonista, fazendo um contraponto à voz masculina mais aguda do tenor heroico protagonista (em alguns folhetins posteriores, os barítonos dramáticos também chegaram a assumir papéis de protagonistas). Dessa forma, paulatinamente, as vozes masculinas, visando a maiores inflexões consideradas viris, atribuídas a seus personagens, foram sacrificando suas flexibilidades em prol de uma maior potência vocal.

Como dissertam esses autores, personagens tenores, barítonos ou baixos ainda recebiam partes ornamentadas em suas árias nas óperas rossinianas, porém os atributos de agilidade vocal, tais como as coloraturas e outras ornamentações, pouco a pouco passaram a ser exclusivos das vozes femininas, ainda que algumas cantoras tenham acompanhado as vozes masculinas, especializando-se na produção vocal robusta, timbristicamente mais escura. De toda forma, o canto de agilidade passou a ser relacionado, muitas vezes, a subtipos vocais femininos, cujos personagens caracterizavam-se por linhas melódicas carregadas de floreios e embelezamentos:

[...] a música vocal floreada ficou feminilizada, tal como os espartilhos e as crinolinas que agora envolviam, constrangiam e adornavam o corpo feminino. Os cantores, por outro lado, adotavam cada vez mais o equivalente vocal das cartolas e ternos escuros, que rapidamente se tornavam o uniforme masculino obrigatório na sociedade. [...] A nova vestimenta da ópera era, por assim dizer, de natureza auditiva. As “inflexões viris” de Duprez eram de *rigueur*; homens de verdade não faziam mais trinados ou esboçavam volatas, mas cantavam as palavras com simplicidade, de modo que pudessem ser entendidas; [...] A diferença entre o gênero masculino e o feminino, por muito tempo ignorada ou deliberadamente confundida na cena operística, agora chegava para estabelecer-se (ABBATE; PARKER, 2005, p. 234, grifo dos autores, tradução nossa).

Não podemos deixar de frisar que tais mudanças na sonoridade vocal operística, ocorridas inicialmente após a década de 30 do século XIX, tornando-se mais evidentes a partir da segunda metade dos oitocentos, estiveram relacionadas ao auge do Romantismo europeu, que, no universo da ópera, introduziu um novo modelo dramático, em que as acrobacias vocais belcantistas já não se enquadravam. Virmond e Nogueira (2017, p. 54) afirmam que muitos compositores adotaram um estilo de escrita para a voz mais silábico, menos melismático e ornamental, uma vez que passaram a considerar a importância da compreensão de cada palavra ou sílaba do texto, isto é, a inteligibilidade do que os cantores cantavam era essencial para o entendimento da narrativa e para o dinamismo de toda a trama. Segundo os autores, os libretos das óperas também passaram por transformações, enfatizando a figura humana e seus infortúnios. De maneira geral, as emoções naturais da alma dos personagens eram trazidas à tona, independentemente de serem reis, heróis, guerreiros, sacerdotes ou trabalhadores comuns.

No estilo vocal operístico, a partir da segunda metade do século XIX, o tratamento dado para as vozes adotou, portanto, uma abordagem diferente daquela recorrentemente observada na estilística dos séculos anteriores. Contrapondo-se à maneira alegórica e exuberante dos belcantistas de outrora, surgiu o compositor italiano Giuseppe Verdi (1813-1901), que, de

acordo com Cellenti (1974, p. 82⁴⁷ *apud* VIRMOND; NOGUEIRA, 2017, p. 55), apresentou um estilo de canto voltado para a voz *parlata* ou *declamata* (“falada” ou “declamada” em português), em que a linha vocal tendia a ser mais direta em busca de um maior realismo. Nesse sentido, de modo geral, evitava-se a agilidade canora marcada pelas vocalizações e pela emissão vocal leve e fluida, em favor do canto majoritariamente mais silábico, que poderia soar um pouco mais áspero e tenso. Esses autores ainda afirmam que Verdi e seus contemporâneos foram compositores que recorreram a questões técnico-vocais e estilísticas relacionadas ao uso de tessituras mais altas no canto, a fim de que pudessem exacerbar a dramaticidade do discurso e conseguir algum efeito na linha vocal silábica.

Podemos observar que a estética vocal da música de cena, na segunda metade do século XIX, parecia querer retomar a importância do texto, a ser cantado de forma inteligível e expressiva, que os fiorentinos tanto almejavam estabelecer no início dos seiscentos. É certo que as passagens ornamentais, muitas vezes extensas, que se tornaram frequentes nos repertórios belcantistas desde o século XVII, sob um determinado ponto de vista, podem fazer com que a compreensão textual perca-se durante a performance. Como já visto, mesmo que alguns compositores e teóricos musicais do início do Barroco tenham tentado frear certos exageros de ornamentação, subjugando a música ao texto e preconizando o uso de ornamentos mais pontuais, a prática ornamental e, especificamente, o canto de agilidade perduraram durante muito tempo na estética vocal de concerto. Acredita-se, portanto, que os atributos de dramaticidade no canto alternaram-se ao longo da História, visto que os ornamentos, floreios e embelezamentos foram características técnico-musicais e de estilo tidas, por muitos compositores e intérpretes de outrora, como potencializadoras da expressividade vocal canora, ao passo que outras correntes musicológicas, composicionais e de interpretação, principalmente a partir de 1850, contestaram tal poder potencializador, defendendo uma maior força dramática por meio do *sostenuto* (ou *canto spianato*) e do canto silábico.

Contudo, ainda que aparentemente desencorajado, o canto de agilidade não desapareceu da prática canora de concerto a partir da segunda metade do século XIX. Como já vimos, em muitos tratados de canto desse período, encontrar-se-ão seções consideráveis destinadas ao ensino e ao treinamento dessa habilidade. O próprio Verdi e outros compositores italianos e franceses, sem excluir o brasileiro Carlos Gomes (1836-1896), escreveram alguns papéis, com

⁴⁷ CELLETTI, R. Caratteri della vocalità di Verdi. In: **Atti del 3° Congresso Internazionale di Studi Verdiani**. Parma: Instituto di Studi Verdiani, 1974, pp. 81-88.

árias que possuíam coloraturas e demais ornamentos, direcionados, sobretudo, para as vozes femininas. Tais papéis, na maioria das vezes, relevantes no enredo das obras, traziam o virtuosismo e a exacerbação patética, própria do estilo florido belcantista. Como já mencionamos, a tipologia vocal estabelecida a partir da segunda metade do século XIX, especialmente voltada para o canto operístico, fez com que surgissem subclassificações vocais com denominações específicas, de acordo com as qualidades de cada voz e até mesmo com as características de determinados personagens. Uma vez que o canto de agilidade e, especificamente, as coloraturas passaram a se relacionar mais com as vozes femininas, era comum empregar subtipos vocais que levavam tal nomenclatura, por exemplo, “soprano coloratura” e “mezzo-soprano coloratura” (STEANE; JANDER, 1992, p. 907). Dessa maneira, como afirma Parr (2009, p. 02), as coloraturas parecem ter se atrelado ao gênero feminino como uma característica da sonoridade de determinados tipos de cantoras e, além disso, dentro de um novo ideal da estética operística, um gesto musical marcado por uma função dramaturgicamente específica.

Ratzersdorf (2002, pp. 55-56) relata que o canto de agilidade esteve presente também em repertórios dramáticos da última década do século XIX e da primeira metade do século XX. Segundo a autora, as coloraturas continuaram prestando-se à caracterização de certos personagens femininos, que eram mais espirituosos ou que possuíam tendências psicoemocionais como a loucura, o delírio e a excentricidade (*vide* papéis como *Zerbinetta*, da ópera *Ariadne auf Naxos*, de Richard Strauss – 1864-1949, *Anne*, da ópera *The Rake's Progress*, de Ígor Stravinsky – 1882-1971, dentre outros). Além disso, a agilidade vocal parece ter perdurado nas montagens de óperas antigas que ainda eram feitas em algumas ocasiões, porém tendeu a tornar-se uma habilidade canora estereotipada e especializada. De toda forma, como afirma Parr (2009, p. 213), as árias com coloraturas permaneceram no repertório de muitas cantoras de renome ao longo de século XX. Tais intérpretes, de acordo com a autora, participaram de um processo de ressignificação das coloraturas enquanto prática de performance, apresentando o seu brilhantismo, virtuosismo e expressividade característicos.

O interesse pela retomada, de maneira mais significativa e generalizada, do repertório de agilidade com coloraturas veio a acontecer depois da segunda metade do século XX, paralelo à pesquisa mais aprofundada e, conseqüentemente, à recorrente interpretação de obras dos séculos passados. Cantores de todos os tipos vocais despertaram-se para a habilidade desafiadora, mas, ao mesmo tempo, instigante e requintada do canto de agilidade. Atualmente,

a interpretação de um repertório com coloratura requer uma apurada pesquisa histórico-estilística e, além disso, pode ser considerada sinônimo de acuidade técnico-vocal e de bom gosto. A busca por repertórios que possibilitem performances historicamente informadas tem atraído cada vez mais professores, estudantes de canto e cantores profissionais. Nesse sentido, a tradição canora belcantista e todas as suas características de técnica vocal e estilo representam um importante atrativo. Averigua-se, inclusive, um número crescente de cantores interessados na pesquisa e na prática do repertório antes destinado aos cantores castrados. Um aumento significativo de contratenores fez com que vários papéis escritos para *castrati* fossem novamente interpretados. Tal repertório, nos dias de hoje, tem se mostrado tão excitante, que até mesmo sopranos, *mezzo-sopranos* e barítonos (cantando na oitava inferior) destinam-se à sua interpretação, construindo performances louváveis.

Fora do âmbito do canto de concerto, como antes já dito, podemos encontrar práticas de agilidade vocal em diferentes culturas e práticas musicais. Como relata Parr (2009, p. 214), cantores da atualidade de diversos estilos de música popular utilizam-se das coloraturas (comumente denominadas no universo do canto popular como “melismas” ou “firulas”) e da ornamentação improvisada durante suas performances. Por meio de passagens melismáticas, geralmente realizadas nos finais de frase, muitos ídolos *pop* no Brasil e no exterior parecem misturar características do canto operístico com outras tradições de improvisação, especialmente de herança africana e oriental. Dessa maneira, ainda no século XXI, as coloraturas inquestionavelmente mostram sua relevância estilística em diferentes vertentes do canto, pelo seu alto grau de proficiência técnico-vocal e seu teor expressivo.

5 ASPECTOS TERMINOLÓGICOS E TIPOLÓGICOS DA AGILIDADE VOCAL DAS COLORATURAS

Nesta seção, levantaremos questões terminológicas e tipológicas que se referem às coloraturas vocais, uma vez que tal habilidade do canto parece ter sido abordada distintamente em tratados antigos e em estudos mais recentes que tratam do tema. Os tratadistas de outrora utilizaram nomenclaturas e classificações para as coloraturas que, nos dias atuais, parecem não muito comuns ou até mesmo não são do conhecimento de muitos cantores e professores de canto. Nesse sentido, acreditamos ser importante uma investigação sobre os termos utilizados antigamente e a terminologia mais empregada atualmente, assim como carece o aprofundamento dos diferentes tipos de agilidade vocal, a fim de que possamos oferecer maiores subsídios e elucidações didáticas relevantes no que se refere ao treinamento e à prática das coloraturas.

Ao comparar as abordagens acerca da agilidade vocal das coloraturas nos tratados de canto que apresentamos neste estudo e que consideramos representativos para a pedagogia do canto de concerto, desde o século XVI (a saber, MAFFEI, 1562; ZACCONI, 1596; BANCHIERI, 1601; ROGNONI, 1620; DE BACILLY, 1679; TOSI, 1723; MONTÉCLAIR, 1736; MANCINI, 1774 e 1912; GARCÍA, 1847; LAMPERTI, 1864; e SHAKESPEARE, 1909), podemos discutir questões terminológicas e classificatórias dessa habilidade do canto ao longo do tempo. Notamos que tanto as orientações técnico-musicais empregadas para a sua realização quanto a terminologia e a classificação das coloraturas passaram por algumas mudanças e adaptações em um período que abrangeu mais de três séculos. Vale ressaltar que, em outra pesquisa, havíamos feito uma análise que incluiu apenas os tratados escritos nos séculos XVIII e XIX (PEREIRA; BORÉM, 2018, pp. 101-107)⁴⁸. Essa pesquisa contribuiu para que já percebêssemos e comparássemos as visões de autores dos séculos passados, quanto ao ensino e à prática das coloraturas vocais, e apresentássemos algumas nomenclaturas e classificações utilizadas antigamente.

A partir da inclusão de tratados da segunda metade do século XVI e também do século XVII, ampliamos ainda mais o espectro cronológico do canto de agilidade, o que nos proporcionou

⁴⁸ No estudo que publicamos em 2018, utilizamos cinco tratados antigos de canto dos séculos XVIII e XIX nas seguintes versões: TOSI (1743); MANCINI (1912); GARCÍA (1924); LAMPERTI (1890) e SHAKESPEARE (1909).

visualizar de maneira mais abrangente várias de suas características, dentre elas, as terminológicas e as tipológicas. Além disso, ficou evidente a relevância dada à agilidade vocal em todos os tratados pesquisados, frutos do que consideramos uma tradição vocal iniciada séculos atrás, que perdura até nos dias de hoje como uma importante base técnico-estilística e didático-pedagógica na prática canora de concerto. Dessa forma, observamos que as coloraturas vocais ganharam um considerável destaque na pedagogia do canto de concerto ao longo do tempo. Cronologicamente, tais tratados apresentaram semelhanças e diferenças quanto à abordagem, principalmente no que diz respeito à terminologia empregada e aos diferentes tipos e estilos abordados.

Como já dito, a nomenclatura utilizada para se referir à prática de agilidade vocal, especificamente das coloraturas, encontrada nos tratados antigos incluídos neste estudo, difere dos termos que são comumente empregados nos dias de hoje. A palavra “coloratura” não foi encontrada em nenhum tratado antigo de canto em língua italiana, francesa e inglesa que pesquisamos. Averiguou-se que os termos mais utilizados pelos tratadistas de outrora foram palavras italianas, como *passaggio* (ou, no plural, *passaggi*), *vaghezze*, *fioretti*, *volatina*, *gorgheggiare*, *canto fiorito* e *agilità* (MAFFEI, 1562; ZACCONI, 1596; BANCHIERI, 1601; ROGNONI, 1620; TOSI, 1723; MANCINI, 1774; GARCÍA, 1847; LAMPERTI, 1864); francesas, como *passage*, *volate*, *volatine*, *diminution* e *vocalisation* (DE BACILLY, 1679; MONTÉCLAIR, 1736; GARCÍA, 1847); e inglesas como *divisions* e *agility* (TOSI, 1743; SHAKESPEARE, 1909). O Quadro 1 (abaixo) sintetiza as principais terminologias usadas para tratar da agilidade vocal, além de diferentes classificações das coloraturas encontradas nos tratados que pesquisamos neste estudo.

Quadro 1: Síntese das nomenclaturas e classificações das coloraturas encontradas nos tratados antigos de canto pesquisados neste estudo.

Tratados do século XVI	MAFFEI (1562)		ZACCONI (1596)	
<i>Nomenclatura para coloratura</i>	<i>Passaggi</i>		<i>Passaggi, vaghezze, fioretti, ornamenti e gorgheggiare</i>	
<i>Classificação das coloraturas</i>	(Não classifica)		(Não classifica)	
Tratados do século XVII	BANCHIERI (1601)	ROGNONI (1620)		DE BACILLY (1679)
<i>Nomenclatura para coloratura</i>	<i>Passaggi</i>	<i>Passaggi</i>		<i>Passages e diminutions</i>
<i>Classificação das coloraturas</i>	1. <i>fioretti</i> ; 2. <i>accenti</i> .	<u>Tipos de ornamentos:</u> 1. <i>portar della voce</i> ; 2. <i>accento</i> ; 3. <i>tremolo</i> ; 4. <i>groppo</i> ; 5. <i>trillo</i> ; 6. <i>principiar sotto alle note</i> .		(Não classifica)
Tratados do século XVIII	TOSI (1723)	MONTÉCLAIR (1736)	MANCINI (1774, 1912)	
<i>Nomenclatura para coloratura</i>	<i>Passaggi</i>	<i>Passage e diminution</i>	<i>Passaggi</i>	
<i>Classificação das coloraturas</i>	<u>Passaggio:</u> 1. <i>battuto</i> ; 2. <i>scivolato</i> .	1. <i>coulade</i> ; 2. <i>trait</i> .	<u>Volatina:</u> 1. <i>semplice</i> ; 2. <i>raddoppiata</i> . <u>Outros tipos:</u> 1. <i>martellato</i> ; 2. <i>arpeggiato</i> ; 3. <i>cantar di sbalzo</i> .	
Tratados do século XIX	GARCÍA (1847)		LAMPERTI (1864)	SHAKESPEARE (1909)
<i>Nomenclatura para coloratura</i>	<i>Agilità, vocalisation e canto fiorito (style fleuri)</i>		<i>Agilità e vocalizzo</i>	<i>Agility</i>
<i>Classificação das coloraturas</i>	<u>Vocalisation:</u> 1. <i>portée</i> ; 2. <i>liée</i> ; 3. <i>marquée</i> ; 4. <i>piquée</i> ; 5. <i>aspirée</i> . <u>Outros tipos:</u> 1. <i>volate</i> ; 2. <i>arpèges</i> ; 3. <i>martellement</i> . <u>Style fleuri:</u> 1. <i>canto di agilità</i> ; 2. <i>canto di maniera</i> ; 3. <i>canto di bravura</i> .		<u>Agilità:</u> 1. <i>di portamento</i> ; 2. <i>legata</i> ; 3. <i>picchettata</i> ; 4. <i>martellata</i> .	(Não classifica)

Ressaltamos que as publicações que constam no Quadro 1 referem-se àquelas que utilizamos neste estudo, que, em sua maioria, correspondem às primeiras edições de cada tratado, com exceção de Mancini (1912) e Shakespeare (1909), que são versões posteriores às primeiras publicações de 1777 e 1898-99, respectivamente. Não incluímos a publicação de BANCHIERI

(1614), pois, ao analisar esse volume, observamos que o tratadista não apresentou nenhum dado novo ou diferente da nomenclatura e da classificação já empregada nos volumes anteriores. Também não foram incluídas no quadro as publicações de Caccini (2009), Giustiniani (1903) e *Il Corago...* (1983), uma vez que as abordagens acerca da agilidade vocal encontradas nesses escritos não apresentaram especificamente uma terminologia para o assunto. Além disso, embora tenham apresentado considerações estilísticas da época, apontando novos caminhos para a pedagogia e para a prática do canto, não expuseram sistematicamente nenhum tipo de classificação para as coloraturas.

Dentre os estilos e as classificações dadas à agilidade vocal, notam-se duas grandes tendências referentes à realização das coloraturas: a primeira, com tipos de agilidade em que há uma articulação mais separada das notas, sobre as quais alguns tratadistas até prescrevem o uso de acentos ou *staccati* (*passaggio battuto, martellato, marquée, piquée, volate, martellement, canto di agilità, canto di bravura, agilità picchettata e agilità martellata*); e a segunda, composta por tipos de agilidade caracterizados por uma articulação por meio da qual as notas estão mais conectadas, porém, ainda assim, precisam ser todas evidenciadas (*passaggio scivolato, volatina, arpeggiato, cantar di sbalzo, portée, liée, volate, arpèges, canto di maniera, agilità di portamento e agilità legata*). Como já dito, a maneira de realizar as coloraturas vocais parece ter uma íntima relação com a estilística de diferentes épocas, com os compositores e as obras musicais. Assim, as escolhas de interpretação referentes a essa prática de performance podem ser fundamentadas com base em um estudo dessas variedades. Além disso, observa-se que alguns autores não apresentaram uma categorização tipológica da agilidade vocal, mas empregaram uma terminologia específica para referenciar tal prática do canto.

A palavra italiana “coloratura” (ou termos próximos, como *fioritura*; ou em francês, *colorature, coloratoure e fioriture*) pode ser encontrada em outros escritos antigos de música não italianos, como o tratado *Syntagma musicum (v.III)* de Michael Praetorius (1619, p. 232), em que o autor refere-se à prática canora de realizar diminuições por *coloraturen*. Por sua vez, no já referido *Dictionnaire de musique*, de Sébastien de Brossard (1703, p. 03-04), encontra-se o termo italiano *coloratura* (e no plural, *colorature*) para fazer alusão à prática de diminuições, variações e ornamentações no canto. Ainda é possível encontrar a palavra alemã *koloratur* para se referir à ornamentação estereotipada, utilizada na música de teclado do século XVI e escrita por um grupo de compositores de órgãos alemães, que ficaram conhecidos como “coloristas” (em alemão, *koloristen*), de acordo com Apel (1969, p. 184). Fato é que as primeiras referências

à terminologia, mais comumente utilizada na atualidade (isto é, o termo “coloratura”), parecem ter sido feitas por autores de outras nacionalidades não italianas. Contudo, como pôde ser observado, ressaltamos que, nos tratados específicos de canto de autores franceses e ingleses, encontramos mais nomenclaturas adaptadas a partir da terminologia que era mais usual na Itália e que não empregava a palavra “coloratura”.

Provavelmente o termo “coloratura” seria uma variação da palavra latina *colorare* (“colorir”, em português), que, acrescida do sufixo “tura”, significaria literalmente o ato de colorir ou o resultado de um colorido. No entanto, o termo não é empregado em música referindo-se à prática de “colorir” a voz, ou seja, alterar a qualidade ou o timbre vocal para fins expressivos, mas com a finalidade de denominar a figuração ou ornamentação elaborada e “florida”, característica da tradição belcantista do canto (APEL, 1969, p. 184). Portanto, no sentido musicológico dos dias de hoje, torna-se importante frisar que se utiliza “coloratura” para se referir à prática vocal (e também instrumental) de realizar notas consecutivas com caráter melismático de maneira rápida, em forma de exercício vocal ou no contexto de uma obra musical, vocalizadas sobre uma ou mais sílabas de determinada palavra do texto, como já mencionado anteriormente.

Levando em consideração que, no cotidiano pedagógico e profissional do canto de concerto dos dias atuais, o termo “coloratura” é mais empregado por cantores e professores de canto, cabe-nos apresentar também nomenclaturas e categorias tipológicas mais recentes dadas a essa habilidade canora. Battaglia (1990, p. 27), ao dissertar sobre a agilidade vocal, classifica as coloraturas de uma maneira mais simplificada, apresentando apenas dois tipos: (1) a coloratura *martellata*, realizada nota a nota pontualmente, por meio de impulsos curtos do diafragma, mas tendo o cuidado de evitar o escape de ar; e (2) a coloratura *legata*, realizada com um leve atraso (ou rubato) na primeira nota, deslizando as notas subsequentes ao longo do palato duro. Tal classificação, mais sintética, reafirma as duas correntes apresentadas anteriormente, referentes à realização das coloraturas vocais, que abarcam a terminologia e a tipologia mais plural encontrada nos tratados antigos de canto.

Por meio de uma análise de performance gravada pela cantora italiana Cecilia Bartoli⁴⁹, interpretando a ária *Agitata da due venti*, da ópera *Griselda*, do compositor Antonio Vivaldi

⁴⁹ Cecilia Bartoli é uma cantora italiana de grande renome no cenário internacional do canto de concerto. Nascida em Roma, no ano de 1966, estudou no Conservatório de Santa Cecília. A sua principal influência musical veio de

(1678-1741) (PEREIRA; BORÉM, 2017), elaboramos uma categorização dos tipos de coloratura que aparecem na peça e da interpretação dada a elas pela cantora, utilizando não somente nomenclaturas mais antigas de outros idiomas (como o termo italiano *martellato* e o termo francês *note inégale*), mas também palavras já adaptadas à língua vernácula (como “legato”, “bordadura” e “grupeto”) e, sobretudo, outros termos em português oriundos da análise musical tradicional (por exemplo, “fragmentos escalares”, “polifonia ascendente” e “polifonia descendente”) e da terminologia empregada para diferentes formas de articulação em instrumentos de arco (como “baixo de Alberti” e “arpejo em arco”). A Figura 34 (abaixo) demonstra a classificação que utilizamos para categorizar os tipos de coloraturas que integram a referida ária e que foram realizados por Bartoli no vídeo que analisamos.

O uso de termos de outros idiomas traduzidos ou adaptados para a nossa língua, assim como de outras palavras comumente mais empregadas na prática canora atual, pode favorecer o processo didático-pedagógico, otimizando a relação professor-aluno no treinamento e no aperfeiçoamento das coloraturas. Contudo, acreditamos em que, ao nos aproximarmos das origens terminológicas e dos diferentes tipos de classificação outrora aplicados à agilidade vocal das coloraturas, podemos compreender melhor questões técnico-vocais e estilísticas que serão subsídios importantes para a construção de uma performance do canto mais bem embasada.

seus pais, Silvana Bazzoni e Angelo Bartoli, que também eram cantores. A cantora já participou de numerosas montagens de óperas nos mais distintos teatros do mundo e lançou álbuns *solo* conquistando numerosos prêmios, dentre eles, cinco *Grammy Awards* (EUA, 1995, 1998, 2001, 2002 e 2011) e dois *Classical Brit Awards* (Reino Unido, 2002 e 2004). Bartoli tem dedicado sua carreira, há algum tempo, à interpretação do repertório de compositores barrocos do final do século XVII e do século XVIII. Há duas gravações referenciais de vídeo de Bartoli, interpretando a ária *Agitata da due venti* da ópera *Griselda* de A. Vivaldi: de 1998, quando gravou, em Vicenza, Itália, com o acompanhamento do pianista francês Jean-Yves Thibaudet e da orquestra de música antiga *Sonatori de la Gioiosa Marca*; e de 2000, quando Bartoli realizou o concerto *Viva Vivaldi!* no *Théâtre des Champs-Élysées*, em Paris, França, acompanhada da orquestra barroca *Il Giardino Armonico*. O virtuosismo presente nas performances apresentadas nesses e em outros concertos fez com que a cantora italiana recebesse bastante notoriedade no cenário erudito internacional. Não apenas cantores profissionais, mas também professores e estudantes de canto passaram a tê-la como referência da técnica vocal e atuação no palco, sobretudo na realização das coloraturas vocais (PEREIRA; BORÉM, 2017, pp. 37-38).




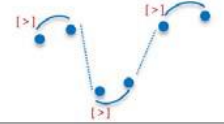
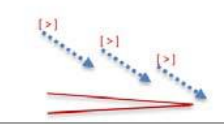
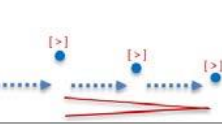




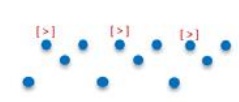
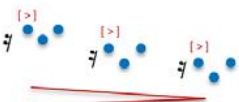
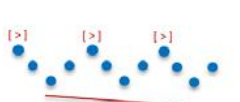

<p>[>] <i>martelato</i></p> <p> <i>legato</i></p> <p> <i>direção de fraseado</i></p> <p> <i>dinâmicas</i></p>	<p>1 - <i>de Grande Saltos</i></p> 	<p>2 - <i>Fragmentos Escalares</i></p> 	<p>3 - <i>Polifônica Descendente</i></p> 
<p>4 - <i>em Arco</i></p> 	<p>5 - <i>Polifônica Ascendente</i></p> 	<p>6 - <i>Note Inégale</i></p> 	<p>7 - <i>Escarlar com Grupeto</i></p> 
<p>8 - <i>"Baixo de Alberti"</i></p> 	<p>9 - <i>Bordadura</i></p> 	<p>10 - <i>Arpejo em Arco</i></p> 	<p>11 - <i>Ondulante Descendente</i></p> 

Figura 34: Tipologia de 11 tipos de coloratura que integram a ária *Agitata da due venti*, de A. Vivaldi, interpretada por Cecilia Bartoli – contornos melódicos, articulações e dinâmicas empregadas pela cantora durante a performance (PEREIRA; BORÉM, 2017, p. 56).

6 AS COLORATURAS VOCAIS COMO FIGURAS RETÓRICO-MUSICAIS

Uma das premissas da música na Europa dos séculos XVII e XVIII foi o uso dessa arte como uma forte ferramenta de persuasão. Para tal, exigia-se dos músicos um amplo conhecimento sobre os chamados afetos humanos, o qual se tornou apreensível por meio dos fundamentos da retórica. Segundo Versolato e Kerr (2008, p. 64), o forte impacto do ‘pensamento retórico clássico’ sobre o contexto cultural europeu desde o século XVI acabou determinando uma mudança de paradigma na música, colocando-a mais próxima do campo das Belas Artes do que da ciência.

Dessa maneira, a retórica, como sendo a arte de fazer discursos elegantes e persuasivos, serviu de modelo para que as obras musicais dos séculos passados se estruturassem de tal modo que pudessem mover os afetos, isto é, os sentimentos e as emoções do público. Este viés retórico da música acabou revelando-a fortemente discursiva, uma vez que passou a ser comum relacionar o fazer musical a um discurso oral.

A aproximação da música com as artes do discurso objetivou transformar conceitos retóricos em equivalentes musicais. Elementos estruturais da melodia e do ritmo, por exemplo, passaram a ter um sentido retórico, sendo caracterizados como figuras retórico-musicais, análogas às figuras da retórica clássica. A finalidade dessas figuras era não somente refinar o discurso, mas também reforçar os sentimentos que se desejava exprimir. Nesse sentido, era imprescindível que o músico de outrora desempenhasse o papel de um orador, por meio da criação de um discurso eloquente de sons musicais (WILSON; BUELOW; HOYT, 2001, p. 09). A equivalência da retórica na música, não somente como composição, mas também como prática de performance, ficou nítida no repertório vocal, uma vez que o sentido das palavras do texto cantado enfatizava ainda mais a expressão dos sentimentos nele contidos.

O canto de agilidade e, mais especificamente, as coloraturas vocais representaram uma característica marcante da tradição canora europeia desde o século XVI. No repertório vocal setecentista e oitocentista, ela podia ser encontrada, muitas vezes, no contexto de uma obra musical, por meio de uma passagem melódica de caráter melismático, vocalizada sobre uma ou mais sílabas de determinada palavra do texto, como já mencionado. Nesse sentido, as estruturas melódicas que caracterizam as coloraturas vocais poderiam ter um importante sentido retórico,

uma vez que os estudos sobre a retórica na música ao longo do tempo buscaram caracterizar várias dessas estruturas como figuras retórico-musicais.

A conceituação musical relacionada à arte retórica originou-se de escritos antigos, especialmente de autores Gregos e Romanos, por exemplo: a *Poética* e a *Retórica*, de Aristóteles (384-322 a.C.); *De Inventione*, *De Oratore*, *De Optimo Genere Oratorum*, *Partitiones oratoriae*, *Orador* e *Topica*, de Cícero (106-43 a.C.); e *Institutio Oratoria*, de Quintiliano (35-95). Wilson, Buelow e Hoyt (2001, p. 05) esclarecem que estas fontes bibliográficas da Antiguidade Clássica contribuíram consideravelmente para o processo de inter-relação entre retórica e música a partir do século XVI, quando Nikolaus Listenius (teórico musical e compositor alemão, nascido por volta de 1510, com data de morte desconhecida), em seus tratados de 1533 e 1537, intitulados, respectivamente, *Rudimenta musica* e *Musica*, introduziu a ideia de *musica poetica* como uma derivação da dualidade entre *musica theoretica* e *musica practica*, que foi proposta pelo filósofo medieval Boécio (ca. 480-524 ou 525) em seu *De institutione musica* (do ano 510).

Anos mais tarde, no início do século XVII, o compositor e teórico musical alemão, Joachim Burmeister (1566-1629), apresentou, em seu tratado intitulado *Musica Poetica* (publicado pela primeira vez em 1606), uma espécie de base retórico-musical sistemática, decodificando “figuras musicais” análogas às figuras de retórica. Mais de um século depois, em 1739, Johann Mattheson (1681-1764), outro compositor e teórico musical alemão, em seu tratado intitulado *Der Vollkommene Capellmeister* (ou, em português, “O Mestre-de-Capela Perfeito”), desenvolveu ideias com o objetivo de estruturar um processo de composição musical que estabelecesse uma relação com os conceitos da teoria retórica e que determinasse e apresentasse algum tipo de argumentação.

Segundo Cano (2000, p. 71), o plano de Mattheson foi baseado na divisão do sistema retórico dos escritos da Antiguidade Clássica, que comumente era dividido em cinco partes, a saber, (1) *Inventio*, (2) *Dispositio*, (3) *Elocutio* (ou *Decoratio*), (4) *Memoria* e (5) *Pronuntiatio*. Mattheson correlacionou todas essas partes (exceto a *Memoria*) à composição musical, determinando-as, respectivamente, como (1) a invenção de uma ideia; (2) a organização da ideia nos termos de uma oração; (3) a elaboração (ou decoração) da ideia; e (5) a performance (ou pronunciamento) da oração. Além disso, Versolato e Kerr (2008, p. 66) afirmam que outra estruturação desse sistema pode ter sido mais usual, tanto na retórica clássica quanto na

formulação feita por Mattheson, que consistiu na divisão da segunda parte, a *Dispositio*, nas seguintes subpartes: *Exordium* (introdução); *Narratio* (narração); *Propositio* (propósito do discurso); *Confirmatio* (fortalecimento das proposições); *Confutatio* (contraste ou oposição de ideias); e *Peroratio* (conclusão da oração).

É importante salientar, como esclarece Cano (2000, p. 85), que tais divisões da *Dispositio* não configuraram um esquema fechado, que dividia o discurso em partes bem distintas e separadas. Algumas seções poderiam ser omitidas, mudar de posição, subdividirem-se ou até mesmo se fundirem de acordo com as exigências do discurso. Dessa forma, a *Dispositio* deveria ter uma relação direta com o discurso oral (ou musical) em ação, permitindo a compreensão de cada momento como parte funcional de uma estrutura maior. Já a terceira parte, denominada *Elocutio* (ou *Decoratio*), constituía a seção de elaboração e verbalização das ideias do discurso. Segundo Cano (2000, p. 22), essa parte carecia do uso das palavras apropriadas, observando a boa gramática e o bom uso da língua, mantendo o discurso vivo, belo e elegante, capaz de mover os afetos dos ouvintes. De acordo com o autor, isto se dava por meio do uso de figuras retóricas, que tornavam o discurso efetivo em seu objetivo e conferiam o devido poder de persuasão para o orador.

O conjunto das figuras retóricas (ou figuras da poética literária) que integra a *Elocutio* configuraria um elemento importante de persuasão, que se caracterizaria pela subversão inesperada e inusitada da ordem previsível de um discurso, a fim de chamar a atenção do ouvinte. Cano (2000, p. 101) afirma que as figuras de retórica seriam importantes ferramentas que, mesmo sob perspectivas atuais, imprimem beleza, elegância e refinamento ao discurso, por meio de pontos incisivos que têm por principal finalidade suscitar sentimentos e emoções. A escolha de determinadas figuras de retórica delinea as expressões de um discurso, criando uma personalidade própria e de fácil identificação por parte do ouvinte.

Quando as figuras da retórica foram trazidas para o contexto da música e, assim, denominadas figuras retórico-musicais (ou figuras da retórica poético-musical), caracterizavam-se por gestos padronizados que serviam para conferir maior ênfase ao discurso musical. Cano (2000, pp. 109 e 111) também relata que as figuras retórico-musicais podiam incluir uma grande quantidade de eventos sonoros, por exemplo, repetições, contrastes, interrupções, preparações e resoluções de dissonâncias, variações melódicas e de intensidade, dentre outros. Tais eventos, apesar de

serem considerados desvios (ou alterações) da “gramática” musical, auxiliariam no entendimento do discurso e na moção dos afetos humanos.

Segundo Cano (2000, p. 115), na medida em que uma figura retórico-musical passou a representar um afeto em si mesma, também se propôs a mover o mesmo tipo de afeto no ouvinte e, desse modo, tornou-se possível estabelecer uma relação estreita entre as figuras retórico-musicais e a qualidade afetiva de um discurso musical. A respeito disso, Versolato e Kerr também relatam que:

A mais complexa e sistemática transformação de conceitos retóricos em equivalentes musicais está relacionada ao *Decoratio* ou elaboração da ideia. Este é o ponto em que entra em questão a articulação das “figuras” musicais, ou seja, recursos musicais análogos às ‘figuras de retórica’, que na oratória cumprem a função de intensificar o conteúdo emocional do discurso. No contexto da música, tais figuras surgiram a partir das tentativas de justificar a utilização irregular, se não incorreta, das leis do contraponto em determinadas passagens composicionais com o fito de dramatizar a expressão de “afetos” (VERSOLATO; KERR, 2008, p. 66).

Dessa forma, apesar de os fundamentos da retórica já estarem presentes na música desde a Renascença, como já dito anteriormente, foi no período barroco que o uso de figuras retórico-musicais tornou-se bastante usual, tanto na música vocal quanto na música instrumental. Podemos perceber, logo, o quanto foi importante para o músico do período barroco utilizar-se de figuras retórico-musicais como força propulsora para exprimir emoções e sentimentos, tanto na composição quanto na interpretação musical. Mongelli (2017, p. 19) afirma que “estas analogias estruturais e formais entre figuras da retórica literária e figuras da retórica musical permitiram transferir o poder persuasivo e a força de impacto das primeiras para as segundas.”

Muitos autores, ao longo do tempo, desdobraram-se na tentativa de classificar as mais variadas figuras retórico-musicais, correlacionando-as com estruturas musicais. Diante disso, criou-se uma pluralidade terminológica referente a essas figuras musicais, variando de região para região e de autor para autor, o que dificulta uma categorização efetiva delas nos dias de hoje. Autores como Burmeister (1606⁵⁰ *apud* CANO, 2000, p. 118); Nucius (1613⁵¹ *apud* CANO, 2000, p.

⁵⁰ BURMEISTER, J. **Musica poetica**: definitonibus et divisionibus breviter deliniatæ. Rostock: S. Myliander, 1606. Fac-símile editado. Kassel: Bärenreiter, 1955.

⁵¹ NUCIUS, J. **Musices poeticae, sive De compositione cantus praeceptiones**. Neisse, 1613.

118); Bernhard (1660⁵² *apud* CANO, 2000, p. 119); Mattheson (1739⁵³ *apud* CANO, 2000, p. 119); Bartel (1997); Cano (2000); e Wilson, Buelow e Hoyt (2001) são alguns exemplos de estudiosos que se dispuseram a classificar e catalogar as figuras retórico-musicais. Wilson, Buelow e Hoyt (2001, p. 09), por exemplo, apresentam uma lista das figuras que mais frequentemente aparecem no repertório barroco, dividindo-as em sete categorias: (1) figuras de repetição melódica; (2) figuras de imitação; (3) figuras formadas por estruturas de dissonâncias; (4) figuras de intervalos; (5) figuras de *hypotyposis* (normalmente reconhecidas por “madrigalismos”, por serem recorrentes nos madrigais italianos do século XVI); (6) figuras de som; e (7) figuras de silêncio.

É possível identificar, sobretudo em uma composição musical dos séculos XVII e XVIII, inúmeras figuras retórico-musicais, especificamente no repertório vocal, em que elas se tornam ainda mais evidentes justamente por conta do afeto trazido pelo texto que está sendo cantado. A respeito disso, Mongelli (2017, p. 20) relata que “[...] uma vez que a composição musical por figuras, assim como a sua análise, aplicava-se primariamente à música vocal, a identificação e o entendimento dos afetos contidos no texto literário eram facilitados pela explícita evidência do significado do seu conteúdo.” Cano (2000, p. 115) afirma que foi na música vocal do período barroco que se observou mais evidentemente a articulação dos recursos e mecanismos dessas figuras de retórica musical. De acordo com o autor, a arte do canto proporcionou uma relação mais íntima e um desenvolvimento entre a retórica literária e a prática musical. Nesse sentido, a figura de retórica tornou-se um elemento determinante para apoiar o sentido e a expressividade do texto na música vocal setecentista e oitocentista.

Dentre as características do repertório de tradição belcantista, em especial dos séculos XVII e XVIII, as coloraturas vocais ganharam um considerável destaque, uma vez que estão presentes em grande parte das obras musicais que o compõem. As passagens melódicas vocalizadas sobre uma ou mais sílabas do texto, típicas das coloraturas, reúnem uma série de eventos sonoros que, sob o ponto de vista da retórica, podem ser identificados como figuras retórico-musicais.

Cano (2000, pp. 178-207) classifica as coloraturas vocais como figuras que afetam vários elementos musicais simultaneamente. De acordo com o autor, tais figuras podem alterar o

⁵² BERNHARD, C. **Tractatus compositionis augmentatus**. c. 1660.

⁵³ MATTHESON, J. **Der vollkommene Kapellmeister**. Reimpressão do fac-símile de 1739 por Margarete Reimann. Kassel: Bärenreiter, 1954.

discurso musical de três maneiras distintas: (1) por adição (de notas, fragmentos ou seções); (2) por subtração (de notas, fragmentos ou seções); ou (3) por substituição (de notas, fragmentos, alturas, registros, sinais, dentre outros). O primeiro tipo (por adição) pode ser separado por quatro grupos distintos de figuras retórico-musicais, a saber, (1) variação de incremento, (2) amplificação, (3) dúvida e (4) acumulação por agregação. Já o segundo tipo (por subtração) é separado por três grupos, que são (1) figuras de omissão, (2) figuras de silêncio e (3) figuras de fusão-acumulação. Por último, o terceiro tipo (por substituição) pode ser separado também por três tipos de figuras: (1) permutação, (2) substituição e (3) oposição de contrários.

Várias dessas figuras podem estar contidas nas coloraturas vocais, porém duas delas, pertencentes ao subtipo “por adição”, denominado “variação de incremento”, podem se relacionar mais diretamente com essa prática do canto, quais sejam, a *Diminutio* e a *Variatio*. Segundo Cano (2000, pp. 179-180), a *Diminutio* seria uma figura retórico-musical caracterizada pela diminuição dos valores rítmicos de um trecho musical realizada por meio de ornamentos (como *trillo*, *tremolo*, *grosso*, *tirata*, *circolo mezzo*, *ribattuti di gola*, dentre outros), coloraturas (vocalizações) e saltos (de terça, quarta, quinta etc.). A *Variatio*, por sua vez, enfatiza o sentido do texto e também se caracteriza por ornamentos (*accento*, *tremolo*, *trillo*, *grosso*, *circolo mezzo*, *tirata*, *cercare della nota* etc.) ou por *passaggi*.

Como já averiguamos, as coloraturas receberam nomenclaturas variadas desde o século XVII até o século XIX. Nos tratados antigos analisados neste estudo, principalmente naqueles que integram a tradição belcantista, não encontramos o termo “coloratura”, especificamente. Entretanto, as palavras italianas *passaggio* (singular) e *passaggi* (plural) foram utilizadas por Tosi (1723, pp. 30-40), quando ele se refere à prática de agilidade vocal. Tendo dedicado uma seção inteira de seu tratado a esse assunto, observa-se que esse autor julgava-o relevante para o estudo e a prática do canto. Além disso, o tratadista aborda o tema muitas vezes por um viés ornamental, estabelecendo uma relação entre diferentes tipos de *passaggi* e o que eles poderiam expressar dentro de uma determinada melodia, o que pressupõe o seu conhecimento acerca do aspecto retórico de tal habilidade do canto.

Bartel (1997, p. 436) refere-se à coloratura como um termo comum e muito familiar usado para denominar figuras rápidas como o *circolo mezzo*, o *tremolo*, o *trillo*, a *diminutione*, a *variatione*

e outras figuras caracterizadas por floreios típicos. O autor cita Janovka (1973, p. 96)⁵⁴ para esclarecer que *passagae* (ou *passaggio*) é um termo italiano usado para *diminutioes* (diminuições) ou *colloraturae* (coloraturas), sendo caracterizado por qualquer sequência rápida de notas realizada entre o intervalo de uma terça, uma quarta ou até uma quinta. Ainda sobre o *passaggio*, afirma que:

[...] ocorre quando várias figuras em movimento são combinadas, porém de uma maneira diferente da *tirata* ou do *circulo*. Da mesma forma, ocorre também quando muitos ou poucos *circuli*, *tiratae*, *bombilantes* e outras figuras simples seguem-se imediatamente umas atrás das outras. [...] De acordo com a descrição de Brossard, o *passage* é uma fileira de numerosas notas de curta duração, abrangendo um, dois ou no máximo três compassos.⁵⁵ (BARTEL, 1997, p. 437, grifos do autor, tradução nossa).

O autor mencionado por Bartel, Sébastien de Brossard (1655-1730), foi um teoricista musical e compositor francês que, além de muitas peças para voz e instrumentos, escreveu também um dicionário de verbetes musicais intitulado *Dictionnaire de Musique*, publicado pela primeira vez em 1703. Dentre os termos apresentados nesse dicionário, encontramos a palavra *passagio* (ou *passo*, ou ainda em francês, *passage*) que, como referenciou Bartel, tratava de estruturas melódicas compostas por várias notas de pequeno valor, geralmente colcheias e semicolcheias, que tinham a extensão de, no máximo, três compassos (Brossard, 1703, n.p). Sabemos, contudo, que as coloraturas dentro de muitas obras vocais dos séculos XVII, XVIII e XIX ultrapassam tal limite de compassos prescrito pelo autor. De toda forma, não podemos deixar de associar o conceito de *passaggio* trazido por Brossard às coloraturas, assim como fizemos com outros autores neste estudo (a saber, MAFFEI, 1562; ZACCONI, 1596; ROGNONI, 1620; TOSI, 1723; MANCINI, 1774).

Corroborando o pensamento de Cano (2000), Bartel também elege a *Diminutio* e a *Variatio* como figuras retórico-musicais intimamente relacionadas às coloraturas vocais. Com relação à primeira, atesta que:

[...] tem o mesmo significado da coloratura, ou seja, a divisão de uma nota longa em numerosas mais curtas. Isto pode ser alcançado por meio de muitos ornamentos em sequência, tais como *trilli*, *tremoli*, *gruppi*, *circoli mezz*, *fioretti*, *tirate*, *ribattuti di*

⁵⁴ JANOVKA, T. *Clavis ad Thesarum magne artis musicae*. Prague, 1701. Fac-símile ed. Amsterdam: F. Knuf, 1973.

⁵⁵ [...] occurs when a number of running figures are combined, yet in a diferente manner from the *tirata* or *circulo*. Likewise, when many or few *circuli*, *tiratae*, *bombilantes*, and other simple running figures immediately follow each other. [...] According to Brossard's description, a *passage* is a row of numerous smaller notes such as eighths and sixteenths extending over one, two, or at the most three measures.

gola e figuras similares, ou através de figuras com saltos de terça, de quarta, de quinta etc. [...]”⁵⁶ (BARTEL, 1997, pp. 436-437, grifos do autor, tradução nossa).

Sobre a *Variatio*, Bartel (1997, p. 437, tradução nossa) explica que ela “[...] ocorre quando uma melodia vocal ou instrumental sem adornos é alterada e embelezada, introduzindo-se notas menores, mas de tal maneira que as notas principais da melodia podem ainda ser percebidas e compreendidas”⁵⁷. Em seguida, o autor ainda cita Spiess para reiterar que:

Tais variações ou alterações são o resultado, em parte, de uma diminuição da duração das notas (denominada *diminutione notarum*), que comumente é observada por meio de passagens melódicas pequenas, grandes, iguais ou desiguais, ou por intervalos. Essas estruturas também podem ser denominadas *figurae simplices* (figuras simples). [...] Elas recebem também a terminologia italiana de *Figura Curta, Groppo, Circolo, Tirata, Messanza* ou *Misticanza, Tenuta, Ribattuta* etc.⁵⁸ (SPIESS, 1745, p. 156⁵⁹ *apud* BARTEL, 1997, p. 438, grifos do autor, tradução nossa).

O quadro esquemático abaixo (Quadro 2) demonstra a relação de conceitos da retórica com a agilidade vocal das coloraturas, tendo como base, principalmente, as abordagens de Bartel (1997), Cano (2000) e Wilson; Buelow; Hoyt (2001). As informações trazidas por esses autores auxiliaram-nos a estabelecer tal relação que nos permitisse conferir um aspecto retórico às coloraturas vocais, tratando-as, logo, como figuras retórico-musicais dentro de determinados repertórios da música vocal de concerto.

⁵⁶ [...] has the same meaning as *coloratura*, namely, the divisions of a long note into numerous shorter ones. This can be accomplished either through the many stepwise ornaments, such as trilli, tremoli, tremoletti, groppi, circoli mezzì, fioretti, tirate, ribattuti di gola, and similar figures, or through figures which leap by a third, fourth, fifth, etc. [...]

⁵⁷ [...] occurs when an unadorned vocal or instrumental melody is altered and embellished through the introduction of smaller notes, yet in such a manner that the principal melody notes can still be perceived and understood.

⁵⁸ These variations are the result partly of a lessening or diminution of the notes durations (called *diminutione notarum*), partly through smaller, larger equal, and unequal runs and leaps, which are also called *figurae simplices*. [...] They are given the Italian terminology of *Figura Curta, Groppo, Circolo, Tirata, Messanza* or *Misticanza, Tenuta, Ribattuta*, etc.

⁵⁹ SPIESS, M. **Tractatus musicus compositorio-practicus**. Augsburg, 1745.

Quadro 2: Relação de conceitos retóricos com as coloraturas vocais, de acordo com Bartel (1997), Cano (2000) e Wilson, Buelow e Hoyt (2001).

Sistema Retórico – Partes do Discurso						
<i>Inventio</i>	<i>Dispositio</i>	<i>Elocutio</i> (ou <i>Decoratio</i>)		<i>Memoria</i>	<i>Pronuntiatio</i>	
<i>Elocutio</i> (ou <i>Decoratio</i>) – Elaboração (ou decoração) da ideia						
<u>Figuras retórico-musicais</u> (ou figuras da retórica poético-musical) – 7 tipos						
<ul style="list-style-type: none"> • Imprimem beleza, elegância e refinamento ao discurso; • Principal finalidade: suscitar sentimentos e emoções. 						
Figuras de repetição melódica;	Figuras de imitação;	Figuras formadas por estruturas de dissonâncias;	Figuras de intervalos;	Figuras de <i>hypotyposis</i> (“madrigalismos”);	Figuras de som;	Figuras de silêncio.
<u>Coloraturas vocais como figuras retórico-musicais</u> – 3 tipos						
<i>Por adição</i> (de notas, fragmentos ou seções): <ul style="list-style-type: none"> • Variação de incremento; • Amplificação; • Dúvida; • Acumulação por agregação; 		<i>Por subtração</i> (de notas, fragmentos ou seções): <ul style="list-style-type: none"> • Figuras de omissão; • Figuras de silêncio; • Figuras de fusão-acumulação; 		<i>Por substituição</i> (de notas, fragmentos, alturas, registros, dentre outros): <ul style="list-style-type: none"> • Permutação; • Substituição; • Oposição de contrários. 		
<u>Variação de incremento</u> – 2 tipos						
<i>Diminutio</i>			<i>Variatio</i>			

Podemos considerar, portanto, as coloraturas vocais como um conjunto de figuras de ornamentação e floreios que fazem parte da elaboração de uma determinada linha melódica. Nesse sentido, observa-se que as figuras retórico-musicais que se relacionam com as coloraturas abrangem vários ornamentos e outras estruturas melódicas, por exemplo, escalas, pentacordes e saltos, formando uma sequência de eventos sonoros consistentes que integra a melodia de uma obra musical. É possível, portanto, identificar, no repertório de concerto de diferentes períodos, inúmeras peças em que trechos com coloraturas seriam compostos de figuras de retórica musical e poderiam exprimir sentimentos ou emoções distintas. Apresentaremos, a seguir, trechos de duas obras do período barroco com coloraturas, que podem ser analisados e interpretados à luz da retórica musical. Seleccionamos peças desse período, por se tratar de uma época em que, de acordo com Versolato e Kerr (2008, p. 64), estiveram muito em voga as práticas composicionais e interpretativas sob o influxo dos princípios retóricos. Contudo, salientamos que esse tipo de análise e de interpretação das coloraturas pode ser empregado também em repertórios vocais de outros períodos e contextos.

O primeiro excerto (Figura 35) é do primeiro movimento da cantata *Che dite*, do compositor italiano Antonio Caldara (1670-1736), para voz masculina grave (baixo, baixo-barítono ou barítono) e baixo contínuo. A coloratura, neste trecho, abrange os compassos 64 a 69 (CALDARA, 1932)⁶⁰ e é feita sobre a última sílaba da palavra *piagò*. Observa-se que é uma coloratura constituída por saltos (de oitava e de terça) e síncopes, entremeados por bordaduras inferiores (ornamentos) nos compassos 65 e 67. Assim, é possível reconhecer esses três elementos (saltos, síncopes e bordaduras) como figuras retórico-musicais. Além disso, o uso retórico da coloratura, nesta parte, enfatiza o sentido do texto *già vincitrice Filli il piagò* (“já vencedora Filli o atormentou”, em tradução livre), que está relatando o fato de a personagem *Filli*, com o seu olhar arrebatador, ter perturbado o coração de um amante que está em dúvida se deve amá-la. O contorno melódico vocalizado na coloratura parece ajudar a exprimir este sentimento do amante, que está atormentado pela dúvida.

The image shows a musical score for the first movement of the cantata 'Che dite' by Antonio Caldara. The score is in G major and 3/4 time. It consists of a vocal line and a basso continuo line. The vocal line starts at measure 57 with the lyrics 'sue pu-pil-le già vin-ci-tri-ce, già vin-ci-tri-ce Fil-li il pia-gò.' The basso continuo line starts at measure 64 with the lyrics 'gò, frein,'. The coloratura is highlighted with red arrows (saltos), green boxes (bordaduras inferiores), and blue circles (síncopes).

Figura 35: Coloratura vocal (c. 64-69) feita sobre a última sílaba da palavra *piagò* no primeiro movimento da cantata *Che dite* (CALDARA, 1932, edição nossa) de A. Caldara – saltos (setas vermelhas) e síncopes (quadrados verdes) entremeados de bordaduras inferiores (círculos azuis) nos c. 65 e 67.

No segundo trecho (Figura 36), pertencente ao segundo movimento da mesma cantata, podemos identificar uma coloratura na linha do canto (c. 66-69) feita sobre a palavra italiana *sà* (do verbo *sapere*, em português, “saber”), caracterizada por arpejos com movimento circular (descendente e ascendente) feitos com grupos de quatro semicolcheias e uma colcheia (c. 66-68). Em seguida, finaliza-se o trecho com um ornamento (apojatura superior) com a nota Fá, resolvendo na nota

⁶⁰ A partitura completa da edição que utilizamos neste estudo encontra-se em ANEXOS.

Mi (c. 69). A agilidade, neste caso, ocorre por meio do contorno primeiramente ascendente (c. 65) e depois circular com arpejos (c. 66-68) de semicolcheias e colcheias. O texto que antecede a coloratura, *se ben t'abbrucia, svelar non sà* (em tradução livre, “se muito te inflama, não sabe se o revelará”), refere ao sofrimento e à tristeza causados por um amor, por vezes, não correspondido, sentimento que caracteriza todo o segundo movimento da cantata. A coloratura parece enfatizar justamente a ideia da dúvida de não saber se tal amor será revelado, por já ter sido muitas vezes negado.

É importante observar que uma das principais características do sistema retórico-musical, denominado por muitos autores como *Musica Poetica* e caracterizado por diferentes estruturas sonoras – as figuras retórico-musicais – fica evidente nos trechos onde aparecem as coloraturas. Os diversos elementos musicais que podem compor uma coloratura (escalas, saltos, pausas, variações de intensidade, dentre outros) enfatizam fortes sentimentos ou emoções que se deseja exprimir do texto, especialmente quando as palavras por si só já não conseguem fazê-lo, pelo tamanho grau de afeto que ali está contido. Tais sentimentos ou emoções podem ser qualificados como choros, gemidos ou gritos de êxtase que, no sentido retórico, arrebatam o intérprete, deixando-o incapaz de proferir alguma palavra. Assim, as coloraturas possuem um alto efeito dramático e, por se caracterizarem por partes melódicas vocalizadas, exigem um requintado apuro técnico-vocal e interpretativo no momento da performance.

Figura 36: Coloratura vocal (c. 65-69) feita sobre a palavra *sà*, no segundo movimento da cantata *Che dite* (CALDARA, 1932, edição nossa) de A. Caldara – movimentos melódicos ascendente (c. 65) e circular com arpejos (c. 66-68), e ornamento (apojatura superior) no c. 69.

O terceiro e último trecho (Figura 37) é do primeiro movimento da cantata também para voz masculina grave e baixo contínuo, *Dalla guerra amorosa* (HWV 102a), do compositor alemão Georg Friedrich Händel (1685-1759). Entre os compassos 53 e 59 (HÄNDEL, 1887)⁶¹, temos o texto *con suoi sguardi lusinghiero* (“com seu semblante lisonjeiro”, em tradução livre), em que há uma coloratura feita sobre a palavra *sguardi* (c. 54-57). Observam-se, na primeira sílaba dessa palavra, notas principais em progressão melódica (Sol-Dó, Lá-Ré e Si-Mi), nos compassos 54 a 56 acrescidas de diminuições e uma pequena *volatina* descendente no compasso 57, que é seguida de um salto descendente de terça maior (Lá-Fá), cantado sobre a última sílaba da palavra. No sentido retórico, é interessante notar o fato de a coloratura estar sobre a palavra *sguardi* (“semblante”) e, logo depois, uma indicação de ornamento (*trinado*) na segunda sílaba da palavra *lusinghiero* (“lisonjeiro”), no compasso 58. Tanto a coloratura quanto o *trinado* ajudam a reforçar o sentido das duas palavras, uma vez que as feições do rosto da pessoa amada parecem trazer o deleite de quem a está admirando.

Figura 37: Coloratura vocal (c. 54-57) feita sobre a palavra *sguardi*, no primeiro movimento da cantata *Della guerra amorosa* (HWV 102a; HÄNDEL, 1887, edição nossa) de G. F. Händel – notas principais (c. 54-56, circeladas de azul) acrescidas de diminuições, pequena *volatina* descendente (círculo verde) e salto de terça maior descendente (seta vermelha) no c. 57. Além disso, indicação de ornamento (*trinado* – triângulo verde) na palavra *lusinghiero* (c. 58).

Vale ressaltar que, com base na classificação de Bartel (1997) e Cano (2000), que elencaram a *Diminutio* e a *Variatio* como duas figuras retórico-musicais mais relacionadas às coloraturas, os trechos acima analisados ainda podem receber variações quando reapresentados, já que integram árias *Da Capo*. Ao analisar retoricamente alguns excertos com coloraturas do

⁶¹ Partitura completa da edição que utilizamos neste estudo em ANEXOS.

repertório vocal barroco ou de outros períodos, objetiva-se reconhecê-las como um conjunto de figuras de retórica que podem exprimir determinados afetos. Além disso, o aspecto retórico da agilidade vocal das coloraturas parece possuir grande força expressiva dentro de uma determinada melodia, uma vez que essa habilidade na prática do canto de concerto comumente é realizada em passagens em que o sentido do texto cantando carece receber ênfase e refinamento.

7 AS COLORATURAS VOCAIS NO REPERTÓRIO COLONIAL E IMPERIAL BRASILEIRO

Muitas características da prática vocal de concerto no Brasil constituíram-se a partir do diálogo com a música europeia, especificamente da escola italiana de canto (ou *bel canto*). A instalação da corte portuguesa no Brasil, em 1808, trouxe uma grande mudança na atividade cultural do Rio de Janeiro, que acabou se tornando umas das cidades mais ativas musicalmente em todo o continente sul-americano durante o século XIX. Muitas obras sacras ou profanas, que foram compostas no Brasil nesse período, possuíam um caráter operístico, e isso era fruto do estilo dramático desenvolvido na Itália desde o século XVII e, conseqüentemente, da tradição portuguesa do consumo de obras de origem italiana.

De acordo com Brandão (2012, p. 32), as manifestações dramático-musicais já eram comuns em Portugal desde o século XVI, porém ainda não se tratava de atividades operísticas. A proximidade cultural com a Itália foi um processo que se deu inicialmente pela questão religiosa, uma vez que Portugal sempre se manifestou como uma nação católica. Algumas cidades italianas, em especial a capital Roma, tornaram-se importantes polos de formação para grande parte dos músicos portugueses. Dessa maneira, a penetração da ópera italiana, proveniente das escolas romana, veneziana e napolitana, na corte portuguesa, ocorreu por volta de 1730, principalmente pelo consumo de obras compostas na Itália e pela ida de compositores italianos (como Domenico Scarlatti – 1685-1757) para os grandes centros portugueses. Além disso, a produção de óperas por compositores locais parece ter sido intensa, voltada para a tradição operística italiana, especificamente da escola napolitana, e caracterizada por árias *Da Capo* e libretos no idioma italiano.

Em consequência da entrada de estilos musicais italianos em Portugal, no século XVIII, estabeleceu-se, também, o gosto pelos cantores castrados. Pacheco (2007, pp. 20-22) afirma que o rei D. José I (1714-1777) foi um grande incentivador da ópera italiana e responsável pela contratação de vários *castrati* virtuosos. O gosto por esse tipo de cantor não se restringiu aos setecentos, permanecendo até o reinado de D. João VI (1767-1826), já que as companhias de canto eram compostas exclusivamente por homens. O reconhecimento e a apreciação do talento artístico dos *castrati* perdurou por muito tempo em Portugal, mesmo depois que D. João VI revogou a proibição das mulheres nas atividades musicais das igrejas e dos teatros da corte por questões morais e religiosas em 1799.

Cantores castrados de renome em toda a Europa, como Girolamo Crescentini (1762-1846) e Domenico Caporalini (1784-1801), fizeram suas passagens na capital Lisboa com muito sucesso, despertando o apreço e a admiração do público português. Pacheco (2007, pp. 22-24) relata que a presença desse tipo de cantor em Portugal fez com que compositores portugueses da época, como João de Sousa Carvalho (1745-1799/1800) e Marcos Portugal (1762-1830), apresentassem obras que seguissem o padrão vocal comumente empregado pelos *castrati*, que se caracterizava por seu estilo florido de canto, rico em ornamentos e improvisações. O autor ainda afirma que Portugal vivenciou tardiamente o declínio dos *castrati*, que ocorrera a partir do século XIX, em outros centros culturais europeus. É certo, portanto, que até a partida de D. João VI ao Brasil, os *castrati* mantiveram o seu prestígio em território português, porém cabe ressaltar que a contratação de bons cantores castrados passou a ser uma tarefa difícil, já que a sua crescente escassez tornava-os cada vez mais seletivos.

A ópera chegou ao Brasil com a colonização portuguesa, antes mesmo da vinda de D. João VI. Brandão (2012, pp. 33-34) esclarece que, com a constituição dos primeiros centros de povoamento da colônia, em meados do século XVI, ocorreram também montagens de espetáculos cênico-musicais, que poderiam possuir uma estrutura operística. Essas apresentações, assim como toda a atividade musical das igrejas, floresciam largamente em todo território brasileiro, especialmente nos centros urbanos que se formavam e que passavam a gozar de um certo desenvolvimento econômico. Dessa forma, o crescente consumo da música local e estrangeira possibilitou uma maior abertura do mercado voltado para os músicos, despertando, inclusive, o interesse de artistas europeus, que partiram para o Brasil em busca de novos trabalhos.

Nos anos finais do século XVII, há registros de montagens de óperas que aconteceram na Bahia e em Pernambuco, de acordo com Brandão (2012, p. 34). No entanto, foram nas décadas iniciais dos setecentos que ocorreram as construções de casas de ópera nas cidades de Salvador, Recife, Rio de Janeiro, São Paulo, dentre outros locais. As produções realizadas nesses teatros abarcavam muitos folhetins de compositores europeus e obras de compositores locais, de maneira que, ao aproximar-se do fim do século XVIII, o consumo de ópera no Brasil ampliara-se consideravelmente, com registros de montagens de obras de compositores italianos como Nicola Porpora (1686-1768) e Domenico Cimarosa (1749-1801).

Contudo, como já mencionado, foi com a vinda da corte portuguesa para Brasil que a produção musical ganhou ainda mais destaque. Ao chegar aqui, no ano de 1808, o então príncipe regente de Portugal, D. João VI, acompanhado da família real e parte da corte, escolheu a cidade do Rio de Janeiro como sede do Império Luso-brasileiro. Tal transferência do príncipe regente, da família real e de membros da corte portuguesa teve um importante impacto político, social e econômico na vida carioca e, conseqüentemente, em todo o Brasil, propiciando transformações nos hábitos, nos costumes e na maneira como o povo brasileiro apreciava a arte e a cultura. De acordo com Pacheco (2007, p. 28), a chegada da corte fez com que o Brasil se tornasse um importante polo migratório, onde não somente portugueses, mas também indivíduos de outros países europeus viessem em busca de empregos, de seus parentes e de favores do Rei.

Dessa maneira, artistas recém-chegados da Europa receberam muito prestígio dos cariocas e eram tratados como modelos de excelência no Rio de Janeiro. Músicos como o compositor Marcos Portugal e o cantor castrado e também compositor, Giovanni Battista Francesco Fasciotti (1762-1840)⁶², foram exemplos que influenciaram a prática musical carioca. Além de Fasciotti, o Brasil importou outros *castrati* europeus, o que parece ter favorecido não somente uma tendência estilística relacionada ao gosto canoro, mas também caracterizou muitos aspectos da pedagogia vocal que se empregava na época:

Ficou confirmada nossa tese inicial de que, com a chegada da corte, os *castrati* se tornaram o paradigma vocal no Rio de Janeiro. Não resta dúvida de que esses cantores foram os intérpretes mais festejados e influentes no meio musical brasileiro joanino. Apesar de serem contratados inicialmente como músicos da Real Capela, os *castrati* acabaram atuando como intérpretes tanto em outras igrejas, quanto no teatro, na Real Câmara e nos salões da elite carioca. Além disso, é certo que teriam atuado como professores de canto. [...] Esses virtuosos estrangeiros, quer como professores, quer como modelos a serem imitados, interferiram decisivamente na produção vocal dos filhos das famílias abastadas, o que acaba por ter consequência direta na execução de modinhas e outros gêneros de canção executados nos salões cariocas. Além disso, impuseram novos níveis de habilidade técnica para os cantores profissionais brasileiros, que se viram obrigados a assimilar novos expedientes técnicos e estilísticos (PACHECO, 2007, pp. 318-319).

Com base em tais constatações, acredita-se em que as características técnico-vocais e estilísticas intimamente relacionadas ao canto dos cantores castrados foram amplamente difundidas e bem recebidas aqui no Brasil, pós-chegada da corte portuguesa. Como já foi tratado neste estudo, a agilidade das coloraturas vocais configurou-se como uma habilidade técnico-vocal integrante

⁶² Nome completo e datas de nascimento e morte encontrados no *Dicionário Biográfico do Núcleo Caravelas do CESEM/NOVA FCSH*. Verbete escrito por Alberto José Vieira Pacheco e Sérgio Anderson de Moura Miranda. Disponível em: <<https://dicionario-biografico.caravelas.fch.unl.pt/node/51>>. Acesso em: 20 dez. 2020.

do estilo exuberante e virtuosístico da prática canora dos *castrati*. Outrossim, levando em consideração a influência desse tipo de cantor nas atividades musicais brasileiras no período joanino, é legítimo considerar a presença das coloraturas em repertórios vocais compostos nessa época no Brasil. Ressaltamos, como aponta Pacheco (2007, p. 202), que, mesmo antes da chegada da corte, já prevalecia, no Rio de Janeiro e em outras cidades brasileiras, uma escola de canto muito embasada nos princípios do *bel canto* italiano. No entanto, a vinda de vários *castrati* propiciou modelos e representantes legítimos da técnica e da estilística vocal oriunda da Itália, o que acabou estabelecendo-a de maneira mais sólida por aqui. Ademais, acredita-se em que, como ocorrera em Portugal, o declínio dos *castrati* tenha chegado com mais atraso no Brasil, possibilitando que esses cantores se tornassem os grandes nomes da cena canora brasileira, na igreja, nos teatros e no ensino do canto.

Assim, podemos apontar que as particularidades do canto dos *castrati*, muitas delas já em processo de desuso na Europa a partir do século XIX, era justamente o que mais caracterizava a prática canora no Brasil nesse mesmo período. Por essa razão, torna-nos evidente incluir a habilidade vocal do canto ágil, em especial as coloraturas, dentro desse contexto. É importante salientar que a influência técnico-vocal e estilística dos cantores castrados fez-se presente não somente na música dramática, mas também em gêneros sacros e camerísticos. Por essa razão, as coloraturas vocais integraram não somente o repertório operístico (em sua maioria de compositores estrangeiros) que foi realizado por aqui, mas, sobretudo, as inúmeras obras sacras e camerísticas, compostas especialmente por compositores brasileiros. Cabe dizer, também, que a presença dos *castrati* italianos influenciou fortemente a pedagogia vocal brasileira durante os oitocentos, possibilitando o enaltecimento de cantores nacionais e evidenciando outros intérpretes estrangeiros. Como afirma Pacheco (2007, p. 319), a vinda desses cantores significou, direta ou indiretamente, uma melhoria na prática e no ensino do canto no Brasil, fazendo, inclusive, com que o virtuosismo característico de suas vozes fosse também empregado a outros tipos de cantores que aqui residiram.

A fim de ilustrar a presença das coloraturas vocais na música brasileira, especialmente no período marcado pela chegada da corte portuguesa, que iniciou um processo de desenvolvimento do país em várias esferas e acabou resultando em uma mudança no *status* de Colônia para Império, destacaremos algumas obras de dois compositores brasileiros que

viveram nessa época, a saber, José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) e Lino José Nunes (1789-1847)⁶³.

José Maurício, além de compositor, era padre católico, professor de música, instrumentista e maestro. Filho de mãe descendente de escravos, nasceu e viveu no Rio de Janeiro e teve uma educação dentro das limitações sociais da família, estudando música com Salvador José, um conhecido professor carioca da época. Aos 25 anos, foi ordenado sacerdote e obteve o importante título de Mestre de Capela da antiga Catedral da Sé do Rio de Janeiro. Nesse período, que foi anterior à chegada de D. João VI e, portanto, antes de o Rio tornar-se o centro do Império Luso-brasileiro, era comum a admissão de meninos cantores para as partes de soprano e contralto no conjunto vocal da Sé. Pacheco (2007, p. 261) relata que as primeiras peças do Padre José Maurício foram compostas pensando nas vozes infantis que dispunha na referida Catedral, que possuíam qualidades como a leveza e a clareza timbrística. Os meninos cantores, mesmo sendo bem treinados, apresentavam algumas limitações fisiológicas próprias da idade, como o volume sonoro, a competência respiratória, a extensão vocal e a destreza na prática de ornamentação. Contudo, de acordo com o autor, o compositor soube adaptar suas obras às peculiaridades vocais desses cantores, não deixando de utilizar recursos composicionais que lhe eram caracteristicamente estilísticos, como a agilidade vocal, os ornamentos e as cadências.

Com a chegada da corte portuguesa ao Brasil, D. João VI muito prestigiou José Maurício e, ao designar a Sé como a nova Capela Real Portuguesa, indicou-o como diretor musical, fazendo-o também cavaleiro da Ordem de Cristo. Entretanto, no ano de 1811, chegou ao Brasil o renomado compositor português, já anteriormente citado, Marcos Portugal. Tal fato fez com que a corte portuguesa, aqui instalada, preferisse prestigiar o recém-chegado compositor em detrimento de José Maurício. De acordo com Virmond e Nogueira (2011, pp. 167-168), o Padre tentou ainda manter um certo prestígio, modificando sua estética composicional e adotando alguns maneirismos da ópera napolitana que tanto agradavam a corte portuguesa. O declínio, porém, foi inevitável, e até o fim de sua vida acabou não usufruindo de maiores glórias. De toda forma, o Padre José Maurício, tendo recebido uma pensão de D. João VI, suspensa em 1822

⁶³ Apesar de a presente pesquisa englobar obras destes dois compositores cariocas, é relevante mencionar que as coloraturas vocais também podem ser encontradas no repertório de outros compositores brasileiros do mesmo período ou de épocas posteriores, nascidos em outros Estados do Brasil. Podemos, assim, evidenciar os mineiros José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805), José Maria Xavier (1819-1887) e Emilio Soares de Gouveia Horta Junior (1839-1907), além do paulista Francisco Mignone (1897-1986).

após a Proclamação da Independência, ainda conseguiu fundar um curso de música no Rio de Janeiro, que, em atividade por vinte e oito anos, teve como principais alunos D. Pedro I (1798-1834) e Francisco Manuel da Silva (1795-1865).

A obra de José Maurício é extensa, abrangendo, majoritariamente, gêneros sacros como missas, matinas, vésperas, motetos e antífonas voltados para o culto católico. Além disso, faz parte do repertório desse compositor algumas modinhas e peças orquestrais e dramáticas. Algumas de suas composições foram perdidas, em especial, uma ópera atribuída a ele, intitulada *Le due Gemelle*, como atesta o escritor Manuel José de Araújo Porto-Alegre (1806-1879):

[...] por ordem de el-rei, [José Maurício] escreveu para o Real Theatro de São João uma opera, intitulada – *Le due Gemelle*, cujas partituras se perderam, uma no incêndio do mesmo Theatro e a outra, o original, nos papeis de Marcos Portugal, que foram vendidos a peso aos fogueteiros e taverneiros; pois que uma nota escripta pelo próprio punho de José Mauricio feita no inventario da musica do Real Thesouro em 1821, se acha o seguinte: “*Le due Gemelle, drama em musica* por José Mauricio: com instrumental e partes cantantes: a partitura se acha em casa do Sr. Marcos Portugal”. Algumas pessoas dizem que esta opera nunca fôra a scena, porém outras affirmam que o fora [...] (PORTO-ALEGRE, 1856, p. 361).

Segundo Mattos (1997, p. 33-34), José Maurício contou com uma formação humanística fortemente baseada nos conceitos estéticos originários das doutrinas gregas e latinas da retórica e da oratória, o que provavelmente pode ter influenciado o seu fazer musical, tanto como compositor quanto como instrumentista e maestro. Além disso, o compositor parece ter recebido uma forte influência do estilo italiano pré-clássico, fortemente empregado com a chegada da corte portuguesa, do compositor português Marcos Portugal e dos cantores castrados, que enaltecera a prática canora baseada no brilhantismo e na exuberância belcantista. Salientamos, contudo, que a obra desse compositor parece se mostrar riquíssima não somente em termos quantitativos, mas também qualitativos, carregada de um sentido que pode ser analisado sob à luz dos preceitos retórico-musicais, como demonstraram Soares e Neto (2014), e de elementos virtuosísticos inerentes à prática musical, dentre eles, a agilidade das coloraturas vocais.

Extraímos dois trechos⁶⁴ do movimento *Quoniam*, que integra o *Gloria* da *Missa de N. Sra. a 8 de Dezembro do Anno de 1810*⁶⁵ para orquestra, coro e solistas, composta pelo Padre José Maurício em 1810, que possuem coloraturas. O movimento, escrito para voz masculina grave (baixo, baixo-barítono ou barítono), está na tonalidade de Si bemol maior, tem compasso quaternário simples e andamento *allegro maestoso*. Nos compassos 23 ao 25, em que se canta o texto em latim *tu solus Dominus* (“só Vós, o Senhor” em português), encontramos uma vocalização que se inicia na palavra *tu* (c. 23), passando majoritariamente sobre a primeira sílaba da palavra *solus*, depois, pela segunda sílaba dessa mesma palavra (c. 24). Tal coloratura é caracterizada em grande parte por semicolcheias e desenha um movimento melódico descendente em direção à palavra *Dominus*, que é realizada silabicamente pela mesma nota (Sib¹, c. 25), como demonstrado na Figura 38 (abaixo). Retoricamente, esse trecho pode indicar uma afirmação de maneira mais incisiva de Jesus Cristo como único Senhor, segundo os princípios da fé cristã católica.



Figura 38: Trecho 1 (círculo laranja) do movimento *Quoniam* da *Missa de N. Sra. a 8 de Dezembro do Anno de 1810* – coloratura feita sobre as palavras *tu* e *solus* (c. 23-24) em direção à palavra *Dominus* (c. 25) (GARCIA, [19--?], p. 138, edição nossa).

Em outro trecho do mesmo movimento, entre os compassos 48 a 61 (Figura 39), há duas vocalizações sobre a primeira sílaba da palavra *Jesu* (em português, “Jesus”). A primeira (c. 48-57) inicia com uma nota Dó³ longa (três semibreves ligadas), seguida de várias notas de valores mais curtos (em sua maioria semicolcheias), que são entremeadas por duas pausas de semínima. Já a segunda (c. 59-61) é composta, em grande parte, também por semicolcheias, a não ser no compasso 61, em que há um salto de oitava (notas Dó² e Dó³) seguido por dois grupos de colcheia, o segundo vocalizado sobre a segunda sílaba da referida palavra. Mais uma

⁶⁴ Apresentamos, neste trabalho, recortes da linha melódica da parte solista, evidenciando os trechos nos quais aparecem as coloraturas vocais. O movimento, cuja edição possui a grade completa, encontra-se na íntegra em ANEXOS.

⁶⁵ Na partitura autógrafa de 228 páginas da Missa, pertencente à Coleção Bento das Mercês, depositada na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola Nacional de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob o registro 30.048, e catalogada por Cleofe Person de Mattos com o número 106, o título da obra e a data aparecem na capa da seguinte maneira: “Missa de N. Sra. da Conceição, a 8 de dezembro, 1810” (Disponível em: <http://www.acpm.com.br/CPM_04-03-01a.htm>. Acesso em: 11 jul. 2020). Entretanto, na edição que estamos utilizando para este estudo, feita por Cleofe Person de Mattos, sem constar data, o título da obra aparece como “Missa de N. Sra. a 8 de Dezembro do Anno de 1810”.

vez, tais coloraturas podem denotar afirmação e um alto grau de afetação ao se desdobrarem sobre o nome de Jesus, figura máxima do cristianismo.

Figura 39: Trecho 2 do movimento *Quoniam*, da *Missa de N. Sra. a 8 de Dezembro do Anno de 1810 – coloratura 1* (c. 48-57), feita sobre a primeira sílaba da palavra *Jesu*, com nota longa seguida por notas mais curtas entremeadas por pausas; *coloratura 2* (c. 59-61), também sobre a palavra *Jesu*, com notas curtas seguidas por um salto de oitava e grupos de colcheias (GARCIA, [19--?], pp. 141-143, edição nossa).

Evidenciaremos, também, as coloraturas presentes no repertório secular de José Maurício. Como já dito, esse compositor também escreveu obras não sacras como as modinhas. Considerado um gênero musical camerístico luso-brasileiro, amplamente cultivado entre os séculos XVIII e XIX tanto em Portugal quanto no Brasil, a modinha é marcada pela influência de aspectos técnico-vocais e estilísticos da escola italiana de canto. De acordo com Lima (2010, pp. 17-18), a modinha lusitana despontou dentro de um contexto em que a guinada do modelo iluminista e o investimento da arte como entretenimento ganharam força a partir do século XVIII. As canções portuguesas, antes classificadas genericamente como “romance”, “ária” ou “cantiga”, passam a ganhar cada vez mais os substantivos “moda” ou “modinha”, ainda que denominações de influência italiana, como “cançoneta”, ainda fossem comumente empregadas.

No Brasil, estudiosos como Brandão (2012, p. 34) e Pacheco (2007, p. 15) acreditam em que a modinha pode ter sido inicialmente inserida nas produções dramáticas, como as obras cênico-musicais de António José da Silva (1705-1739), que eram apresentadas em teatros públicos nos setecentos. Esses autores levantam a possibilidade de as modinhas e outros gêneros de canções seculares terem sido elementos constituintes de tais obras, como música incidental, interlúdios, ou até mesmo misturando-se a árias *Da Capo* que integravam esse repertório.

Fato é que, corroborando Lima (2010, pp. 17-18), as palavras “moda” ou “modinha” parecem servir como denominações genéricas que caracterizaram canções de amor luso-brasileiras

compostas, sobretudo, nos períodos setecentista e oitocentista. O termo “moda” no diminutivo, que foi mais comumente utilizado para denominar esse tipo de canção, fazia alusão à singeleza, à graciosidade e ao ritmo fluente que qualificava os seus versos, tornando-a uma obra musical sofisticadamente simples (*Ibid.*, p. 47). Somado ao aspecto lírico, a modinha caracterizava-se especialmente pelas rebuscadas e minuciosas passagens ornamentais compostas por coloraturas e outros embelezamentos da melodia, além de saltos e articulações rápidas, todos típicos do estilo belcantista, que exigiam acuidade técnico-vocal por parte do intérprete. A influência das árias de ópera, principalmente italianas, ficava nítida nesse gênero de canção. Além disso, seus atributos estilísticos pressupunham que eram interpretadas por cantores com um alto preparo musical (sabe-se que algumas modinhas foram escritas para os *castrati* que vieram ao Brasil durante o período joanino) (*Ibid.*, pp. 154-156).

A modinha composta por José Maurício para piano e voz, intitulada *Beijo a mão que me condena*, impressa em 1838 por Pierre Laforge, com texto publicado em *O Trovador*⁶⁶, como sendo de autoria do Dr. J. M. Nunes Garcia (PACHECO, 2019, p. 07), traz alguns elementos de agilidade vocal típicos das coloraturas. Destacamos um excerto da parte final da obra⁶⁷, no qual há vocalizações quando se canta o texto “sou infeliz” (c. 45-46 e c. 49-50). Nos compassos 45 e 46, há um salto de 4ª justa seguido por um movimento melódico descendente por graus conjuntos e notas de curta duração vocalizadas sobre a palavra “sou” e a primeira sílaba da palavra “infeliz”. Dois compassos adiante, repete-se o texto com o acréscimo de diminuições no desenho melódico, mas ainda com as vocalizações nos mesmos pontos (Figura 40). É interessante notar que tais coloraturas, colocadas sobre o referido texto, ajudam a atenuar o sentimento de angústia trazido pelo poema, em que o amante expressa sua infelicidade por amar sem reciprocidade.

⁶⁶ **Trovador.** Collecção de modinhas, recitativos, arias, lundús, etc. Nova edição, correcta e augmentada. Rio de Janeiro: A. A. da Cruz Coutinho, v. 1, 1876.

⁶⁷ Utilizamos, neste estudo, uma edição crítica da modinha feita por Alberto José Vieira Pacheco, publicada em 2019 (ver REFERÊNCIAS). A partitura completa dessa edição encontra-se em ANEXOS.

The image shows a musical score for the song "Beijo a mão que me condena". It consists of two systems of music. The first system, starting at measure 41, features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are "Que eu a - me - tan - to Sem ser a - ma - do, Sou in - fe - liz, ____". A section of the vocal line, labeled "Coloratura 1", is circled in orange. The piano accompaniment consists of chords and single notes. The second system, starting at measure 47, also features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "Sou des - gra - ça - do, Sou in - fe - liz, ____ Sou des - gra - ça - do.". A section of the vocal line, labeled "Coloratura 1'", is circled in orange. The piano accompaniment continues with chords and single notes.

Figura 40: Excerto com coloraturas (círculos laranjas) na modinha *Beijo a mão que me condena* – *coloratura 1* (c. 45-46), com salto de 4ª justa e movimento melódico descendente sobre o texto “sou infeliz”; *coloratura 1'* (c. 49-50), com diminuições acrescentadas na vocalização feita sobre o mesmo texto (GARCIA, 2019, p. 32, edição nossa).

Vale salientar que a peça possui duas seções com ritornelos em cada uma delas. Dessa maneira, nas repetições das seções, o intérprete pode realizar variações na melodia ou introduzir mais diminuições e ornamentos, como proposto por Almeida (2014, pp. 57-64). No trecho que apresentamos (Figura 38, acima), por exemplo, podem ainda ser acrescentadas mais notas e até mesmo fermatas, que requererão maior destreza técnico-vocal e servirão justamente para que o *performer* demonstre suas habilidades canoras de ornamentação, improvisação, competência respiratória, realização de diferentes nuances e inflexões, dentre outros.

Outro compositor brasileiro, Lino José Nunes, viveu na cidade do Rio de Janeiro entre os séculos XVIII e XIX, tendo sido também *performer* e professor de música. Foi um dos alunos do Padre José Maurício, no curso gratuito que ele mantinha em sua residência. Também, ainda adolescente, teria integrado o coro da Capela Real. De acordo com Cardoso (2011, p. 426) e Borém e Taglianetti (2016, p. 194), a formação musical que recebeu do Padre, de maneira filantrópica, permitiu-lhe, posteriormente, tornar-se professor de composição e harmonia no Conservatório Dramático Brasileiro e no Conservatório de Dança e Música do Rio de Janeiro. Segundo esses autores, Lino José também se destacou como instrumentista, sendo nomeado o contrabaixista principal da Orquestra da Capela Imperial (antiga Capela Real), onde permaneceu até a sua morte, no ano de 1847. Cardoso (2011, pp. 427-429) e Mattos (1997, p.

178) ainda relatam que o compositor também integrou a Orquestra do Teatro São Pedro de Alcântara e atuou em um espetáculo no Teatro Tivoly. Além disso, ministrou aulas particulares de viola portuguesa e de canto popular.

Dentre as obras de Lino José, que foram até o presente momento encontradas, incluem-se um tratado para contrabaixo de cunho pedagógico, intitulado *Methodo pratico ou Estudos complettos para o contrabaxo*, datado de 1838, e três modinhas, a saber, *De Huma simples amizade*, *Se os meus suspiros podessem* e *Cupido tirando dos hombros*, que receberam uma publicação no século XIX, sendo, posteriormente, republicadas por Doderer (1984⁶⁸ *apud* BORÉM, 2017, p. 03), apesar de os manuscritos ainda permanecerem desaparecidos. Podemos encontrar aspectos do *bel canto* na escrita das modinhas compostas por Lino José, dentro eles a agilidade vocal das coloraturas. Vale ressaltar que esse compositor parece ter tido uma relação estreita com a música dramática, especialmente no tempo em que atuou em teatros do Rio de Janeiro, entre os anos 1825 e 1838, o que lhe possibilitou participar de inúmeras montagens de óperas. Dessa forma, como demonstraram Borém e Taglianetti (2016), as modinhas de Lino José buscavam seguir um enredo semelhante aos libretos operísticos, estruturadas de uma forma que pudessem ser realizadas em sequência, sem interrupção (embora fossem também interpretadas isoladamente), o que propiciou a esses autores realizá-las cenicamente com um arranjo para voz, contrabaixo e piano, tendo como base a relação texto-música previamente estabelecida.

Na modinha intitulada *Se os meus suspiros podessem*, de Lino José, encontram-se passagens melódicas em que o canto de agilidade fica evidente por meio de notas ornamentais de curta duração. A peça possui uma métrica quaternária simples, com mudanças de andamento e modulações. Destacamos um excerto⁶⁹ que abrange os compassos 28 a 31 (Figura 41), em que aparecem coloraturas vocais sobre o texto “huma auzência, huma auzência ter de suportar”. No compasso 29, aparecem grupos de colcheias sobre sílabas das palavras “huma” e ausência” e, no compasso seguinte, vocalizações sobre as palavras “ter” e “de”, com um motivo rítmico de semicolcheias pontuadas e fusas, caracterizado por saltos de terça em movimento melódico

⁶⁸ DODERER, Gerhard. **Modinhas luso-brasileiras**. Série Portugaliae Musica. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

⁶⁹ Utilizamos, neste estudo, uma versão da obra transposta para voz masculina grave, editada e arranjada por Fausto Borém, em 2015. O arranjo incluiu o contrabaixo, principal instrumento de Lino José Nunes, além da voz e do piano, que já integravam a formação da peça originalmente. Portanto, a pauta abaixo da linha do canto, que pode ser observada na grade do excerto da Figura 39, é a linha do contrabaixo introduzida pelo arranjador. Partitura completa em ANEXOS.

progressivamente ascendente. Observa-se também que, nesse compasso, há apojeturas cromáticas entre as notas Fá#-Sol e Sol#-Lá. De acordo com Borém (2017, p. 04), o cromatismo presente nas modinhas desse compositor configura-se um traço marcante na sua obra vocal, suprimindo não somente demandas didáticas, mas personalizando o seu estilo melódico-harmônico com um caráter ornamental, o que acaba evidenciando a relação texto-música. Além disso, há indicações de dinâmicas, *staccati*, acentos e duas fermatas no compasso 30, que podem auxiliar o intérprete na fluidez e na dramaticidade requeridos para a realização do trecho, já que o texto denota sentimentos de dor e de angústia causados pela ausência da pessoa amada (inclusive, repete-se, na melodia, a parte do texto “huma ausência”, talvez como recurso para enfatizar tais sentimentos).

A melodia da modinha repete com um texto diferente, exceto na última parte, em que se canta novamente “huma ausência ter de suportar”. Sugere-se, portanto, como proposto na modinha de José Maurício, *Beijo a mão que me condena*, que se façam variações na melodia, especialmente quando ela é repetida sobre o mesmo texto, introduzindo diminuições, ornamentos e fermatas, realizando até mesmo mudanças nas inflexões e nas variações de intensidade.

The image shows a musical score for the modinha "Se os meus suspiros podessem" by Lino José Nunes. The score is in 2/4 time and marked "Allegretto moderato". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "tar Hu-ma au - zên ci - a hu - ma - au - zên - cia ter - de - su - por - tar". The score includes dynamic markings (f, p), accents, and fermatas. The piano part features a melodic line with dotted semicolcheias and fusas.

Figura 41: Excerto com coloraturas (c. 28-31) da modinha *Se os meus suspiros podessem*, de Lino José Nunes – grupos de colcheias sobre sílabas das palavras “huma” e “ausência” (c. 29); motivo de semicolcheias pontuadas e fusas em movimento melódico progressivo e ascendente sobre as palavras “ter” e “de” (c. 30) (BORÉM, 2015, p. 03).

8 ASPECTOS FISIOLÓGICOS E NEUROFISIOLÓGICOS DAS COLORATURAS VOCAIS

Nesta seção, abordaremos as características fisiológicas e neurofisiológicas relacionadas ao canto de agilidade típico das coloraturas vocais. Dessa forma, aprofundaremos alguns fenômenos relacionados à produção vocal humana, já previamente estudados por outros autores, na tentativa de investigar as estruturas anatômicas e os mecanismos infraglóticos, glóticos, supraglóticos e neurofisiológicos que possam estar envolvidos no treinamento e na prática dessa habilidade canora.

Alguns aspectos, ainda que rudimentares, da anatomia do aparelho fonador e da fisiologia da voz, foram abordados em tratados de canto de outrora (especialmente dos séculos XVII, XVIII e XIX) já apresentados neste estudo, o que mostra a importância desse tipo de conhecimento para cantores e professores de canto desde épocas passadas. Atualmente, com os avanços da ciência e da tecnologia, que nos proporcionam obter imagens do funcionamento da laringe e dos ajustes supraglóticos durante a fonação, tornou-se ainda mais instigante conhecer os mecanismos envolvidos na produção vocal. Acreditamos em que esse tipo de conhecimento direcionado à prática do canto configura-se, nos dias de hoje, uma importante base para o treinamento vocal dessa arte. A agilidade vocal das coloraturas, assim como outros aspectos técnico-vocais e interpretativos relacionados à tradição vocal de concerto, envolve estruturas da mecânica respiratória e da laringe, além de ajustes do trato vocal supraglótico destinados ao seu treinamento e aprimoramento.

A *capacidade pulmonar total* corresponde à quantidade de ar nos pulmões após uma inspiração máxima. Por outro lado, os pulmões carregam uma certa quantidade de ar após uma expiração máxima, o chamado *volume residual*. Logo, descontando o volume residual da capacidade pulmonar total, chega-se à quantidade máxima de ar que um ser humano é capaz de inspirar e expirar, denominada *capacidade respiratória vital*. Tal capacidade pode variar de acordo com a altura, o gênero e a idade de um indivíduo. Além disso, pode haver variações em comportamentos fonatórios diversos, como a fala espontânea, a fala encadeada, o canto de uma melodia desconhecida e o canto de uma melodia já previamente memorizada (SUNDBERG, 2015, p. 59). O consumo de ar no canto geralmente é maior do que na fala espontânea, com um aumento da capacidade respiratória vital e do volume pulmonar total, já que, ao cantar, evita-se o desperdício de ar e há menos ocasiões para respirar. Portanto, um dos efeitos do

treinamento vocal envolvido na prática do canto é o aumento das capacidades respiratórias, uma vez que os cantores aprendem a manipular a entrada e a saída do ar durante o canto e, mais que isso, estimulam a musculatura da mecânica respiratória a contraírem os pulmões de maneira mais eficiente (*Ibid.*, p. 62).

A ação propulsora dos pulmões é resultado dos músculos envolvidos nesse processo, uma vez que quanto maior a necessidade de obter oxigênio para uma dada atividade fonatória, maior será a quantidade de grupos musculares atuantes. Behlau, Azevedo e Madazio (2001, p. 31) relatam que o tórax pode ser expandido em três dimensões distintas, nos sentidos longitudinal, transversal e anteroposterior, o que demonstra a capacidade elástica da musculatura envolvida na mecânica respiratória, intimamente ligada às variações de volume pulmonar. Assim, como afirma Sundberg (2015, p. 54), os movimentos no tronco (tórax e abdômen) observados durante a inspiração e a expiração envolvem a ação coordenada dos músculos respiratórios com as forças passivas que alteram o diâmetro dos pulmões. Tais dados ratificam o fato de que o aumento das capacidades respiratórias pode ser obtido via práticas específicas de treinamento, dentre elas, o canto. Nesse sentido, é importante ressaltar que um dos atributos técnico-vocais intimamente ligado à prática das coloraturas é a competência respiratória, uma vez que tal habilidade exige uma capacidade de cantar um trecho musical repleto de notas de curta duração sob uma única inspiração e, ainda assim, realizar inflexões, nuances e demais características estilísticas.

Contudo, o aumento das capacidades respiratórias durante o canto tornar-se-á eficiente levando em consideração o fato de que a ação dos músculos da mecânica respiratória determina não somente o volume pulmonar, mas também a pressão aérea do ar expiratório, chamada de pressão subglótica (SUNDBERG, 2015, pp. 54-55). A fim de que a pressão subglótica mantenha-se constante à medida que o ar é consumido durante a expiração, a musculatura respiratória deverá, logo, adaptar-se continuamente às variações do volume pulmonar e, caso seja necessário, compensar os diferentes níveis de pressão subglótica, que estarão associados aos movimentos respiratórios.

A vibração das pregas vocais é o resultado de ciclos glóticos sucessivos, nos quais a energia aerodinâmica é convertida em energia acústica. As forças mioelásticas adutoras da laringe e o

efeito de Bernoulli⁷⁰ geram uma aproximação entre as pregas vocais, que assumem uma postura fonatória, favorecendo o fechamento da glote e aumentando a pressão subglótica. Cada ciclo glótico é, assim, desencadeado quando esse aumento de pressão consegue vencer a chamada resistência glótica causada pela adução das pregas vocais e pelo efeito de Bernoulli. Segundo Behlau, Azevedo e Madazio (2001, p. 27), é justamente a variação de tal resistência ao fluxo aéreo expiratório que determina os diferentes níveis de pressão subglótica e, por essa razão, é essencial que as forças aerodinâmicas estejam em equilíbrio com as forças mioelásticas da laringe para que ocorra uma atividade fonatória eficaz.

O canto exige, portanto, que ações musculares da mecânica respiratória e da musculatura intrínseca da laringe trabalhem em harmonia com diferentes níveis de pressão subglótica do ar da expiração, produzindo as variações de frequência e de intensidade que lhe são próprias. Nesse sentido, ao realizar sucessivas notas em uma única respiração, como é o caso das coloraturas vocais, não somente está envolvida uma maior demanda da capacidade pulmonar, mas também uma coordenação dos músculos respiratórios e dos mecanismos de vibração das pregas vocais, tais como a pressão subglótica e a resistência glótica. Miller (2019, pp. 87-94)⁷¹, ao abordar aspectos anatomofisiológicos da agilidade vocal, afirma que as passagens musicais de canto ágil não podem ser tratadas de maneira superficial, pois exigem um planejamento e um controle respiratório associados à atividade muscular laríngea. Dessa forma, de acordo com esse autor, a realização eficiente das coloraturas depende, sobretudo, da flexibilidade da voz e de um bom controle da respiração associado à emissão vocal, assim como deve acontecer em passagens musicais com sons sustentados.

O controle da frequência vocal também é essencial no canto de agilidade, uma vez que essa prática requer uma produção veloz dos sons, emitindo-os com uma mesma qualidade e uma mesma precisão, em termos de altura e ritmo. Behlau, Azevedo e Madazio (2001, p. 28) esclarecem que a massa vibrante é um fator preponderante na configuração glótica de cada frequência vocal e, nesse sentido, para além da musculatura intrínseca adutora da laringe

⁷⁰ O efeito de Bernoulli é um princípio da física que descreve o comportamento de um determinado componente movendo-se em linha corrente. À medida que se tem um aumento da velocidade de um gás ou de um líquido, passando ao longo de um tubo, por exemplo, ocorre a redução da pressão interna desse tubo, aproximando suas paredes. Esse princípio pode ser aplicado à laringe, já que esse órgão estruturalmente apresenta-se de maneira tubular, e a passagem do fluxo aéreo expiratório em alta velocidade gera uma pressão negativa que suga a mucosa das pregas vocais, fazendo com que elas se toquem algumas vezes e depois se aproximem ainda mais, pela ação da sua musculatura adutora (BEHLAU; AZEVEDO; MADAZIO, 2001, p. 27).

⁷¹ Utilizamos, neste estudo, a edição traduzida para o português por Luciano Simões Silva, do trabalho de Richard Miller, intitulado *The structure of singing: system and art in vocal technique*, publicado em 1996.

envolvida nos ciclos glóticos, os músculos intrínsecos tensores da laringe exercem um papel essencial na produção de diferentes alturas, alongando ou encurtando as pregas vocais. Assim, a coordenação pneumofônica, durante a realização das coloraturas, parece englobar não somente os músculos da mecânica respiratória e adutores das pregas vocais, lidando com a pressão subglótica do ar expiratório e com a resistência glótica, mas também a musculatura tensora das pregas vocais, já que as passagens de agilidade possuem modulações rápidas de altura, que resultarão em diferentes configurações glóticas de acordo com cada frequência que se canta.

Além disso, ajustes de estruturas supraglóticas podem ser considerados ao investigarmos a anatomofisiologia na realização das coloraturas vocais. A faringe é dividida anatomicamente em três regiões interligadas, a saber, a nasofaringe (posterior à cavidade nasal), a orofaringe (localizada posteriormente à cavidade oral) e a laringofaringe (posterior à região supraglótica da laringe). As duas primeiras porções da faringe acima mencionadas são as que participam ativamente do processo de produção vocal não somente como cavidades de ressonância, mas também como estruturas fonoarticulatórias, uma vez que integram músculos atuantes na produção de fonemas durante a fala e o canto. De acordo com Pinho e Pontes (2008, p. 35), fibras dos feixes oblíquos do músculo interaritenóideo, adutor das pregas vocais, direcionam-se ao músculo da faringe denominado palatofaríngeo, que provavelmente exerce um papel importante sobre as diferentes posições do palato mole. Os autores ainda relatam que o músculo palatofaríngeo relaciona-se com outro músculo da faringe, o estilofaríngeo, cuja contração provoca a elevação e a dilatação da faringe e, conseqüentemente, eleva a laringe. Podemos considerar, logo, que os movimentos da musculatura adutora e tensora das pregas vocais, durante as modulações de frequência no canto, tenham ligação com ações motoras da faringe e do palato mole.

Ao analisar a voz de contratenores por meio de exames de imagens, como a fibronasofaringolaringoscopia e a videorradioscopia, Cruz (2006, p. 91) pôde avaliar o comportamento da laringe e da faringe durante a realização de trechos musicais com coloraturas. Os resultados mostraram, predominantemente, o abaixamento da laringe, uma leve constrição da laringofaringe e a abertura da parte superior da faringe, denominada nasofaringe. Segundo o autor, tal constrição faríngea ficou mais evidente em movimentos melódicos ascendentes, corroborando García (1847, p. 33) quando ele afirma que o movimento melódico ascendente é mais difícil de realizar do que o descendente, pois há um aumento gradual da

pressão do ar expiratório, em direção às notas mais agudas. Evidenciamos, também, as colocações de Carbone (2010, p. 214), ao afirmar que se deve ter uma atenção especial na agilidade vocal, em movimentos melódicos ascendentes, liberando, aos poucos, a tensão gerada, de modo que seja necessário apenas adicionar mais pressão expiratória e realizar ajustes ressonantais e timbrísticos (por exemplo, mudanças de postura da boca, abaixamento da laringe, elevação do palato mole, técnica de cobertura, dentre outros). Já nos movimentos descendentes, segundo a autora, torna-se necessário controlar a descida da laringe e a pressão expiratória, sem perder as sensações dos espaços de ressonância.

Vale ressaltar que o estudo de Cruz (2006) abrangeu apenas um tipo vocal, o contratenor, que, por si só, já apresenta várias peculiaridades em termos técnico-vocais, estilísticos e categóricos. Contudo, os achados do pesquisador podem nos dar indícios dos possíveis ajustes laríngeos e supraglóticos que estejam relacionados ao treinamento e à prática das coloraturas vocais.

Negru (2012, p. 104) apresenta considerações de cunho fisiológico que estariam relacionadas à realização das coloraturas de maneira geral, independentemente do estilo de época ou da tipologia vocal. A autora afirma que o canto de agilidade é produzido por meio do controle entre os movimentos da musculatura respiratória, principalmente o diafragma, e a mobilidade da laringe nos planos vertical e anteroposterior. Além disso, atesta que a produção das notas durante as coloraturas é feita não apenas na glote, mas também sob ajustes no nível da orofaringe, e que o registro “de cabeça” (*head voice register*) seria o ideal para produzi-las, pois permitiria que a laringe permanecesse flexível. Cabe dizer que, neste caso, a autora parece associar a registo vocal às estruturas anatômicas supraglóticas, o que contrapõe com os achados fisiológicos de Pinho e Pontes (2008, pp. 49-50), que evidenciaram os registros da voz como um fenômeno essencialmente laríngeo, caracterizado principalmente pela predominância da ação muscular tensora das pregas vocais, tendo questões ressonantais como fator secundário. Por essa razão, talvez não seja possível afirmar se o uso de determinados registros poderia favorecer uma maior mobilidade da laringe como um todo, tanto porque cada registro possui uma relação com diferentes faixas de frequência. De toda forma, apesar de ter utilizado o termo “registro”, as colocações de Negru parecem se relacionar mais com as sensações ressonantais de cavidades mais superiores e demais ajustes do trato vocal supraglótico, que, de acordo com a autora, estariam ligados à prática do canto de agilidade.

As sensações de ressonância recomendadas para a realização das coloraturas por Negru (2012), aproximam-se do conceito de emissão vocal denominado *kopfstimme*, oriundo da escola alemã do canto de concerto. De acordo com Miller (1997, pp. 190-193), trata-se de um tipo de qualidade sonora que, para muitos professores de canto, seria semelhante à *voce di testa* da escola italiana (ou *voix de tête* da escola francesa), mas que, para alguns professores alemães, possuiria certas peculiaridades. No *kopfstimme*, segundo esse autor, evita-se a emissão absoluta das notas nos diferentes registros, buscando direcioná-la em cavidades ressonantes específicas, como o espaço velo-faríngeo e os seios paranasais frontais. A sensação de ressonância, portanto, é que o som ocupa toda a cúpula do crânio e, em seguida, é direcionado para a região da testa. O resultado sonoro desse tipo de emissão vocal pode acabar denotando, para muitos ouvintes, que se cante sempre em intensidades mais fracas. Todavia, o direcionamento para cavidades ressonantes superiores parece conferir leveza e flexibilidade à voz, que são atributos essenciais para a agilidade das coloraturas.

Há também um mecanismo neurológico responsável pela produção e pelo controle dos mais variados tipos de emissão da voz. A atividade motora de todas as estruturas envolvidas na produção vocal é regida pelo chamado sistema motor, que é formado por uma complexa e interdependente rede de vias, estruturas e nervos presentes em diversos níveis do sistema nervoso central e periférico. Daube, Reagan e Sandok (1986⁷², *apud* BEHLAU; AZEVEDO; MADAZIO, 2004, pp.19-21) reconheceram algumas regiões do sistema motor relacionadas à voz; entre elas, a substância cinzenta periaquedutal, posicionada no mesencéfalo, que parece ter neurônios relacionados com a vocalização e que, aparentemente, desempenha um papel relevante na coordenação entre a musculatura respiratória e a laríngea.

Sundberg (2015, pp. 92-93), por sua vez, afirma que dois sistemas neurofisiológicos são responsáveis por coordenar as atividades musculares da respiração e da laringe, antes e durante a fonação. O primeiro trata de um sistema de controle voluntário pré-fonatório, que desativa a musculatura abduzora das pregas vocais e ativa os músculos adutores. Tal sistema eleva a pressão subglótica do ar expiratório antes do início da fonação e ajusta o comprimento, a massa, a tensão e a posição das pregas vocais, de acordo com a frequência e a intensidade que se deseja emitir. O treinamento da voz cantada, por exemplo, permite que cantores desenvolvam a habilidade de ajustar os músculos respiratórios, laríngeos e fonoarticulatórios, de modo a

⁷² DAUBE, J. R.; REGAN, T. J.; SANDOK, B. A. **Medical neurosciences**: an approach to anatomy, pathology, and physiology by systems and levels. Boston: Little & Brown, 1986.

reproduzir os sons nas alturas e nas intensidades intencionadas. O segundo sistema, de controle automático, responsabiliza-se pelas respostas reflexas na laringe, que modificam sua atividade muscular constantemente durante a fala e o canto. Dessa maneira, esse sistema integra receptores sensoriais de tensão nos músculos da laringe, de pressão na mucosa subglótica e de posição das articulações laríngeas, enviando informações contínuas para o cérebro, relacionadas às diferentes atividades fonatórias. O cérebro, ao receber tais informações, envia comandos à laringe, determinando quando e quanto cada músculo deverá ser contraído.

Ademais, o autor supramencionado esclarece que outros sistemas neurais bastante refinados relacionam-se com a função fonatória da laringe, coordenando diferentes atividades musculares envolvidas nesse processo. Dentre eles, há o processamento auditivo central, que, por meio do chamado *feedback* auditivo, permite que a fonação seja conduzida na direção intencionada. Assim, o sistema pré-fonatório voluntário, determinado pelas musculaturas respiratória, laríngea e fonoarticulatória, interage com comandos do processamento auditivo central e ações musculares da orelha média, que auxiliam na precisão necessária para emitir os sons na fala e no canto (SUNDBERG, 2015, pp. 93-94). Com base em tais colocações, indivíduos que desenvolvem um treinamento específico de diferentes técnicas vocais para o canto podem tirar melhor proveito das respostas reflexas da laringe, obtendo um maior controle sobre os parâmetros de frequência e intensidade durante a fonação. É comum, inclusive, cantores com diferentes níveis de expertise relatarem uma certa “memória muscular” relacionada às configurações glóticas nas diferentes modulações de frequência e de intensidade, ao realizarem exercícios de vocalização ou na interpretação de seus repertórios (*Ibid.*, pp. 95-96).

Zarate (2013, p. 03) apresenta outro sistema, o somatossensorial, no qual receptores transmitem um *feedback* relacionado ao estado do sistema motor vocal, o que inclui ajustes respiratórios, laríngeos e fonoarticulatórios. Os nervos cranianos glossofaríngeo e vago e a chamada via somatossensorial ascendente enviam informações somatossensoriais ao córtex somatossensorial primário e secundário, bem como à ínsula cerebral. Dessa maneira, a porção ventral do córtex somatossensorial primário juntamente à área fonatória no córtex motor primário, que governa as variações de frequência e os movimentos individuais dos órgãos fonoarticulatórios, processa as informações somatossensoriais sobre os movimentos das estruturas de articulação fonatória. Por outro lado, a porção anterior da ínsula cerebral pode contribuir para a respiração controlada voluntariamente durante as vocalizações em geral

(ACKERMANN; RIECKER, 2004, 2010⁷³; AUGUSTINE, 1996⁷⁴; GRABSKI *et al.*, 2012⁷⁵; JONES; POWELL, 1970⁷⁶; JÜRGENS; KIRZINGER, 1985⁷⁷; JÜRGENS, 2002⁷⁸; WILLIS, 1986⁷⁹ *apud* ZARATE, 2013, p. 03).

Dessa forma, os componentes dos sistemas voluntário e automático da rede motora vocal recebem respostas auditivas e somatossensoriais, que constituem dois substratos essenciais para o controle sensório-motor durante o canto em diferentes níveis (infraglótico, glótico e supraglótico). O treinamento da voz cantada estimula o monitoramento do *feedback* auditivo oferecendo maior precisão e controle da emissão vocal em diferentes frequências e intensidades. Além disso, tal tipo de treinamento também parece oferecer uma melhora na capacidade de controle das estruturas envolvidas na atividade fonatória, devido ao maior estímulo somatossensorial, o que, na prática, pode representar a destreza em realizar ajustes do trato vocal e modificações timbrísticas direcionados a técnicas vocais específicas. Mürbe *et al.* (2004⁸⁰, *apud* ZARATE, 2013, p. 04), assim como Sundberg (2015), atribuíram a melhora na precisão vocal no canto a uma “memória neuromuscular do *pitch*”, aprimorada pelo treinamento, o que implica que cantores treinados podem confiar mais nos *feedbacks* auditivo e somatossensorial para garantir que as notas sejam produzidas adequadamente. O treinamento vocal para o canto parece, dessa forma, recrutar uma rede de sistemas neurais interligados, que possuem uma capacidade de resposta à medida que estímulos são repetidamente realizados, resultando no desenvolvimento e no controle de certas habilidades e competências técnico-vocais e estilísticas, como é o caso da agilidade vocal e, mais especificamente, das coloraturas.

⁷³ ACKERMANN, H.; RIEKER, A. The contribution of the insula to motor aspects of speech production: a review and a hypothesis. **Brain Lang.** 89, 320–328, 2004. / ACKERMANN, H.; RIEKER, A. The contribution(s) of the insula to speech production: a review of the clinical and functional imaging literature. **Brain Struct. Funct.** 214, pp. 419–433, 2010.

⁷⁴ AUGUSTINE, J. R. Circuitry and functional aspects of the insular lobe in primates including humans. **Brain Res. Rev.** 22, pp. 229–244, 1996.

⁷⁵ GRABSKI, K. *et al.* Functional MRI assessment of orofacial articulators: neural correlates of lip, jaw, larynx, and tongue movements. **Hum. Brain Mapp.** 33, pp. 2306–2321, 2012.

⁷⁶ JONES, E. G.; POWELL, T. P. S. Connexions of the somatic sensory cortex of the rhesus monkey: III. Thalamic connexions. **Brain**, pp. 93, 37–56, 1970.

⁷⁷ JÜRGENS, U.; KIRZINGER, A. The laryngeal sensory pathway and its role in phonation. A brain lesioning study in the squirrel monkey. **Exp. Brain Res.** 59, pp. 118–124, 1985.

⁷⁸ JÜRGENS, U. Neural pathways underlying vocal control. **Neurosci. Biobehav. Rev.** 26, pp. 235–258, 2002.

⁷⁹ WILLIS, W. D. Ascending somatosensory systems. In: YAKSH, T. L. (Ed.). **Spinal Afferent Processing**. New York: Plenum Press, 1986, pp. 398–416.

⁸⁰ MÜRBE, D. *et al.* Effects of a professional solo singer education on auditory and kinesthetic feedback: a longitudinal study of singers' pitch control. **J. Voice** 18, pp. 236–241, 2004.

Como afirma Zarate (2013, p. 01), há, na relação entre o cérebro e o comportamento da voz durante o canto, um componente de neuroplasticidade, que se dá por meio da relação entre os centros de comando do sistema nervoso atrelados à produção vocal, com o treinamento e o aperfeiçoamento de diferentes técnicas canoras, que exigem um certo grau de destreza e refinamento. Um estudo feito por Brown (1996)⁸¹ e corroborado por Hook (2005, p. 41) demonstrou que atributos das coloraturas, como precisão, velocidade e regularidade, dar-se-iam por meio de impulsos nervosos que ativariam as fibras musculares dos músculos respiratórios, dos músculos intrínsecos da laringe e dos músculos da orofaringe, contribuindo para o fortalecimento dessas musculaturas e para o aumento da sua capacidade de resposta aos comandos neuromotores. Tal posicionamento evidencia um aspecto neurofisiológico da produção das coloraturas vocais no nível glótico e orofaríngeo, trazido pelos seguintes autores: Maffei (1562), Zacconi (1596), Banchieri (1610) e Rognoni (1620), que acreditavam em uma articulação para os *passaggi* feita na glote ou orofaringe (o denominado *cantar di gorga* ou *gorgheggiare*); García (1847), que correlacionou a prática de algumas vocalizações com movimentos do diafragma e da orofaringe; Lamperti (1864), quando afirmou que as notas ágeis deveriam ser produzidas com ataque na glote; e Miller (2019) e Negru (2012), que relacionam tal habilidade canora a movimentos laríngeos e orofaríngeos, em sinergia com a musculatura da mecânica respiratória.

Dessa maneira, movimentos da mecânica respiratória coordenados com movimentos da laringe e do trato vocal supraglótico, durante o ato de cantar, são regidos por estruturas e áreas específicas do sistema nervoso. Como já dito, acreditamos em que a agilidade vocal das coloraturas esteja associada a tal controle neurofisiológico, uma vez que, para a sua realização, caracterizada por sucessivas notas ágeis, muitas vezes de mesmo valor rítmico, é requerido do cantor uma capacidade de resposta neuromuscular, que pode ser desenvolvida e controlada por meio de um treinamento específico. Em nossa própria prática de realização das coloraturas vocais, pudemos observar ações motoras síncronas do músculo diafragma na região superior do abdômen; da laringe como um todo e, mais especificamente da região glótica, onde estão localizadas as pregas vocais; e de músculos da faringe, por meio da movimentação do palato mole e da úvula. Tal observação demonstrou uma coordenação motora em diferentes instâncias da produção vocal como um sistema interligado, no qual se supõem realizar as notas com movimentos sincronizados em níveis distintos, isto é, diafragmático, glótico e orofaríngeo.

⁸¹ BROWN, O. L. **Discover your voice: how to develop healthy voice habits.** San Diego: Singular publishing group, 1996.

Portanto, ratificamos a importância de centros de controle neuronais para que tal componente sinérgico de ações motoras ocorra de maneira eficiente, considerando as características técnico-vocais e estilísticas das coloraturas. Além disso, ressaltamos a importância de um treinamento vocal específico que estimule toda a atividade neuromuscular envolvida na realização dessa habilidade do canto.

9 O TREINAMENTO E O APERFEIÇOAMENTO DAS COLORATURAS VOCAIS

Trataremos, nesta seção, das características didático-pedagógicas relacionadas ao treinamento e ao aprimoramento do canto de agilidade. Com base nas orientações e prescrições encontradas nos tratados antigos que pesquisamos, associaremos à habilidade das coloraturas aspectos específicos da técnica canora, tais como a competência e o planejamento respiratório, a homogeneidade dos registros da voz, a produção e a inteligibilidade das vogais, os diferentes ajustes posturais da laringe e do trato vocal superior, a prática de ornamentação, dentre outros.

Os parâmetros vocais de velocidade, precisão e regularidade, envolvidos na aptidão para realizar coloraturas, requerem um treinamento intenso por parte dos cantores e, por conta disso, acredita-se em que exercícios específicos poderiam oferecer um maior condicionamento à prática de agilidade vocal. Dessa forma, discutiremos a respeito de uma suposta predisposição para a realização das coloraturas, apontada por alguns tratadistas antigos como sendo uma competência inata, mas que, sob olhares mais recentes da pedagogia vocal, que têm se embasado em fatores fisiológicos e neurofisiológicos da produção vocal humana, pode ser considerada uma habilidade do canto e ser aprendida e aprimorada, mesmo por aqueles cantores que não apresentam aparente destreza.

Abordaremos, também, características interpretativas que se relacionam com a habilidade das coloraturas, como a associação de seus diversos tipos e classificações em diferentes repertórios e propostas de articulações, objetivando melhores formas de realizá-las, com maior acuidade técnico-vocal e embasamento estilístico. Ademais, trataremos da expressividade corporal, isto é, movimentos e gestos do corpo e da face, que podem ser ferramentas eficazes para otimizar a fluidez e a dramaticidade das coloraturas, potencializando a sua relação com os sentimentos contidos no texto cantado. Disponibilizaremos, também, uma proposta de treinamento e aperfeiçoamento da agilidade vocal, com base em nossa experiência fonoaudiológica e docente e nos conhecimentos aprofundados nesta pesquisa.

Dentre as considerações didático-pedagógicas a respeito do ensino, da prática e do aperfeiçoamento das coloraturas vocais, direcionadas para professores e para estudantes de canto, de maneira geral, os tratadistas antigos que pesquisamos sugeriram iniciar o estudo da agilidade da voz lentamente com aceleração gradual, à medida que se ganhem maior destreza e aptidão para tal habilidade. Tais autores apontaram o treinamento da agilidade como uma forma

eficaz de promover a flexibilidade e a homogeneidade da voz, fazendo com que todas as notas sejam emitidas com a mesma qualidade e no andamento mais rápido possível.

Zacconi (1596), Mancini (1912), García (1847), Lamperti (1864) e Shakespeare (1909) fizeram recomendações a respeito da competência e do apoio respiratório, além do planejamento da respiração, a fim de que se distribuísse igualmente o ar expiratório para todas as notas durante a realização das coloraturas. Estudos mais recentes sobre aspectos fisiológicos da voz cantada, por exemplo, o de Miller (2019, pp. 87-94), também associaram as passagens musicais ágeis com o planejamento e o controle respiratório, otimizando a atividade muscular laríngea. Para esse autor, a realização de trechos musicais de agilidade vocal está intimamente relacionada com a flexibilidade da voz e deveria ocorrer preferencialmente em uma mesma respiração, corroborando as afirmações encontradas nos tratados antigos de canto.

Alguns tratadistas ainda correlacionam o treinamento das coloraturas com os registros vocais. Mancini (1774, 1912), por exemplo, afirmou que essa prática de agilidade vocal não deveria ser treinada enquanto os registros da voz não estivessem devidamente homogêneos. García (1847), por sua vez, ao afirmar que a *vocalisation portée* ajudaria a igualar os registros e os timbres vocais, pareceu também ter defendido a tese de que o próprio treinamento de agilidade auxiliaria em questões referentes à regulação. Já Shakespeare (1909) apresentou recomendações específicas para as vozes de soprano e de tenor, especialmente com relação às passagens de registro vocal, quando se realizam exercícios de agilidade, o que demonstra que esse autor também acreditava em que o treinamento das coloraturas poderia ser feito concomitantemente ao processo de igualdade dos registros da voz, otimizando-o, inclusive. É importante lembrar que Negru (2012, p. 104) orienta o uso apenas do registro alto da voz para realizar as coloraturas, a fim de oferecer flexibilidade à laringe, pois, de acordo com a autora, esse órgão deve estar livre para se movimentar nos sentidos longitudinal e anteroposterior durante o canto de agilidade. Como já mencionado na seção anterior, essa autora provavelmente relacionou os registros vocais ao sistema ressonantal.

Com relação às vogais mais eficazes no treinamento das coloraturas vocais, Zacconi (1596) prescreveu o treino diário de *gorgia* com todas as vogais, iniciando com [i] e [u]; passando por [ɛ] e [ɔ]; e, por último, a vogal [a]. Tal sequência de treinamento vocálico teria, segundo o autor, níveis progressivos de dificuldade. Contrapondo-se a isso, Tosi (1743) e Mancini (1912) apontaram as vogais abertas e não anasaladas, como [a] e [ɛ], as mais eficientes no

aprimoramento das coloraturas. Lamperti (1890) e Shakespeare (1909) também utilizaram as vogais [a] e [ε] para a exposição de seus exercícios e ainda introduziram o fonema [l], que, ao ser pronunciado antes das vogais, serviria como um recurso para auxiliar o ataque de determinadas notas. Dessa forma, observamos uma preferência de tratadistas do século XVIII e XIX pelo treinamento das coloraturas com vogais abertas e não anasaladas, consideradas por esses autores as ideais para a vocalização das coloraturas, uma vez que são recorrentes no idioma italiano. A exceção seria García (1847), para quem era importante o treino das coloraturas em todas as vogais, já que esse autor residiu durante um tempo na França e depois na Inglaterra, o que pode ter lhe trazido o contato com diferentes repertórios de língua não italiana. William Shakespeare, por sua vez, mesmo sendo inglês, acabou herdando muitos aspectos da escola italiana de canto, principalmente por conta do contato que teve com Lamperti. Já Carbone (2010, p. 214) defende que, inicialmente, as vocalizações sejam treinadas com uma única vogal, geralmente aquela com maior qualidade ou conforto. Tal vogal, de acordo com a autora, pode servir como referência para as demais, que devem ser treinadas *a posteriori* com os devidos ajustes de configuração, a fim de que, paulatinamente, todas se tornem favoráveis à vocalização.

Alguns tratadistas, como Maffei (1562), Rognoni (1620), Tosi (1743), Mancini (1774, 1912) e Shakespeare (1909), advertiram quanto ao uso de articulações errôneas com movimentos da mandíbula ou da cabeça, ou com os fonemas glotais [h] e plosivos [g] na realização das coloraturas, além de outras inadaptações indesejadas, como tensões no pescoço, na língua, nos lábios e na mandíbula. Ratificando tais apontamentos, Miller (2019, p. 89) afirma que devem ser evitadas quaisquer tendências à aspiração como uma maneira de articular as notas durante o canto ágil e, além disso, é necessário contemplar todos os componentes melódicos das coloraturas com a devida qualidade de timbre e ressonância. Carbone (2010, p. 213) adverte quanto ao risco de inadaptações que podem ser adquiridas durante o treinamento das coloraturas, o que inclui tremores da língua, da mandíbula ou do queixo, além de outras posturas estranhas do rosto ou do corpo. A autora também orienta que se deve evitar quaisquer tentativas de aspiração sonora como meio de melhor articular as notas, especialmente em tipos de coloraturas mais separadas ou destacadas (*Ibid.*, p. 214).

Vale ressaltar que alguns autores recomendam o uso de aspirações ou até mesmo outros tipos de articulações voltadas para o treinamento e a realização da agilidade vocal em coros ou grupos de cantores, que desenvolvem um repertório canoro de conjunto. Fernandes (2009, pp. 220-

222) afirma que o canto de agilidade configura-se como umas das mais difíceis habilidades técnico-vocais e estilísticas a serem desenvolvidas em um coro, pois requer um treinamento mais individualizado. Geralmente a rotina de ensaios e a demanda de repertório não permitem que se faça um trabalho personalizado e direcionado à prática de coloraturas para todos os integrantes do grupo. Contudo, sabe-se que, na literatura para o canto em conjunto, encontram-se inúmeras obras que exigem tal habilidade em todos os naipes. Por essa razão, cabe ao regente encontrar caminhos para aperfeiçoá-la devidamente. Dentre as orientações mais comumente passadas pelos regentes aos seus coristas, visando à precisão rítmica e à clareza dos sons, atributos indispensáveis da agilidade vocal, há a inserção do fonema [h], precedendo cada nota continuamente. O autor, citando Emmons e Chase (2006, p. 37)⁸², esclarece, porém, que tal prática feita de maneira recorrente pode causar danos à sonoridade, pois o uso indiscriminado da consoante [h] leva à fadiga das pregas vocais que, por sua vez, resultará em inevitáveis atrasos e perdas de andamento durante a prática do repertório (*Ibid.*, p. 221).

Miller (2000, pp. 58-59), apesar de não recomendar o uso de aspirações na prática de agilidade no canto solista, acredita em que talvez possa ser uma estratégia para a interpretação de peças com coloraturas feita por grandes conjuntos vocais, especialmente aqueles que integram uma maioria de cantores amadores. No entanto, corroborando Emmons e Chase (2006), o autor afirma que o uso constante da articulação aspirada pode gerar efeitos indesejados na afinação e na precisão rítmica das linhas que exigem agilidade vocal, a não ser que os coristas sejam orientados a restringirem as aspirações nas primeiras notas de cada grupo de três, quatro ou seis notas, o que pode fornecer pontos de exatidão rítmica impossíveis de serem alcançados no escape de ar após cada nota. Outras estratégias para a interpretação das coloraturas em corais ou demais formações vocais coletivas são apresentadas por Fernandes (2009, p. 221) e incluem: a leveza da voz, tomando os devidos cuidados para que a voz não fique débil ou perca harmônicos; a utilização do apoio respiratório de forma consistente, o que pode ser treinado durante a prática de vocalizes que, geralmente, precede os ensaios; e o controle ou até mesmo a retirada do vibrato.

Considerações de cunho fisiológico referentes às coloraturas vocais foram averiguadas nos tratados de Maffei (1562), Mancini (1774, 1912), García (1847) e Shakespeare (1909), nos quais essa habilidade do canto foi associada com a “abertura da garganta”, o que nos leva a

⁸² EMMONS, S.; CHASE, C. **Prescriptions for choral excellence: tone, text, dynamic leadership**. New York: Oxford University Press, Inc., 2006.

acreditar que esses autores defendiam um ajuste da laringe e do trato vocal superior no canto de agilidade feito por meio da manutenção do espaço velo-faríngeo, podendo caracterizar-se tanto pelo abaixamento da laringe, quanto pela elevação do palato mole. Maffei (1562) ainda descreve fisiologicamente o *cantar di gorga* e a prática de *passaggi* por meio de movimentos rápidos feitos pelas pregas vocais que, durante a expiração, manipulam a passagem do ar.

Averiguamos, nos tratados de Tosi (1743), García (1847), Lamperti (1864) e Shakespeare (1909), a associação das coloraturas com variações de dinâmica e inflexões, o que, segundo esses autores, poderia conferir-lhes maior fluência e vivacidade por meio de diferentes nuances e formas de articulação, além de constituírem-se como importantes ferramentas de interpretação musical para o canto de agilidade. Outros tratadistas, por sua vez, associaram a prática das coloraturas com o uso (ou acréscimo) de ornamentos musicais mais pontuais, tais como *trilli*, trinados, grupetos, mordentes e apojaturas (MAFFEI, 1562; ZACCONI, 1596; ROGNONI, 1620; DE BACILLY, 1679; MONTÉCLAIR, 1736; TOSI, 1743; MANCINI, 1912; GARCÍA, 1847). Além disso, Tosi (1734), Mancini (1912) e García (1847) ainda sugeriram que as coloraturas vocais fossem realizadas com leveza da voz, especialmente em tipos de agilidade cuja realização exigisse mais *legato*.

É importante discutir sobre o fato de que muitos tratadistas antigos consideravam a agilidade vocal como um traço congênito, ou seja, uma inclinação inata de determinados indivíduos para desenvolverem tal aptidão. Autores como Maffei (1562), Zacconi (1596), Banchieri (1601), Rognoni (1620) e De Bacilly (1679) dissertaram sobre a chamada *dispositione di gorgia* (ou *dispositione di voce* e ainda *disposition naturelle du gosier*, em francês), que seria uma certa predisposição atrelada ao canto ágil, partindo de um pressuposto que determinados cantores teriam mais facilidade para desenvolver essa habilidade do que outros, estando munidos de atributos vocais naturais, que lhes permitiriam cantar com velocidade e leveza. Reafirmando isso, Mancini (1774, 1912) considerou a agilidade como uma capacidade inerente a tipos vocais específicos, não podendo ser adquirida por qualquer cantor. Diferentemente, Lamperti (1864), mesmo reconhecendo a existência de tipos vocais que, naturalmente, apresentariam uma inclinação para a agilidade vocal, recomendou que cantores, de modo geral, dedicassem seus estudos ao treinamento dessa habilidade canora.

Como já visto em outra seção, existem subclassificações vocais empregadas para cantoras com maior destreza na prática das coloraturas e que levam, inclusive, o próprio termo em suas

denominações (por exemplo, o soprano coloratura ou o *mezzo-soprano*), como descrito por Steane e Jander (1992, p. 907). Todavia, corroborando a recomendação de Lamperti (1864) acima mencionada, acreditamos que o treinamento e o aperfeiçoamento das coloraturas, atualmente, tornam-se relevantes, independentemente do tipo vocal, uma vez que o mercado de trabalho para o cantor de concerto mostra-se cada vez mais diversificado, e a presença das coloraturas abrange repertórios variados de diferentes épocas, escritos para inúmeras classificações vocais. É muito raro, nos dias de hoje, algum cantor que, em sua trajetória acadêmica e profissional, não tenha contato com determinadas obras que exijam a agilidade da voz, seja em provas para o ingresso em cursos de graduação em música com habilitação em canto, seja em editais para concursos como solista ou coralista, sem excluir a preparação de papéis de ópera e a interpretação de obras sacras, como oratórios e missas, dentre outras circunstâncias. Nesse sentido, ao cantor erudito moderno, carece a busca de maiores subsídios técnico-vocais e interpretativos que lhe permitam se tornar um *performer* versátil, ainda que suas características vocais apresentem determinadas particularidades.

Ademais, reiteramos os achados de Brown (1996, *apud* HOOK, 2005, p. 41), que evidenciaram a relação da atividade neuromuscular a certos atributos essenciais para a realização das coloraturas. De acordo com esses autores, um treinamento específico para a prática de agilidade vocal poderia condicionar a ação reflexa da musculatura laríngea e faríngea, o que suportaria a hipótese de que essa habilidade canora pudesse ser aprendida e aprimorada. Isso faz com que acreditemos na capacidade plástica do controle neurológico sobre as estruturas participantes da atividade vocal em diferentes práticas do canto, pressupondo que um protocolo de treino direcionado para a apreensão de uma determinada habilidade possa ampliar a capacidade adaptativa e de versatilidade de um cantor.

Acrescentamos, também, as considerações de Miller (2019, p. 89), quando atesta que os exercícios de agilidade vocal podem desempenhar um importante papel na indução de uma coordenação eficiente entre diferentes mecanismos fisiológicos, tais como: o controle da saída do ar durante a expiração, determinado pela musculatura abdominal; a vibração das pregas vocais; e a manutenção de espaços ressonantes. Dessa maneira, o autor parece considerar não somente o componente glótico na realização das coloraturas, mas também ajustes supraglóticos e, sobretudo, uma boa coordenação pneumofonoarticulatória, envolvendo, principalmente, o trabalho dos músculos da mecânica respiratória. Contrapondo-se aos tratadistas defensores da *dispositione*, Miller considera ser essencial, para qualquer categoria vocal, a prática diária de

exercícios de agilidade, desde um baixo profundo, que geralmente canta linhas melódicas com mais *sostenuto*, até um soprano coloratura, que, como a própria denominação diz, é capaz de realizar inúmeros trechos musicais com diversificados floreios de voz (*Ibid.*, p. 88).

Em uma publicação mais antiga, dedicada somente ao treinamento vocal dos tenores, Miller (1993, pp. 87-104) faz recomendações sobre a agilidade vocal, indicando o subtipo *tenore di grazia* (ou *tenore leggero*), como sendo o que desenvolve tal habilidade com mais facilidade e possui uma maior gama de peças com coloraturas em seu repertório, o que não significa que outras subclassificações de tenor não devam treinar agilidade e desfrutar de seus benefícios para o desenvolvimento técnico-vocal. O autor adverte os tenores, como em Miller (2019), a não realizarem as passagens rápidas com aspirações, principalmente com as notas precedidas pelo fonema [h], e, além disso, orienta o treino da agilidade por meio da consciência da atividade abdominal coordenada com a fonação. Já nessa publicação, Miller defende a ideia de que a flexibilidade vocal traz benefícios no desenvolvimento técnico-vocal não somente para a habilidade de realizar coloraturas ou ornamentos, mas também para o domínio dos sons sustentados:

A capacidade de ser flexível é um requisito não apenas para passagens de notas consecutivas. Um tenor que não consegue mover seu instrumento com facilidade, não terá liberdade para cantar *sostenuto*, independentemente de sua voz ser mais leve ou pesada. A tensão crescente durante as escalas ascendentes e as frases sustentadas resultam do equilíbrio muscular estático em oposição ao equilíbrio muscular dinâmico. Configurações abdominais rigidamente fixadas produzem fadiga acumulada, assim como a configuração faríngea. Somente o *equilíbrio muscular dinâmico* nos mecanismos de respiração e fonação podem garantir a liberdade necessária para as longas linhas vocais de compositores como Verdi, Puccini, Brahms e Strauss. A musculatura do tórax e do tronco deve estar em condições atléticas para fornecer o suporte estrutural aerodinâmico e mioelástico necessário durante o canto. Parte do treinamento para a atuação profissional dos cantores consiste em aprender a manter a musculatura forte e flexível, seja cantando frases melismáticas, seja sustentadas. A agilidade e a flexibilidade podem ser mais bem adquiridas na voz cantada por meio da prática sistemática da técnica de *appoggio*. O mesmo tipo de precisão que produz a coordenação exata entre os músculos laríngeos e respiratórios no ataque vocal e no canto sustentado pode ser alcançado em estudos de velocidade⁸³ (MILLER, 1993, p. 88, tradução nossa, grifos do autor).

⁸³ *The ability to be flexible is a requirement not only of running-note passages, however. Unless a tenor of any vocal weight or category can move his instrument with ease, he will lack freedom in singing sostenuto. Mounting tension during soaring, sustained phrases results from static as opposed to dynamic muscle balance. Rigidly fixed abdominal settings produce accumulated fatigue, as does pharyngeal setting. Only dynamic muscle equilibrium in the breathing and phonating mechanisms can ensure the freedom necessary for the long vocal lines of Verdi, Puccini, Brahms, and Strauss. The musculature of the thorax and the torso must be in athletic condition to provide the structural support for the aerodynamic/myoelastic singing instrument. Part of the training for professional performance consists of learning how to keep a strong musculature supple, whether one is singing melismatic or sustained phrases. Agility and suppleness can best be acquired in the singing voice through systematic practice of the appoggio technique. The same kind of precision that brings about exact coordination between laryngeal and respiratory muscles in the onset and in sustained singing can be achieved in velocity studies.*

Tais escritos evidenciam a eficácia do treinamento do canto de agilidade até mesmo para subtipos vocais que, aparentemente, não demonstrem muita destreza para tal habilidade. Miller (1993, pp. 90-91) também esclarece que a articulação das notas no canto ágil deve ser feita por meio de pequenos impulsos na região epigástrica-umbilical, semelhante aos movimentos musculares no abdômen, observados durante uma risada leve, mantendo-se a posição pós-inspiratória do abdômen e das costelas:

[...] não deve haver movimento para dentro da parede abdominal frontal, exceto para saltos articulatórios minúsculos e quase imperceptíveis. Dessa forma, uma porção do tronco permanece flexível para os movimentos rápidos dos exercícios, utilizando a posição inspiratória durante os trechos mais lentos, evitando quaisquer tensões. A renovação da respiração, como sempre, deve ser silenciosa, e não forçada⁸⁴ (MILLER, 1993, p. 91, tradução nossa).

Dessa maneira, o autor orienta que os cantores (tenores) façam exercícios de velocidade emitindo sons com a boca fechada (*bocca chiusa*) e com vogais, coordenando tal movimentação abdominal com a modulação das notas em *staccato* e em *legato*, buscando aprimorar os dois tipos mais recorrentes de canto ágil, isto é, o mais destacado e o mais ligado. Além disso, prescreve também o treino mais lento em *legato*, sem os impulsos abdominais, utilizando somente a abertura anterolateral do abdômen e das costelas feita durante a inspiração (MILLER, 1993, p. 91). Em seguida, encontramos uma série de exercícios com graus de dificuldade progressivos e com alternância de agilidade e *sostenuto*, bem como vários excertos de obras importantes de compositores dos períodos barroco, clássico e romântico, nos quais o autor demonstra passagens com coloraturas que podem ser incluídas no treinamento da agilidade vocal. É importante salientar que tal tipo de treinamento, no caso dos tenores, pode contribuir para a homogeneidade dos registros vocais e para o mascaramento das zonas de passagem entre eles, que costuma ser mais aparentes nesse tipo de voz (*Ibid.*, pp. 91-104).

Ao abordar as particularidades do treinamento vocal direcionado ao soprano, Miller (2000, pp. 56-67) trata do canto de agilidade afirmando que, independentemente de apresentar uma voz mais leve ou mais pesada, sopranos de modo geral precisam desenvolver a habilidade de realizar movimentos rápidos com a devida flexibilidade. O autor reconhece que alguns subtipos

⁸⁴ [...] *there should be no inward movement of the front abdominal wall except for miniscule, barely discernible articulatory bounces. One remains flexible in the fast-moving portions of the exercise and then sustains the inspiratory position during the slower portion, avoiding all tension. Breath renewal, as always, must be silent and unforced.*

de soprano, por exemplo, o *soubrette*, o coloratura e o lírico, tendem a avançar mais rapidamente no ganho de agilidade vocal com relação a outros tipos, como o dramático e o *spinto*. Por essa razão, orienta que os subtipos considerados mais pesados, os quais geralmente apresentam maiores queixas de dificuldades para realizar coloraturas, devem dedicar mais tempo para exercícios básicos de agilidade, já que suas vozes não alcançarão destreza para tal habilidade, com a facilidade das vozes mais leves. Contudo, atesta que, com paciência e constância de treinamento, uma voz de soprano mais pesada será capaz de adquirir o mesmo grau de agilidade que um soprano leve. Cabe salientar que Miller defende um estudo para a voz do soprano que engloba não apenas o treino de agilidade vocal, mas também do *sostenuto*, sob a justificativa de que grande parte do repertório voltado para esse tipo vocal apresenta características contrastantes, caracterizando-se, sobretudo, pela exibição, por um lado, de atributos técnico-vocais e estilísticos de velocidade e, por outro, pela sustentação dos sons (*Ibid.*, p. 56).

Miller (2000, pp. 57-58) também orienta que o treinamento da agilidade vocal pelos sopranos tenha como ponto de partida o entendimento do gerenciamento e do *appoggio* respiratório, para, em seguida, realizar vocalizações específicas com todas as vogais. O autor sugere que a agilidade seja treinada pelos sopranos das duas maneiras de articulação mais recorrentes, isto é, a destacada e a ligada. O manejo da respiração seria o mesmo em ambas, com um movimento abdominal semelhante ao observado no riso sutil ou na respiração ofegante. Segundo Miller, o estudante pode, inclusive, experimentar dar algumas leves risadas com o intuito de compreender melhor tal ação da musculatura abdominal na realização das coloraturas, caracterizada não por contrações fortes, mas por pequenos impulsos na parede epigástrica-umbilical, como já abordado no treinamento para os tenores (MILLER, 1993). Tal comparação com o riso, apontada pelo autor, pode representar uma estratégia didática e lúdica para o entendimento e o aperfeiçoamento da coordenação e do sinergismo entre as musculaturas abdominal, laríngea e orofaríngea, observados durante a realização das coloraturas.

Com relação ao vibrato, Miller (2000, p. 58) afirma que sopranos devem evitá-lo ao realizarem coloraturas, uma vez que a velocidade das passagens melismáticas não permite que as notas com vibrato acomodem-se como acontece no canto *sostenuto*. Segundo o autor, o vibrato deve ser percebido como um componente timbrístico e não como uma variação de frequência, embora ela ocorra. Ademais, o canto ágil acaba reduzindo a eficiência do fluxo de ar, causando uma perda na consistência do timbre vocal. Miller também adverte os sopranos sobre o uso do

fonema [h], precedendo cada nota continuamente, fazendo com que os sons fiquem aspirados durante a realização das coloraturas, o que corrobora as publicações do mesmo autor de 1993 e 2019.

Miller (2000, pp. 59-62) propõe, dessa forma, exercícios técnico-vocais direcionados à prática de coloraturas, com diferentes desenhos melódicos e níveis distintos de dificuldade, abrangendo uma maior extensão da voz, paulatinamente. Em seguida, apresenta obras de referência que possuem coloraturas para a voz de soprano, incluindo desde compositores do período barroco (como G. F. Händel) até compositores que viveram no século XX (como Ígor Stravinsky), o que ratifica a associação de tal habilidade do canto com a sonoridade e a estilística desse tipo vocal ao longo do tempo. Ademais, o autor afirma que o treinamento diário da agilidade vocal, abrangendo exercícios curtos e mais extensos, juntamente com trechos selecionados do repertório soprânico com coloraturas, possibilitará o desenvolvimento da musculatura e da coordenação cinestésica necessárias para realizar não somente o canto ágil, mas também outras habilidades técnico-vocais, incluindo o canto *sostenuto* (*Ibid.*, p. 67). Nesse sentido, Miller parece defender mais uma vez a ideia de que o treinamento da agilidade vocal, direcionado a vozes de soprano mais ou menos suscetíveis à aquisição dessa habilidade, tenha eficácia no aprimoramento de outras capacidades do canto.

Acreditamos que a abordagem do treinamento e do aperfeiçoamento das coloraturas direcionados aos sopranos, encontrada em Miller (2000), possa ter equivalência aos demais tipos vocais femininos (a saber, *mezzo*-soprano e contralto), haja vista a categorização das vozes femininas apresentada pelo próprio autor em outra seção da mesma publicação (*Ibid.*, pp. 05-14), na qual ele ressalta o parentesco entre as diversas classificações vocais do gênero feminino. Contudo, cabe dizer que particularidades de cada voz, como a extensão e a tessitura vocais, os registros vocais e as zonas de passagem entre eles, o repertório, dentre outros, devem ser fatores importantes a serem considerados na didática voltada para a prática de agilidade vocal.

Ao tratar do canto ágil nas vozes masculinas graves (a saber, barítonos, baixo-barítonos e baixos), Miller (2008, pp. 86-99) afirma que esses tipos vocais devem desenvolver as habilidades de cantar coloraturas e de sustentar os sons, considerando que a agilidade e o *sostenuto* são características belcantistas contidas tanto no repertório para vozes femininas quanto para vozes masculinas. Dessa forma, o autor também atesta que a coordenação sinérgica entre as musculaturas abdominal, laríngea e orofaríngea, observada durante a realização das

coloraturas, possui semelhanças com as contrações musculares do riso e da respiração ofegante. Ademais, afirma-se que os cantores de vozes graves também podem simular risadas leves e contidas, objetivando o aprimoramento da agilidade da voz. Com uma abordagem semelhante a dos sopranos, Miller também orienta que os exercícios de agilidade para vozes masculinas graves sejam inicialmente curtos, ampliando sua extensão aos poucos e realizando-os de forma ligada e destacada. Ainda, reforça-se a importância de haver uma mescla entre as vogais utilizadas, inclusive em um mesmo exercício.

Miller (2008, pp. 89-99), de modo similar à abordagem do treinamento da agilidade vocal para os sopranos, discorre sobre obras vocais de referência de cada uma das vozes masculinas graves, englobando compositores dos séculos XVII ao XIX. O autor utiliza-se de excertos de peças diversificadas para exemplificar tipos distintos de coloraturas e diferentes formas de realização, atentando-se a ajustes técnico-vocais, especialmente os impulsos musculares do abdômen e questões estilísticas relacionadas a formas de articulação (ligada ou destacada), fraseado, expressividade, dentre outros recursos.


Ratificamos que o treinamento e o aperfeiçoamento da agilidade vocal e, mais especificamente, das coloraturas, são recomendados a todas as vozes, o que inclui também tipologias vocais do gênero masculino, diversificadas como contratenores, falsetistas, *haute-contres* e *baritenors*. Ademais, como afirma Carbone (2010, p. 212), corroborando Miller (1993, 2000, 2008 e 2019), o estudo da agilidade beneficia tanto vozes masculinas quanto femininas, sejam elas mais agudas ou mais graves, sejam leves ou dramáticas, uma vez que torna a voz mais flexível e elástica e oferece uma maior destreza do aparelho fonatório, possibilitando a realização de quaisquer efeitos estéticos. Segundo a mesma autora, o treinamento da agilidade nunca pode ser banido do desenvolvimento técnico-vocal, pois facilita a emissão dos sons e, nesse sentido, deve ser cultivado não somente por vozes solistas, mas também por coristas. Dessa forma, tal treinamento deve fazer parte da prática diária do cantor, independentemente de seu repertório incluir peças que exijam tal habilidade.

Carbone (2010, p. 212) ainda orienta que a rápida sucessão de sons, indispensável para o canto ágil, seja exercitada e tratada com muito cuidado, ou seja, é recomendável a inclusão de exercícios para desenvolver a agilidade vocal quando o cantor já tiver uma base técnica segura e estabelecida. A autora considera que tais exercícios funcionam como uma espécie de “ginástica laríngea”, conferindo elasticidade, maleabilidade e precisão no trabalho da


musculatura envolvida na produção vocal. Assim, o treinamento da agilidade se faz importante para induzir uma coordenação eficiente, que deve acontecer entre diferentes níveis do aparelho fonador, como já mencionado na seção anterior. Contudo, é válido que os exercícios de agilidade sejam feitos alternadamente aos de emissão sustentada e levem em consideração passagens entre registros, adaptações ressonantais, modificações vocálicas e controle das variações de intensidade. Novamente, em consonância com Miller (1993, 2000 e 2008), a autora afirma que a sensação de elasticidade e flexibilidade experimentada na realização das notas durante o canto ágil está atrelada à movimentação na região epigástrica-umbilical, semelhante aos movimentos observados na respiração rápida e silenciosa (*Ibid.*, p. 213).

Carbone (2010, pp. 213-2014) apresenta, logo, uma classificação para diferentes tipos de agilidade vocal, sendo o primeiro tipo a agilidade *legata*, em que os sons devem ser realizados perfeitamente unidos entre si; o segundo, a agilidade *martellata*, em que os sons sucedem-se bem apoiados e um pouco articulados, sem estar realmente destacados; o terceiro, a agilidade *picchettata*, consiste em dar a cada som uma leve inflexão, com interrupção mínima entre uma nota e outra (este tipo adapta-se bem aos sons repetidos e assemelha-se à produção do riso); e, por fim, a agilidade *spezzata*, uma quase junção entre a *legata* e a *picchettata*, realizada em grupos de sons diferentes. Note-se que, com exceção do último, tais tipos de agilidade e nomenclaturas podem ser encontrados em publicações antigas e modernas, a saber, Mancini (1774, 1912), García (1847), Lamperti (1864), Battaglia (1990) e Miller (2019). A figura abaixo (Figura 42) apresenta exemplos da autora de como realizar os tipos de agilidade apresentados (exceto o primeiro, a agilidade *legata*), com o auxílio de sinais de acentuação e ligaduras.

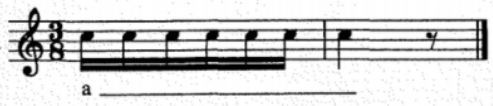
Es. 711



Es. 712



Es. 713



Es. 714




Figura 42: Exemplos de agilidade vocal – Es. 711, agilidade *martellata*; Es. 712 e 713, agilidade *picchettata*; Es. 714, agilidade *spezzata* (CARBONE, 2010, pp. 213-214, edição nossa).

Um outro tipo de agilidade vocal, ainda não mencionado neste estudo, é evidenciado por Carbone (2010, p. 214) em sua abordagem dessa habilidade do canto. Trata-se da agilidade silábica (ou *agilità sillabica*, em italiano), que consiste na realização de trechos rápidos com uma sílaba para cada som, o que frequentemente é encontrado em peças cômicas, especialmente para determinados papéis operísticos destinados a tenores ou vozes masculinas graves (barítonos, baixo-barítonos e baixos). De acordo com a autora, esse tipo de agilidade requer do cantor bastante fluência de pronúncia, destreza no manejo da respiração e leveza na sonoridade. Dessa maneira, orienta que todas as recomendações técnico-vocais e estilísticas relativas à agilidade vocalizada sejam somadas à inteligibilidade das palavras, utilizando-se do mesmo tipo de mecanismo, isto é, uma fluidez sonora sem que haja perturbação no processo de emissão das sílabas durante a expiração. Apesar de ser um tipo de agilidade muito atrelado a aspectos interpretativos e performáticos, não significa que não possa ser devidamente treinado e aperfeiçoado como os demais tipos previamente abordados. É possível identificar trechos ágeis em muitas obras que, se vocalizados, soariam como passagens melismáticas tipicamente das coloraturas, mas, ao serem emitidos pelas diferentes sílabas do texto, promovem o desenrolar de algum enredo, podendo estar associados a determinadas ações cênicas.

A interpretação das coloraturas pode variar de acordo com o estilo musical de diferentes épocas e até mesmo com o estilo de diferentes compositores de um mesmo período. Consideramos que tais diferenças, atualmente, são fundamentais para a compreensão do contexto histórico e do estilo na construção de performances historicamente embasadas, especialmente levando em consideração o vasto repertório, que abrange desde o período da Renascença até o Romantismo, de peças com coloraturas, tanto para voz solista quanto para coro ou pequenos grupos vocais.

Negru (2012, pp. 104-106) apresenta questões técnico-vocais, especialmente em relação aos diferentes ressonadores e estruturas fonoarticulatórias associados à realização das coloraturas em períodos de época distintos. As orientações da autora podem contribuir para a interpretação estilística do canto de agilidade em repertórios variados nos dias atuais. Como já dito, mesmo apresentando peculiaridades da realização das coloraturas para repertórios distintos, a autora elenca atributos de técnica canora referentes à agilidade, que seriam comuns a qualquer tipo vocal, independentemente da época ou do estilo, tais como a colocação da voz na chamada “máscara”, isto é, uma maneira metafórica de se referir a sensações de ressonância e equalização de harmônicos durante o canto; e os movimentos dos músculos da mecânica

respiratória (em especial, o diafragma) sincronicamente realizados ao movimento vertical da laringe, com pequenos impulsos no início de cada grupo de sons, a fim de que todas as notas sejam emitidas com a mesma qualidade.

De acordo com a autora, a agilidade vocal no Barroco, por exemplo, possui certas particularidades, como o uso de um timbre mais claro e um vibrato mais contido. Dessa forma, Negru (2012, p. 104) aconselha que as coloraturas no repertório seiscentista e setecentista sejam produzidas na parte anterior da boca, com uma sensação de ressonância próxima aos dentes incisivos superiores e inferiores, e dos seios maxilares. Tal técnica supostamente otimizaria a clareza timbrística e a contenção do vibrato requeridos pela estilística específica do período, além de maneiras mais destacadas e separadas de realizar as notas, que podem recorrentemente ser utilizadas nesse repertório, como o *passaggio battuto* e o *martellato* (TOSI, 1723; MANCINI, 1774). A figura abaixo (Figura 43) demonstra cavidades ressonantes e pontos articulatórios sugeridos pela autora para a realização das notas em coloraturas barrocas.



Figura 43: Cavidades ressonantes e pontos articulatórios (pontuados e traçados em roxo) para a coloração da voz na realização de coloraturas do período Barroco, segundo Negru (2012, p. 104).

Negru (2012, pp. 105-106) também disserta sobre a realização da agilidade vocal no repertório belcantista da primeira metade do século XIX, especialmente dos compositores Gaetano Donizetti (1797-1848), Vincenzo Bellini (1801-1835) e Gioachino Rossini. A autora afirma que, para a interpretação de peças com coloraturas dos dois primeiros compositores, geralmente prevalece o estilo *di maniera* (GARCÍA, 1847), logo, deve-se buscar um ponto de ressonância mais alto, próximo aos seios frontais, a fim de favorecer a leveza e uma articulação mais ligada

entre as notas. Por sua vez, as coloraturas rossinianas são marcadas pelo estilo *di agilità* (GARCÍA, 1847), com excessiva articulação no nível da orofaringe, o que produziria um timbre mais escuro e, ao mesmo tempo, brilhante da voz, possibilitando realizar as notas em *martellato* ou *pichettato* (MANCINI, 1774; GARCÍA, 1847; LAMPERTI, 1864). A Figura 44 (abaixo) mostra as sensações de ressonância sugeridas pela autora para a interpretação das coloraturas vocais em obras de Donizetti e Bellini (à esquerda) e no repertório de Rossini (à direita).

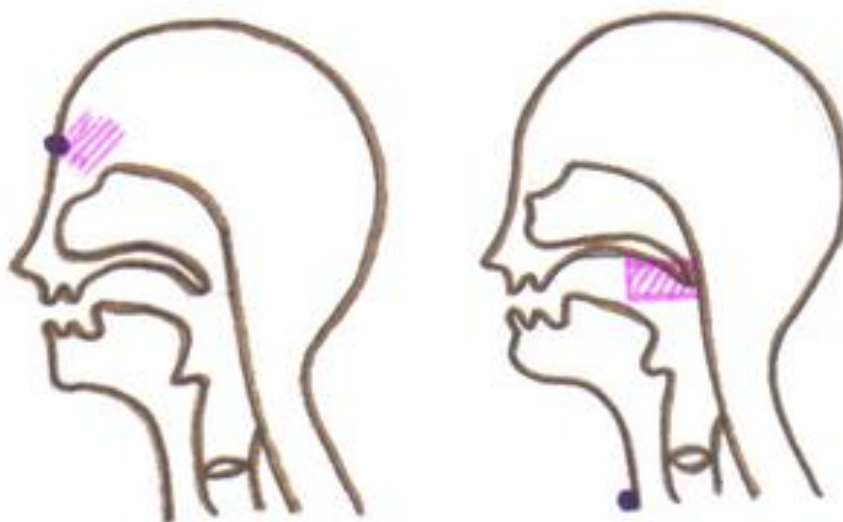


Figura 44: Sensações de ressonância (pontuados e traçados em roxo) sugeridos para a realização das coloraturas no repertório de Donizetti e Bellini (à esq.), e de Rossini (à dir.), de acordo com Negru (2012, pp. 105-106, edição nossa).

Com relação à prática de agilidade direcionada especificamente ao subtipo vocal denominado soprano dramático-coloratura, Negru (2012, p. 106) orienta o uso da orofaringe, da nasofaringe e de toda a cavidade nasal como espaços ressonantes atrelados à realização das coloraturas. Nesse sentido, esse subtipo vocal recorreria a uma chamada “semicavidade”, diferentemente da “cavidade completa”, mais utilizada pelas vozes dramáticas. Segundo a autora, tal direcionamento ressonantal, com as dimensões do trato vocal reduzidas, garantiria um timbre metálico, uma boa mobilidade da voz e, ao mesmo tempo, uma maior potência vocal, que são os atributos essenciais do soprano dramático-coloratura, isto é, uma categoria de cantor que desenvolve as habilidades dicotômicas da agilidade e da robustez de voz concomitantemente. Além disso, o estilo de agilidade característico dessa subclassificação vocal seria o *canto di bravura* (GARCÍA, 1847). A Figura 45 explicita as cavidades ressonantes ideais para o canto ágil e vigoroso do soprano dramático-coloratura.



Figura 45: Cavidades ressonantes (traçados em roxo) direcionados ao subtipo vocal, soprano dramático-coloratura, na prática de agilidade da voz (NEGRU, 2012, p. 106).

Corroborando Lamperti (1864), Brown (1996, *apud* HOOK, 2005) e Miller (2019), Negru (2012, p. 106) ainda afirma que as diferentes cavidades de ressonância, por ela sugeridas, para a prática de agilidade, podem produzir efeitos distintos de timbre e articulação das notas, o que permitiria a particularização estilística do repertório que se deseja realizar, resultando em interpretações variadas das coloraturas, de acordo com o gosto de cada época. Contrapondo-se a Mancini (1774, 1912), a autora acredita, portanto, que uma abordagem diferenciada do canto da agilidade pode favorecer performances bem embasadas do ponto de vista técnico-vocal e interpretativo e oferecer a possibilidade de aquisição dessa habilidade do canto para todos os tipos vocais, mesmo àqueles que não demonstrem tal inclinação naturalmente.

Em concordância com as preposições e orientações apresentadas por Negru (2012), acreditamos que a produção vocal das coloraturas envolve certos atributos básicos, como a competência respiratória e a coordenação pneumofônica, independentemente do estilo em que são realizadas. No entanto, levando em consideração a época, o compositor e o caráter de uma determinada obra, caberá ao intérprete valer-se de técnicas específicas relacionadas a diferentes cavidades de ressonância, que servirão para estilizar as coloraturas em termos de velocidade (mais ou menos ágeis) e articulação das notas (mais destacadas ou mais ligadas).

Já tratamos, neste estudo, sobre o teor retórico que as coloraturas vocais podem assumir em uma determinada passagem musical, conferindo maior sentido ao que se deseja exprimir do texto. Destarte, o canto de agilidade nos séculos anteriores servia não somente para demonstrar

as habilidades técnico-vocais dos cantores, mas também para enfatizar algum sentimento ou emoção contida no texto cantado. Ainda citando Negru (2012, p. 98), a capacidade de reproduzir passagens canoras com agilidade abraça, ao longo dos séculos, diferentes formas de expressão estreitamente relacionadas com as palavras do texto e condicionadas pelas emoções e sentimentos que se deseja transmitir no momento da performance.

Hogea (2012, p. 179) também defende que, no desenvolvimento do gênero lírico, a lógica musical sempre perseguiu a significação textual, e a relação entre a palavra e o som configurou-se o principal núcleo de análise do drama musical. De acordo com a autora, a expressividade dos cantores dentro da tríade música-texto-enredo pode ser definida como uma mistura entre a técnica vocal, a qualidade de voz e a arte de atuar, sendo o resultado de um profundo trabalho do *performer*. Acreditamos que, além de desenvolver atributos de técnica vocal para aperfeiçoar a habilidade de realizar coloraturas, cabe ao cantor, que anseia por dedicar-se a um repertório caracterizado pelo canto ágil, a busca por uma maior eloquência e expressão, com base nas próprias significações trazidas pelas palavras que serão cantadas.

Nesse sentido, a expressividade corporal, isto é, os movimentos e gestos feitos por diferentes segmentos corpóreos e, sobretudo, as expressões faciais, pode configurar outro fator inerente à performance musical do canto, que não está diretamente relacionado à produção vocal, mas que pode auxiliar na fluidez e na dramaticidade de trechos musicais com agilidade. Diferentes gestos do corpo e expressões faciais configuram-se como um forte elemento para a interpretação de peças vocais, pois os cantores podem utilizar esse recurso com o intuito de intensificar e expressar sentimentos extraídos da relação do texto com a música no momento da performance. Hindemith (2009, pp. 38-39), ao tratar o cantor como um comunicador, afirma que alguns cantores negligenciam os aspectos posturais e as expressões faciais ao cantar. Segundo esse autor, um dos principais fatores que torna uma performance crível é o rosto, visto que o público pode facilmente decodificar diferentes sentimentos a partir da expressão facial. Assim, ao ajudar a exprimir o sentido do texto, as expressões faciais usadas na interpretação de peças com coloraturas podem enriquecer o seu caráter dramático e expressivo.

9.1 Proposta de treinamento e aperfeiçoamento das coloraturas vocais

Na tentativa de colaborar com a abordagem didático-pedagógica do canto de agilidade, apresentaremos, a seguir, uma proposta de treinamento e aperfeiçoamento das coloraturas

vocais, na qual procuramos oferecer subsídios técnico-vocais, estilísticos e interpretativos direcionados ao desenvolvimento dessa habilidade para diferentes tipos de voz e níveis de expertise. Considerando, contudo, que alguns cantores poderão manifestar maior ou menor destreza à prática do canto ágil desde o início do treinamento, torna-se importante um diagnóstico prévio do grau de aptidão para as coloraturas, pois, assim, será possível planejar e conduzir todo o processo de acordo com a demanda de cada cantor. Tal diagnóstico – feito por quem estará orientando o aprimoramento das coloraturas, o que pode englobar o professor de canto, o regente, o professor correpetidor, o diretor musical, dentre outros profissionais – pode ocorrer a partir da observação do orientador à prática de exercícios vocais (doravante, vocalizes) de agilidade ou durante a realização de trechos com coloraturas em alguma obra musical, caso o cantor já tenha desenvolvido ou esteja desenvolvendo um repertório.

Elencamos, como ponto de partida para o treinamento da agilidade vocal, exercícios que aprimorem o planejamento e a competência respiratória. Como já mencionado, o cantor necessitará de um aporte respiratório satisfatório para realizar vocalizes e trechos musicais ágeis em uma mesma respiração. Para isso, tornar-se-á indispensável, especialmente para o cantor iniciante, o desenvolvimento da consciência do volume respiratório relacionado à quantidade de sons que deverá emitir. Antes, porém, será necessário ampliar a capacidade pulmonar, potencializando a atividade da musculatura envolvida na mecânica respiratória. Exercícios priorizando a projeção anterior da parte média do tronco, sincronicamente à movimentação látero-lateral do tórax durante a inspiração⁸⁵, poderão ser eficientes para uma maior expansão da caixa torácica em diferentes sentidos e, conseqüentemente, prover o aumento do volume pulmonar. Uma vez aprimorada tal movimentação do tronco na inspiração, exercícios com a emissão de fonemas fricativos (vozeados e não vozeados), vibrantes múltiplos (vozeados e não vozeados) e nasais serão úteis para otimizar o aumento das capacidades respiratórias. O uso de sons vozeados oferecerá, inclusive, um trabalho de controle e coordenação pneumofônica, também essencial para a prática das coloraturas (BEHLAU *et al.*, 2005a; MILLER, 2019).

⁸⁵ De acordo com Behlau *et al.* (2005b, p. 301), há duas correntes de técnica respiratória direcionada à voz cantada: a primeira estimula a contração da parede abdominal na inspiração, no que resulta em movimentar a barriga para dentro (ou, em inglês, *belly in*); ao passo que a segunda preza pela expansão da porção média ou baixa do tronco, movimentando a barriga para fora durante a inspiração (*belly out*). Segundo as autoras, tais técnicas não determinam necessariamente a qualidade vocal e o apuro técnico de um cantor. No entanto, autores como García (1847), Lamperti (1864) e Miller (2019) defendem a ideia de que o apoio respiratório (*appoggio*) acontece pela projeção anterior (da região entre o osso esterno e o umbigo) e lateral (entre as costelas) do tronco. Esse último autor ainda esclarece que, durante o canto, tal expansão do tronco permanece estável com um aparente movimento abdominal para dentro ao final das frases musicais mais longas (MILLER, 2019, p. 69). Ressaltamos que nossa proposta de treinamento de agilidade vocal aderiu à corrente de técnica respiratória na qual se expande o tronco durante a inspiração.

Além de exercícios respiratórios específicos, atividades aeróbicas, como caminhada, corrida e ciclismo, conjugadas com práticas de flexibilidade e fortalecimento da musculatura do tronco, poderão ser complementares no trabalho de competência respiratória para cantores. O quadro abaixo (Quadro 3) sintetiza as características desta etapa do treinamento.

Quadro 3 – Principais características da primeira etapa do treinamento para a agilidade vocal.

Proposta de treinamento e aperfeiçoamento das coloraturas vocais
Etapa 1 – Planejamento e competência respiratória
<ul style="list-style-type: none"> • Tipo respiratório utilizado na inspiração: expansão do tronco no sentido anteroposterior (região epigástrica-umbilical) e látero-lateral (abertura das costelas); • Durante a expiração: emissão prolongada de sons controlando a saída do ar mantendo a expansão do tronco o máximo possível.
<p><u>Exercícios propostos:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Emissão prolongada de fonemas fricativos e vibrante múltiplo não vozeados – [s], [f], [ʃ] e [r]; • Emissão prolongada de fonemas fricativos e vibrante múltiplo vozeados – [z], [v], [ʒ] e [r]; • Emissão prolongada de fonemas nasais – [m], [n], [ɲ] e/ou [ŋ]. <p><i>Obs.:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ⇒ Aumentar o tempo progressivamente (5, 10, 15, 20... segundos); ⇒ Poderão ser incluídos tempos de apneia (3 ou 5 segundos) antes e depois da emissão sonora; ⇒ Exercícios com fonemas vozeados poderão ser feitos prolongando uma mesma nota ou com glissandos ascendentes e descendentes, abrangendo notas extremas da extensão vocal.
<p><u>Outros exercícios:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Técnica mastigatória (BEHLAU <i>et al.</i>, 2005a, p. 447); • Técnica de modulação de frequência e intensidade (BEHLAU <i>et al.</i>, 2005a, p. 456); • Técnica de controle de ataques vocais (BEHLAU <i>et al.</i>, 2005a, pp. 467-469); • Técnica de emissão em tempo máximo de fonação (BEHLAU <i>et al.</i>, 2005a, pp. 469-470); • Técnica de <i>messa di voce</i> (BEHLAU <i>et al.</i>, 2005a, p. 470; PEREIRA, 2014); • Técnica do sopro e som agudo (BEHLAU <i>et al.</i>, 2005a, p. 478); • Exercícios de gerenciamento respiratório sem fonação (MILLER, 2019, pp. 74-77); • Exercícios de gerenciamento respiratório com sibilantes e fricativas (MILLER, 2019, pp. 77-80); • Exercícios de gerenciamento respiratório que envolvem fonação (MILLER, 2019, pp. 80-84).

Uma segunda etapa do treinamento para a agilidade vocal, dentro de nossa proposta, engloba o entendimento e a prática da ação muscular sincronizada em diferentes níveis, envolvida na articulação das notas durante as coloraturas, como já vimos na seção anterior. Inicialmente, será preciso que o cantor compreenda que tal sincronismo ocorre por meio de pequenos impulsos na região epigástrica-umbilical, sem que a expansão látero-lateral do tronco na inspiração seja perdida, coordenando-os com movimentos musculares nos níveis glótico e orofaríngeo. Dessa forma, a fim de otimizar tal entendimento e condicionamento muscular, exercícios também com sons fricativos (vozeados ou não) e nasais feitos em *staccato*, com variações de velocidade e

frequência (no caso de fonemas vozeados) e com o auxílio de monitoramento tátil e visual (mãos na região do tronco e no pescoço, e o uso do espelho para visualizar os movimentos síncronos) poderão ser eficazes (BEHLAU *et al.*, 2005a; MILLER, 1993, 2000 e 2008; CARBONE, 2010). O Quadro 4, a seguir, demonstra particularidades desta etapa do treinamento:

Quadro 4 - Principais características da segunda etapa do treinamento para a agilidade vocal.

Proposta de treinamento e aperfeiçoamento das coloraturas vocais
Etapa 2 – Entendimento e prática da ação muscular sincronizada em diferentes níveis
<ul style="list-style-type: none"> • Tipo respiratório utilizado na inspiração: expansão do tronco no sentido anteroposterior (região epigástrica-umbilical) e látero-lateral (abertura das costelas); • Durante a expiração: pequenos impulsos na região média do tronco coordenados com movimentações da laringe e da orofaringe, mantendo a expansão látero-lateral do tronco.
<p><u>Exercícios propostos:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Staccato</i> com fonemas fricativos e vibrantes não vozeados ([s], [f], [ʃ], [r] e [B]) – 10 a 30 impulsos para cada fonema; • <i>Staccato</i> com fonemas fricativos e vibrantes vozeados ([z], [v], [ʒ], [r] e [B]) – 10 a 30 impulsos para cada fonema; • <i>Staccato</i> com fonemas nasais ([m], [n], [ɲ] e/ou [ŋ]) – 10 a 30 impulsos para cada fonema. <p><i>Obs.:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ⇒ Aumentar a velocidade progressivamente (uso do metrônomo como auxílio); ⇒ Poderão ser introduzidos fonemas plosivos não vozeados, precedendo alguns fonemas fricativos em cada impulso (por exemplo: [bs], [ts], [bs], [tz] etc.); ⇒ Os exercícios poderão ser feitos com vogais precedidas ou não de fonemas plosivos ([t] e [d], por exemplo), laterais ([l]) e glotais ([h]); ⇒ Exercícios com fonemas vozeados poderão ter variações de altura com diferentes tipos de intervalo; ⇒ Uso de monitoramento tátil nas regiões do abdômen, tórax e pescoço, e uso de espelho para monitoramento visual; ⇒ Procurar manter a expansão látero-lateral do tronco durante a realização dos impulsos com o abdômen, como já dito; ⇒ Observar o sincronismo de movimentações nos níveis diafragmático, laríngeo e orofaríngeo.
<p><u>Outros exercícios:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Técnica de monitoramento por múltiplas vias (BEHLAU <i>et al.</i>, 2005a, pp. 454-456); • Técnica de modulação de frequência e intensidade (BEHLAU <i>et al.</i>, 2005a, p. 456); • Técnica de controle de ataques vocais (BEHLAU <i>et al.</i>, 2005a, pp. 467-469); • Técnica de sons disparadores (BEHLAU <i>et al.</i>, 2005a, pp. 482-484); • Simulação de riso contido (MILLER, 1993, p.90; 2000, pp. 43-44 e 2008, p. 14); • <i>Agility exercises – exercises</i> nº 5.1 a 5.3 (MILLER, 1993, pp. 88, 90-91); • <i>Breath energy in singing – examples</i> nº 4.1 a 4.8 (MILLER, 2000, pp. 44-47); • <i>Chapter 2: Beginning in the speech-inflection range (the onset) – exercises</i> nº 2.1 a 2.5 (MILLER, 2008, pp. 14-16); • <i>Attacco e chiusa del suono</i> – Es. nº 103 a 120 (CARBONE, 2010, pp. 69-74); • <i>Emissione dello staccato</i> – Es. nº 477-508 (CARBONE, 2010, pp. 158-162).

O domínio da expansão do tronco na inspiração e a consciência do planejamento respiratório, juntamente com a ampliação das capacidades pulmonares, bem como o entendimento e a estimulação dos movimentos musculatórios coordenados, levarão à próxima etapa do treinamento, que consiste na prática de vocalizes direcionados à agilidade vocal. Tais vocalizes poderão ser feitos inicialmente de maneira lenta, aumentando a velocidade paulatinamente, em conformidade com o grau de destreza demonstrado por cada cantor. Além disso, tais vocalizes poderão, primeiramente, abranger uma pequena extensão (intervalo maiores de segundas ou terças), ampliando-a aos poucos, chegando a uma oitava e meia ou até mesmo duas oitavas. Poder-se-á incluir desenhos melódicos diversos para os vocalizes, englobando pentacordes, escalas, arpejos, notas repetidas, quiálteras, diferentes motivos rítmicos, fermatas em notas mais agudas ou mais graves, acentos e variações de intensidade associadas etc. Os exercícios poderão ser feitos, inicialmente, com fonemas fricativos vozeados, vibrantes e nasais e, posteriormente, com vogais. As vogais poderão variar de acordo com as preferências de cada cantor. Contudo, orientamos que todas as vogais sejam treinadas e, caso seja necessário, os vocalizes poderão incluir consoantes vozeadas para o ataque sonoro. Vale ressaltar que tais vocalizes deverão ser realizados com diferentes tipos de articulação, isto é, mais separados/destacados e mais ligados. (GARCÍA, 1847; LAMPERTI, 1864 e 1890; SHAKESPEARE, 1909; MILLER, 1993, 2000, 2008 e 2019; BEHLAU *et al.*, 2005a; CARBONE, 2010).

Em publicações antigas e modernas que utilizamos neste estudo, é possível encontrar inúmeros vocalizes destinados ao aprimoramento da agilidade vocal, o que não significa que o cantor, professor de canto ou orientador vocal não possa utilizar outras publicações de referência ou até mesmo confeccionar seus próprios exercícios, tendo como base, inclusive, elementos melorrítmicos presentes nas peças do repertório. O quadro abaixo (Quadro 5) ajuda a compreender melhor as características presentes na terceira etapa do treinamento vocal para a agilidade das coloraturas.

Quadro 5 –Principais características da terceira etapa do treinamento para a agilidade vocal.

Proposta de treinamento e aperfeiçoamento das coloraturas vocais
Etapa 3 – Prática de vocalizes para agilidade vocal
<ul style="list-style-type: none"> • Tipo respiratório utilizado na inspiração: expansão do tronco no sentido anteroposterior (região epigástrica-umbilical) e látero-lateral (abertura das costelas); • Durante a expiração: pequenos impulsos na região média do tronco coordenados com movimentações da laringe e da orofaringe, mantendo a expansão látero-lateral do tronco.
<p><u>Exercícios propostos:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Vocalizes progressivos, que poderão incluir pentacordes, escalas, arpejos, notas repetidas, quiálteras, diferentes motivos rítmicos, fermatas em notas mais agudas ou mais graves, acentos e variações de intensidade associadas etc. <p><i>Obs.:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ⇒ Iniciar os exercícios lentamente e aumentar a velocidade aos poucos; ⇒ Os exercícios poderão ser feitos com fonemas fricativos vozeados ([z], [v], ou [ʒ]), vibrantes vozeados ([r] ou [B]) e nasais ([m], [n], [ɲ] ou [ŋ]), além de vogais presentes no português brasileiro ([a], [ɛ], [e], [i], [ɔ], [o] e [u]); ⇒ No caso de exercícios com vogais, poderão ser inseridos fonemas fricativos, vibrantes, nasais ou laterais no ataque sonoro; ⇒ Os vocalizes deverão ser feitos com articulações ligadas e separadas/destacadas podendo, inclusive, haver alternância do tipo de articulação em um mesmo exercício; ⇒ Procurar manter a expansão látero-lateral do tronco e observar o sincronismo de movimentações nos níveis diafragmático, laríngeo e orofaríngeo; ⇒ Ater-se a passagens de registro vocal realizando os devidos ajustes; ⇒ Manter a velocidade, precisão e regularidade requeridos (auxílio do metrônomo).
<p><u>Outros exercícios:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Técnica de sons nasais (BEHLAU <i>et al.</i>, 2005a, pp. 458-459); • Técnica de sons fricativos (BEHLAU <i>et al.</i>, 2005a, pp. 459-460); • Técnica de sons vibrantes (BEHLAU <i>et al.</i>, 2005a, pp. 460-463); • Técnica de escalas musicais (BEHLAU <i>et al.</i>, 2005a, pp. 470-471); • <i>Agility exercises – exercises</i> nº 5.4 a 5.18 (MILLER, 1993, pp. 91-93); • <i>The agility factor – examples</i> nº 5.1 a 5.18 (MILLER, 2000, pp. 57-62); • <i>Chapter 7: The agility factor – exercises</i> nº 7.1 a 7.5b (MILLER, 2008, pp. 86-89); • Exercícios para aquisição de agilidade (MILLER, 2019, pp. 90-94); • <i>Agilità, velocità, intensità, scioltezza e cambiamenti di vocale</i> – Es. nº 711 a 853 (CARBONE, 2010, pp. 213-239); • <i>Exercises on agility</i> (SHAKESPEARE, 1909, pp. 73-99); • <i>Esercizi per fare l'agilità</i> (LAMPERTI, 1864, pp. 24-30); • <i>Exercises for daily use</i> – nº 2 a 17 (LAMPERTI, 1890, pp. 27-42); • <i>Gammes, roulades (scale, volate, volatine)</i> (GARCÍA, 1847, pp. 33-48); • <i>Arpèges</i> (GARCÍA, 1847, pp. 52-54); • <i>Gammes et traits du genre chromatique</i> (GARCÍA, 1847, pp. 56-59); • <i>Exercises pour le martellement</i> (GARCÍA, 1847, pp. 62-63); • <i>Exercises pour les sons répétés</i> (GARCÍA, 1847, pp. 64-65); • <i>Exercises pour le mordant</i> (GARCÍA, 1847, pp. 68-69); • <i>Exercises sur l'acciaccatura</i> (GARCÍA, 1847, p. 69); • <i>Exercises sur le trille mesuré, pour le trille mordant, sur le trille chromatique</i> (GARCÍA, 1847, pp. 74-75); • <i>Exercises pour le mezzo respiro</i> (GARCÍA, 1847, p. 78); • <i>Petites notes</i> (GARCÍA, 1847, p. 79); • <i>Exercises sur l'accord du neuvième majeure</i> (GARCÍA, 1847, pp. 80-81).

A última etapa da nossa proposta de treinamento e aperfeiçoamento das coloraturas inclui a prática delas e seus aspectos interpretativos dentro do contexto de uma obra musical. Acreditamos que os exercícios previamente feitos nas etapas anteriores condicionarão o cantor em termos técnico-vocais para a realização de trechos com agilidade presentes em seu repertório. Porém, como já mencionamos, as peças com coloraturas exigem outros atributos além da precisão, velocidade e regularidade melódica e rítmica, o que engloba a estilística de cada peça, de acordo com o gosto da época e do compositor, e características expressivas como acentuações, variações de dinâmica, inteligibilidade do texto, movimentos corpóreos e feições. Nesse sentido, anteriormente ao treinamento prático da peça como um todo e, especificamente dos trechos com coloraturas, caberá um estudo prévio da obra, com o intuito de identificar suas principais características composicionais e estilísticas, assim como os sentimentos contidos no texto, a fim de que as escolhas interpretativas estejam devidamente embasadas. O Quadro 6 (abaixo) demonstra as características contidas nessa última etapa do treinamento das coloraturas vocais, que pode ser dividida em dois momentos distintos, quais sejam, o estudo prévio da peça e, posteriormente, o seu estudo prático.

Quadro 6 - Principais características da quarta etapa do treinamento para a agilidade vocal.

Proposta de treinamento e aperfeiçoamento das coloraturas vocais	
Etapa 4 – Estudo prévio e prática do repertório com agilidade vocal	
<ul style="list-style-type: none"> • Tipo respiratório utilizado na inspiração: expansão do tronco no sentido anteroposterior (região epigástrica-umbilical) e látero-lateral (abertura das costelas); • Expiração durante a realização das coloraturas: pequenos impulsos na região média do tronco coordenados com movimentações da laringe e da orofaringe, mantendo a expansão látero-lateral do tronco. 	
<ul style="list-style-type: none"> • <u>Estudo prévio da peça:</u> <ul style="list-style-type: none"> ○ Dados do compositor (época em que viveu, principais obras, principais gêneros e estilos de composição etc.); ○ Dados da peça (quando foi composta, tipo de composição, se integra uma obra maior, identificação de partes ou seções, tonalidade, modulações, andamento, mudanças de caráter, tradução do texto – se for o caso –, principais sentimentos contidos no texto etc.); ○ Identificar os trechos melódicos com coloraturas presentes na peça; ○ Identificar as características melorrítmicas de cada trecho (escalas, pentacordes, arpejos, saltos, motivos rítmicos recorrentes ou distintos, progressões etc.); ○ Identificar o tipo de articulação (destacada ou ligada) que melhor se enquadra no estilo da peça; ○ Identificar e separar os trechos em frases ou semifrases, quando possível e se for o caso; ○ Elencar pontos de apoio e acentuações melódicas em cada trecho, caso não haja indicações do próprio compositor; ○ Elencar pontos de respiração no trecho, caso seja necessário e não houver indicações do próprio compositor; ○ Considerar variações de intensidade, caso não haja indicações do próprio compositor; ○ Propor ações cênicas ou expressões corporais condizentes com o texto cantado. • <u>Estudo prático da peça:</u> <ul style="list-style-type: none"> ○ Cantar toda a peça lentamente e em <i>legato</i>, emitindo um fonema vibrante vozeado ([r] ou [B]) e, depois, um fonema nasal ([m], [n], [ɲ] ou [ŋ]) (usar mais respirações, caso seja necessário); ○ Cantar novamente a peça lentamente em <i>legato</i> com uma vogal de preferência ([a], [ɛ], [e], [i], [o], [o] ou [u]) (usar mais respirações, caso seja necessário); ○ Cantar somente os trechos com coloraturas lentamente com qualquer vogal e com a articulação estilizada (manter em <i>legato</i> ou separar/destacar as notas, se for o caso. Usar mais respirações, se necessário); ○ Cantar os trechos com coloraturas lentamente com a vogal do texto (dependendo do caso, cantar o verso ou a palavra que antecede a vocalização) e com a articulação estilizada; ○ Cantar os trechos com coloraturas lentamente com o texto e com a articulação estilizada, atendo-se também à realização das frases ou semifrases, pontos de apoio, acentuações e dinâmica (usar mais respirações, se necessário); ○ Manter as características do item acima, aumentando a velocidade paulatinamente trecho a trecho (auxílio do metrônomo); ○ Caso haja necessidade, separar cada trecho em frases ou semifrases e realizar cada parte separadamente repetidas vezes. Unir, aos poucos, as partes na velocidade requerida; ○ Realizar novamente toda a peça com o texto e na velocidade requerida; ○ Realizar novamente cada trecho com coloraturas, introduzindo ação cênica, gestual ou feições previamente elaboradas; ○ Realizar novamente toda a peça introduzindo ação cênica, gestual ou feições, de acordo com o que foi elaborado. 	
<p><u>Outros exercícios:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Agility exercises – examples</i> nº 5.2, 5.3a a 5.8 (MILLER, 1993, pp. 89-90, 94-104); • <i>The agility factor – examples</i> nº 5.19 a 5.24 (MILLER, 2000, pp. 63-67); • <i>Chapter 7: The agility factor: agility passages from the literature for the baritone – literature examples</i> nº 7.1 a 7.6 (MILLER, 2008, pp. 89-93); • <i>Chapter 7: The agility factor: agility passages from the literature for the bass-baritone and the bass – literature examples</i> nº 7.7 a 7.14 (MILLER, 2008, pp. 93-99). 	

Demonstraremos, a seguir, alguns aspectos de interpretação musical contidos na quarta etapa de nossa proposta de treinamento, em um excerto com coloraturas de uma peça do repertório vocal de concerto. O trecho escolhido é de uma ária de ópera, mas ratificamos que as coloraturas vocais também se fazem presentes em árias de operetas, de oratórios, de cantatas (sacras e profanas) e demais gêneros canoros. Procuramos evidenciar, nesse excerto, as estratégias didáticas elencadas na quarta etapa do treinamento, para, desta forma, orientar o aperfeiçoamento da agilidade vocal dentro do contexto de uma determinada obra musical, bem como as escolhas de interpretação inerentes a ela, o que acreditamos ser dois componentes essenciais no processo de construção da performance desse tipo de repertório.

O excerto é da ária *Al lampo dell'armi quest'alma guerriera*, da ópera *Giulio Cesare in Egitto*, de G. F. Händel (HÄNDEL, 2008, p. 103).⁸⁶ Trata-se de uma ária *da capo* em andamento rápido, métrica quaternária simples e tonalidade de Si bemol maior. Entre os compassos 15 e 21 da peça aparecem coloraturas sobre a primeira sílaba da palavra italiana *armi*. Estamos considerando que o trecho inicia-se com a anacruse para o compasso 16, em que se canta *al lampo dell'ar...*, e finaliza com a segunda sílaba da palavra *armi*, no compasso 20. A vocalização propriamente abrange os compassos 16 a 20 e é caracterizada por notas longas (Dó⁴, semibreve, preenchendo todo o c. 16, ligado à primeira parte do primeiro tempo do c. 17; Si³, mínima, no terceiro tempo do c. 18, ligado à primeira parte do último tempo do mesmo compasso; e Dó⁴, mínima, primeiro tempo do c. 19, ligado à primeira parte do segundo tempo do mesmo compasso) e notas de igual valor (semicolcheias, exceto no c. 20, que são duas colcheias). É possível identificar, nesse excerto, estruturas melorrítmicas, como uma progressão seguida de *grupetto*, tetracordes ascendentes e descendentes (*volatinas*) e sínopes nas notas longas, podendo, assim, separá-lo em partes: a primeira, do início do trecho até a primeira nota do segundo tempo do c. 18; e a segunda, da nota subsequente até o final do trecho. Podemos também sugerir, objetivando maior fluidez na realização do excerto, pontos de apoio melódico, respirações (para estudo, caso seja necessário) e variações de dinâmica (*crescendi* e *diminuendi*). A figura abaixo (Figura 46) demonstra o excerto que selecionamos da peça e questões relacionadas ao seu estudo e interpretação, que foram acima expostas.

⁸⁶ Utilizamos uma edição da partitura da obra com redução da parte orquestral para instrumento de teclas (piano, pianoforte, cravo, espineta etc.). A partitura completa da ária na versão utilizada encontra-se em ANEXOS.

The image shows a musical score for the aria 'Al lampo dell'armi quest'alma guerriera' from the opera 'Giulio Cesare in Egitto' by George Frideric Handel. The score is divided into two parts: 'Parte 1' (measures 15-18) and 'Parte 2' (measures 18-20). The vocal line is in G minor. Part 1 features a melodic progression (yellow) and a gruppetto (orange circle) on the word 'armi'. Part 2 features volatinas (blue arrows) and a melodic progression (yellow) on the word 'armi'. The piano accompaniment is in 4/4 time. Dynamics include 'crescendo' and 'diminuendo' markings.

Figura 46: Excerto com coloraturas da ária *Al lampo dell'armi quest'alma guerriera*, da ópera *Giulio Cesare in Egitto*, de G. F. Händel – Parte 1 (c. 15-18) e Parte 2 (c. 18-20) entre chaves vermelhas; progressão melódica (em amarelo), *gruppetto* (círculo laranja) e *volatinas* (setas azuis); sugestões de dinâmicas (*crescendi e diminuendi*), pontos de apoio melódico (em rosa) e respirações (vírgulas verdes) (HÄNDEL, 2008, p. 103, edição nossa).

Trata-se, também, de uma ária de bravura, na qual a frase que é cantada repetidas vezes durante a primeira parte (*al lampo dell'armi quest'alma guerriera vendetta farà* ou, em livre tradução, “ao fulgor das espadas esta alma guerreira fará vingança”) carrega um teor de heroísmo, ímpeto e belicosidade. Por conta disso, corroborando Tosi (1723), Mancici (1774), García (1847), Carbone (2010) e Negru (2012), sugerimos uma articulação mais separada/destacada para a realização das coloraturas do excerto analisado. Nota-se que, ao serem coloradas sobre a palavra *armi* (“armas” ou “espadas”), tais coloraturas podem exacerbar os sentimentos contidos no texto e ilustrar uma guerra ou batalha. Além disso, a ária integra o papel do protagonista da ópera, o imperador romano Júlio César. Portanto, para sua interpretação, poderão ser desenvolvidas ações cênicas ou elementos de expressividade corporal ancorados na construção da personagem ou nas emoções que o texto traz. Como exemplo, podemos sugerir o uso de uma postura ereta com abertura dos ombros e projeção anterior do tórax, bem como movimentos corporais e, principalmente, expressões faciais de raiva ou irritação durante as coloraturas do excerto. Vale ressaltar que, apesar de o papel de Júlio César ter sido originalmente escrito para um cantor castrado, atualmente pode ser interpretado por cantores travestidos do gênero

feminino (contraltos ou *mezzo-sopranos*) ou cantores do gênero masculino (contratenores, falsetistas e até mesmo barítonos ou baixo-barítonos, transpondo uma oitava abaixo).

Tal excerto pode ser estudo e aprimorado a partir dos elementos estruturais e das sugestões interpretativas acima colocadas. Dessa forma, pode-se estudá-lo primeiramente de forma mais lenta e em *legato*, fragmentando-o (Parte 1 e Parte 2), atendo-se às estruturas melorrítmicas (progressão, *grupetto*, *volatinas* e sínopes) e às propostas de respiração, pontos de apoio e variações de dinâmica. Em um segundo momento, o cantor poderá treinar o excerto introduzindo uma articulação mais destacada/separada e aumentando gradativamente a velocidade, ainda separando-o em duas partes e tentando, aos poucos, realizá-lo inteiramente em uma única respiração. Ao conseguir cantar com qualidade sonora todo o trecho na velocidade requerida e com os pontos de apoio e dinâmica propostos, será possível desenvolver as outras questões interpretativas referentes à construção da personagem e aos sentimentos contidos no texto, o que engloba a sua inteligibilidade, ações cênicas ou expressões corporais (movimentos do corpo e, especialmente, da face).

CONCLUSÃO

Esta pesquisa possibilitou-nos uma investigação acerca de vários aspectos relacionados ao canto de agilidade das coloraturas vocais. Nossa abordagem histórico-estilística revelou aspectos fundamentais a respeito dos pressupostos primórdios da agilidade vocal na prática canora de concerto, como os melismas e os floreios no Medievo e na Renascença, respectivamente. Além disso, a análise que fizemos de tratados antigos de canto, publicados desde a segunda metade do século XVI até o final do século XIX, proporcionou-nos acompanhar a trajetória do canto de agilidade em paralelo com o próprio desenvolvimento da técnica e da estética vocal erudita.

Pudemos perceber que a habilidade vocal ágil parece ter sido um traço marcante do canto de outrora, recebendo nomenclaturas e classificações variadas, de acordo com o gosto de cada época. O termo “coloratura”, especificamente, não foi encontrado em nenhum tratado de língua italiana, francesa e inglesa que pesquisamos. Averiguamos, logo, que tal palavra, recorrentemente empregada nos dias de hoje para se referir ao canto de agilidade em passagens melódicas vocalizadas, é uma variação de uma terminologia latina referente a “colorido” ou ao ato de “colorir”, mais encontrada em escritos antigos e modernos de língua não italiana. Apesar de a origem do termo aparentemente demonstrar uma relação com a timbrística vocal, constatamos que se relacione mais com “floreios” ou “embelezamentos”, o que evidencia o caráter ornamental das coloraturas. Já a classificação dos diferentes tipos de agilidade vocal expandiu-se ao longo do tempo, o que pode ser explicado principalmente pelo desenvolvimento da chamada escola italiana de canto (ou *bel canto*), que, com o passar dos anos, acabou configurando-se como uma importante tradição canora, cuja sonoridade foi amplamente explorada por vários compositores europeus e também brasileiros (especialmente dos períodos colonial e imperial), aumentando o leque de possibilidades e de habilidades vocais por parte dos intérpretes. Dentre eles, destacam-se os cantores castrados, tipo vocal comum nos séculos XVII, XVIII e parte do XIX.

Dessa maneira, observamos que os tratados pesquisados apresentaram uma gama considerável de abordagens didático-pedagógicas voltadas para o treinamento e o aperfeiçoamento das coloraturas vocais, o que demonstrou a relevância dessa habilidade na pedagogia e na prática do canto de concerto. Aspectos técnico-vocais como a competência, o apoio e o planejamento respiratório, assim como a coordenação pneumofonoarticulatória, a homogeneidade dos

registros vocais, a manutenção da ressonância da voz, a inteligibilidade das vogais, dentre outros, foram associados à prática de agilidade pelos tratadistas antigos e corroborados por autores mais modernos. Da mesma forma, considerações teóricas de cunho anatomofisiológico também foram levantadas, na tentativa de melhor entender o comportamento dos músculos da mecânica respiratória e da laringe e os ajustes supraglóticos que possam estar relacionados à realização das coloraturas vocais. Acredita-se que estudos futuros, em que poderão ser coletadas imagens da laringe e do trato vocal superior durante a prática das coloraturas em diferentes tipos de cantores, elucidarão os fenômenos fisiológicos envolvidos em sua produção.

Contudo, sabemos que os aspectos da produção vocal envolvidos na prática de agilidade carecem de maiores investigações, levando em consideração o controle neurofisiológico da musculatura laríngea e orofaríngea. Uma suposta capacidade plástica dos receptores neuromotores do aparelho fonador, atrelada a um treino direcionado à prática das coloraturas, poderia trazer resultados satisfatórios no aperfeiçoamento e até mesmo na aptidão dessa habilidade do canto, considerada inata para alguns autores antigos (MAFFEI, 1562; ZACCONI, 1596; BANCHIERI, 1601; ROGNONI, 1620; e DE BACILLY, 1679; MANCINI, 1774 e 1912). Com base em tais colocações, cabe dizer que autores modernos (BATTAGLIA, 1990; STARK, 1999; BROWN, 1996 *apud* HOOK, 2005; CARBONE, 2010; e MILLER, 1993, 2000, 2008, 2019) mostraram-se opositores ao fator congênito do canto de agilidade, incluindo-o no treinamento diário para qualquer tipo de voz e, ainda, correlacionando-o a uma maior acuidade técnico-vocal, já que tal prática reuniria muitos outros atributos canoros. Inclinando-nos à corrente desses autores, sem deixar de considerar aqueles tipos de voz que terão maior destreza para a prática de agilidade vocal, ressaltamos, além das implicações neurofisiológicas de coordenação e controle vocal supostamente relacionadas ao desenvolvimento das coloraturas, questões mercadológicas do canto de concerto, cada vez mais competitivo e, ao mesmo tempo, diversificado, exigindo dos cantores certo grau de versatilidade.

Este estudo também permitiu-nos lançar um olhar sobre o canto de agilidade das coloraturas, por meio de um viés retórico, qualificando-as como figuras retórico-musicais, o que, em diferentes repertórios, pode auxiliar na potencialização dos sentimentos ou emoções contidos no texto. Acreditamos que, para além do seu traço virtuosístico, em que os “malabarismos” de voz podem ser demonstrados pelos cantores, evidenciando suas capacidades técnico-vocais, a interpretação das coloraturas carece também de um sofisticado teor de eloquência e

dramaticidade. Nesse sentido, a expressividade corporal manifestada em movimentos, gestos e feições pode se revelar como uma importante ferramenta.

Elaboramos, por fim, uma proposta de treinamento e aperfeiçoamento das coloraturas vocais, visando a contribuir com o processo didático-pedagógico envolvido nessa habilidade do canto. Dessa forma, baseados na literatura pesquisada e na nossa própria experiência com a performance musical e com a docência, apresentamos técnicas e exercícios específicos, que englobaram a competência e o planejamento respiratório, o movimento sincrônico de diferentes níveis da produção vocal durante o canto ágil, a prática de vocalizes e o estudo do repertório. Dividida em quatro partes distintas, porém sequenciais, nossa proposta poderá servir como subsídio e orientação para o desenvolvimento da agilidade vocal em cantores de diferentes tipos de classificação e expertise.

REFERÊNCIAS

De texto

ABBATE, C.; PARKER, R. **Uma história da ópera**: os últimos quatrocentos anos. Tradução de Paulo Geiger. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ALMEIDA, A. **Modinhas no Brasil Imperial**: ornamentação sob a influência dos castrati. 2014. 124 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

APEL, W. (ed.). **Harvard Dictionary of Music**. 2. ed. Cambridge (Massachusetts): The Belknap Press of Harvard University Press, 1969.

ARDELEAN, I. Giovanni Battista Lamperti and his treaty, *Method in bel canto*. **Învățământ, Cercetare, Creație**-Faculty of Arts of the University “Ovidius”, Constanța (Romania), v. 3, n. 1, pp. 07-12, 2017.

AUGUSTIN, K. Os Castrati: visão holística da prática da castração na música. **Música e Linguagem**-Revista do Curso de Música da UFES, Vitória, v. 1, n. 1, pp. 68-82, 2012.

BANCHIERI, A. **Cartella musicale nel canto figurato, fermo, & contrapunto**. Venice: Giacomo Vincenti, v. 3, 1614. Ed. fac-similar.

BANCHIERI, A. **Cartella overo regole utilissime à quelli che desiderano imparare il canto Figurato**. Venice: Giacomo Vincenti, v. 1, 1601. Ed. fac-similar.

BARBIER, P. **História dos castrati**. Tradução de Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARTEL, D. **Musica Poetica**: musical-rhetorical figures in German Baroque Music. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BATTAGLIA, E. Lezione VII: introduzione alle volate. In: VACCAJ, N. **Metodo pratico di Canto**: contralto o basso. Revisão crítico-técnica de Elio Battaglia. Milano: Ricordi, 1990, pp. 27-28.

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, pp. 01-51.

BEHLAU, M. *et al.* Aquecimento vocal e tratamento fonoaudiológico das disfonias. In: BEHLAU, M. (org.) **Voz**: o livro do especialista. Rio de Janeiro: Revinter, v. 2, 2005a, pp. 407-564.

BEHLAU, M. *et al.* Voz profissional: aspectos gerais e atuação fonoaudiológica. In: BEHLAU, M. (org.) **Voz**: o livro do especialista. Rio de Janeiro: Revinter, v. 2, 2005b, pp. 287-407.

- BOREM, F. Lino José Nunes (1789-1847): um afro-brasileiro seria o compositor mais cromático das Américas até meados do século XIX? **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 5, n. 1, pp. 01-12, 2017.
- BOREM, F.; TAGLIANETTI, A. Construção de uma performance cênica para as três modinhas imperiais de Lino José Nunes (1789-1847). **Opus**, v. 22, n. 2, pp. 193-215, dez. 2016.
- BRANDÃO, J. M. Ópera no Brasil: um panorama histórico. **Música Hodie**, v. 12, n. 2, pp. 31-47, 2012.
- BROSSARD, S. **Dictionaire de Musique**. 1. ed. Paris: Christophe Ballard, 1703 (Ed. fac-similar).
- CACCINI, G. As novas músicas. Tradução de Conrado Augusto Gandara Federici (original de 1601). In: FEDERICI, C. A. G. **Giulio Caccini e suas Novas Músicas: um elogio ao canto**. 2009. 198 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009, pp. 23-52.
- CANO, R. L. **Música y Retórica en el Barroco**. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- CARBONE, M. L. S. **La voce**. Bergamo: Edizioni Carrara, 2010.
- CARDINE, E. **Primeiro ano de Canto Gregoriano e Semiologia Gregoriana**. Tradução de Eleanor Florence Dewey (original de 1970). São Paulo: Pallas Athena-Attar, 1989.
- CARDOSO, A. Um método brasileiro de contrabaixo, do século XIX (1838): Lino José Nunes. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, pp. 425-435, jul./dez. 2011.
- CRUZ, T. L. B.; **Estudo dos ajustes laríngeos e supralaríngeos no canto dos contratenores: dados fibronasolaringoscópicos, vídeo-radioscópicos, eletroglotográficos e acústicos**. 2006. 146 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- DE BACILLY, B. **Remarques curieuses sur l'art de bien chanter**. 3. ed. Paris: C. Blageart, 1679 (Ed. fac-similar).
- 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**. 2009. 483 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

FRICKE MATTE, I. Estética musical na transição da Renascença para o Barroco: revisão de fontes historiográficas sobre o treinamento vocal e ornamentação. **Per Musi**-Revista da Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, n. 36, pp. 01-25, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/5197/3223>>. Acesso em: 18 maio 2020.

GARCÍA, M. P. R. **Traité complet sur l'art du chant**: en deux parties. Première partie, 2. ed.; Seconde partie, 1. ed. Paris: o autor; Troupenas, 1847 (Ed. fac-similar).

GIUSTINIANI, V. Discorso sopra la musica de' suoi tempi (original de 1628) In. SOLERTI, A. **Le origini del melodrama**. Torino: Fratelli Bocca, 1903, pp. 98-128. Disponível em: <<https://archive.org/details/leoriginidelmelo00sole/page/n5/mode/2up>>. Acesso em: 22 maio 2020.

GLASS, JR., W. A. **The Renaissance Italian Madrigal Comedy**: a handbook for performance. 2006. 89 f. Tese (Doutorado em Música) – School of Music, University of Arizona, Tucson, 2006.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2007.

HINDEMITH, P. B. **The singer as communicator**. 2009. 56 f. Tese (Doutorado em Música) – Faculty of the Graduate School, University of Minnesota, Minnesota, 2009.

HOGEA, A. T. Meanings of vocal expressivity in musical drama. **International Journal of Human Voice**, v. 1, n. 2, pp. 179-182, 2012.

HOOK, S. **Vocal agility in the male adolescent changing voice**. 2005. 142 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculty of the Graduate School, University of Missouri, Columbia, 2005.

KUBO, V. A. A transformação dos *passaggi* na prática vocal italiana de meados do século XVI ao início do século XVII. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 28, 2018, Manaus. **Caderno de Resumos e Anais...** Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/viewFile/5411/1991>>. Acesso em: 15 maio 2020.

LAMPERTI, F. **Guida teorica-practica-elementare per lo studio del canto**. Milano: G. Ricordi, 1864 (Ed. fac-similar).

LAMPERTI, F. **The Art of singing**. Tradução de J. C. Griffith (original de 1864). New York: G. Schirmer, 1890.

LEMO, M. S.; COSTA, L. Il Corago e o melodrama seiscentista: entre a teoria e o juízo do gosto. **Música Hodie**-Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, Goiânia, v. 15, n. 2, pp. 220-233, 2015.

LIMA, E. V. **A modinha e o lundu**: dois clássicos nos trópicos. 2010. 248 f. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

LINDE, H-M. **Pequeno guia para a ornamentação da música do Barroco**. Tradução de H. J. Koellreutter (original de 1958). São Paulo: Musicália, 1979.

MAFFEI, G. C. **Delle Lettere del S. Gio. Camillo Maffei Da Solofra. Libri due**: dove tra gli altri bellissimi pensieri di filosofia, e di medicina, v'è un discorso della voce e del modo d'apparare di cantar di garganta, senza maestro, non più veduto, n'istampato. Napoli: Raymundo Amato, v. 1, 1562 (Ed. fac-similar).

MAMMÌ, L. A notação gregoriana: Gênese e Significado. **Revista Música**-Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP, São Paulo, v. 9/10, pp. 21-50, 1998/1999. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/61749/64619>>. Acesso em: 10 maio 2020.

MANCINI, G. **Pensieri e riflessioni pratiche sopra il Canto Figurato**. 1. ed. Vienna: Ghelen, 1774 (Ed. fac-similar).

MANCINI, G. **Practical reflections on the figurate art of singing**. 3. ed. Tradução de Pietro Buzzi (original de 1777). Boston: Gorham Press, 1912 (Ed. fac-similar).

MARIE-ROSE, I. **Canto Gregoriano**. 3. ed. Rio de Janeiro: Agir, v. 1, 1963.

MATTOS, C. P. **José Maurício Nunes Garcia**: biografia. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997.

MILLER, R. **A estrutura do canto**: sistema e arte na técnica vocal. Tradução de Luciano Simões Silva. São Paulo: É Realizações, 2019.

MILLER, R. **Securing baritone, bass-baritone, and bass voices**. New York: Oxford University Press, 2008.

MILLER, R. **Training soprano voices**. New York: Oxford University Press, 2000.

MILLER, R. **Training tenor voices**. Belmont: Schirmer Books, 1993.

MONGELLI, G. **A eloquência das palavras não escritas**: figuras retóricas e simbolismo religioso no primeiro livro do Cravo Bem Temperado de J. S. Bach. 2017. 144 f. Dissertação (Mestrado em Música – Interpretação Artística, especialização em Música Antiga) – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Porto, 2017.

MONTÉCLAIR, M. P. **Principes de musique**. Paris: L'auteur, 1736 (Ed. fac-similar).

MULLER, H. **Le Nuove Musiche**: história e estilo no canto de Giulio Caccini. 2006. 228 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

NEGRU, S. D. Particular aspects of the coloratura vocal technique. **International Journal of Human Voice**, v. 1, n. 1, pp. 97-107, 2012.

PACHECO, A. J. V. As Modinhas do Pe. José Maurício Nunes Garcia: fontes, edição e prática. **Per Musi**-Revista da Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, n. 39, pp. 01-52, 2019.

PACHECO, A. J. V. **Cantoria joanina**: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, *castrati* e outros virtuosos. 2007. 778 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

PACHECO, A. J. V. **Mudanças na prática da escola italiana de canto**: uma análise dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia. 2004. 327 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

PARR, S. M. **Melismatic Madness**: Coloratura and Female Vocality in Mid Nineteenth-Century French and Italian Opera. 2009. 247 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, 2009.

PEREIRA, D. A.; BORÉM, F. A coloratura vocal de Cecilia Bartoli na ária *Agitata da due venti* de Vivaldi. In: **Diálogos Musicais da Pós-Graduação**: Práticas de Performance. Org. e ed. por Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, n. 2, 2017, pp. 31-62.

PEREIRA, D. A.; BORÉM, F. A coloratura vocal em cinco tratados antigos de canto. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação**: Práticas de Performance. Org. e ed. por Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, n. 3, 2018, pp. 80-113.

PEREIRA, D. A. **Uma investigação dos aspectos fisiológicos, didáticos, estéticos e interpretativos da messa di voce**. 2014. 135 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

PINHO, S.; PONTES, P. **Músculos intrínsecos da laringe e dinâmica vocal**. Rio de Janeiro: Revinter, v. 1, 2008.

PORTO-ALEGRE, M. A. Apontamentos sobre a vida e as obras do Padre José Maurício Nunes Garcia. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro, tomo XIX, 3º trim., pp. 354-369, 1856. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B_G9pg7CxKSscjhZS2JHaS1WcUE/view>. Acesso em: 25 jun. 2020.

PRAETORIUS, M. **Syntagma Musicum III**. 1. ed. Wolfenbüttel: Elias Holwein, v. 3, 1619 (Ed. fac-similar).

RATZERSDORF, M. E. **O soprano ligeiro na ópera**: sua arte e otimização de sua técnica. 2002. 99 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

RODRIGUES, I. Ópera: uma Babel de linguagens. **Intersemiose**-Revista Digital, Ano 3, n. 5, pp. 99-115, jan./jul. 2014.

ROGNONI, F. **Selva de varii passaggi**. Milan: Filippo Lomazzo, v. 1, 1620 (Ed. fac-similar).

SERRA, J. S. F. **Teoría y práctica del Canto**. Barcelona: Herder, 2001.

SHAKESPEARE, W. **The Art of singing**. (original de 1898-99). London: Metzler & Co., 1909 (Ed. fac-similar).

SOARES, E. A.; NETO, D. M. Figuras retóricas no Domine Jesu de José Maurício Nunes Garcia. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24., 2014, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ANPPOM, 2014, p. 01-10.

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

STASI, M. **Palavra, harmonia e o platonismo ficiniano na monodia dramática da seconda pratica**. 2009. 198 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

STEANE, J. B.; JANDER, O. Coloratura. In: SADIE, S. (ed.) **The New Grove Dictionary of Opera**. London: Macmillan, v. 1, 1992, p. 907.

SUNDBERG, S. **Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto**. Tradução e revisão de Gláucia Laís Salomão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

TOSI, P. F. **Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il Canto Figurato**. 1. ed. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1723 (Ed. fac-similar).

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

VIRMOND, M. C. L.; NOGUEIRA, L. W. M. Comentários sobre a vocalitá no período de transição da ópera Italiana. **Música em Perspectiva**-Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR, Curitiba, v. 10, n. 1, pp. 47-68, 2017.

VIRMOND, M. C. L.; NOGUEIRA, L. W. M. Veni Sancte Spiritus: um moteto de José Maurício Nunes Garcia. **Per Musi**-Revista da Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, n. 24, pp. 167-171, 2011.

WILSON, B.; BUELOW, G. J.; HOYT, P. A. Rhetoric and music. In: **Grove Music Online**. Oxford University Press, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43166>>. Acesso em: 02 mar. 2020.

ZACCONI, L. **Prattica di Musica: utile et necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolatamente, si anco al cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili**. Venice: Bartolomeo Carampello, 4 v., 1596 (Ed. fac-similar).

ZARATE, J. M. The neural control of singing. **Frontiers in Human Neuroscience**, v. 7, article 237, pp. 01-12, jun. 2013.

De partitura

CALDARA, A. Che dite. In: CALDARA, A. **Kammermusik für Gesang**. Vienna: Österreichischer Bundesverlag, 1932, n. 9, pp. 33-37, canto e baixo contínuo. Disponível em: <http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/95/IMSLP72061-PMLP144472-Caldara_Che_dite.pdf>. Acesso em: 30 out. 2018.

GARCIA, J. M. N. Beijo a mão que me condena. Edição crítica de Alberto José Vieira Pacheco. In: PACHECO, A. J. V. *As Modinhas do Pe*. José Maurício Nunes Garcia: fontes, edição e prática. **Per Musi**-Revista da Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, n. 39, pp. 01-52, 2019, pp. 31-32.

GARCIA, J. M. N. Quoniam. In: GARCIA, J. M. N. **Missa de N. Sra. a 8 de Dezembro do Ano de 1810**. Editado por Cleofe Person de Mattos (original de 1810). [19--?], pp. 135-157, solistas, coro e orquestra.

HÄNDEL, G. F. Al lampo dell'armi quest'alma guerriera. In: HÄNDEL, G. F. **Giulio Cesare**. Edição de Nicolas Sceaux. *Nénuvar*, 2008, n. 2-24, pp. 102-106, canto e instrumento de teclas. Disponível em: <<http://nicolas.sceaux.free.fr/cesare/GiulioCesare-reduction.pdf>>. Acesso em: 30 set. 2020.

HÄNDEL, G. F. Dalla guerra amorosa. In: HÄNDEL, G. F. **Georg Friedrich Händel's Werke: italienische kantaten für eine solostimme und bass**. Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1887, v. 1, n. 8, pp. 34-38, canto e baixo contínuo. Disponível em: <http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/eb/IMSLP18941-PMLP44749-HG_Band_50.pdf>. Acesso em: 30 out. 2018.

NUNES, L. J. **Se os meus Suspiros Podessem**. Arranjo e edição de Fausto Borém. Belo Horizonte: Musa Brasilis, 2015, canto, contrabaixo e piano, 6 p.

ANEXOS

Edição de Eusebius Mandyczewski

Antonio Caldara (1670-1736)

Nº 9 Baß und Basso continuo „Che dite“

Che di-te, o miei pen-sie-ri? De-vo a-mar Filli, o pu-re de-vo dal cor scac-ciar-la?
 MeinHer-ze, gib ei-nen Rat mir! Darf ich sie lie-ben? SollPhiltis ich aus dem Kopf mirschla-gen?

Se in-tra-prendo ad a-mar-la mil-lea-mo-ro-se cu-re m'ingombrano la mente, e poi chi sà se la cru-delväs-
 Wenn die Lie-be ich wähle, pla-gen mich tau-send Sor-gen und rau-ben mir die Sin-ne. Und danuwer weiß, ob sie michschb-

sen-te. De miei so-spi-ri in si dub-bio-so sta-to sen-to e nonsento a-mor, pur son pia-ga-to.
 ach-ter! Für-wahr ich schwan-ke und frag'mich vol-ter Zwei-fel: Lieb' ich sie o-der nicht? Ach, welch ein Zwei-fel!

Segue Aria

ARIA
Allegro

Vor - rei dal pet - to sban - dir l'af - fet - to mail cor mi
 Ich möcht die Lie - be weit weg ver - ban - nen, doch sagt mein

di - ce mail cor mi di - ce che non si può, no, mail cor mi
 Herz mir, doch sagt mein Herz mir: das kann nicht sein, nein, doch sagt mein

di - ce, mi di - ce che non si può;
 Herz mir: das kann nicht, das kann nicht sein!

vor - rei dal pet - to sban - dir l'af - fet - to mail
 Ich möcht die Lie - be weit weg ver - ban - nen, doch

cor mi di - ce, mail cor mi di - ce che non si può, no, mail cor mi
 sagt mein Herz mir, doch sagt mein Herz mir: das kann nicht sein, nein, doch sagt mein

di - ce, mi di - ce che non si può.
 Herz mir: das kann nicht, das kann nicht sein.

(Fine) 35

Con le fa - vil - le di
Mit ei - nem Blick - ke aus

sue pu - pil - le già vin - ci - tri - ce, già vin - ci - tri - ce Fil - li il pia -
ih - ren Au - gen, macht sie mich be - ben, macht sie mich be - ben: ich muß sie

gò,
frein,

con le fa - vil - le di sue pu -
mit ei - nem Blick - ke aus ih - ren

pil - le già vin - ci - tri - ce Fil - li il pia - gò,
Au - gen macht sie mich be - ben, ich muß sie frein,

gà vin - ci - tri - ce Fil - li, Fil - li il pia - gò.
ich muß, ich muß sie frein, ich muß, ich muß sie frein!

Da capo al Fine

36

RECIT.

Dun-que, che far dov-vò po-ve-ro a-man-te co-re? di vi-ver so-ster-rai più lun-ga -
 Al-so, was soll ich tun, ar-me ver-lieb-te See-le? Das Le-ben soll ich län-ger noch er-

men-te e non scoprir l'a-mo-re? Sì, sì de-vi ta-cer, que-staè la pe-na, che ti pro-scri-ve
 tra-gen und mei-ne Lieb' ver-schwei-gen? Nein, nein! Stra-fest du so, grau-sa-me Phil-lis? Ich will es dir ge-

Fil-li, e che par i-o a-man-te sì ma ri-spet-to-so an-co-ra a te di-rò cor
 ste-hen: dich lieb ich in-nig, dies glau-be mir, und doch in al-len Eh-ren, will je-dem dei-ner

mi-o che per a-mar-la de-gna-mente è duo-po es-ser de cen-ni suoi sol me-ta e sco-po.
 Wän-ke so-gleich ge-hor-chen und ihm Fol-ge lei-sten. Dies sei al-lein mein Ziel: dir e-wig zu die-nen.

Segue Aria

ARIA
Andante

Con qual-che stil-la
 Seuf-zer und Kum-mer

di pian-to so - lo con un so - spi-ro pie-no di duo-lo chie-di pie-tà,
 rau-ben den Schlum-mer, all mei-ne Trä-nen, Bit-ten und Sch-nen merkt sie ja kaum,

chie-di pie-tà. Con qual-che stil-la di pian-to so - lo, so - lo con un so - spi-ro
 merkt sie ja kaum. Seuf-zer und Kum-mer rau-ben mir al - len Schlum-mer, all mei-ne Trä-nen,

pie-no di duo-lo chie-di pie-tà, pie-tà, pie-tà, chie-di, chie-di, chie-di pie-tà, chie-di pie-
 Bit-ten und Sch-nen, all mei-ne Trä-nen, mei-ne Trö-nen, al - le, al - le rüh-ren sie kaum, rüh-ren sie

(Fine)
 tà. Ma la fa - vil - la, che.
 kaum. Daß ich ver - bren-ne, sie.

- tar-dee cruc-cia sen - za re-spi-ro, se bent'ab-bruccia, se bent'ab-bruccia sve-lar non sà,
 - nur mehr ken - ne, sie - mein Be - geh-ren, dies ihr er - klä-ren, dies ihr er - klä-ren wä-re mein Traum,

se bent'ab-bruccia sve-lar non sà, nò, nò, nò, sve-lar non sà.
 dies ihr er klä-ren wä-re mein Traum, ja, ja, ja, das wä-r mein Traum!

8.

Dalla guerra amorosa.

Editado por Friedrich Chrysander

Georg Friedrich Händel (1685-1759)

BASSO.

Dalla guerra amorosa, or che ragion mi chiama, oh miei pensieri, fuggite pur, fuggite, vergogna non

è in amor la fuga, che sol fuggendo un'alma del crudo amor può ritornar la palma.

Allegro.

Non v'alletti un occhio nero,

non v'alletti un occhio nero con suoi

- Dalla guerra amorosa -

45

sguar-di lu - sin - - ghie-ro, che da voi - chie - da - pie - tà, che da

voi chie - da pie - tà,

non v'al - let-ti un oc - chio ne - ro, nò, nò, non v'al - let-ti un

oc - chio ne - ro con suoi sguar - - - - - di lu - sin -

- ghie - ro, che da voi, che da voi - chie - da pie - tà, pie - tà,

pie - tà, che - da voi, che da voi - chie - da - pie - tà.

(Fine.)

- Dalla guerra amorosa -

Che — per far le sue ven - det - te,

che — per far le sue ven - det - te, e con ar - co e con sa - et - te, e con

ar - co e con sa - et - te i - vi a - mor na - sco - so stà, che per far le sue ven -

- det - te, e con ar - co e con sa - et - te i - vi a -

- mor na - sco - so stà, i - vi a - mor na - sco - so — stà, na - sco - so stà.

Da Capo.

Fug - gi - te, si fug - gi - te, ah! di quan - to ve - le - no a - mo - re a - sper - ge i suoi pia -

- Dalla guerra amorosa -

37

ce-ri, ah quan-to mi-ni-stro duol, e pian-to, a chi lo se-gue, e le sue leg-gi a-do-ra. Se un'

vol-to v'in-na-mo-ra, sap-piate, oh pensieri miei, che ciò che pia-ce in brev'o-ra sva-ni-sce, e poi dis-pia-ce.

La bel-lez-za è com' un fio-re, la bel-lez-za è co-me un'

fio-re: sul ma-tin vi-ra-ce e bel-lo, sul ma-tin di pri-ma-ve-ra. Che la se-ra lan-gue e'

mo-re, che la se-ra lan-gue e mo-re, si sco-lo-ra e non par quel-lo, si sco-lo-ra e non par quel-'

lo, che la se-ra lan-gue e mo-re, si sco-lo-ra e non par quel-lo, si sco-lo-ra e non par quel-lo.

- Dalla guerra amorosa -

Fug-gi-te, si fug-gi-te, a chi ser-vo d'a-mor viene in ca-te - - - - -
 na, a chi ser-vo d'a-mor viene in ca-te - - - - -
 na, è dub-bio-so il gio-ir, è dub-bio-so il gio-
 -ir, cer-ta la pe- - - - -
 - na, è dub-bio-so il gio-ir, è dub-
 - bio-so il gio-ir, cer-ta la pe- - - - - na, cer-ta la pe-na.

H. W. so.

FINE.

Missa de N. Sra. a 8 de Dezembro
do Anno de 1810

Edição de Cleofe Person de Mattos

José Maurício Nunes Garcia

Quoniam

135

Allegro Maestoso

Fl. I *f* *ff*

Fl. II *f* *ff*

Cl. I

Cl. II

Fag. I *f* *ff*

Fag. II *f* *ff*

Cor. I-II

Tr. I-II

Timp.

S.

A.

T.

B.

VI. I *f* *ff*

VI. II *f* *ff*

Va. I *f* *ff*

Va. II *f* *ff*

Vc. I *f* *ff*

Vc. II *f* *ff*

Cb. *f* *ff*

136

7

Fl. I *p* *(cresc)* *f*

Fl. II *p* *(cresc)* *f*

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Fag. I *dolce* *cresc* *f*

Fag. II *dolce* *cresc* *f*

Cor. I-II *f*

Tr. I-II *f*

Timp.

S.

A.

T.

B.

VI. I *p* *cresc* *f*

VI. II *p* *cresc* *f*

Va. I *p* *cresc* *f*

Va. II *p* *cresc* *f*

Vc. I *f*

Vc. II *dolce* *f*

Cb. *cresc* *f*

The image displays a page from a musical score, numbered 182 at the top right and 137 in the upper right margin. The score is for an orchestra and a vocal soloist. It begins with a rehearsal mark '13'. The instruments are arranged in the following order from top to bottom: Flute I and II, Clarinet I and II, Bassoon I and II, Cor Anglais II, Trumpet I and II, Timpani, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violin I and II, Viola I and II, Violoncello I and II, and Contrabass. The vocal soloist's part is marked 'solo' and includes the Latin lyrics: 'Quo - ni - am tu so - lus, tu so - lus, tu so - lus, tu so - lus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus, tu so - lus'. The score features various musical notations including dynamics (p for piano, f for forte), articulation (accents), and phrasing slurs. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4.

138

21

Fl. I *f*

Fl. II *f*

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Fag. I

Fag. II

Cor. I-II *p* *f*

Tr. I-II *p* *f*

Timp.

S.

A.

T.

B. *f*
san-ctus, tu so-lus, tu so-lus, Do-mi-nus, tu so-lus Do-mi-nus, tu

Vl. I *f*

Vl. II *f*

Va. I *f*

Va. II *f*

Vc. I *f*

Vc. II *f*

Cb. *f*

28

Fl. I

Fl. II

Cl. I

Cl. II

Fag. I

Fag. II

Cor. I-II

Tr. I-II

Timp.

S.

A.

T.

B.

so - lus al - tis - si - mus Je - su Chri - ste, tu so - lus al - tis si - mus, Je - su Chri - ste,

Vi. I

Vi. II

Va. I

Va. II

Vc. I

Vc. II

Cb.

140

36

Fl. I *f*

Fl. II *f*

Cl. I *f* *p* *sol*

Cl. II *f* *p* *sol*

Fag. I *f* *p*

Fag. II *f* *p*

Cor. I-II *f* *p*

Tr. I-II *sfz* *f* *p*

Timp.

S.

A.

T.

B. Je - - - - - su Chri - ste, quo - ni - am tu - so - lus - san - ctus,

VI. I *sfz* *f* *p*

VI. II *cresc* *f* *p*

Va. I *cresc* *f* *p*

Va. II *cresc* *f* *p*

Vc. I *sfz* *f* *p*

Vc. II *sfz* *f* *p*

Cb. *sfz* *f* *p*

43

Fl. I *p* *cresc*

Fl. II *p* *cresc*

Cl. I *p* *cresc*

Cl. II *p* *cresc*

Fag. I *p* *cresc*

Fag. II *p* *cresc*

Cor. I-II

Tr. I-II *p*

Timp.

S.

A.

T.

B. quo - ni - am tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus al - tis - si - mus Je - - -

VI. I *sfz* *sfz* *sfz* *p*

VI. II *sfz* *sfz* *sfz* *p*

Va. I *sfz* *sfz* *sfz* *p*

Va. II *sfz* *sfz* *sfz* *p*

Vc. I *sfz* *sfz* *sfz* *p* *8va* *p* *cresc*

Vc. II *sfz* *sfz* *sfz* *p* *8va* *p* *cresc*

Cb. *sfz* *sfz* *sfz* *p*

142

50

Fl. I *sfz*

Fl. II *sfz*

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Fag. I *p*

Fag. II *p*

Cor. I-II

Tr. I-II *p*

Timp.

S.

A.

T.

B.

VI. I *cresc sfz p*

VI. II *cresc sfz p*

Va. I *cresc sfz p*

Va. II *cresc sfz p*

Vc. I *sfz p*

Vc. II *sfz p*

Cb. *p cresc sfz p*

144

63

Fl. I
Fl. II
Cl. I
Cl. II
Fag. I
Fag. II
Cor. I-II
Tr. I-II
Timp.
S.
A.
T.
B.
VI. I
VI. II
Va. I
Va. II
Vc. I
Vc. II
Cb.

ste, quo-ni-am tu so-lus san-ctus, tu so-lus, tu so-lus Do mi-nus, tu so-lus al-tis-si-mus

sfz
sfz
sfz
sfz
p
p
sfz
sfz
p
p
sfz
sfz
p
p
sfz
sfz
p
sfz

70

Fl. I *p* *(f)*

Fl. II *p* *(f)*

Cl. I *p* *f*

Cl. II *p* *f*

Fag. I *(f)* solo

Fag. II *(f)*

Cor. I-II *f*

Tr. I-II *f*

Timp.

S.

A.

T.

B. Je - su - Chri - ste, Je - su, Je - su

VI. I *p* *f* *p*

VI. II *p* *f* *p*

Va. I *p* *f* *p*

Va. II *p* *f* *p*

Vc. I *p* *f* *p*

Vc. II *p* *f* *p*

Cb. *p* *f* *p*

146

76

Fl. I *f* *p* (*p*) *cresc*

Fl. II *f* *p* (*p*) *cresc*

Cl. I *f* (*p*) *dolce*

Cl. II *f* *sol* (*p*) *dolce*

Fag. I *dolce*

Fag. II *dolce*

Cor. I-II *f* *pp*

Tr. I-II *f*

Timp.

S.

A.

T.

B. *tr*
Chri - ste,

VI. I *f* *p* *cresc*

VI. II *f* *p* *cresc*

Va. I *f* *p* *cresc*

Va. II *f* (*p*) *cresc*

Vc. I *f* *sol* (*p*) *dolce*

Vc. II *f* *sol* (*p*) *dolce*

Cb. *f*

84

Fl. I

Fl. II

Cl. I

Cl. II

Fag. I

Fag. II

Cor. I-II

Tr. I-II

Timp.

S.

A.

T.

B.

VI. I

VI. II

Va. I

Va. II

Vc. I

Vc. II

Cb.

cresc

f

p

sfz

Quo - ni - am tu so - lus, tu so - lus, tu so - lus san - ctus, tu so - lus, tu so - lus

Detailed description: This page of a musical score, numbered 192 and 147, contains measures 84 through 147. The orchestration includes Flutes I and II, Clarinets I and II, Bassoons I and II, Cor Anglais I and II, Trumpets I and II, Timpani, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violins I and II, Violas I and II, Violoncellos I and II, and Contrabass. The woodwinds and strings feature dynamic markings such as *cresc*, *f*, and *p*. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are silent until measure 147, where they enter with the Latin text: "Quo - ni - am tu so - lus, tu so - lus, tu so - lus san - ctus, tu so - lus, tu so - lus". The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

148

92

Fl. I *p* *f* *ff*

Fl. II *p* *f* *ff*

Cl. I *p* *f* *ff*

Cl. II *p* *f* *ff*

Fag. I *p*

Fag. II *p*

Cor. I-II *p* *f* *ff*

Tr. I-II *p* *f*

Timp.

S.

A.

T.

B. Do-mi-nus, tu so-lus, tu so-lus. San-ctus, tu so-lus, tu so-lus. Do-mi-nus, tu so-lus. Do-mi-nus, tu so-lus.

Vi. I *p* *f* *ff*

Vi. II *p* *f* *ff*

Va. I *p* *f* *ff*

Va. II *p* *f* *ff*

Vc. I *p* *f* *ff*

Vc. II *p* *f* *ff*

Cb. *p* *f* *ff*

99

Fl. I *f p sfz (p)*

Fl. II *f p sfz (p)*

Cl. I *sfz (p) sfz (p) p sfz p sfz (p)*

Cl. II *sfz (p) sfz (p) p sfz p sfz (p)*

Fag. I *p*

Fag. II *p*

Cor. I-II *sfz (p) sfz (p) p sfz (p) sfz (p)*

Tr. I-II *ff sfz (p) sfz (p) sfz (p) sfz (p)*

Timp.

S.

A.

T.

B. tu so - lus al - tis-si-mus Je - su Chri - ste, tu so - lus al - tis-si-mus

VI. I *sfz p sfz p p sfz p sfz p*

VI. II *sfz p sfz p p sfz p sfz p*

Va. I *sfz p sfz p*

Va. II *sfz p sfz p*

Vc. I *sfz p sfz p p sfz p sfz p*

Vc. II *sfz p sfz p p sfz p sfz p*

Cb. *sfz p sfz p p sfz p sfz p*

150

107

FL. I
p *sfz* *f*

FL. II
p *sfz* *f*

Cl. I
p *f* *dolce*

Cl. II
p *f* *dolce*

Fag. I
p *p*

Fag. II
p *p*

Cor. I-II
p *sfz* *f*

Tr. I-II
sfz *f*

Timp.

S.

A.

T.

B.
Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste, quo - ni - am tu - so - lus.

VI. I
p *sfz* *p* *f* *p*

VI. II
p *sfz* *p* *f* *p*

Va. I
p *sfz* *p* *f* *p*

Va. II
p *sfz* *p* *f* *p*

Vc. I
p *sfz* *p* *f* *p*

Vc. II
p *sfz* *p* *f* *p*

Cb.
p *sfz* *p* *f* *p*

114

Fl. I *p* *p* *sfz* *sfz* *sfz*

Fl. II *p* *p* *sfz* *sfz* *sfz*

Cl. I *p*

Cl. II *p*

Fag. I *p* *p*

Fag. II *p* *p*

Cor. I-II *p* *p* *sfz* *sfz* *sfz*

Tr. I-II *p* *p* *sfz* *sfz* *sfz*

Timp.

S.

A.

T.

B. San - ctus, quo - ni - am tu - so - lus Do - mi - nus, tu so - lus al - tis - si - mus

Vl. I *sfz* *sfz* *sfz* *p*

Vl. II *sfz* *sfz* *sfz*

Va. I *sfz* *sfz* *sfz*

Va. II *sfz* *sfz* *sfz*

Vc. I *sfz* *sfz* *sfz*

Vc. II *sfz* *sfz* *sfz*

Cb. *sfz* *sfz* *sfz*

152

120

Fl. I
Fl. II
Cl. I
Cl. II
Fag. I
Fag. II
Cor. I-II
Tr. I-II
Timp.
S.
A.
T.
B.
VI. I
VI. II
Va. I
Va. II
Vc. I
Vc. II
Cb.

p *cresc* *sfz*

p *cresc* *sfz*

cresc *sfz*

cresc *sfz*

cresc *sfz*

cresc *sfz*

p *sfz*

p *cresc* *sfz* *p*

p *cresc* *sfz* *p*

p *cresc* *sfz* *p*

cresc *sfz*

cresc *sfz*

cresc *sfz* *p*

Je - - - - -

Musical score for orchestra and vocal soloist, measures 125-153. The score includes parts for Flute I and II, Clarinet I and II, Bassoon I and II, Cor Anglais, Trumpet I and II, Timpani, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violin I and II, Viola I and II, Violoncello I and II, and Contrabass. The vocal soloist part (B.) features the lyrics "su, Je su,". The score is in a key signature of two flats and a common time signature. Dynamics include *p*, *f*, and *ff*. The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the vocal soloist has a melodic line. The brass section provides harmonic support with chords and rhythmic figures.

138

Fl. I *f* *p* *f*

Fl. II *f* *p* *f*

Cl. I *f* *p* *f*

Cl. II *f* *p* *f*

Fag. I *p* (*f*)

Fag. II *p* (*f*)

Cor. I-II *f* *p* *crēsc.* *f*

Tr. I-II *f* *p* *crēsc.* *f*

Timp.

S.

A.

T.

B. so - lus, so-lus al - tis - si - mus. Je - su, Je - su, Chri - ste, Je - su, Je - su

VI. I *f* *p* *f* *p*

VI. II *f* *p* *f* *p*

Va. I *f* *p* *f* *p*

Va. II *f* *p* *f* *p*

Vc. I *f* *p* *f* *p*

Vc. II *f* *p* *f* *p*

Cb. *f* *p* *f* *p*

156

145

Fl. I *p* *f*

Fl. II *p* *f*

Cl. I *p* *f*

Cl. II *p* *f*

Fag. I *p* *f* *ff*

Fag. II *p* *f* *ff*

Cor. I-II *p* *f*

Tr. I-II *p* *f*

Timp.

S.

A.

T.

B. su - Chri - ste, so - lus al - tis - si mus Je - su Chri - ste, so - lus al - tis - si - mus Je - su Chri -

VI. I *f*

VI. II *f*

Va. I *f*

Va. II *f*

Vc. I *f*

Vc. II *f*

Cb. *f*

151

FL. I *ff*

FL. II *ff*

Cl. I *ff*

Cl. II *ff*

Fag. I *tr*

Fag. II *tr*

Cor. I-II *ff*

Tr. I-II *ff*

Timp.

S.

A.

T.

B.

ste, Je - su Chri - ste.

VI. I *ff*

VI. II *ff*

Va. I *ff*

Va. II *ff*

Vc. I *ff*

Vc. II *ff*

Cb. *ff*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 202, covers measures 151 to 157. It features a full symphony orchestra and a vocal soloist. The woodwinds (Flutes I & II, Clarinets I & II, Bassoons I & II, Cor Anglais I & II, and Trumpets I & II) play melodic lines with a forte (*ff*) dynamic. The strings (Violins I & II, Violas I & II, Violoncellos I & II, and Contrabass) provide a rhythmic accompaniment with a similar *ff* dynamic. The percussion includes Timpani. The vocal soloist (Soprano) has a line with lyrics: "ste, Je - su Chri - ste." The score is in a key signature of two flats and a 4/4 time signature. Measure numbers 151, 152, 153, 154, 155, 156, and 157 are indicated at the top of the staves.

Beijo a mão que me condena

Modinha

[Dr. José Maurício Nunes Garcia]

Pe. José Maurício Nunes Garcia

[Lento]

Voz

Bei - jo a mão que me con - de - na

Piano

5

A ser sem - pre des - gra - ça - do,

9

O - be - de - ço ao meu des - ti - no,

13

[ad libitum]

Res - - pei - to o po - der do fa - do.

17 **Allegro**

Que eu a-me tan - to Sem ser a - ma - do, Sou in-fe - liz, ___ Sou des-gra - ça - do.

25

Que eu a - me tan - to, Sem ser a - ma-do, Sou in - fe - liz, ___ Sou des-gra - ça - do.

33

Que eu a-me tan - to Sem ser a - ma - do, Sou in-fe - liz, ___ Sou des-gra - ça - do.

41

Que eu a - me tan-to Sem ser a - ma-do, Sou in - fe - liz, ___

47

Sou des-gra - ça - do, Sou in - fe - liz, ___ Sou des-gra - ça - do.

Se os meus Suspiros Podessem (c.1831)*
(If my whispers could)

for voice, double bass and piano

Arr. and Ed. by Fausto Borém

Lino Jozé Nunes (1789-1847)
(Anonymous poem)

1. *Andantino mosso*

Music score for the first section, *Andantino mosso*. It features three staves: Voice, Double Bass, and Piano. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The Voice staff contains rests. The Double Bass and Piano parts provide harmonic support with various rhythmic patterns and dynamics.

Allegreto mosso

Music score for the second section, *Allegreto mosso*. It features three staves: Voice, Double Bass, and Piano. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The music begins with a *tenuto* marking. The Voice staff contains rests. The Double Bass and Piano parts are more active, with dynamics ranging from *pp* to *f*.

* 1831 is the year in which the orchestra of the Royal Chapel in Rio was extinguished and Lino began providing services like teaching how to compose, sing and play *modinhas*.

Se Meus Suspiros Podessem

2

9 *1º Tempo*

13 *Allegreto moderato*

2. *Verso 1*
Andantino mosso

17

Se Meus Suspiros Podessem

3

Allegretto mosso

21 *f* *p* *f* *rit.* *tenuto*

ri - as - quan - to - cus - ta hu - ma au - zên - cia su - por - tar *p* Sa - be -

21 *pp* *mf* *pp* *f* *rit.* *p*

21 *pp* *mf* *pp* *f* *rit.* *p*

21

1° Tempo

25

ri - as quan - to me cus - ta Hu - ma au - zên - cia ter - de - su - por -

25

25

25

Allegretto moderato

28 *tenuto* *f* *p* *f* *p*

tar Hu - ma au - zên - ci - a hu - ma - au - zên - cia ter - de - su - por - tar

28 *tenuto* *f* *p* *f* *p*

28 *f* *p* *f* *p*

28

Se Meus Suspiros Podessem

4

3. *Andantino mosso*

Musical score for section 3, *Andantino mosso*, measures 32-35. The score is written for a single melodic line (violin or flute) and a piano accompaniment. The piano part consists of two staves. The melodic line starts at measure 32 with a *pizz.* (pizzicato) instruction and a *p* (piano) dynamic. It features a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The piano accompaniment includes chords and arpeggiated figures. The section concludes at measure 35 with a *tenuto* instruction and a *p* dynamic.

Allegreto mosso

Musical score for section 3, *Allegreto mosso*, measures 36-39. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The melodic line starts at measure 36 with a *pizz.* instruction and a *f* (forte) dynamic. It features a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The piano accompaniment includes chords and arpeggiated figures. The section concludes at measure 39 with a *rit.* (ritardando) instruction and a *p* dynamic.

1° Tempo

Musical score for section 3, *1° Tempo*, measures 40-43. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The melodic line starts at measure 40 with a *tenuto* instruction and a *f* dynamic. It features a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The piano accompaniment includes chords and arpeggiated figures. The section concludes at measure 43 with a *tenuto* instruction and a *f* dynamic.

Se Meus Suspiros Podessem

5

44 *Allegreto moderato*

Se —

4. *Verso 2*
Andantino mosso

te - não - vis - se de per - to tão - sen - si - vel - sus - pi - rar - Cus - ta -

51 *Allegreto mosso*

ri - a — mais - que a mor - te hu - ma au - zên - cia su - por - tar — Cus - ta -

Se Meus Suspiros Podessem

6

1º Tempo

ri - a mais - que a mor - te Hu - ma au - zên - cia ter - de - su - por - tar Hu - ma au -

Allegreto moderato

zên - ci - a hu - ma - au - zên - cia ter - de - su - por - tar

Se meus suspiros podessem

Se os meus suspiros podessem
Aos teus ouvidos chegar
Saberas quanto custa
Huma ausência suportar

Saberas
quanto custa
Huma ausência
Ter de suportar
Huma ausência,
Huma ausência
Ter de suportar

Se te não visse de perto
Tão sensível suspirar
Custaria mais que a morte
Huma ausência suportar

Custaria
mais que a morte
Huma ausência
Ter de suportar
Huma ausência,
Huma ausência
Ter de suportar

If my whispers could

If my whispers could
Reach your ears
You'd know how much it costs
To bear such an absence

You'd know
how much it costs
To bear
such an absence
such an absence
To bear

If I did not see you so close
So sensitive a whisper
It cost more than death
To bear such an absence

It cost
more than death
To bear
such an absence
such an absence
To bear

Editado por Nicolas Sceaux

Georg Friedrich Händel (1685-1759)

102

GIULIO CESARE, REDUCTION

CLEOPATRA

47
pa-tra val-se a fre - nar si per-fi-do ardi - mento? La por-po-ra re - a - le scu donon è ba -
51
stante al tra-dimen-to. Ven-ga no pu-re, ho co-re. Cesar non sep-pe mai, che sia timore. Oh
55
Di - ol tu il cor mi struggi; sal - vati, oh mio bel sol! Ce - sa-re, fug-gi!

2-24 CESARE. Al lampo dell'armi quest'alma guerriera

Allegro.

CESARE.

3
6
Al lampo dell'ar-mi quest'al-ma guer-rie-ra ven-det-ta fa-

ATTO SECONDO, SCENA VIII.

103

9

rà, al lam-podell' ar-mi quest' al-ma guerrie-ra vendet-ta farà, vendet-ta fa-

12

rà, quest' al-ma guerrie-ra, al lam-podell' ar-mi quest' al-ma guerrie-ra vendet-ta fa-

15

rà, al lam-podell' ar

18

mi quest' al-ma guer-

21

rie-ra vendet-ta farà, vendet-ta fa-rà;

104

GIULIO CESARE, REDUCTION

24

al lampodell' ar - mi quest' al - ma guer rie - ra ven det - ta fa - rà,

27

30

al lampodell' ar - mi quest' al - ma guer rie - ra ven det - ta fa - rà,

33

quest' al - ma guer -

36

rie - ra ven - det - ta fa - rà.

ATTO SECONDO, SCENA VIII.

105

39

Non fia che disar-mi la destra guer-

42

rie-ra chi for-za le dà, non fia che disar -

45

- mi la - des - tra guerrie-ra chi for-za le dà,

48

la - des - tra guer - rie - ra chi for - za le

Adagio.

51

dà.

106

GIULIO CESARE, REDUCTION

54  **Al lam - po dell'**
Dal Segno.

56  **-rà. Mo - rà, mo - rà, Ce - sare**
Mo - rà, mo - rà, Ce - sare
Mo - rà, mo - rà, Ce - sare

59  **mo - rà! mo - rà, Ce - saremo - rà, mo - rà, mo - rà, mo - rà!**
mo - rà! mo - rà, Ce - saremo - rà, mo - rà, mo - rà, mo - rà!
mo - rà! mo - rà, Ce - saremo - rà, mo - rà, mo - rà, mo - rà!