

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA

DAIANA DE OLIVEIRA MELO

ASPECTOS TÉCNICO-VOCAIS E INTERPRETATIVOS DO *BEL CANTO* DO
SÉCULO XIX PRESENTES NAS *SEI ARIETTE*, OP. 95, DE MAURO GIULIANI

BELO HORIZONTE
2015

DAIANA DE OLIVEIRA MELO

ASPECTOS TÉCNICO-VOCAIS E INTERPRETATIVOS DO *BEL CANTO* DO
SÉCULO XIX PRESENTES NAS *SEI ARIETTE*, OP. 95, DE MAURO GIULIANI

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

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

BELO HORIZONTE

2015

M528a Melo, Daiana de Oliveira
Aspectos técnico-vocais e interpretativos do *Bel Canto* do século XIX presentes nas *Sei Ariette*, Op. 95, de Mauro Giuliani [manuscrito] / Daiana de Oliveira Melo. – 2015.
115 f.; il.

Orientadora: Mônica Pedrosa de Pádua.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Referências: f. 84-87,

1. Giuliani, Mauro 1781 – 1829 – Sei Ariette, Op. 95 – Crítica e interpretação – Teses.
2. Música – Filosofia e estética – Teses.
3. Voz – Fisiologia – Teses.
4. Interpretação musical – Voz – Teses.
5. Técnica vocal – Teses. I. Pádua, Mônica Pedrosa de.
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música.
III. Título.

CDU: 043



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

Dissertação defendida pela aluna DAIANA DE OLIVEIRA MELO, em 31 de agosto de 2015, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas Professoras:

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

Profa. Dra. Andréa Albuquerque Adour da Câmara
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Ana Cláudia de Assis
Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO

O presente estudo procurou investigar a presença dos aspectos técnico-vocais e interpretativos da escola italiana de canto, mais conhecida por *Bel Canto*, no repertório camerístico para canto e violão (ou piano) do compositor italiano Mauro Giuliani (1781 – 1829). Dessa maneira, foram abordados, primeiramente, aspectos históricos dessa escola de canto, tratando especialmente da inserção da voz feminina nos espetáculos musicais ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX, e em seguida selecionados cinco aspectos técnico-vocais característicos do *Bel Canto*, a fim de conceitua-los e exemplifica-los em peças do repertório operístico do século XIX. No intuito de evidenciar a ligação entre Giuliani e a prática vocal oitocentista, foram incluídos aspectos da vida e da obra desse compositor salientando, por meio de dados biográficos, historiográficos e composicionais, a sua relação com Gioacchino Rossini, fato que pode justificar o caráter dramático e cênico de suas obras. Por fim, o estudo contou com dois tipos de análise da obra *Sei Ariette*, Op. 95: uma análise formal tradicional detectando, dentre outras coisas, os cinco aspectos técnico-vocais do *Bel Canto* previamente estudados; e uma análise da relação poema-música, onde foi possível desenvolver um enredo que estabelecesse unidade entre todas as arietas que compõem a obra. Pretendeu-se, à luz de tais análises, incorporar esses elementos em minha *performance* e elucidá-los na interpretação do repertório belcantista do século XIX.

Palavras-chave: *Bel Canto*; Mauro Giuliani; técnica vocal; práticas interpretativas; performance musical.

ABSTRACT

This study aimed to investigate the presence of technical-vocal aspects of the Italian singing school better known as *Bel Canto*, in the chamber music repertoire for voice and guitar (or piano) by the Italian composer Mauro Giuliani (1781 – 1829). In this way, it was first approached historical aspects of this singing school, treating especially the insertion of the female voice in musical performances throughout the XVII, XVIII and XIX centuries, and then selected five technical-vocal aspects belonging to *Bel Canto* in order to conceptualize and exemplify them in pieces of the operatic repertoire of the nineteenth century. In order to highlight the link between Giuliani and the nineteenth-century vocal practice, there was an inclusion of some aspects of this composer's life and work, stressing through biographical, historiographical, and compositional data, his relationship with Gioacchino Rossini, which may justify the dramatic and scenic character of his works. Finally, the study included two types of analysis of the piece *Sei Ariette*, Op. 95: a traditional and formal analysis detecting, among other things, the five technical and vocal aspects of *Bel Canto* previously studied; and an analysis of the poem-song, where it was possible to develop a plot to establish unity among all ariettas that make up the work. It was intended, in the light of such analyzes, to incorporate these elements in my performance and elucidate them in the interpretation of the nineteenth century belcantist repertoire.

Keywords: *Bel Canto*; Mauro Giuliani; vocal technique; interpretative practices; musical performance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – A escola italiana de canto do século XIX: aspectos históricos e técnico-vocais	13
1. 1 – O surgimento da ópera.....	13
1. 2 – Vozes masculinas e femininas do <i>Bel Canto</i>	16
1. 3 – O <i>Bel Canto</i> do século XIX: sua consolidação e cinco dos seus aspectos técnico-vocais.....	20
1. 3. 1 – O canto em <i>legato</i>	24
1. 3. 2 – A utilização de coloraturas vocais	26
1. 3. 3 – A homogeneidade dos registros vocais.....	29
1. 3. 4 – <i>Messa di voce</i>	34
1. 3. 5 – Cadências.....	38
CAPÍTULO 2 – Aspectos biográficos e principais obras de Mauro Giuliani	42
2. 1 – Aspectos históricos da vida de Mauro Giuliani.....	42
2. 2 – A produção musical de Mauro Giuliani.....	45
2. 3 – Mauro Giuliani e sua proximidade com Gioachino Rossini	47
CAPÍTULO 3 – <i>Sei Ariette</i>, Op. 95, de Mauro Giuliani: aspectos técnico-vocais e interpretativos	52
3. 1 – A obra.....	52
3. 1. 1 – Arieta nº 1: <i>Ombre amene</i>	53
3. 1. 2 – Arieta nº 2: <i>Fra tutte le pene</i>	57
3. 1. 3 – Arieta nº 3: <i>Quando sarà quel di</i>	60
3. 1. 4 – Arieta nº 4: <i>Le dimore</i>	65
3. 1. 5 – Arieta nº 5: <i>Ad altro laccio</i>	69
3. 1. 6 – Arieta nº 6: <i>Di due bell'anime</i>	73
CONCLUSÃO	82
REFERÊNCIAS.....	84

REFERÊNCIAS DE PARTITURAS	86
--	-----------

ANEXO.....	88
-------------------	-----------

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Compassos iniciais da ária <i>Ah, non credea mirarti</i> da ópera <i>La Sonnambula</i> de Vincenzo Bellini: melodia baseada em graus conjuntos e organização textual sugestivas para o uso do <i>legato</i>	26
FIGURA 2 – Trecho do rondó <i>Nacqui all'affanno, al pianto</i> da ópera <i>La Cenerentola</i> de G. Rossini: compassos 16 a 20 com coloraturas vocais	29
FIGURA 3 – Registros vocais femininos, de acordo com García (1924)	32
FIGURA 4 – Trecho da ária <i>Regnava nel silenzio</i> da ópera <i>Lucia di Lammermoor</i> de G. Donizetti: exemplo da uniformidade dos registros vocais em saltos e em uma escala descendente	34
FIGURA 5 – Trecho da ária <i>O rendetemi... Qui la voce</i> da ópera <i>I Puritani</i> de V. Bellini: sugestão de utilização da <i>messa di voce</i> em algumas notas longas (no terceiro e no sétimo compasso do trecho) e na nota Lá (com indicação de fermata) no último compasso.....	37
FIGURA 6 – Trecho da ária <i>Una voce poco fa</i> da ópera <i>Il Baribieri di Siviglia</i> de G. Rossini: exemplo de cadência sugerida por Ricci	40
FIGURA 7 – Mauro Giuliani: gravura de Friedrich Jügel após uma pintura de Philipp von Stubenrauch	42
FIGURA 8 – O violão de Mauro Giuliani	46
FIGURA 9 – Compassos iniciais do <i>Andantino</i> da abertura da ópera <i>Semiramide</i> de G. Rossini..	48
FIGURA 10 – Compassos iniciais da Sinfonia baseada na abertura da ópera <i>Semiramide</i> de G. Rossini, escrita por Mauro Giuliani.....	49
FIGURA 11 – Compassos iniciais da <i>cavatina Di tanti palpiti</i> da ópera <i>Tancredi</i> de Rossini (redução para canto e piano).....	50
FIGURA 12 – Compassos iniciais da variação 1 escrita por Mauro Giuliani para canto e acompanhamento de violão (ou piano) baseada na <i>cavatina Di tanti palpiti</i> da ópera <i>Tancredi</i> de Rossini.....	50
FIGURA 13 – Compassos iniciais da arieta nº 1: exemplo de <i>legato</i>	55
FIGURA 14 – Arieta nº 2: melodia opcional na região aguda	59

FIGURA 15 – Arieta nº 3: realização de <i>sforzato</i> na nota aguda seguindo o acompanhamento instrumental	64
FIGURA 16 – Arieta nº 4: fermata na palavra <i>chiama</i> e uso de nota aguda na palavra <i>caro</i>	68
FIGURA 17 – Arieta nº 5: pedal na nota Lá e melodia ornamentada	72
FIGURA 18 – Arieta nº 5: trecho com movimentação melódica – coloraturas	73
FIGURA 19 – Arieta nº 6: seção Coda com suas fermatas e cromatismos	77

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – Os primeiros teatros públicos de ópera	15
QUADRO 2 – Algumas cantoras que atuaram nos séculos XVIII e XIX, de acordo com Candé (2001).....	20
QUADRO 3 – Algumas obras para canto escritas por Mauro Giuliani	47
QUADRO 4 – Informações sobre as seis arietas que compõem a obra <i>Sei Ariette</i> , Op. 25, de Mauro Giuliani	53
QUADRO 5 – Esquema formal da arieta nº 1: <i>Ombre amene</i>	54
QUADRO 6 – Texto original e traduções da arieta nº 1: <i>Ombre amene</i>	54
QUADRO 7 – Esquema formal da arieta nº 2: <i>Fra tutte le pene</i>	57
QUADRO 8 – Texto original e traduções da arieta nº 2: <i>Fra tutte le pene</i>	58
QUADRO 9 – Esquema formal da arieta nº 3: <i>Quando sarà quel di</i>	61
QUADRO 10 – Texto original e traduções da arieta nº 3: <i>Quando sarà quel di</i>	61
QUADRO 11 – Esquema formal da arieta nº 4: <i>Le dimore</i> – Seção A	65
QUADRO 12 – Esquema formal da arieta nº 4: <i>Le dimore</i> – Seção B	66
QUADRO 13 – Esquema formal da arieta nº 4: <i>Le dimore</i> – Seção A'	66
QUADRO 14 – Texto original e traduções da arieta nº 4: <i>Le dimore</i>	67
QUADRO 15 – Esquema formal da arieta nº 5: <i>Ad altro laccio</i>	70
QUADRO 16 – Texto original e traduções da arieta nº 5: <i>Ad altro laccio</i>	70
QUADRO 17 – Esquema formal da arieta nº 6: <i>Di due bell'anime</i> – Seções A, B e A'	74
QUADRO 18 – Esquema formal da arieta nº 6: <i>Di due bell'anime</i> – Seções B', B'' e Coda	74
QUADRO 19 – Texto original e traduções da arieta nº 6: <i>Di due bell'anime</i>	75

INTRODUÇÃO

O século XIX foi marcado pelo desenvolvimento das possibilidades técnicas dos cantores que, ao se depararem com novas salas de concertos, orquestras maiores e um repertório mais exigente, se viram na necessidade de desenvolver e ampliar sua técnica vocal. O *Bel Canto*, que é o termo geralmente compreendido como a escola italiana de canto dos séculos XVIII e XIX, consolidou-se nesse momento de desenvolvimento dos espetáculos operísticos como a principal referência de estética e de técnica de canto. Houve, a partir de então, uma intensa produção de obras do repertório operístico e camerístico, como as óperas e canções de Gaetano Donizetti, Gioacchino Rossini e Vincenzo Bellini, dentre outros. Um possível e ainda pouco explorado repertório da escola belcantista é o duo camerístico de canto e violão (ou piano) escrito por Mauro Giuliani, compositor que também esteve presente no momento da consolidação do *Bel Canto*.

Uma das primeiras obras de Mauro Giuliani que tive oportunidade de conhecer foram as *Sei Ariette*, Op. 95. Essa obra despertou meu interesse por se tratar de canções que pareciam conter em si características dramáticas como as árias de ópera do *Bel Canto* do século XIX. Sempre tive um especial apreço pelo repertório operístico belcantista e por isso fui motivada a realizar esta pesquisa. Além disso, eu gostaria ainda de verificar a maneira como as arietas foram escritas e a sua provável adequação aos princípios da escola do *Bel Canto*. Acredito que as obras belcantistas oferecem a nós, cantores, a possibilidade de aprofundar no conhecimento e desenvolvimento técnico de nossa própria voz e, sobretudo, ampliam a nossa capacidade de refletir sobre uma prática vocal que mantenha a qualidade, a longevidade e a saúde vocal.

Portanto, as principais questões que me motivaram a realizar esta pesquisa foram a necessidade de aprofundar meus conhecimentos sobre a escola do *Bel Canto*, relacionar esses conhecimentos com a música de Mauro Giuliani, principalmente nas *Sei Ariette*, no intuito de verificar a existência dos aspectos belcantistas em sua obra e, através de uma pesquisa biográfica e analítica, tanto musical quanto poética, enriquecer minha *performance* da obra em estudo. Creio que, no momento em que o *performer* busca, através da pesquisa, aprofundar seus

conhecimentos sobre o estilo, a contextualização e aspectos técnicos e artísticos que envolvem uma obra, ele cria possibilidades de transformar sua *performance*, deixando-a mais rica, embasada e consciente.

Esse estudo, portanto, pretende elucidar a trajetória de consolidação do *Bel Canto* como principal escola de canto do século XIX e fazer um estudo de aspectos técnico-vocais dessa escola que aparecem em tratados de canto da época e em estudos mais recentes sobre o assunto. Além disso, pretende ainda, através de uma pesquisa biográfica e analítica, verificar a inserção de Mauro Giuliani na escola belcantista e sua proximidade com os compositores e obras do período. Todo esse estudo histórico e técnico servirá de base para a realização de uma análise da obra *Sei Ariette* com o objetivo final de propor uma interpretação que leve em consideração aspectos técnico-vocais, musicais e poéticos da obra.

Organizei, então, esse trabalho em três capítulos que pretendem responder às questões que permeiam todo o desenvolvimento dessa pesquisa. Para compreender a trajetória da consolidação da escola do *Bel Canto* pretendo, no Capítulo 1, apresentar uma contextualização histórica a respeito dessa escola, desde o surgimento da ópera e o desenvolvimento do canto solista nos séculos XVII e XVIII, enfocando a participação gradual da voz feminina nas produções operísticas, até a sua consolidação no século XIX. Em seguida, apresentarei cinco dos seus principais aspectos técnico-vocais e buscarei em tratados de canto do período em questão e em publicações mais recentes, conceitos e explicações a respeito de cada um deles. Apresentarei também alguns exemplos da aplicação desses aspectos em trechos de obras de compositores belcantistas do século XIX.

O Capítulo 2 pretende, a partir de uma busca bibliográfica, ainda que existam poucas produções sobre o assunto, apresentar alguns aspectos biográficos e as principais obras do compositor italiano Mauro Giuliani, com destaque para as suas peças camerísticas escritas para canto e acompanhamento de violão ou piano. Esse estudo tem a finalidade de contextualizar Giuliani no seu período histórico e musical e detectar a presença de aspectos da escola do *Bel Canto* em sua obra. Além disso, nesse capítulo apontarei a admiração de Giuliani pela obra de G. Rossini, abordando

a relação de algumas obras desses dois compositores que possuem características comuns entre si.

Após realizar todo esse estudo técnico e histórico, farei, no Capítulo 3, uma análise da obra *Sei Ariete*, Op. 95, de Mauro Giuliani. Para isso, pretendo, inicialmente, contextualizar a obra também com seus aspectos históricos e de composição. A obra em estudo trata-se de seis canções, ou arietas, escritas para voz, violão ou piano. São elas: *Ombre amene*, *Fra tutte le pene*, *Quando sarà quel di*, *Le dimore*, *Ad altro laccio* e *Di due bell'anime*. Minha análise procurará entender a maneira como Giuliani compôs essas canções e buscará verificar a presença dos aspectos técnico-vocais estudados no Capítulo 1 deste trabalho em cada uma das peças. Além disso, uma questão que ainda será observada nessa análise será a verificação da possibilidade de essas seis canções fazerem parte de um ciclo, de acordo com a definição de ciclo de canções dada por Youens (2001 *apud* DUTRA, 2013).

Para as análises musicais, tive como ponto de partida os parâmetros de análise desenvolvidos por LaRue (1970). Os parâmetros são: *altura*, englobando melodia e harmonia, *duração*, observando aspectos rítmicos, *som*, no que se refere a timbre, intensidade, texturas e registros empregados, e *crescimento*, que se relaciona com o aspecto formal das obras e que pode ser deduzido observando-se os outros parâmetros já citados. Esse tipo de análise pôde auxiliar minha pesquisa principalmente por não fazer distinção hierárquica de níveis e por valorizar igualmente os diversos parâmetros musicais, como altura, intensidade, duração e timbre, que serão por mim observados. Portanto, levarei em conta a forma, as tonalidades e as características principais da escrita do compositor, tais como a ornamentação, o fraseado, os temas e desenvolvimentos, investigando a existência e a possibilidade de *performance* dos aspectos vocais do *Bel Canto* estudados neste trabalho.

Finalmente, com o objetivo de realizar uma proposta de *performance* para a obra, realizarei um estudo do texto poético elegendo pontos relevantes para poder estabelecer relações entre a poesia e a música das arietas. Para as análises das relações entre os textos poético e musical, levarei em consideração as referências

intrínsecas e extrínsecas da obra musical, de acordo com os conceitos de Nattiez (1990). As referências intrínsecas dizem respeito a relações que são estabelecidas entre os próprios elementos musicais. As referências extrínsecas são aquelas responsáveis pela criação de significados a partir da relação entre a música e aspectos extramusicais. Sendo assim, procurei encontrar uma ideia poética e um subtexto que me trouxessem elementos para embasar a criação de um enredo com o objetivo de orientar minhas escolhas interpretativas. A criação desse enredo tornou-se muito importante para mim, sobretudo pelo meu pensamento estar muito ligado à ópera, à dramaticidade e ao movimento cênico com os quais sempre tive contato durante minha trajetória como *performer*. O conceito de subtexto com o qual fundamentarei todo o meu estudo foi trazido por Stanislavski (2001). De acordo com o autor, o subtexto:

É a expressão manifesta, intimamente sentida de um ser humano em papel, que flui ininterruptamente sob as palavras do texto, dando-lhes vida e uma base para que existam. [...] Somente quando os nossos sentimentos mergulham na corrente subtextual é que a 'linha direta de ação' de uma peça ou de um papel passa a existir. [...] Isto indica que a palavra falada, o texto de uma peça, não vale por si mesma, porém adquire valor pelo conteúdo do subtexto e daquilo que contém. (STANISLAVISKI 2001, p. 163-165)

Na Conclusão apresentarei as reflexões feitas a partir de todo esse estudo, dentre elas, o fato de Giuliani escrever arietas, que também trazem consigo elementos dramáticos da ópera, apesar de serem consideradas como música de câmara. Apresentarei ainda o enredo desenvolvido por mim, baseando-me nos subtextos e referências intrínsecas e extrínsecas à obra, relacionando significados poéticos com a escrita musical de Giuliani.

CAPÍTULO 1 – A escola italiana de canto do século XIX: aspectos históricos e técnico-vocais

Neste capítulo apresentarei uma contextualização histórica a respeito da escola italiana de canto do século XIX, que ficou conhecida também por *Bel Canto*, desde o surgimento da ópera e o desenvolvimento do canto solista ao longo dos séculos XVII e XVIII, até a sua consolidação no século XIX como referência vocal estética e interpretativa. Em seguida, apresentarei cinco dos principais aspectos técnico-vocais dessa escola de canto que possuem relevância em obras do período Romântico, mais especificamente no repertório camerístico para canto e violão (ou piano) do compositor Mauro Giuliani, que serão estudadas no Capítulo 3 deste trabalho. A escolha desses aspectos técnico-vocais foi feita baseada nas principais ocorrências dos mesmos na obra que será analisada neste trabalho.

1. 1 – O surgimento da ópera

O gênero musical que hoje conhecemos como ópera surgiu na Itália no início do século XVII. As primeiras manifestações artísticas antecessoras da ópera foram as *Cameratas*, que existiram desde o século XVI na Itália. Segundo Coelho (2000), os estudos das *Cameratas* reuniram princípios estéticos que seriam fortemente explorados na prática vocal do período Barroco, como a aproximação do texto e da música respeitando as inflexões naturais da fala durante o canto, e a utilização de recursos musicais extramelódicos que poderiam sugerir ou reforçar a expressão de um sentimento específico em um determinado trecho de uma obra musical.

Os encontros recorrentes das *Cameratas* estimularam a criação de um gênero musical que unia diversas artes e que hoje conhecemos como ópera (RATZERDORF, 2002). Em 1597, a cidade de Florença presenciou a estreia de *Dafne*, um drama musical de Jacopo Peri com texto do poeta Ottavio Rinuccini que muitos estudiosos consideram hoje a primeira ópera a ser apresentada. De *Dafne*, porém, conservou-se apenas o texto e a maior parte da partitura foi perdida. As duas primeiras óperas, portanto, a nos chegar integralmente foram *Euridice*, escrita também por Peri e novamente com texto de Rinuccini; e *Rappresentatione di anima*

et di corpo de Emilio de Cavalieri com texto de Agostino Manni, ambas para as bodas de Henrique IV e Maria de Médici no ano de 1600 (CANDÉ, 2001).

Em 1602, o compositor e cantor Giulio Caccini publicou sua coleção de peças para canto solista e acompanhamento de alaúde ou outro instrumento de corda intitulada *Le nuove musiche*. Para a composição dessas peças, Caccini seguiu os princípios estéticos delineados pela *Camerata* e, já no prefácio da obra, expõe suas percepções sobre a prática vocal de sua época e prescreve o tipo de ornamentação que deveria ser utilizada para interpretar suas monodias. De acordo com Candé (2001), os ornamentos propostos por Caccini abriram um caminho para o *Bel Canto* (*buon canto* como dizia-se), uma vez que agregavam ao texto cantado um enriquecimento dos diferentes sentimentos (ou *affetti*, usando a terminologia da época) que deviam ser expressados no decorrer da execução musical.

Poucos anos mais tarde, o duque de Mântua, entusiasmado com as novas composições que estavam surgindo, encomendou a Claudio Monteverdi (1567 – 1643), que era músico de sua corte, uma obra pastoral dramática nesse novo estilo de composição. Assim, em 1607, estreou em Mântua *La Favola d’Orfeo*, ópera composta por Monteverdi sobre libreto de Alessandro Striggio que deu ao novo gênero musical um progresso significativo, com um caráter mais dramático ainda não experimentado pelas *Cameratas*, além de uma maior estruturação e instrumentação. Assim, com a composição de mais óperas, o século XVII assistiu à criação dos primeiros teatros destinados à música de cena, despertando o interesse da população por esse gênero musical e propiciando a criação de um público heterogêneo, formado majoritariamente pela nova camada de burgueses. Esse novo gênero musical advindo do desenvolvimento da declamação ornamentada das inflexões do texto iniciado pelas *Cameratas*, iria, no entanto, sofrer mudanças em 1637, com a inauguração em Veneza do primeiro teatro público de ópera (RATZERDORF, 2002). O quadro abaixo (Quadro 1) mostra os principais teatros inaugurados no século XVII e no início do século XVIII, em conformidade com Candé (2001). Nele pode-se averiguar as cidades e regiões que receberam o maior número desses teatros.

Quadro 1 – Os primeiros teatros públicos de ópera.

Ano	Localidade	Teatro	Obra de inauguração
1637	Veneza	<i>San Cassiano</i>	<i>Andromeda</i> de Francesco Manelli (estreia)
1639	Veneza	<i>SS Giovanni e Paolo</i>	<i>Delia</i> de Manelli (estreia)
1639	Veneza	<i>San Moisè</i>	<i>Arianna</i> de Monteverdi (reapresentação)
1651	Veneza	<i>Sant'Apollinare</i>	<i>Eristeo</i> de Cavalli (estreia)
1654	Nápoles	<i>San Bartolomeu</i>	<i>Oronthea regina d'Egitto</i> de Cirillo (estreia)
1656	Florença	<i>Teatro della Pergola</i>	<i>La Tancia</i> de Melani
1661	Londres	<i>Lincoln's Inn Fields Theatre</i>	<i>The siege of Rhodes</i> de Lawes e Locke (reapresentação)
1671	Paris	<i>Académie Royale de Musique</i>	<i>Pomone</i> de Cambert (estreia)
1671	Roma	<i>Tor di Nona</i>	<i>Scipione Africano</i> de Cavalli (reapresentação)
1673	Paris	<i>Sala do Palais-Royal</i>	<i>Cadmus et Hermione</i> de Lully
1675	Londres	<i>Dorset Gardens</i>	<i>Psyche</i> de Locke
1677	Veneza	<i>Sant'Angelo</i>	<i>Elena rapita da Paride</i> de Freschi
1678	Hamburgo	<i>Theater Am Gänsemarkt</i>	<i>Adam und Eva</i> de Johann Theile (estreia)
1678	Veneza	<i>San Giovanni Grisostomo</i>	<i>Vespasiano</i> de Pallavicino (estreia)
1679	Roma	<i>Capranica</i>	<i>Dov'è amore e Pietá</i> de Pasquini (estreia)
1681	Nápoles	<i>Fiorentini</i>	<i>Adamiro</i> de Provenzale
1705	Londres	<i>Queen's Theater</i>	<i>Gli amore d'Ergasto</i> de Greber

De acordo com o quadro acima, fica nítida a hegemonia inicial de Veneza, Nápoles e Florença nas principais produções operísticas e centros de produção de música. Na Europa ocidental, com o aumento do interesse popular e dos investimentos dos nobres e mecenas, a produção das óperas e a construção dos teatros se espalharam por outras regiões e países em um espaço de tempo relativamente curto. Os teatros públicos, especialmente os de Veneza, que recebiam um número significativo de expectadores, exigiam cada vez mais inovações musicais, de maquinário e de efeitos especiais.

É nesse contexto de busca pelo grande espetáculo que se desenvolve o *buon canto* (ou *Bel Canto*, como denominado anos mais tarde). A figura do cantor como solista, portanto, passou a ser cada vez mais enaltecida à medida que mostrava

suas habilidades e seu virtuosismo vocal. Os *castrati*, cantores que haviam passado pelo processo de castração ainda na infância e que cantavam inicialmente somente nas igrejas, despertaram o gosto estético de vários compositores do século XVII e invadiram a cena lírica, exibindo suas potencialidades como *performers*. Segundo Ratzendorf (2002, p. 9), “no século XVII, era normal que praticamente todos os papéis femininos na ópera fossem escritos para sopranos. Porém o termo soprano se aplicava mais frequentemente ao *castrato*”.

1. 2 – Vozes masculinas e femininas do *Bel Canto*

As primeiras vozes a serem utilizadas frequentemente nas igrejas e nos primeiros teatros ao final da Renascença e início do Barroco eram as vozes masculinas. Isso se dava pela inibição da figura da mulher na sociedade e nas manifestações artísticas públicas. Segundo Augustin (2011), para a realização das notas agudas eram utilizadas as vozes dos *castrati*. A utilização dessa voz não tem uma data bem definida na história, porém acredita-se que tenha sido realizada desde o Egito Antigo, inicialmente por razões religiosas. Os primeiros registros de uso desse tipo de voz constam da segunda metade do século XVI na porção ocidental da Europa, sobretudo na Itália, apesar de existirem registros de que na Espanha já existia a castração no século XV (AUGUSTIN, 2011). A prática da castração era feita, na maioria das vezes, em meninos que moravam nos conventos ou orfanatos e em meninos de famílias camponesas que buscavam um futuro mais promissor.

Com a criação e ampliação dos espetáculos de ópera no início do século XVII, os *castrati* foram tomando o lugar na cena operística da Itália representando personagens míticos, heróis e até mesmo alguns papéis femininos. Pela sua habilidade vocal, muitos *castrati* eram venerados por quem os ouvia e normalmente eram grandes conhecedores de música e de técnica de canto. A maior parte dos seus estudos de canto era feita nos conservatórios de música que, aos poucos, foram se transformando em verdadeiras escolas de canto. Barbier (1993) afirma que além dos *castrati* havia também tenores e baixos que estudavam nos conservatórios e que em alguns deles, como no conservatório de Santa Maria de Loreto, havia espaço para a entrada de mulheres. Farinelli, Caffarelli, Porporino e Salimbeni são

exemplos de cantores castrados que se destacaram nos conservatórios, além das cantoras Regina e Gabrielle, todos alunos de Nicola Porpora (1686 – 1768). Segundo esse autor, os professores dos conservatórios ensinavam inicialmente exercícios de respiração e técnicas de ornamentação com passagens, trinados, agilidade e flexibilidade vocal que garantiram aos alunos, especialmente os *castrati*, um lugar de destaque.

Em Veneza, os *Ospedalli* eram instituições que se encarregavam de dar este tipo de formação e de acolhimento, mas somente para meninas. O *Ospedalli della Pietá*, por exemplo, fundado em 1343, reunia meninas abandonadas da cidade de Veneza. Em 1703, o compositor e instrumentista Antonio Vivaldi (1678 – 1741) passou a dar aulas de música nesse *Ospedalli* ministrando aulas de violino, de composição e de canto. Formou, então, um coro com as meninas internas e dedicou muitas composições ao grupo. A educação musical dada por Vivaldi era muito rigorosa e exigia das alunas muita dedicação, o que levou o trabalho musical da instituição a se destacar em sua época.¹

Alguns professores e tratadistas de canto dos séculos XVII e XVIII que também eram *castrati*, como Pier Francesco Tosi (1653 – 1732) e Giovanni Battista Mancini (1714 – 1800), desenvolveram sua técnica vocal com base em seu próprio tipo vocal. De acordo com Pacheco (2004), tal fato acarretava às vozes femininas e às vozes de tenor e de baixo uma certa dificuldade ou obrigações na adaptação de seus respectivos desenvolvimentos técnico-vocais. Já Manuel Patricio Rodríguez García (1805 – 1906), outro cantor, professor de canto e tratadista do século XIX que não era castrado, desenvolveu uma técnica vocal adaptada à voz feminina, o que levou muitas de suas alunas a se tornarem grandes cantoras.

As vozes virtuosas dos *castrati* nas óperas barrocas provocaram grande paixão do público italiano e se sobrepuseram às vozes dos tenores, dos baixos e das mulheres, cuja participação nas primeiras óperas ainda era pequena. Esse sucesso durou cerca de dois séculos, mas já na segunda metade do século XVIII, a

¹ Atualmente o *Ospedalli della Pietá* ainda existe como uma escola para meninas, porém com poucas alunas. Além disso, tornou-se uma hospedagem para turistas com um museu e um acervo de obras e documentos históricos.

busca por um canto mais expressivo fez com que alguns cantores se adaptassem a um novo estilo mais simples e suave, determinado por uma nova geração de cantores e compositores que surgia. Além disso, a prática da castração começou a ser questionada e por isso já era percebido que o número de cantores castrados havia diminuído. Augustin (2011) admite que muito especula-se ainda sobre o motivo da diminuição da castração que, ao que tudo indica, pode ter sido influenciada pelo crescimento econômico italiano por volta de 1730 e por motivos políticos e religiosos da época que condenavam a prática da castração. Barbier (1993), por sua vez, afirma que o imperador Napoleão Bonaparte, que se declarava contrário à prática da castração, usou de toda a sua autoridade para condenar e acabar com a castração de adolescentes em seu país. Já Ratzendorf (2002, p. 19) esclarece que “[...] o mitológico timbre de *castrato* e a visão distorcida do mundo perderam força diante da urgência de um realismo dramático decorrente do envolvimento com a situação social e política europeia da época.” Alguns últimos *castrati* refugiaram-se nas músicas litúrgicas até sua completa extinção com o passar dos anos.

Segundo Ratzendorf (2002, p. 12), o gosto pelas vozes femininas em detrimento dos *castrati* pode ser explicado pela “delicadeza de timbre característica do sexo e o brilho concentrado na região dos chamados superagudos”. Muitas cantoras que chegaram aos palcos nessa época eram alunas dos próprios *castrati* e utilizaram as técnicas de sua escola para aprimorarem suas vozes. A partir de então, a escola dos *castrati* teve que se adaptar às demandas vocais femininas (e também das outras vozes masculinas) para entender e desenvolver esses tipos vocais que também eram usados na música dramática. Scarinci e Rónai (2011) afirmam que as primeiras cantoras virtuosas que surgiram com a ópera estabeleceram uma relação de admiração entre o público e o intérprete de maneira que o virtuosismo vocal ganhou um elevado grau de importância dentro da hierarquia do espetáculo, que era dominada até então pela obra e seus compositores. As autoras citam nomes de cantoras como Anna Renzi e Virginia Andreini que se tornaram conhecidas já no século XVII pelas suas habilidades vocais e teatrais (Virginia protagonizou *L’Arianna* de Monteverdi em sua estreia).

De acordo com Scandarolli e Silva (2010), as mudanças na técnica vocal dos cantores e a escolha de novas vozes para os espetáculos de ópera tiveram estreita ligação com o desenvolvimento dos teatros e das orquestras. A decadência do uso da voz do *castrato* e o maior uso da voz feminina pode ter relação estreita com esse desenvolvimento.

Conforme estes espaços mudaram e evoluíram, cantores e compositores, muitas vezes encarnados na mesma pessoa, tiveram que se adaptar para não só competir com os novos instrumentos e maior número de instrumentistas, mas também fazer que suas vozes fossem ouvidas com clareza por todo o espaço, mas sem perder a maciez e beleza características da técnica italiana. (SCANDAROLLI; SILVA, 2010, p. 255)

Candé (2001) relata como o século XIX trouxe uma nova concepção para o canto e para os outros tipos vocais que foram pouco estudados nos séculos anteriores, apesar de sua utilização corrente nas obras musicais. O autor se refere, inclusive, ao desenvolvimento das vozes de soprano e de tenor em termos de volume, timbre e extensão nas óperas românticas:

O século XIX exigirá de todos os tipos de voz cada vez mais vigor, dando à “colocação vocal” uma importância primordial na educação dos cantores. O desenvolvimento das grandes vozes dramáticas de soprano e de tenor, mais timbradas, poderosas e extensas para o grave, em detrimento da leveza do agudo, suscitará papéis de ópera que não teriam encontrado intérpretes satisfatórios no século XVIII. (CANDÉ, 2001, v. 2, p. 83)

Além disso, Candé (2001) apresenta o nome de várias cantoras que atuaram nos séculos XVIII e XIX e apresenta ainda dados sobre a tessitura vocal² dessas cantoras (Quadro 2).

² A extensão vocal no canto constitui-se como todas as notas musicais que o cantor consegue emitir. Já a tessitura vocal corresponde às notas musicais dentro da extensão vocal que são confortáveis para o cantor emitir (COSTA; SILVA, 1998).

Quadro 2 – Algumas cantoras que atuaram nos séculos XVIII e XIX, de acordo com Candé (2001).

Nome	Período que viveu	Tessitura vocal	Observações
Faustina Bordoni	1695 – 1781	Sib 2 – Sol 4	Esposa do compositor Hasse.
Francesca Cuzzoni	1700 – 1770	Dó 3 – Dó 5	Intérprete de Handel, Hasse e Porpora.
Caterina Gabrielli	1730 – 1796	Dó 3 – Fá 5	Intérprete de Galuppi, Gluck e Traetta.
Lucrezia Aguiar	1743 – 1783	Sol 2 – Dó 6	Repertório de soprano ligeiro
Giuditta Pasta	1798 – 1865	Lá 2 – Ré 5	Intérprete de Rossini e inspiradora de <i>Sonnambula</i> e <i>Norma</i> de Bellini
Henriette Sontag	1806 – 1854	Lá 2 – Mi 5	Intérprete de Rossini e Mozart
Maria Malibran	1808 – 1854	Fá 2 – Dó 5	Intérprete de Rossini, Mozart, Beethoven, Bellini, etc.
Pauline Viardot	1821 – 1910	Dó 2 – Fá 5	Extensão vocal que vai desde o tenor ao soprano
Jenny Lind	1821 – 1887	Si 2 – Sol 5	Intérprete de Bellini, Donizetti.
Giulia Grisi	1811 – 1869	Não há referência	Soprano, intérprete de Bellini, Donizetti.
Marieta Alboni	1826 – 1869	Fá 2 – Dó 5	Contralto, intérprete de <i>Semiramide</i> , <i>Lucrezia Borgia</i> e <i>Cenerentola</i> de Rossini.
Christine Nilsson	1843 – 1921	Sol 2 – Ré 5	Intérprete de Verdi.
Adelina Patti	1843 – 1919	Dó 3 – Fá 5	Intérprete de <i>Zerlina</i> e <i>Cherubino</i> de Mozart, além de <i>Aida</i> de Verdi.

É interessante notar que a maioria das cantoras possuía uma tessitura vocal que abrange notas extremas, tanto graves quanto agudas. Essa característica vocal possibilitava aos compositores explorar a versatilidade e as possibilidades timbrísticas das vozes dessas cantoras. De acordo com o quadro, com o passar dos anos foram verificadas menos vozes com extensão ampliada, o que pode sugerir uma mudança na exigência vocal da época, que, ao que tudo indica, poderia enfatizar outros aspectos como projeção e equilíbrio vocal em detrimento da grande tessitura.

1. 3 – O *Bel Canto* do século XIX: sua consolidação e cinco dos seus aspectos técnico-vocais

O desenvolvimento e a ampliação dos espetáculos de ópera a partir do século XVII fez com que se tornassem gradativamente mais rebuscados, com complexos recursos cenográficos e de maquinários, o que levou à construção de grandes

teatros que possuíam outras dimensões acústicas. De acordo com Scandarolli e Silva (2010), tal dado trouxe uma mudança significativa nos aspectos instrumental e vocal das produções operísticas, uma vez que os compositores passaram a utilizar instrumentações cada vez maiores e harmonias inovadoras, além de contarem com uma melhoria na tecnologia da produção dos instrumentos musicais, que demandou novos parâmetros tanto de escrita instrumental quanto, e por consequência disso, de exigência vocal.

Parece óbvio dizer que com a ampliação dos teatros os cantores tiveram que se adaptar a uma nova forma de cantar. Mas é importante salientar que essa ampliação exigiu uma mudança na técnica vocal, pois o aumento do espaço acústico dos teatros e a utilização de orquestras maiores demandaram a busca por técnicas e ajustes vocais destinados ao aumento do volume das vozes. Portanto, as novas salas de concerto exigiam um aparato respiratório por parte dos cantores que oferecesse um suporte para emissões vocais com maior uso de ressonância e projeção vocal. Com isso, paulatinamente foi surgindo a escola do *Bel Canto* do século XIX, trazendo o desenvolvimento de novas concepções técnicas vocais na tentativa de se adequar à estética musical oitocentista.

O *Bel Canto*, como o próprio nome diz, tem como princípio básico a beleza da voz, sua plasticidade e perfeição encarnadas numa elegante distribuição de harmônicos que resultam em um timbre aveludado e redondo, além de uniformidade e leveza. (SCANDAROLLI; SILVIA, 2010, p. 255)

A literatura relacionada à arte de cantar teve uma considerável expansão com o desenvolvimento do *Bel Canto* desde o século XVII. Dentre os escritos que se destacaram estão os tratados de canto de Pier Francesco Tosi (publicado em 1723), de Giovanni Battista Mancini (escrito em 1774), de Manuel Patricio Rodríguez García (publicado em duas partes distintas: a primeira em 1841 e a segunda em 1847) e de Francesco Lamperti (escrito em 1864); os três primeiros já mencionados neste capítulo. Segundo Pacheco (2004), esses tratados trouxeram diversas abordagens didáticas e estéticas do canto, sendo várias delas ainda presentes na pedagogia vocal nos dias de hoje.

A escola do *Bel Canto* se desenvolveu ao longo de três séculos e destacou inúmeros cantores solistas que chamaram a atenção de compositores dos períodos Barroco como, por exemplo, Giovanni Battista Bononcini e Georg Friedrich Händel, Clássico como Wolfgang Amadeus Mozart e Romântico especialmente Gioachino Antonio Rossini, Domenico Gaetano Maria Donizetti e Vincenzo Salvatore Carmelo Francesco Bellini, que compuseram canções e árias destinadas muitas vezes a intérpretes específicos. É importante ressaltar, contudo, que o *Bel Canto* se estruturou como um apurado método de cantar que privilegiava a bela sonoridade e as potencialidades da voz. Essa escola italiana de canto rapidamente se espalhou para outras regiões da Europa, à medida que a ópera italiana foi se tornando famosa por todo o continente. Logo, do século XVII ao século XIX, houve uma grande difusão da maneira italiana de cantar que se modificou conforme as diferenças estéticas, estilísticas e de sonoridade musical dos diferentes períodos históricos mantendo, entretanto, sua premissa de beleza e refinamento vocal empregada para o canto solista.

Sendo assim, a estética vocal do século XIX pode ser considerada um importante passo no desenvolvimento e disseminação dos aspectos técnicos que envolvem a pedagogia vocal do *Bel Canto*. Os princípios básicos de beleza e aperfeiçoamento da entonação vocal, da elegância dos fraseados, da homogeneidade e controle dos registros vocais, da flexibilidade e agilidade vocal e da demonstração virtuose de habilidades vocais em cadências foram bastante explorados por cantores e professores de canto dessa época e se tornaram importantes para a consolidação desse estilo vocal que é largamente cultuado ainda nos dias atuais. O *Bel Canto* do século XIX trouxe consigo características peculiares que mudaram a concepção de canto que havia nos séculos anteriores de seu surgimento. Isso por se tratar de uma outra época, outro período histórico, no caso o romantismo, outras necessidades de expressividade, outros tipos de pessoas cantando, principalmente as mulheres, o uso de coloraturas mais ligadas e leves, diferente articulação, uso do portamento para ligar os sons. Além disso houve também a criação de personagens malucas, dormindo, suicidando, sofrendo, o que influencia o tipo de escrita abrangendo também grande liberdade de dinâmica e agógica características do romantismo.

Richard Miller cita em seu livro *On the art of singing* de 1996 que o *Bel Canto* se baseia em dois polos: o *sostenuto*, tipo de canto cuja linha melódica é constituída por frases musicais executadas em *legato*; e a *coloratura*, que se caracteriza por uma melodia mais ágil com diversas notas de curta duração em uma mesma sílaba, além de trinados e outros ornamentos floridos. De acordo com esse autor, o estilo de canto da escola italiana exige do intérprete uma flexibilidade entre esses dois polos, que coexistem e que não devem ser utilizados um em detrimento do outro. Além dessa precisão de articulação e produção do som, o *Bel Canto* busca extrair também um maior volume vocal associado a um cuidado com a beleza da voz e com o timbre de cada cantor, como afirma Scandarolli e Silva (2010, p. 257): “A técnica não envolve apenas beleza, mas projeção.”

Notoriamente, o *Bel Canto* do século XIX é por vezes caracterizado como um estilo de canto cujo princípio fundamental está na boa emissão do canto em *legato*. Muitos cantores oitocentistas se destacaram pela sua capacidade de passar de uma frase musical para outra com pouca ou nenhuma interrupção do som, independentemente das mudanças de registro vocal. Como já mencionado acima, dentre os compositores italianos do século XIX que mais estimularam a prática belcantista através de suas composições estão Gioacchino Rossini (1792 – 1868)³, Gaetano Donizetti (1797 – 1848)⁴ e Vincenzo Bellini (1801 – 1835)⁵. Abaixo apresentaremos alguns aspectos técnico-vocais do *Bel Canto* do século XIX e trechos de obras desses compositores que servirão como exemplificação dos conceitos apresentados. A seleção dos trechos não seguiu uma ordem hierárquica ou deteve algum grau de importância de uma obra com relação à outra, mas foi

³ Rossini nasceu em Pesaro na Itália e recebeu inicialmente sua educação musical com seus pais e anos mais tarde no Conservatório de Bolonha. Compôs sua primeira ópera, *La cambiale di Matrimonio*, aos 18 anos e a partir de então ampliou o seu número de composições chegando a 40 óperas, além de música sacra, peças vocais isoladas, cantatas, obras sinfônicas e estudos para canto (CANDÉ, 2001).

⁴ Donizetti nasceu em Bergamo também na Itália. Teve uma infância humilde e contou com o apoio do mestre de capela da cidade de Lombard para conduzi-lo ao Conservatório de Bolonha. Suas obras mais conhecidas são as óperas *Elisir d' amore*, *Don Pasquale* e *Lucia di Lammermoor*. O número de suas composições ainda é incerto, mas sabe-se que consta de mais de 40 óperas, além de algumas peças sacras e obras orquestrais ou para quarteto de cordas (CANDÉ, 2001).

⁵ Vincenzo Bellini nasceu na província de Catania, Itália, e teve suas primeiras lições de música com seu pai e seu avô. Com uma bolsa atribuída pelo *Duque di San Martino* ingressou no *College di San Sebastián* de Nápoles onde estudou contraponto e composição. Compôs música sacra (que inclui motetos e missas) e música sinfônica, além de óperas e inúmeras canções (CANDÉ, 2001).

composta por fragmentos musicais que explicitam as características vocais belcantistas que serão abordadas.

1. 3. 1 – O canto em *legato*

Cantar a linha melódica em *legato*, respeitando cada frase musical, é uma das características mais marcantes do *Bel Canto* oitocentista. A busca pelo delineamento do fraseado na linha de canto sem interrupções e que ainda tenha um alto teor de expressividade foi incansavelmente difundida por professores de canto do século XIX, já que muitas peças vocais desse período exigiam tal feito por parte dos cantores solistas.

De acordo com MANÉN (1989, p. 54) “Quando as notas estão ligadas entre si, isso é conhecido na terminologia do *Bel Canto* como ‘*legato*’. O cantor pode unir não só as notas consecutivas de uma escala, mas também notas separadas por intervalos mais amplos.”⁶ Manuel P. R. García, em seu *Traité complet sur l'Art du Chant* publicado, como já exposto, nos anos de 1841 (primeira parte) e 1847 (segunda parte)⁷, afirma que o *legato* é a maneira de passar de uma nota para outra de maneira súbita e suave sem que haja interrupção do fluxo da voz e sem a utilização de portamentos, mantendo uma pressão de ar regular e contínua assemelhando-se àquela utilizada em um órgão de tubos.

Fagnan (2010) descreve o uso do *legato* no canto como uma fusão entre as palavras e as notas. As consoantes, segundo esse autor, não devem perturbar essa ligação, porém, a articulação do texto não deve tornar-se frouxa e indiscernível, muito pelo contrário, deve manter-se enérgica sem perturbar a beleza e a qualidade do som. Stark (2008), por sua vez, atesta que o *legato* é a mais importante forma de

⁶ *When the notes are linked together, this is known in Bel Canto terminology as 'legato'. The singer may link together not only the consecutive notes of a scale, but also notes separated by wider intervals.*

⁷ Neste estudo foi utilizado o *Treatise on the art of singing: A compendious method of instruction, with examples and exercises for the cultivation of the voice*, edição em inglês do tratado de Manuel García feita por seu neto Albert García no ano de 1924.

articulação musical⁸ do canto e cita Francesco Lamperti, para quem a capacidade de cantar em *legato* tornava a sonoridade da voz humana superior à dos instrumentos.

Lamperti, cantor e professor de canto italiano do século XIX, escreveu um tratado importante em 1864, intitulado *Guida teorica-practica-elementare per lo studio del canto*. Dentre os vários aspectos de técnica vocal para o canto abordados nesse tratado, o autor disserta sobre o *legato* afirmando que o poder de sustentar as notas musicais sobre as palavras que estão sendo cantadas é um dos atributos peculiares da voz humana. O tratadista aconselha o estudante de canto a fazer um estudo cuidadoso do *legato* em vocalizes e na própria linha melódica de uma determinada peça musical atendo-se, principalmente, ao controle da respiração na passagem de uma nota para outra e à regularidade do valor das notas musicais.

Outro tratadista de canto, além de cantor e compositor, chamado William Shakespeare (homônimo do célebre poeta e dramaturgo inglês), que viveu entre os anos de 1849 e 1931 na Inglaterra, também escreveu e publicou nos anos de 1898 e 1899 um tratado intitulado *The art of singing*. Nele, Shakespeare aborda, dentre outras coisas, o canto em *legato* e declara que qualquer tensão que deixe a voz rígida impede o cantor de se mover de uma nota para outra. Tal transição deve ser acompanhada por um movimento da língua e da mandíbula com o intuito de deixar o aparato vocal livre e flexível. Segundo o autor,

Quando cantores usam corretamente a voz, passam instantaneamente e espontaneamente de uma nota para a outra. Sendo assim, qualquer impedimento dificulta a ação dos músculos responsáveis pela emissão da voz; [...] Dessa forma, um ataque perfeito e o poder de unir as notas são dois elementos essenciais do bem cantar. (SHAKESPEARE, 1909, p. 25)⁹

Dessa maneira, alguns trechos musicais ou até peças inteiras deveriam ser executadas sustentando as notas sobre as palavras do texto sem interrupção das

⁸ O termo 'articulação' em música indica a maneira como as notas musicais são iniciadas e finalizadas, podendo ser unidas ou separadas umas das outras. Geralmente, a escolha da articulação ocorre em função da compreensão que o intérprete tem de uma sucessão de notas no contexto da obra musical. A acústica do ambiente também pode influir nessa escolha (CHEW, 2007; REISS, 1986 *apud* AGUILAR, 2008, p. 9-11).

⁹ *When singing properly the voice passes instantaneously from one note to the other, as the will directs; no impediment hinders the action of the tuning-muscles; [...] Thus a perfect attack and the power of joining the notes are two elements of good singing.*

frases musicais e do fluxo sonoro, o que exigia dos cantores o controle da respiração e da afinação vocal, além da busca de uma emissão vocal fluida. Um bom exemplo é o trecho inicial da ária *Ah, non credea mirarti* da ópera *La Sonnambula* de Vincenzo Bellini. Apesar de não haver uma ligadura de expressão escrita na partitura para demarcar as distintas frases musicais, a sugestão do uso do *legato* se dá tanto pelo texto quanto pela escrita melódica em graus conjuntos em sua maior parte. Observa-se que alguns saltos intervalares maiores são realizados em uma mesma palavra, da sílaba forte para a fraca, o que também sugere a utilização do *legato*. A figura abaixo (Figura 1) mostra os primeiros compassos da ária e a partir dela podemos verificar os aspectos mencionados que são indicativos do uso do canto em *legato*.

Amina.
 Ah! non cre-dea mi - rar - - ti si pre - sto e - stin - to, o
 Ah, must ye fade, sweet flow - - ers, For - sa - ken by sun - light and
 fio - - re; pas - sa - - sti al par d'a - mo - - re, che un gior - no
 show - - ers, As tran - - sient as loves e - mo - - tion, That lives and
 so - - lo, che un gior - no sol - du - rò, che un gior - no
 with - - ers in one - short sum - mer - day, that lives and

Figura 1 – Compassos iniciais da ária: *Ah, non credea mirarti* da ópera *La Sonnambula* de Vincenzo Bellini: melodia baseada em graus conjuntos e organização textual sugestivas para o uso do *legato*.

1. 3. 2 – A utilização de coloraturas vocais

A agilidade vocal ou o canto de agilidade (em italiano o *canto d'agilità*) foi uma habilidade vocal para realizar passagens musicais com notas de curta duração amplamente usada na escola italiana de canto desde o século XVII. Tais passagens

poderiam ser ornamentos musicais como mordentes, trinados e trilos, ou poderiam se alongar por um ou vários compassos, configurando-se em uma vocalização sobre uma única sílaba de determinada palavra do texto.

Na prática vocal atual é comum nomear os trechos musicais ágeis de longa duração como “coloraturas”. A coloratura vocal se utiliza de várias notas para vocalizar uma única sílaba podendo ser em qualquer vogal, de acordo com a palavra do texto. Além disso, é parte integrante de uma determinada melodia, possuindo, em um único trecho, não somente escalas ascendentes e descendentes, mas também progressões melódicas, saltos, arpejos e até pequenas pausas. Sendo assim, a coloratura vocal pode variar de acordo com o caráter da peça, com o estilo de época e também com estilo de um compositor específico. Em árias de ópera do século XIX, por exemplo, encontra-se inúmeros trechos com coloratura vocal, uma vez que a agilidade vocal foi uma importante característica do estilo vocal dessa época e estava associada muitas vezes com a exibição de virtuosismo vocal por parte dos cantores.

Giovanni Battista Mancini, em seu tratado intitulado *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il Canto Figurato* escrito em 1774¹⁰, caracteriza o canto de agilidade como um “estilo robusto” de canto, em que todas as notas deviam ser ouvidas nitidamente, assegurando ao cantor notoriedade e mérito (MANCINI, 1912). García (1924) acreditava que o “estilo florido” (como denominava o canto de agilidade) era rico em ornamentos e em coloração, além de expressar sensibilidade, graça e energia, o que permitia ao cantor exibir sua imaginação fértil e a elasticidade de sua voz. O autor ainda afirma que os trechos musicais com coloraturas deveriam ser executados em um mesmo fluxo de respiração e com movimentos flexíveis e bem ajustados da faringe.

Lamperti (1916), por sua vez, recomenda que a agilidade vocal inicialmente seja estudada de maneira lenta com exercícios cuja execução distinga claramente os intervalos entre as notas. De acordo com esse autor, em trechos musicais com coloratura vocal a respiração deve ser mantida estável nas passagens entre as

¹⁰ Para este estudo, utilizou-se a versão em inglês intitulada *Practical reflections on the figurate art of singing*, publicada em 1912.

notas, que serão produzidas de forma clara e com um movimento glótico regular e preciso. O tratadista ainda afirma que os exercícios de agilidade vocal são o meio mais eficaz para o treinamento e para a interpretação de peças com coloraturas, e esclarece que um bom exercício preservará a voz e cultivará uma agilidade vocal clara e bonita:

Os exercícios, para que sejam úteis, devem ser melodiosos e bem escritos, já que é a sua qualidade e não a sua quantidade que torna o aluno um bom cantor. O cantor, portanto, ao iniciar a prática de exercícios de agilidade vocal, deve executar as notas de uma escala ascendente e, gradativamente, tentar aumentar a intensidade à medida que alcança as notas mais agudas. Isso serve para as notas mais graves quando a escala for descendente. Nas peças musicais, o mesmo pode ser feito, exceto nos trechos onde o compositor tenha escrito outro tipo de desenho melódico. (LAMPERTI, 1916, p. 12)¹¹

Deste modo, a coloratura vocal requeria um treinamento intenso para alcançar sua execução precisa e veloz. Nem todos os cantores tinham facilidade para executar trechos de agilidade vocal e a máxima de Lamperti, de que um treinamento para a coloratura deveria ser cauteloso e inicialmente lento, servia para todos os cantores, especialmente os que não apresentavam muita aptidão para realizar passagens musicais mais ágeis.

Contudo, observa-se a importância que esses tratadistas davam à execução precisa das coloraturas e da prática de exercícios de treinamento para alcançar tal feito. Entretanto, apesar de pequenas referências de García e Lamperti sobre o controle respiratório associado à movimentação dos músculos laríngeos e sobre os prováveis ajustes supraglóticos destinados à execução das coloraturas, pouco é sabido (inclusive em estudos mais atuais) sobre a fisiologia e a neurofisiologia dessa prática vocal.

Um bom exemplo de trecho musical com coloraturas pode ser encontrado no rondó *Nacqui all'affanno, al pianto* da ópera *La Cenerentola* de Gioachino Rossini. Nos compassos de 16 a 20 o compositor escreveu várias notas de curta duração

¹¹ *Exercises to be useful should be melodious and tastefully written, as it is their quality and not their quantity which makes the pupil a good singer. The singer should accustom himself when practising exercises to begin the notes of an ascending scale, and gradually crescendo to the highest note, and vice versa. Songs may be practised the same, except in passages where the composer has marked otherwise.*

com desenhos melódicos distintos em caráter de vocalize que são cantados sobre uma ou duas sílabas e que podem ser classificados como coloraturas vocais (Figura 2).

The image displays a musical score for the rondó 'Nacqui all'affanno, al pianto' from the opera 'La Cenerentola' by G. Rossini. The score is presented in three systems. The first system (measures 16-18) shows a vocal line with two orange circles highlighting specific melodic flourishes. The second system (measures 19-20) shows a vocal line with a large orange oval highlighting a complex melodic flourish. The piano accompaniment is shown in grand staff notation below the vocal line.

Figura 2 – Trecho do rondó *Nacqui all'affanno, al pianto* da ópera *La Cenerentola* de G. Rossini: compassos 16 a 20 com coloraturas vocais.

1. 3. 3 – A homogeneidade dos registros vocais

Um dos principais aspectos técnico-vocais que caracteriza a sonoridade belcantista é a homogeneidade dos diferentes registros vocais. A ênfase dada por Tosi em seu tratado *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il Canto Figurato*, publicado em 1723, na unificação dos registros da voz não pareceu ser uma preocupação relevante em outros tratados de canto escritos anteriormente, de acordo com Matte (2009). À vista disso, provavelmente foi a partir de Tosi que a igualdade dos registros vocais passou a ser efetivamente uma característica marcante da estética vocal do *Bel Canto*. Esse tratadista, cantor castrado e professor de canto de meados do século XVII defende claramente o ideal de homogeneidade dos registros vocais em seus escritos, afirmando que

O professor diligente, sabendo que um soprano sem o registro de falsete fica limitado a cantar dentro do compasso de umas poucas notas, não só deve ajudá-lo a adquiri-lo, mas também procurar várias alternativas para que ele tente unir a voz de peito com a voz de cima de tal forma que uma não consiga distinguir-se da outra, dado que se essa união não for perfeita, a voz terá mais que um registro e conseqüentemente perderá sua beleza. (TOSI, 1743, p. 23)¹²

Tosi (1743) se refere ao registro de falsete como um registro leve superior masculino, onde as pregas vocais não aduzem completamente e que também pode ser denominado como o segundo modo de fonação. O tratadista ainda afirma que as notas agudas deveriam ser fortalecidas e a voz unificada teria de ser límpida e clara em toda sua extensão evitando qualquer tipo de tensão que a deixasse rígida ou anasalada.

Estudos mais recentes sobre a anatomofisiologia da voz cantada demonstraram que os registros vocais constituem uma determinada faixa de sons com a mesma qualidade vocal e que são produzidos de maneira similar. Esses registros ocorrem, portanto, por meio da predominância ou da ação isolada da musculatura intrínseca tensora da laringe, isto é, o músculo vocal e o músculo cricótireóideo. Antigamente, segundo Pinho e Pontes (2008), acreditava-se na influência da ressonância vocal para a definição dos registros vocais, daí os termos “peito” ou “cabeça” para diferencia-los. Todavia, esses autores esclarecem que, apesar de tal influência ressonantal não ser descartada, os últimos estudos acerca do assunto mostraram que a registoção vocal é um evento essencialmente laríngeo. Pinho e Pontes (2008) afirmam ainda que a definição de um determinado registro deve depender de evidências não somente fisiológicas, mas também perceptivas e acústicas e que o aperfeiçoamento da voz consegue homogeneizá-los e disfarçar as regiões onde há a troca de registros, denominadas zonas de passagem.

Segundo Costa e Silva (1998), um cantor treinado geralmente utiliza todo o seu potencial vocal e se preocupa com as quebras produzidas na voz entre um registro e outro. Esses autores afirmam que as zonas de passagem são adaptações

¹² *A diligent Master, knowing that a soprano, without the falsetto, is constrained to sing within the narrow compass of a few notes, ought not only to endeavour to help him to it, but also to leave no means untried, so to unite the feigned and the natural voice, that they may not be distinguished; for if they do not perfectly unite, the voice will be of divers registers, and must consequently lose its beauty.*

à nova configuração glótica e que, por isso, estão sujeitas a dificuldades de acoplamento entre a laringe e o trato vocal. Miller (1996), destaca a cobertura vocal como a principal técnica utilizada para uniformizar os registros vocais. Tal técnica é caracterizada por ajustes no trato vocal, como o abaixamento da laringe e a elevação do palato mole ao se aproximar das zonas de passagem entre os registros, além do apoio diafragmático e do uso de uma sonoridade vocal suave.

A necessidade de mascarar as passagens entre os registros vocais é mencionada não somente por Tosi mas também por Mancini, que acreditava que os registros de peito e de cabeça deveriam ser igualados de tal maneira que a passagem de um para o outro ficasse imperceptível ao ouvinte (MANCINI, 1912). É importante salientar, contudo, que esses dois tratadistas consideravam apenas esses dois registros (de peito e de cabeça) e usavam os termos “voz (ou registro) de cabeça” e “falsete” como sinônimos. Foi a partir do século XIX que tratadistas como García e Lamperti passaram a buscar explicações fisiológicas sobre os registros vocais e a especularem associações dos registros com mudanças timbrísticas e de intensidade e com ajustes do trato vocal, uma vez que a pedagogia vocal desse período passou a incluir mais considerações técnicas destinadas às vozes masculinas e femininas (diferentemente de tratados anteriores que abordavam mais as vozes dos *castrati* – Tosi e Mancini, por exemplo, eram cantores castrados).

García (1924) afirma que nas vozes femininas o registro de peito e o registro médio são exatamente opostos entre si. Para o autor, o registro de peito, que compreende as notas mais graves da extensão vocal feminina, é mais vigoroso, penetrante e apropriado para a execução de trechos musicais mais enérgicos. Já o registro médio, que compreende as notas mais centrais, é mais velado e suave, apropriado para a interpretação de trechos musicais que exigem leveza da voz ou que expressem sentimentos como tristeza ou melancolia. O registro de cabeça, que para o tratadista parece ser equivalente ao registro de falsete, compreende as notas mais agudas da extensão vocal feminina e tem características sonoras mais suaves ainda que os outros dois registros. A figura abaixo (Figura 3) apresenta as regiões compreendidas pelos registros vocais femininos, segundo García (1924). É interessante notar que esse tratadista associa os diferentes registros nas vozes

femininas com mudanças de timbre e de intensidade e com questões relacionadas à expressividade.



Figura 3 – Registros vocais femininos, de acordo com García (1924).

Apesar da vasta nomenclatura utilizada nos tratados antigos de canto para caracterizar os diferentes registros vocais, uma classificação e divisão dada por Hollien (1974) *apud* Behlau *et al.* (2004), embasada em estudos feitos a partir da segunda metade do século XX acerca da anatomofisiologia vocal, parece ser a mais aceita nos dias de hoje. Sendo assim, para muitos fisiologistas, médico otorrinolaringologistas e fonoaudiólogos os registros vocais são classificados e divididos como *basal*, *modal* e *elevado*, sendo que o registro modal é subdividido em *peito*, *misto* e *cabeça*.

Como mencionado anteriormente tais divisões se dão de acordo com a predominância ou da ação isolada dos músculos tensores das pregas vocais, isto é, os músculos vocal e cricotireóideo. Resumidamente, os registros que abrangem as notas das extremidades, isto é, as notas mais graves e as mais agudas são, respectivamente, os registros basal e elevado, que são produzidos pela ação isolada do músculo vocal (o primeiro) ou do músculo cricotireóideo (o segundo). No registro modal, entretanto, esses dois músculos trabalham conjuntamente, porém no sub-registro de peito tem-se a predominância da ação do músculo vocal e no sub-registro de cabeça a predominância da ação do músculo cricotireóideo. Hollien (1974) esclarece que o sub-registro misto representa uma fase intermediária entre os sub-registros de peito e de cabeça e que, fisiologicamente, corresponde à transição da predominância muscular do músculo vocal para o músculo cricotireóideo. Dessa forma, para a produção das notas que compreendem o registro

modal e seus sub-registros é necessário um controle muscular laríngeo, já que nessa faixa de frequência os dois músculos tensores das pregas vocais precisam trabalhar em sinergia.

Para Stark (1999) os registros vocais possuem discontinuidades fisiológicas e acústicas à medida que o cantor sobe em uma escala ascendente da nota mais grave para a mais aguda. Em decorrência disso, Pinho e Pontes (2008) sugerem, como exercícios de cobertura vocal que servem para mascarar as passagens entre os registros, transformar as vogais nas escalas ascendentes transformando, por exemplo, o [o] em [u], o [e] em [i] e o [a] em [ã] e realizando o processo inverso nas escalas descendentes. Esses ajustes feitos nas diferentes vogais para a execução das notas mais agudas representam adaptações do trato vocal características da técnica da cobertura, como a elevação progressiva do palato mole e o abaixamento da laringe, como já mencionado anteriormente.

O ideal sonoro belcantista ficou cada vez mais caracterizado pela busca de uma voz homogênea onde os diferentes registros se igualassem e essa premissa ainda está presente em muitas abordagens didáticas da pedagogia do canto nos dias atuais. Muitos compositores a partir do século XVIII escreveram obras que exploravam a extensão vocal com trechos musicais que exigiam dos cantores a execução de notas extremamente graves e agudas, além da habilidade de transitar entre regiões distintas de suas vozes sem quebras ou interrupções. Um bom exemplo disso é a ária para soprano *Regnava nel silenzio* da ópera *Lucia di Lammermoor* escrita por Gaetano Donizetti. Em um trecho específico dessa peça (Figura 4) encontramos passagens melódicas, como escalas descendentes e saltos ascendentes e descendentes, que exigem a uniformidade dos registros vocais por parte do intérprete. Observa-se que a nota mais aguda deste trecho é um Sol 4 e a mais grave um Dó 3 abrangendo uma oitava e meia de extensão.

The image shows a musical score for the aria 'Regnava nel silenzio' from the opera 'Lucia di Lammermoor' by G. Donizetti. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with the tempo marking 'affrett.' and includes a descending scale and a jump, both circled in orange. The piano part has markings 'affrett.', 'f affrett. colla parte', and 'p'. The second system continues the vocal line with the instruction '(Covering her face with her hands.)' and the tempo marking 'a tempo Cl.'. The piano part includes 'Strings pizz.'. The lyrics are: 'fe, ed ec-co, ec-co su quel margi-ne, wail, I saw her, on the mar-gin of the tide, l'om-bra mo-strarsi, l'om-bra mo-strarsi a me, Ah! There stood a shadow, there stood a shad-ow pale, Ah!'.

Figura 4 – Trecho da ária *Regnava nel silenzio* da ópera *Lucia di Lammermoor* de G. Donizetti: exemplo da uniformidade dos registros vocais em saltos e em uma escala descendente.

1. 3. 4 – *Messa di voce*

A *messa di voce* é um aspecto vocal bastante estudado entre os cantores e teóricos de canto, tanto pela beleza de sua execução quanto pelo alto grau de dificuldade na sua realização. Pereira (2014) afirma que a *messa di voce* é citada em tratados de canto desde o século XVI, mas que antes do século XIX recebeu outras nomenclaturas como, por exemplo, *Il crescere e scemare della voce* (CACCINI, 1602/1983), *Son enflé et diminué* (MONTÉCLAIR, 1736) e *Swelling and falling the sound* (GEMINIANI, 1749). O autor esclarece que o termo é associado à própria emissão vocal e que “passou a ser comumente usado por músicos e teóricos musicais à medida que a técnica vocal para o canto se desenvolveu fortemente na Itália, com a difusão da ópera e com a evidente importância que passou a ter a figura do cantor.” (PEREIRA, 2014, p. 9). Dessarte, a *messa di voce* esteve muito presente no repertório vocal dos séculos XVII, XVIII e XIX e o termo, que é originariamente vocal, se tornou tão comum na prática musical, que foi também adotado por instrumentistas.

Na prática, a *messa di voce* é caracterizada por uma variação na intensidade sonora em uma mesma nota de longa duração ou em grupos de notas. Tal variação

de intensidade consiste em um *crescendo* seguido de um *diminuendo*, sendo que o ataque inicial do som deve ser na intensidade *piano* alcançando a intensidade *forte* ao final do *crescendo* e retornando para o *piano* ao final do *diminuendo*. Tosi (1743, p. 27-28), associa a *messa di voce* com o refinamento vocal afirmando que “Uma bela *messa di voce*, feita por um cantor que irá usá-la com moderação e apenas nas vogais abertas, nunca pode deixar de ter um efeito requintado.”¹³

Já Mancini (1912) considera que uma *messa di voce* bem executada é suficiente para a realização de uma cadência perfeita e que a técnica de sustentar e graduar a voz é um dos mais fundamentais elementos na arte do canto. O autor ainda recomenda que é necessário fazer alterações na posição da boca para realizar as diferentes dinâmicas, isto é, mais fechada para a realização do *piano* e mais aberta para a execução de notas com intensidade *forte*.

García (1924), por sua vez, traz informações fisiológicas sobre as variações de intensidade ocorridas na *messa di voce* afirmando, por exemplo, que a laringe sofre alterações em seu tamanho dependendo das mudanças de intensidade ocorridas na execução dessa técnica. Segundo esse autor, quando se canta na intensidade *piano* a laringe se encontra em um tamanho reduzido e na intensidade *forte* ela se dilata. Além disso, o tratadista associa a mudança de intensidade vocal com as mudanças de registro e de timbre vocal, afirmando que, no som *piano*, feito no registro médio ou no registro de falsete, o cantor deverá utilizar um timbre escuro da voz. Em contrapartida, nos sons mais fortes, o cantor deverá utilizar o registro de peito e um timbre mais claro.

Shakespeare (1909, p. 126) define a *messa di voce* como “[...] a arte de realizar uma determinada nota iniciando-a em *pianíssimo* (*pp*), aumentando a sua força e intensidade até o mais alto grau possível e então retornar, sem perder a qualidade da voz, para o *pianíssimo* novamente.”¹⁴ Esse tratadista também faz associações das mudanças de intensidade com as mudanças de registro vocal,

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

¹⁴ *[...] the art of commencing a note pp, increasing its force and intensity in the highest possible degree, and then returning without loss of quality to pp again.*

ênfatizando que as passagens de um registro para o outro devem ser imperceptíveis e indicando quais os registros mais adequados para iniciar o som *piano* de acordo com o tipo vocal:

A prática do canto parece envolver uma mudança indefinida de registro para a *messa di voce*, de maneira que os baixos e barítonos a executem do registro de peito para o registro médio, os tenores e contraltos do médio alto para o médio macio e os *mezzo-sopranos* e sopranos do registro médio macio para a voz de cabeça, que é a alteração mais notável. (SHAKESPEARE, 1909, p. 126)¹⁵

García (1924) e Lamperti (1916) ainda trazem recomendações sobre o treinamento da *messa di voce* que, segundo esses autores, deveria ser seccionado em etapas distintas aumentando o grau de dificuldade à medida que se dominasse sua realização. Pereira (2014) afirma que a *messa di voce* envolve questões fisiológicas importantes como o controle e a estabilidade da voz em níveis infraglóticos, glóticos e supraglóticos que justificam a sua eficácia no treinamento e no aperfeiçoamento vocal de cantores. De acordo com esse autor, muitos professores e estudiosos de Canto dos séculos passados associavam a *messa di voce* ao próprio ideal de emissão vocal do *Bel Canto*, fornecendo orientações sobre sua execução e correlacionando-a ao treinamento vocal e a outros aspectos técnicos, como os registros vocais, a postura da boca e o timbre vocal.

Pereira (2014) atesta ainda que a *messa di voce* também pode ser tratada como articulação musical em peças do período Barroco ou como um ornamento musical, que tem a finalidade de embelezar uma melodia e que mostra as potencialidades técnicas e o virtuosismo de um cantor, podendo ser realizada com esse objetivo no contexto musical em cadências ou em preparação de cadências. Nesse sentido, o uso corrente desse efeito vocal em peças vocais dos séculos XVIII e XIX pode ser um reflexo do desenvolvimento da escola italiana de canto e, conseqüentemente, da prática vocal virtuosística e da maior exaltação da figura do cantor que foram características comuns dessas épocas.

¹⁵ *In practical singing this seems to involve an undefined change of register, from chest to medium for a bass or baritone, or from loud medium to soft medium in the case of a tenor or contralto, or the more remarkable change from medium to head voice in the case of mezzo-sopranos and sopranos.*

Na ária *O rendetemi... Qui la voce* da ópera *I Puritani* de Vincenzo Bellini, há um trecho sugestivo do uso da *messa di voce* em notas de longa duração e em notas com fermata, onde pode haver a realização de cadências (Figura 5). Bellini escreveu diversas árias em suas óperas que davam espaço para o uso da livre ornamentação e da execução de longas cadências, especialmente quando havia indicação de fermata em alguma nota específica. Dentre os ornamentos que poderiam ser executados para realizar as cadências (ou para preparar as mesmas) está a *messa di voce* que, nesse contexto, servia para que o cantor demonstrasse uma de suas habilidades técnico-vocais.

Figura 5 – Trecho da ária *O rendetemi... Qui la voce* da ópera *I Puritani* de V. Bellini: sugestão de utilização da *messa di voce* em algumas notas longas (no terceiro e no sétimo compasso do trecho) e na nota Lá (com indicação de fermata) no último compasso.

1. 3. 5 – Cadências

A realização de cadências é outra característica marcante do *Bel Canto*. Tratadistas antigos de canto dos séculos XVIII e XIX dissertaram sobre a confecção das cadências que, geralmente, eram elaboradas pelo próprio intérprete em caráter improvisatório. Especialmente em peças vocais do século XIX, as cadências eram feitas não somente em trechos finais de alguma seção ou na finalização da peça, mas também em pontos intermediários da melodia. O reconhecimento de tais trechos sugestivos da realização das cadências comumente se dava através da indicação de fermatas em determinadas notas. Além disso, as cadências geralmente eram feitas sobre uma sílaba de alguma palavra do texto, englobavam ornamentos, passagens de agilidade vocal, arpejos extensos e outros efeitos vocais, e estavam associadas com a demonstração de virtuosismo vocal por parte dos intérpretes.

Tosi (1743) afirma que as cadências deveriam ser variadas evitando cadenciar dois trechos distintos da mesma maneira. O tratadista considera dois tipos de cadências finais presentes nas peças vocais (especialmente árias de ópera) de seu tempo: a cadência superior, que na tonalidade de Dó maior, por exemplo, traria as notas Mi, Ré e Dó em sequência; e a cadência inferior, que em Dó maior seriam as notas Dó, Si, Dó consecutivamente. De acordo com Tosi, o cantor poderia escolher nas árias o tipo de cadência que mais lhe agradava e geralmente cada ária possuía pelos menos três cadências finais. Esse número de cadências exposto por Tosi justifica-se pelo fato de que em sua época eram comuns as árias *da capo*, cuja forma consiste em uma primeira seção (ou parte A) seguida de uma outra seção (ou parte B) voltando-se, logo depois, para o início da peça executando novamente toda a primeira seção (ou parte A'), porém com variações da melodia e ornamentos. Dessa forma, o tratadista sugere uma cadência ao final de cada uma dessas seções e salienta que a última cadência, isto é, aquela feita no final da parte A', seja a mais elaborada. Por fim, Tosi ainda adverte quanto ao uso exacerbado de notas e outros elementos musicais nas cadências sugerindo uma liberdade moderada para a confecção das mesmas.

Mancini (1912) deixa claro em seu tratado que a realização de cadências é um aspecto importante para a interpretação de uma ária ou outra peça vocal, e que

cada cadência deveria ser elaborada pelo próprio cantor. O tratadista ainda sugere a *messa di voce* para preparar as cadências e o uso de passagens da própria melodia para compô-las. Além disso, segundo Mancini, as diferentes cadências deveriam ser bem distribuídas, equilibradas e sustentadas em um único fôlego. Para esse autor a cadência é um epílogo da peça e executá-la com êxito exigia do intérprete segurança quanto à tonalidade da ária, além de um controle perfeito da respiração e uma mente inventiva e criativa para realizar todos os elementos musicais inesperados e improvisados durante as cadências.

No tratado de García (1924), que originalmente foi escrito em francês, encontramos o termo *point d'orgue* para se referir à cadência. Esse tratadista afirma que as cadências são suspensões momentâneas do fluxo musical ou algo que o conduz à finalização de algum trecho. Tais suspensões geralmente são indicadas pelo sinal de fermata e são colocadas principalmente sobre os dois últimos acordes que finalizam uma peça (ou cada seção de uma peça). Além disso, García esclarece que as cadências devem ser feitas somente em uma sílaba longa sendo necessário reservar uma ou mais sílabas para finalizar o trecho. Diferentemente de Tosi e Mancini, o autor defende uma cadência mais extensa aconselhando que, caso seja necessário, o intérprete respire no meio da mesma continuando a sua execução com a repetição da palavra, com o acréscimo de uma exclamação (*Ah!*, por exemplo) ou até mesmo com a inclusão de algumas palavras. Por fim, o autor reitera que, apesar de serem comumente executadas nos finais de seções, as cadências (ou *points d'orgue*, como gostava de denominá-las) podem também ser colocadas no início das peças ou no decorrer da melodia em trechos marcados pelo próprio compositor.

Percebe-se, portanto, que as recomendações acerca da elaboração e da execução das cadências foram se modificando ao longo do tempo, mas é certo que essa característica do canto solista sempre esteve presente na estética vocal belcantista. No século XIX tornou-se ainda mais comum o uso de formas musicais baseadas na repetição ou na recorrência de temas como, por exemplo, rondós, polcas, árias e *cavatine* para a composição de peças para voz solo. Os compositores, na maioria das vezes, conheciam a prática improvisatória dos cantores solistas e suas composições geralmente sugeriam e execução de variações ou a colocação de ornamentos e cadências por parte do intérprete,

esperando-se que fossem feitos com cautela sem descaracterizar a obra musical como um todo. De acordo com Pacheco (2004),

No início do século XIX, era esperado que um cantor soubesse “embelezar” suas árias que eram escritas como uma linha mestra sobre a qual cadências, rubatos, acentos e tantos outros ornamentos eram adicionados, de preferência, ao improviso. (PACHECO, 2004, p. 219)

Sendo assim, no repertório do *Bel Canto* do século XIX os cantores possuíam mais liberdade para improvisar cadências, sobretudo na parte final de uma peça. Na tentativa de evitar exageros ou elaborações malfeitas, alguns compositores escreveram suas próprias cadências ou publicaram cadências feitas por algum intérprete de sua época que foram consideradas notáveis por eles mesmos. Abaixo, na Figura 6 apresento uma possibilidade de cadência final para a ária *Una voce poco fa* da ópera *Il Barbiere di Siviglia* de G. Rossini. Esta cadência pode ser encontrada no livro *Variazioni-Cadenze Tradizioni per canto* de L. Ricci que reuni várias sugestões de cadências para árias de ópera de compositores dos séculos XVIII e XIX destinadas à papéis femininos.

The image displays a musical score for the aria "Una voce poco fa" from the opera "Il Barbiere di Siviglia" by Gioacchino Rossini. The score is written for voice and piano. The vocal line features a cadence marked "rall." (ritardando), which is highlighted by an orange arrow. The lyrics are: "Ah car, fa-rò glo-car. way, -to have my way. a tempo". The piano accompaniment includes a "rall." marking and a "ff" (fortissimo) dynamic marking. The score is presented in a standard musical notation format with a treble clef for the voice and a grand staff for the piano.

Figura 6 – Trecho da ária *Una voce poco fa* da ópera *Il Barbiere di Siviglia* de G. Rossini: exemplo de cadência sugerida por Ricci.

A escola de canto italiana conhecida como *Bel Canto* desenvolveu-se ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX, como visto neste capítulo e apresentou uma série de técnicas e aprimoramentos que desenvolveram a voz humana de uma forma abrangente e a colocaram em destaque. No século XIX, principalmente, a literatura sobre o canto e a técnica vocal tiveram significativo crescimento com as publicações dos tratadistas e professores de canto. Com isso, muitos compositores basearam-se nesta escola de canto para criar suas melodias. Esse é o caso, por exemplo, de Mauro Giuliani. Suas composições para canto possuem exigências técnicas bastante apuradas para o cantor e demandam um grande controle de sua voz, como poderá ser visto no Capítulo 3 desse estudo, que bem condizem com a escola de canto do século XIX.

CAPÍTULO 2 – Aspectos biográficos e principais obras de Mauro Giuliani

Neste capítulo apresentarei alguns aspectos biográficos e as principais obras do compositor italiano Mauro Giuliani destacando as suas peças camerísticas escritas para canto e acompanhamento de violão ou piano, com a finalidade de contextualizar Giuliani no seu período histórico e musical e detectar a presença de aspectos da escola do *Bel Canto* em sua obra. A partir da admiração de Giuliani pela obra de G. Rossini, abordarei a relação de algumas obras desses dois compositores que possuem características comuns entre si.

2. 1 – Aspectos históricos da vida de Mauro Giuliani



Figura 7 – Mauro Giuliani: gravura de Friedrich Jügel após uma pintura de Philipp von Stubenrauch. Fonte: Blog Michael Lorenz – *Musicological Trifles and Biographical Paralipomena*¹⁶

Violonista e compositor, Mauro Giuseppe Pantaleo Sergio Giuliani nasceu em Bisceglie, na Itália, em 1781 e morreu em Nápoles, em 1829. Giuliani foi criado em

¹⁶ Disponível em: <<http://michaelorenz.blogspot.com.br/2015/04/new-light-on-mauro-giulianis-vienna.html>> Acesso em: 01 ago. 2015.

Barletta, também na Itália, onde ele começou seus estudos musicais em contraponto, violoncelo e violão, mas emigrou para Viena em 1806.

A Itália no final do século XVIII presenciou o apogeu da música vocal em relação à música instrumental. Muitas árias de óperas de compositores como Paisiello, Cimarosa e Mozart, que eram amplamente apresentadas nos teatros de ópera, também eram cantadas nas ruas com o acompanhamento de violão. Mas o violão não era ensinado nas escolas de músicas da Itália e por isso muitos violonistas procuraram carreira fora do país, como foi o caso de Giuliani quando se mudou para Viena no ano de 1806 deixando esposa, seus pais e seus filhos (ZANGARI, 2013).

Viena, na época em que Giuliani para lá se mudou, ostentava uma cultura musical rica e viva. Foi em Viena que Giuliani ganhou reconhecimento como o maior virtuoso violonista do seu tempo e se estabeleceu como um estimado compositor de obras para violão solo e música de câmara. Ele foi respeitado por seus contemporâneos, incluindo Beethoven, Haydn, Hummel e Schubert. Sua reputação como compositor de canções foi grande o suficiente para que ele se destacasse ao lado de Beethoven, Hummel e Salieri. Enquanto ele deslumbrou o público com seu uso inovador do violão como um instrumento solo, também continuou a usá-lo em seu mais popular papel da época, como instrumento acompanhador para canto (SPOELSTRA, 2011).

Em abril de 1808 fez a estreia de seu *Concerto para violão e orquestra*, Op. 30, com grande aclamação do público. Além disso, Giuliani definiu um novo papel para o violão no contexto da música europeia. Ele estava familiarizado com compositores notáveis como Rossini, de quem tornou-se grande admirador e amigo próximo, e Beethoven. Uma curiosidade a respeito da relação entre Giuliani e Beethoven é o fato de Giuliani ter tocado violoncelo na estreia da Sétima Sinfonia, em 1813. No ano seguinte, em 1814, tornou-se músico de câmara honorário da segunda esposa de Napoleão, a arquiduquesa Marie-Louise.

As composições de Giuliani colocaram o violão tão em evidência quanto o piano nas apresentações camerísticas, ganhando o apreço do público e ampliando

seu espaço de atuação, o que gerou uma intensa atividade editorial com centenas de canções e transcrições de árias célebres (DUDUQUE, 1994). Surgem, inclusive, revistas específicas como a denominada *The Giulianad* – título fala por si só – que se publicou em Londres entres os anos de 1833 e 1836 e onde foram editados fragmentos vocais de Mozart, Schubert e Paisiello, que seriam cantados com acompanhamento de violão; ou *La lira de Apolo*, periódico filarmônico dedicados às mulheres e editado na Espanha, e que trouxe à luz canções de Federico Moretti, Saverio Mercadante, Fernando Sor e outros, sempre em versões para acompanhamento de piano e violão. Hector Berlioz, ele próprio violonista, em seu *Grand traité d'instrumentation et de orchestration modernes* (1843), dedica um capítulo ao instrumento e ressalta sua sonoridade, considerada adequada para acompanhar cantores. Berlioz já escrevera *25 Romances* para violão e canto, em 1819. Beethoven também editou por meio da editora *Artaria*, em 1807, uma transcrição para canto e violão de seu *lied Adelaide*, op. 46 e esta transcrição se deve a Wenzel Matiegka. Outros compositores que escreveram canções ou *lieder* com acompanhamento de violão foram Ignaz Pleyel, Johan Nepomuk Hummel, Ignaz Moscheles, Carl Maria Von Weber e, , Franz Schubert, que usou o violão no processo de composição de seu ciclo *Die Winterreise* Op. 89 e numa transcrição do acompanhamento de piano para violão da sua obra *Die Shöne Müllerin*, Op. 25, D. 795. (ZANGARI, 2013). Giuliani trabalhou principalmente com a editora *Artaria*, que publicou muitas de suas obras para violão, além de outras editoras como a *Ricordi*, o que levou suas obras a serem divulgadas por todas as cortes da Europa.

Giuliani voltou para a Itália em 1819, muito endividado. Estabeleceu-se em Roma, mas não teve muito sucesso, publicando apenas algumas composições. Em julho de 1823, por ocasião da doença de seu pai, Giuliani esteve frequentemente em Nápoles, cidade esta que deu uma maior receptividade para a sua obra sendo, mais tarde, patrocinado pela nobreza da corte do Reino das Duas Sicílias, ficando lá até sua morte. Uma das filhas de Giuliani, Emilia, também foi violonista e seguiu os passos do pai compondo variações sobre temas de obras de compositores como Rossini, Bellini e Mercadante. Em 1834, Emilia publicou pela editora *Ricordi* a obra *Sei Belliane* com material das óperas de Vincenzo Bellini (ZANGARI, 2013).

2. 2 – A produção musical de Mauro Giuliani

A produção musical de Mauro Giuliani consta de cerca de 150 obras, que compreendem peças para violão solo, violão em diversos conjuntos de música de câmara e três concertos para violão e orquestra, além das obras para canto e violão (canções, *cavatine* e arietas, que também podem ser executadas ao piano). As obras desse último grupo formam um conjunto significativo e englobam composições e arranjos em diversas línguas e formas, desde a canção estrófica até recitativos e árias do repertório da época. Uma curiosidade a respeito da relação de Giuliani com o canto é que seu filho, Mauro Michele, era cantor e se tornou professor de canto (ZANGARI, 2013).

O violão na época de Giuliani ainda não era visto como instrumento solista e sim como instrumento acompanhador, sobretudo de árias e canções, prática esta que era bastante comum na Itália do século XIX, como dito anteriormente. Para que a sua obra para violão solo pudesse ganhar reconhecimento e apreço do público Giuliani saiu então da região da Itália. A produção musical de obras para violão solo de Giuliani mudou o patamar desse instrumento em sua época, acarretando mudanças inclusive na estrutura de construção do próprio instrumento visando melhoria na projeção sonora e possibilidades técnicas para o intérprete (ZANGARI, 2013). O violão utilizado por Giuliani (Figura 8) foi um presente da Imperatriz Marie Louise, esposa de Napoleão, da qual Giuliani foi professor e compositor principal, e foi descoberto em um banco em Londres juntamente com um bilhete escrito por Giuliani e algumas partituras assinadas por ele de peças para violão solo. Esse violão ficou por muitos anos em posse de Christopher de Monte, para o qual Giuliani dedicou o seu primeiro concerto de violão.



Figura 8 – O violão de Mauro Giuliani.
Fonte: *Web site Paul Plejsier Gitarist – Publicaties*¹⁷

O quadro abaixo (Quadro 3) mostra algumas das obras para canto compostas por Giuliani:

¹⁷ Disponível em: <http://www.paulplejsier.nl/assets/pdf/soundboard_2001.pdf> Acesso em: 02 ago. 2015.

Quadro 3 – Algumas obras para canto escritas por Mauro Giuliani.

Número de catalogação	Nome da obra	Observações
Opus 13	<i>Trois romances</i>	–
Opus 22	<i>Trois romances</i>	–
Opus 27	<i>Marie Louise au berceau de son fils</i>	–
Opus 39	<i>Sei Cavatine</i>	–
Opus 79	<i>Di tanti palpiti</i>	Adaptação de uma <i>cavatina</i> de Rossini, da ópera <i>Tancredi</i> .
Opus 89	<i>Sechs Lieder</i>	–
Opus 95	<i>Sei Ariette</i>	–
Opus 149	<i>Pastolare</i>	–
Opus 151	<i>Près d'un volcan</i>	–
Opus 151 bis	<i>Ode di Anacreonte</i>	–
–	<i>Tre duetti notturni</i>	Arranjos de obras de compositor desconhecido para soprano e tenor.
–	<i>Tre Ariette</i>	Arranjos de obras de Corigliano di Rignano.
–	<i>Tre Cavatine</i>	Arranjos de obras de Simon Mayer
–	<i>Due grand'Arie</i>	Arranjos de obras de Domenico Cimarosa
–	<i>Trois Couplet sur la Sensibilité</i>	Arranjos de obras de compositor desconhecido.
–	<i>La Sentinelle</i>	Obra para voz, piano, violão e violoncelo, escrita em coautoria com Hummel.

De acordo com o quadro é possível observar que Giuliani transitou por vários estilos de composição e idiomas diferentes. Compôs desde canções simples até *lieder*, *cavatine* e árias semelhantes às célebres árias de óperas românticas. Utilizou idiomas como o italiano, francês e alemão de acordo com cada estilo de obra que produzia e que pode justificar-se pelos vários locais em que Giuliani residiu e trabalhou durante sua vida.

2. 3 – Mauro Giuliani e sua proximidade com Gioachino Rossini

A admiração e respeito de Giuliani pela obra de Rossini é demonstrada pela presença dos temas das óperas de Rossini, tanto das aberturas quanto das árias vocais, nas composições para instrumento solo e para a música vocal de câmara. Alguns estudos sobre esta relação entre os compositores estão surgindo atualmente como o *Mauro Giuliani (1781 – 1829): Instrumental and Vocal Style in Le Sei Rossiniane* de Giuseppe Zangari, uma dissertação de mestrado feita em 2013 na Universidade de Sidney, na Austrália, e que apresenta muitas relações entre as obras desses dois compositores. Apesar deste estudo ser feito a partir da obra para

violão solo, o autor utiliza uma comparação da escrita instrumental de Giuliani com um idioma de escrita vocal e com muitas características e temas advindos da obra de Rossini.

Um dado histórico interessante incluído no citado estudo feito por Zangari é o fato de que Mauro Giuliani, ao deixar Viena em direção a Nápoles, teve a oportunidade de se encontrar pessoalmente com G. Rossini e passou a conviver e inclusive a tocar violão com ele e com N. Paganini. Como já mencionado, muitas obras de Giuliani trazem os temas de obras de Rossini e para exemplificar destaquei dois trechos de duas obras de Giuliani. Esses exemplos foram encontrados a partir da associação dos títulos das obras que foram mantidos por Giuliani. O primeiro deles é a abertura da ópera *Semiramide* de Rossini. Apresento então os compassos iniciais do *Andantino* da abertura, na sua versão original, ou seja, a de Rossini, com indicação de instrumentação, sendo as abreviaturas “Fag.” indicação para fagote e “Cor.” para madeiras (Figura 9). Logo abaixo (Figura 10), o exemplo da obra de Giuliani para violão solo escrita sobre esse tema.

The image shows a musical score for the beginning of the *Andantino* from the opera *Semiramide* by G. Rossini. The score is in 3/4 time and consists of ten measures. The top system shows measures 1-5, and the bottom system shows measures 6-10. The instrumentation includes Fag. (Bassoon) and Cor. (Woodwinds). The tempo is marked *Andantino*. The score is written for a piano and woodwinds.

Figura 9 – Compassos iniciais do *Andantino* da abertura da ópera *Semiramide* de G. Rossini.



Figura 10 – Compassos iniciais da Sinfonia baseada na abertura da ópera *Semiramide* de G. Rossini, escrita por Mauro Giuliani.

De acordo com as figuras acima pode-se perceber que, mesmo com a mudança de tonalidade proposta por Giuliani, os motivos melódicos da obra inicial estão presentes na sua composição. A apogiatura que aparece no primeiro compasso da obra de Rossini é feita por duas vozes que, no caso, seriam dois instrumentos. Giuliani usa uma apogiatura simples, o que pode denotar uma escrita idiomática para o violão uma vez que o uso da apogiatura em duas vozes poderia acarretar maior dificuldade técnica na realização da mesma.

O segundo trecho se trata da *cavatina Di Tanti Palpiti* da ópera *Tancredi* de Rossini e das variações escritas por Mauro Giuliani sob este tema. Apresentarei um recorte da redução para canto e piano da versão original de Rossini editada pela *Ricordi* em 1813 (Figura 11) para facilitar a compreensão e, logo abaixo (Figura 12), o trecho da obra de Giuliani para canto e violão (ou piano).

Di tan-ti pal-pi-ti, di tan-te pe-ne, da-te, mio
 be-ne, spe-ro mer-cè. Mi ri-ve-dra-i... ti ri-ve-drò...

51

Figura 11 – Compassos iniciais da cavatina *Di tanti palpiti* da ópera *Tancredi* de Rossini (redução para canto e piano).

Di tanti
 pal-pi-ti, e tante pe-ne dol-ce mio be-ne

Figura 12 – Compassos iniciais da variação 1 escrita por Mauro Giuliani para canto e acompanhamento de violão (ou piano) baseada na cavatina *Di tanti palpiti* da ópera *Tancredi* de Rossini.

De acordo com as figuras acima, percebe-se que Giuliani mantém o mesmo padrão de acompanhamento verificado na obra original. A partitura de Rossini apresentada, mesmo se tratando de uma redução para piano, mantém os motivos

de acompanhamento que foram escritos para a orquestra. Assim como no exemplo anterior, Giuliani faz uma mudança na tonalidade da peça. Atentando-se para o acompanhamento de piano e o de violão escritos por Giuliani será possível constatar algumas diferenças na estruturação das melodias, o que sugere estar relacionado a uma escrita idiomática para cada instrumento em questão. Apesar destas diferenças, os motivos de acompanhamento são tratados igualmente tanto na parte do piano quanto na do violão. Na melodia do canto, Giuliani já adiciona uma apogiatura na palavra *bene*.

Com isso, presume-se a admiração de Giuliani pelo repertório belcantista do século XIX e, sobretudo, pelas composições de Rossini com as quais teve contato e nas quais se baseou para escrever muitas de suas obras. Entretanto, algumas de suas composições, como a que será estudada neste trabalho, não possuem uma ligação direta somente com a obra de Rossini, mas também com toda a escrita do *Bel Canto* do século XIX. As análises e reflexões sobre essa obra podem elucidar a imersão de Giuliani na música do seu século e a maneira como ele lidava com as especificidades dos instrumentos para os quais escrevia suas obras. Além disso, a partir do estudo feito no Capítulo 1 deste trabalho, é possível ainda verificar a ocorrência desses aspectos técnico-vocais na obra de Mauro Giuliani, mais especificamente nas *Sei Ariette* que serão estudadas no próximo capítulo. Verifica-se também a possibilidade de Giuliani ter feito uma tradução das obras de Rossini, que ele admirava, e que originalmente não tinham sido escritas para violão. Pela particularidade desse instrumento, as composições soariam diferentes das composições para piano ou orquestra, porém mantendo alguns elementos do estilo belcantista. Consta em algumas bibliografias de Giuliani, como em Zangari (2013), que ele foi cantor e conhecedor dos mecanismos vocais e do estilo do *Bel Canto*, o que pode ter facilitado a escrita de suas melodias com características idiomáticas para o canto bastante evidentes, como provavelmente pode ser comprovado nas análises que seguirão no Capítulo 3 desse estudo.

CAPÍTULO 3 – *Sei Ariette*, Op. 95, de Mauro Giuliani: aspectos técnico-vocais e interpretativos

3. 1 – A obra

A obra *Sei Ariette*¹⁸ (partitura em ANEXO) foi composta em 1816 quando Giuliani trabalhava na corte do Rei Napoleão Bonaparte, em Viena, e foi dedicada à sua esposa, a Duquesa Maria Luigia. Os textos das arietas são de Pietro Metastasio (1698 – 1792)¹⁹, escritor italiano cujos textos e libretos de ópera foram amplamente utilizados pelos compositores de sua época e posteriores a ele.

Sei Ariette foi publicada pela editora *Artaria*, com a qual Giuliani trabalhou por longos anos. A relação entre Giuliani e suas editoras, tanto a *Artaria* quanto a editora *Ricordi*, foi relatada num estudo feito por Thomas Heck, Marco Riboni e Andreas Steves em 2012. Nesse trabalho, os pesquisadores se depararam com cartas escritas por Giuliani e pelos seus editores que ficaram em poder de algumas famílias de várias partes da Europa por décadas. O conteúdo dessas cartas mostrava a relação conturbada que havia entre o compositor e as editoras. Em muitas delas, Giuliani reclama pagamentos não realizados e obras não publicadas de maneira correta, com alterações de notas, erros de grafia, etc. De acordo com a comercialização da época, uma vez vendido o manuscrito a uma editora, ela teria o total direito de publicar ou não, fazer arranjos, não colocar referência de *opus* ou até mesmo dedicar as obras a pessoas de interesse da mesma. Essa situação gerava um prejuízo muito grande tanto na divulgação da produção quanto na remuneração aos compositores e, neste caso especial, à Mauro Giuliani. Com isso, parece bem provável que as partituras de Giuliani, que temos acesso atualmente, possam conter modificações sofridas pela própria editora ou até mesmo por intérpretes ao longo do tempo. Isso traz à tona uma questão bastante importante em relação a uma partitura musical: podemos encontrar indícios de que uma partitura pode ser aberta à análise

¹⁸ A partitura utilizada neste trabalho é um *fac simile* da original disponível em: <http://maurogiuliani.free.fr/partitions/Op_95_sei_ariette.pdf> Acesso em: 02 ago. 2015.

¹⁹ Pietro Metastasio nasceu em Roma em 1698 e se tornou um célebre libretista da Europa no século XVIII. Além dos libretos, Metastasio também escreveu livros de poemas e críticas como, por exemplo, o *Extratto della Poetica d'Aristotele* de 1782. (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA *on-line*, 2015)

à interpretação de acordo com o músico que terá contato com ela. Fatores como período histórico, formação cultural, questões geográficas podem ser determinantes na maneira como a partitura será decodificada e traduzida pelo *performer*.

A obra em estudo foi organizada em seis canções conforme mostra o quadro abaixo (Quadro 4):

Quadro 4 – Informações sobre as seis arietas que compõem a obra *Sei Ariette*, Op. 25, de Mauro Giuliani.

	I	II	III	IV	V	VI
Nome	<i>Ombre amene</i>	<i>Fra tutte le pene</i>	<i>Quando sarà quel di</i>	<i>Le dimore</i>	<i>Ad altro laccio</i>	<i>Di due bell'anime</i>
Tonalidade	A	Am	E	A	D	A
Temática	A busca pelo amado	Amor platônico	O sofrimento causado pelo amor	A ansiedade dos amantes	A dor de uma traição	O sonho de mudar o destino do amor
Andamento	<i>Andantino espressivo</i>	<i>Allegretto agitato</i>	<i>Allegretto</i>	<i>Maestoso</i>	<i>Allegretto</i>	<i>Allegretto</i>

A organização dessas arietas, levando-se em conta tanto a relação textual quanto o desenvolver da harmonia e tonalidade entre elas, torna instigante a possibilidade de formarem um ciclo, o que procurarei verificar nas análises que farei a seguir. Além disso, verificarei também aspectos de *performance* e técnica-vocal que podem ser encontrados nessa obra.

3. 1. 1 – Arieta nº 1: *Ombre amene*

A arieta nº 1 foi escrita na tonalidade de Lá maior com uma rápida passagem para Lá menor, possui indicação de andamento escrita na partitura, *Andantino espressivo*, e foi escrita no compasso quaternário simples. Sua tessitura vocal vai de Mi 3 à Fá# 4. A arieta foi analisada levando-se em conta o texto poético e os parâmetros de LaRue (1970): *altura* (melodia e harmonia), *duração* (aspectos rítmicos), *som* (timbre, intensidade, texturas e registros) e o parâmetro resultante *crescimento* (aspecto formal), como mostra o quadro abaixo (Quadro 5):

Quadro 5 – Esquema formal da arieta nº 1: *Ombre amene*.

	Seção A	Seção B	Seção C	Coda
Divisão	Compassos 1 a 8 (2º tempo)	Compassos 8 (3º tempo) a 15 (2º tempo)	Compassos 15 (3º tempo) a 29 (1º tempo)	Compassos 29 (2º tempo) a 36
Tonalidade	A → E	E → Am → E	A	A
Características	Melodia ornamentada; Movimentação melódica por graus conjuntos.	Tonalidade menor; Apogiaturas duplas; Ampliação da tessitura; Salto intervalar de grande amplitude; Dramaticidade.	Retomada da tonalidade maior; Notas de passagem e apogiaturas cromáticas; Progressão harmônica; Conclusiva.	Mistura dos elementos das sessões; Ponto culminante melódico; Finalização instrumental.

O poema dessa arieta revela um sentimento de inquietação e de saudade de um amor cujo paradeiro é desconhecido. A indagação feita pelo amante às plantas que o sombreiam busca saber onde está o amado. A vontade de rever esse amor faz com que o “eu lírico” envie um pedido ao vento para que este clame ao amado que volte, devolvendo-lhe assim a paz e a felicidade. O vento se torna aqui o maior meio de ligação entre os amantes, pois ambos vivem embebidos no mesmo ar atmosférico. Isso causa uma esperança de que a mensagem enviada pelo *Zéfiro* chegue ao amado rapidamente. No quadro abaixo (Quadro 6) apresento o texto original e duas possíveis traduções para o mesmo:

Quadro 6 – Texto original e traduções da arieta nº 1: *Ombre amene*.

Texto original	Tradução Literal	Tradução livre
<i>Ombre amene amiche piante, Il mio bene il caro amante, Chi mi dice ove n'andò? Zefiretto lusinghiero, A lui vola messagiero, Di che torni, E che mi renda Quella pace che non ho.</i>	Sombras amenas plantas amigas, o meu bem o caro amante, quem me diz para onde se foi? Zéfiro lisonjeiro, A ele vá, mensageiro, Diga que volte, E que me restitua aquela paz que não tenho.	Cubram-me com sua sombra plantas amigas; o meu bem, meu caro amante, quem me diz onde está? Zéfiro, vento amável, voe até ele, seja mensageiro e diga para que volte, e que me traga aquela paz que não tenho mais.

A Seção A (compassos 1 a 8), versa sobre o questionamento do amante a respeito do lugar onde se encontra seu amado. Esse questionamento é feito às plantas que rodeiam o amante e o cobrem com sua sombra. A melodia composta por graus conjuntos em sua maioria descendentes ambienta o sentimento de saudade do amante. Essa escrita da melodia sugere que as frases sejam cantadas em *legato* para que não haja interrupção no fluxo da ideia poética como pode ser verificado na Figura 13. Por sob o grande arco melódico, os acentos das apogiaturas em *amene* e *piante* e uma breve cesura para separar *il mio bene* de *il caro amante* conferem expressividade ao texto por formarem pequenas inflexões dentro da linha melódica em *legato*. Giuliani escreve, no momento em que há a interrogação, o acorde de dominante que pode contribuir para a percepção do questionamento do poema. O trecho mais ornamentado dessa melodia está nas palavras *caro amante* o que permite que sejam enfatizadas de maneira muito expressiva.

The image displays the initial measures of the first aria, titled 'N.º I. CANTO.' with the tempo marking 'Andantino espressivo'. The score is written for three parts: Voice (CANTO), Guitar (CHITARRA), and Piano-Forte. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The vocal line begins with the lyrics 'Ombre a = me ne a = mi = che piante il mio' and continues with 'be = ne il ca = ro a = mante chi mi di = ce o = ve n'andò? chi mi'. The guitar part provides a rhythmic accompaniment with a 'pp' (pianissimo) dynamic. The piano accompaniment also starts with a 'pp' dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets, indicating the 'legato' style mentioned in the text.

Figura 13 – Compassos iniciais da arieta nº 1: exemplo de *legato*.

A Seção B (compassos 8 a 15), bastante curta, modula para a tônica menor e possui uma escrita rítmica mais movimentada, apogiaturas duplas e maior ornamentação da melodia. Todas essas mudanças em relação à seção anterior podem conter em si uma inquietude e uma característica de súplica. Essa seção

parece trazer uma carga dramática maior por se tratar do pedido para que o vento leve até o amado a mensagem do seu amante. Giuliani inicia e finaliza essa seção com o acorde de dominante e essa manutenção da tensão na obra pode sugerir uma incerteza, por parte do amante, de que sua mensagem realmente chegará ao destino. A articulação é mais incisiva havendo inclusive um *crescendo* em direção a dinâmica forte escrita no compasso 14, onde há a repetição de texto.

A Seção C (compassos 15 a 29) inicia com a retomada da tonalidade maior e com a enunciação da mensagem que será levada pelo vento. Essa retomada da tonalidade sugere uma esperança sentida pelo amante de que o seu amado atenderá ao seu chamado e voltará para trazer de volta a paz que ele havia perdido. A progressão melódica em *quella pace*, no compasso 18, sugere um *crescendo* com acento no primeiro tempo do compasso, para dar maior ênfase na palavra *pace*. Giuliani reitera o pedido do amante repetindo, com melodias diferenciadas, a frase “diga que ele volte, e que me traga a paz que não tenho mais”. A utilização das apogiaturas cromáticas que ocorrem nos compassos 19, 20 e 23, conduzem a uma acentuação das palavras *torni*, *renda* e *ho*. Essas apogiaturas além de poderem sugerir um *legato* com suavidade, também podem ser cantadas a partir de uma dinâmica piano com um leve *crescendo* e *decrecendo* após o cromatismo, de forma a evidenciar a tensão criada pelo cromatismo e a intenção do eu lírico. Essa repetição pode revelar a inquietude que a falta do amado provoca e uma certa ansiedade para que a mensagem chegue logo ao seu destino.

A Coda (compassos 29 a 36) é apresentada com um acompanhamento mais dissonante do que as outras sessões até concluir na tonalidade inicial no compasso 32. Observa-se nessa seção a mistura dos elementos melódicos das sessões anteriores, como por exemplo apogiaturas com cromatismo, articulação incisiva e *legato* com pequenas inflexões. O uso de acordes dissonantes e a escrita melódica com cromatismo e ornamento reforçam ainda a ideia da seção anterior, porém, essa movimentação toda se acalma no compasso 32 com a volta da tônica inicial e da escrita menos ornamentada tanto da melodia quanto do acompanhamento. A finalização da obra feita pelo acompanhamento instrumental constituída de arpejos e blocos de acordes pode revelar a imagem do vento afastando-se, levando consigo a

mensagem, e o amante acompanhando esses movimentos esperançoso de obter uma resposta breve e positiva.

3. 1. 2 – Arieta nº 2: *Fra tutte le pene*

A arieta nº 2 foi escrita na tonalidade de Lá menor e possui a tessitura vocal mais extensa de toda a obra, compreendendo desde o Mi 3 até o Dó 5 escrito numa linha opcional no compasso 19. Possui indicação de andamento *Allegretto agitato* e foi escrita no compasso binário simples. A obra pode ser dividida em quatro sessões, conforme o quadro abaixo:

Quadro 7 – Esquema formal da arieta nº 2: *Fra tutte le pene*.

	Seção A	Seção B	Desenvolvimento	Coda
Divisão	Compassos 1 a 25 (2º tempo)	Compassos 25 (3º tempo) a 41 (2º tempo)	Compassos 41 (3º tempo) a 61 (1º tempo)	Compassos 61 (2º tempo) a 71
Tonalidade	Am → C	C → Dm → Em → C → Am	Am	Am
Características	Melodia com grandes saltos; Grande tessitura vocal; Ornamentos.	Passagens modulantes; Impulsos melódicos; <i>Sforzando</i> como ornamento; Notas repetidas.	Elementos melódicos de A desenvolvidos; Retomada das características de A; Progressão melódica; Conclusiva; Passagem modulante em Dm.	Mistura dos elementos das sessões; <i>Accelerando</i> gradual nos 9 compassos finais; Final instrumental vigoroso.

O poema dessa arieta revela um amor platônico por uma pessoa que se encontra muito próxima do amante. A falta de coragem de se declarar, expressa pelo amante, causa um sofrimento grande e uma angústia muito forte. Existe um desejo de revelar esse amor e de saber se ele pode ser correspondido ou não. Mas juntamente com esse desejo existe um sentimento de medo e insegurança que paralisa o amante e o impede de revelar seu afeto.

Quadro 8 – Texto original e tradições da arieta nº 2: *Fra tutte le pene*.

Texto original	Tradução Literal	Tradução livre
<i>Fra tutte le pene</i> <i>V'è pena maggiore?</i> <i>Son presso al mio bene,</i> <i>Sospiro d'amor,</i> <i>E dirgli non oso:</i> <i>Sospiro per te;</i> <i>Mi manca il valore</i> <i>Per tanto soffrire,</i> <i>Mi manca lardire</i> <i>Per chieder mercé.</i>	Entre todas as penas Há pena maior? Estou perto do meu bem, Suspiro de amor, E dizer-lhe não ousou: suspiro por ti; Me falta o valor Por tanto sofrer Me falta a audácia Para pedir-lhe retribuição.	Entre todos os sofrimentos, existe um maior? Estar junto do meu bem, suspirar de amor e não ter coragem de contar: suspiro por você; não sei o tamanho de tanto sofrimento; não tenho coragem de perguntar se sou correspondido.

Giuliani utiliza nessa arieta grandes saltos intervalares e mantém a maior parte da melodia na região aguda da voz. Essa escrita pode demonstrar a necessidade de homogeneizar os registros vocais para atender a essa demanda da obra. Além disso, a melodia sugere o uso do canto em *legato* mesmo contendo grande saltos intervalares, de forma a manter a ideia poética e musical da obra.

A primeira seção (Seção A, compassos 1 a 25) inicia-se na anacruse da melodia vocal e apresenta o questionamento do poema: “entre todos os sofrimentos, existe algum maior do que esse?”. Giuliani já inicia a música com um salto de 6ª menor na sílaba mais fraca da palavra *tutte*, através do deslocamento do acento da palavra. Ele causa assim um efeito de contratempo na música que leva a uma declamação entrecortada, a um impulso na palavra. A palavra *pene* aparece com uma apogiatura longa que cria um efeito de suspensão e de continuidade. A palavra *pene* ganha ênfase com a acentuação dessa apogiatura. Para reforçar a pergunta, Giuliani repete a letra com uma progressão melódica, transpondo a melodia em um tom um ampliando o salto intervalar inicial e a tessitura da primeira frase. Há ainda uma ornamentação da melodia na palavra *maggiore* nas duas vezes em que aparece. A melodia se torna bastante ornamentada nas palavras *presso*, *bene* e *sospiro*. Especialmente na palavra *sospiro*, as várias maneiras como é escrita tanto no aspecto rítmico quanto melódico em toda a obra é bastante sugestiva de um suspiro. No compasso 19 Giuliani escreve uma melodia opcional na região aguda, a mais aguda de toda a obra, que pode ser escolhida de acordo com a tessitura vocal do intérprete dessa arieta conforme pode-se verificar na Figura 14. Essa nota aguda,

Dó 5, é bastante confortável de acordo com a minha tessitura vocal, portanto, opto por cantar a linha superior onde ela ocorre. Ao cantar essa nota aguda desloco o texto mudando para a vogal “a” e depois continuando a letra sem respirar, fazendo um leve glissando e um *diminuendo*, procurando manter a mesma articulação da partitura. Essa mudança na colocação textual pode facilitar a emissão da nota, por estar em uma região bastante aguda da voz, e suaviza a passagem pela mesma, uma vez que não haverá nova articulação de fonema. A partir do compasso 22 ao final dessa seção, o acompanhamento sugere um *rallentando* através da escrita de pausas entre os acordes conduzindo a melodia, que caminha em direção à nota Lá aguda, a “ralentar” juntamente com o acompanhamento.

The image shows a musical score for Arieta nº 2. It consists of three staves: a vocal line, a piano accompaniment, and a bass line. The vocal line has lyrics: "o = so sos = pi = ro per te sos = piro per te sos =". An orange arrow points to a specific note in the vocal line, which is a high note. The piano accompaniment features chords and arpeggios, and the bass line has a steady rhythmic pattern. There are some performance markings like accents and slurs in the piano part.

Figura 14 – Arieta nº 2: melodia opcional na região aguda.

A Seção B (compassos 25 a 41), inicialmente na tonalidade Ré menor, possui uma melodia menos ornamentada que a seção anterior e apresenta alguns acentos na melodia, enfatizando as palavras *tanto* e *chieder*. A frase melódica inicial é repetida em Mi menor (mesma ideia de transposição melódica um tom acima) revelando o momento que o amante mostra seu desespero em dizer que não tem coragem para declarar o seu amor nem de saber se é correspondido. A frase musical é entrecortada por pausas, o que pode sugerir uma hesitação do amante em falar ao seu amado. Seria como se houvesse dentro dele um impulso para se declarar ao mesmo tempo que o medo o segura e paralisa. E possivelmente pelo

mesmo motivo a melodia não apresenta uma movimentação tão definida quanto nas outras sessões da obra.

De volta à tonalidade inicial, a seção de Desenvolvimento (compassos 41 a 61) mistura elementos das duas sessões anteriores, como o acento e ritmo deslocado. A partir do compasso 49 a progressão melódica carrega de dramaticidade o trecho através do uso de dissonâncias e cromatismos até o compasso 53, seguindo depois uma melodia que caminha para finalmente concluir no compasso 61. A partir daí segue a Coda (compassos 61 a 71), que apresenta características bastante sugestivas do sentimento de incapacidade de se declarar e da ansiedade que esse sentimento provoca no amante como, por exemplo, o uso de pausas de curta duração nas repetições de *sospiro per te*. Além disso, essas pausas fazem com que a respiração rápida do cantor desenhe esse suspirar do amante, podendo haver um *accelerando* nos últimos compassos para enfatizar esses suspiros. A finalização instrumental é bastante movimentada e enérgica, sobretudo com o uso de *sforzatos* e dos acordes tocados *forte* no final da obra.

3. 1. 3 – Arieta nº 3: Quando sará quel di

A arieta nº 3 foi escrita na tonalidade inicial de Mi maior e sua tessitura vocal compreende desde a nota Ré 3 até a nota Sol# 4. Foi escrita no compasso ternário simples e possui indicação de andamento *Allegretto*. A arieta pode ser dividida em quatro sessões conforme o quadro abaixo (Quadro 9).

Quadro 9 – Esquema formal da arieta nº 3: *Quando sará quel di*.

	Seção A	Desenvolvimento	Seção A'	Coda
Divisão	Fermata inicial e Compassos 1 a 9	Compassos 10 a 24	Compassos 25 a 33	Compassos 34 a 45
Tonalidade	E → B	Em	E	E
Características	Melodia inicial estática; Movimentação melódica por graus conjuntos; Ornamentos.	Características melódicas de A desenvolvidas; Tonalidade menor; Ampliação da tessitura.	Retomada das características de A; Seção reduzida; Conclusiva.	Mistura dos elementos das sessões; Melodias no acompanhamento

O texto dessa terceira arieta traz um questionamento a respeito da dor e da angustia sentida por um coração que se deixa apaixonar. Há uma inquietude do eu lírico ao questionar se haveria um dia, um só dia, em que não sentiria dor e palpitação no seu coração. Essa inquietude leva-o a implorar aos céus e às estrelas para que aliviem tanto sofrimento. Esse pedido aos céus pode representar uma ponta de esperança sentida pelo apaixonado ou uma confirmação de sua pequenez diante da grandiosidade dolorosa de um amor. Apresento no quadro abaixo (Quadro 10) o texto original do poema e duas possíveis traduções para o mesmo.

Quadro 10 – Texto original e traduções da arieta nº 3: *Quando sará quel di*.

Texto original	Tradução Literal	Tradução Livre
<i>Quando sará quel di, Ch'io non ti senta in sen Sempre tremar così, Povero core? Stelle che crudeltá! Un sol piacer non v'é, Che quando mio si fá Non sia dolore.</i>	Quando será aquele dia Que eu não te sinta Sempre tremendo assim, Pobre coração? Estrelas, que crueldade! Um só prazer não tenho, Que quando meu se faz Não seja dor.	Existirá um dia em que não sentirei meu pobre coração bater forte no peito? Existirá um dia, ó céus, em que eu me apaixonarei e não sofrerei? Aqui é mais uma interpretação, uma ideia poética do que uma tradução poética

A maneira como Giuliani escreveu a melodia e os motivos de acompanhamento pode ser bastante representativa da ideia textual desenvolvida por Metastasio nesse poema. Já no início da obra, Giuliani usou um acorde no acompanhamento com uma fermata sobre ele. Essa suspensão pode revelar uma

preparação da tonalidade da obra, por ter mudado em relação à obra anterior, no intuito de direcionar o cantor para a afinação da nota inicial da sua melodia. Olhando sob outro aspecto, essa fermata pode sugerir também um nível de tensão e introspecção do eu lírico em relação aos seus próprios sentimentos, podendo ser traduzida também como o sentido do próprio sinal de interrogação que o questionamento do poema traz. “Quando será aquele dia? Existirá esse dia? ...”

A Seção A (fermata inicial e compassos 1 a 9) inicia com uma melodia estática na primeira frase, constituída de notas repetidas, com um ornamento na palavra *dí*, ou dia. Essa estática inicial pode ser quebrada ao se fazer um *accelerando* nessa frase com o intuito de mostrar a inquietude do eu lírico em relação aos seus próprios sentimentos, o que pode supostamente justificar a escolha dessa escrita pelo compositor. O ornamento pode ser interpretado como uma maneira que Giuliani optou para destacar a palavra dia, podendo sugerir um pensamento futuro ou uma suposta esperança do amante de que este dia chegue. Giuliani utiliza uma apogiatura superior na palavra *sentá*, ou sintá, e uma apogiatura na expressão *in sen*, ou no peito, fazendo com que possa ser sugerida um leve apoio da nota superior tanto no sentido de tornar a frase vocalmente mais equilibrada quanto para exprimir um sentido de destaque para “o sentir no peito” como o local onde a dor está sendo sentida. Nesse momento, a melodia sai da estaticidade percebida no início e passa a movimentar-se mais.

Giuliani escreve uma melodia mais ornamentada nas palavras *povero core*, ou pobre coração, inclusive com a introdução de um *grupeto* na palavra *core*, muito sugestivo de uma interpretação mais dramática. Além disso, há uma repetição dessas palavras logo a seguir, o que sugere uma breve suspensão do tempo e um *rallentando* para que o *sforzando* proposto por Giuliani na repetição da palavra *core* seja evidenciado de acordo com o que ocorre também no acompanhamento, ou seja, também há um *sforzando* no acorde que coincide com a linha vocal. Toda essa seção pode ser cantada em *legato* para que as ideias musicais e textuais sejam mantidas ininterruptas, havendo, porém, respirações fisiológicas sem a quebra do sentido de condução das frases musicais.

A próxima seção (compassos 10 a 24) chamei de desenvolvimento por perceber que a escrita de Giuliani continha muitas características da Seção A que passaram por leves mudanças e que não caracterizariam necessariamente uma nova ideia musical. Por exemplo, comparando o compasso 1 com o compasso 10 é possível perceber que a mesma estaticidade da melodia inicial pode ser verificada na posterior. Apesar de haver alguns saltos intervalares no segundo trecho, a melodia parece não desenvolver ou movimentar-se em alguma direção específica. Ainda é possível perceber as semelhanças entre as partes comparando os compassos 6 e 7 com os compassos 19 e 20. O desenho melódico de ambos é semelhante sendo compostos por graus conjuntos descendentes com semicolcheias com uma finalização em colcheias com características conclusivas. A mudança de tonalidade para o homônimo menor é bastante sugestiva de uma interpretação ainda mais dramática de acordo com o poema. Nessa seção chama-me a atenção a maneira como Giuliani destaca a palavra *dolore*, tanto no compasso 16, com um ornamento, como no compasso 24, com o ponto culminante da melodia vocal. Nesse momento do poema há a suplica do amante aos céus e às estrelas para que um dia haja um amor que não o faça sofrer tanto. Giuliani apresenta esse texto duas vezes, sendo que, na segunda vez, ele utiliza uma melodia mais ornamentada que conduz a música para o seu ponto culminante, no compasso 24. Esse ponto culminante, na palavra *dolore*, ou dor, pode ser bastante sugestivo no sentido de enfatizar a dor vivida pelo amante. Para isso, Giuliani escreve uma nota de longa duração e a mais aguda da obra, sendo seguida de uma apogiatura funcionando como sensível da nota Si 3 que conclui a seção. Nessa nota aguda acredito que pode ser utilizado um *sforzato* seguido de um *diminuendo* para acentuar a dramaticidade do texto e acompanhar o *sforzato* escrito no acompanhamento conforme a Figura 15. Esse trecho em questão apresenta uma extensão vocal grande e acredito que seja necessário um equilíbrio na homogeneização dos registros vocais para que a melodia possa ser cantada sem rupturas ou quebras derivadas de uma mudança brusca de registro vocal.

The image shows a musical score for Arieta nº 3. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics 'lo = = re . Quando sara quel di , ch'io non ti senta in'. The middle and bottom staves are the piano accompaniment. The piano part features a prominent sforzato (sf) dynamic marking on a high note, followed by a piano (p) dynamic marking. The score is in G major and 3/4 time.

Figura 15 – Arieta nº 3: realização de *sforzato* na nota aguda seguindo o acompanhamento instrumental.

A Seção A' (compassos 25 a 33) possui as mesmas características da Seção A com a exceção de sua duração ser reduzida. A transição da seção de desenvolvimento para essa Seção A' pode ocorrer sem que haja uma ruptura na condução da frase musical para proporcionar uma maior unidade entre as partes, ainda mais porque não há uma solução de resolução na linha do canto, que se inicia na terça do acorde. Nessa transição pode haver um leve *rallentando* por parte do acompanhamento para delimitar a entrada na nova seção. Se nos atermos à harmonia e ao desenho da melodia, a música poderia se encerrar no compasso 33. Porém, Giuliani escreve nos compassos seguintes uma Coda onde mistura elementos das sessões anteriores.

Sob um olhar interpretativo acredito que haja nesse momento da Coda (compassos 34 a 45) um sentimento de consternação por parte do amante quando repete para si mesmo: *sempre tremar così, povero core*, ou seja, sempre tremer assim, pobre coração. A finalização da primeira frase da Coda no acorde perfeito maior da tônica pode representar um fechamento, sem possibilidade de continuação, uma espécie de aceitação de um destino e por isso pode justificar esse sentimento de consternação acima mencionado. Em contraste, na segunda frase a melodia carrega um impulso para a palavra *così* na região aguda da voz. A parte final dessa arieta fica a cargo do acompanhamento que recebe uma atenção de Giuliani com a apresentação de melodias curtas de características conclusivas e se encerram em blocos de acordes da tônica que podem ser tocados em *rallentando*.

3. 1. 4 – Arieta nº 4: *Le dimore*

A arieta nº 4 foi escrita na tonalidade de Lá maior e possui várias pequenas sessões que parecem criar ambientações diferentes de acordo com a escrita musical o texto que é cantado. A tessitura vocal dessa obra compreende desde a nota Mi 3 até a nota Lá 4. Foi escrita em compasso quaternário simples e tem indicação de andamento escrita na partitura, *Maestoso*. Sua estrutura básica está apresentada nos quadros abaixo (Quadros 11, 12 e 13):

Quadro 11 – Esquema formal da arieta nº 4: *Le dimore* – Seção A.

Seção A			
	Subseção a1	Subseção b1	Subseção c1
Divisão	Compassos 1 a 10	Compassos 11 a 18 (1º tempo)	Compassos 18 (2º tempo) a 27 (3º tempo)
Tonalidade	A	A	A
Características	Característica de recitativo; Blocos de acordes no acompanhamento; Importância textual relevante.	Melodia ornamentada; Progressão melódica; Tempo variável; Fermata.	Notas repetidas; Suspensão temporal; Cromatismo

Quadro 12 – Esquema formal da arieta nº 4: *Le dimore* – Seção B.

Seção B		
	Subseção a2	Subseção b2
Divisão	Compassos 27 (4º tempo) a 31 (2º tempo)	Compassos 31 (3º tempo) a 43 (2º tempo)
Tonalidade	E	E
Características	Característica de recitativo; Blocos de acordes no acompanhamento; Dramaticidade – <i>Allargando</i> no final da seção.	Tonalidade da dominante; Retomada gradual do tempo inicial; Tempo variável com suspensões; Melodia ornamentada.

Quadro 13 – Esquema formal da arieta nº 4: *Le dimore* – Seção A'.

Seção A'				
	Desenvolvimento			Coda
	Subseção a1'	Subseção b1'	Subseção c1'	
Divisão	Compassos 43 (3º tempo) a 52 (1º tempo)	Compassos 52 a 57 (1º tempo)	Compassos 57 (2º tempo) a 66 (2º tempo)	Compassos 66 (3º tempo) a 71
Tonalidade	E	A	A	A
Características	Características melódicas de a1 desenvolvidas.	Retomada da tonalidade inicial; Características melódicas de b1; Conclusiva.	Tempo variável e com fermatas; Seção não conclusiva.	Prolongamento de c1'; Finalização instrumental abrupta.

O texto dessa arieta revela o nascimento de um grande amor que anseia pela presença constante dos amantes. A distância entre eles é amenizada com a certeza de que o tempo fará com que se encontrem novamente. A ansiedade desse encontro é mostrada quando o amante diz que o amor não gosta de esperar e que, ao ser chamado, imediatamente corre em busca da sua amada. O quadro abaixo (Quadro 14) apresenta o texto e a ideia poética nele contida:

Quadro 14 – Texto original e traduções da arieta nº 4: *Le demore*.

Texto original	Tradução Literal	Tradução Livre
<p><i>Le dimore amor non ama, presso a lei mi chiama amore ed io volo ove mi chiama, il mio caro condottier.</i></p> <p><i>Tempo é bem che l'alma ottenga la mercé d'un lungo esilio e che ormai supplisca il ciglio agli uffici del pensier</i></p>	<p>As esperas amor não ama Junto a ela me chama amor E vôo quando me chama, Minha querida comandante.</p> <p>Tempo é bem que a alma obtenha A recompensa de um longo exílio E agora os cílios do meu olhar irão suplicar o que produz o meu pensamento.</p>	<p>O amor não gosta de esperar; ele me chama pra junto dela, E eu vôo para onde ele me chama, o amor é meu capitão.</p> <p>A alma recebe o tempo; A espera; Como recompensa da longa distância; E de agora em diante os cílios do olhar irão suplicar, o que trago em meu pensamento.</p>

A Seção A (compassos 1 a 27) foi dividida em três pequenas subseções. A Subseção a1 (compassos 1 a 10) inicia com a melodia em anacruse e é acompanhada por blocos de acordes que parecem sugerir as pulsações das batidas do coração. A melodia possui ritmo pontuado, colcheia pontuada e semicolcheia, o que ajuda a definir os apoios das inflexões do texto. Giuliani usa a repetição da frase *ed io volo ove mi chiama* que pode sugerir que, na primeira vez seja cantada mais *forte*, como indica o acompanhamento, e na segunda vez em *piano* e possivelmente com um leve *accelerando* para enfatizar essa repetição e a deia textual.

A Subseção b1 (compassos 11 a 18) possui acompanhamento mais constante e obedecendo um mesmo padrão em quase toda a sua extensão. A melodia é mais ornamentada nas palavras *mio caro* com colcheias e semicolcheias que parecem gerar um impulso para a condução da frase e podem ser cantadas mais articuladas como coloraturas. Assim como na subseção a1, Giuliani apresenta repetição da frase *ed io volo ove mi chiama*, porém, na subseção c1 (compassos 18 a 27). Essa repetição ela vem acompanhada por acordes em todos os tempos do compasso e sofre uma suspensão através de uma fermata na sua última repetição. Essa fermata pode remeter a um momento em que o amante começa a pensar em sua amada: “onde estará? Essa distância não vai me impedir de vê-la novamente”. Logo em seguida Giuliani fecha essa subseção utilizando uma nota aguda, Lá 4, na palavra caro, como uma maneira de chamar mais ainda a atenção para o ser

amado, conforme mostra a Figura 16. Nessa subseção existe um movimento devido ao fluxo constante e pulsante do acompanhamento que impulsiona a melodia composta por progressões. Além do ritmo do acompanhamento, o que também confere movimento à subseção e à melodia é a condução harmônica passando por graus como IV, VI, II, V e I em torno de Lá maior.

The image shows a musical score for Arieta nº 4. It consists of three staves: a vocal line (top), a right-hand piano accompaniment (middle), and a left-hand piano accompaniment (bottom). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The vocal line has the lyrics: "chiama ed io volo ove mi chiama il mio caro il mio ca = = ro con — dot =". There are two circled notes in the vocal line: one on the word "chiama" (a dotted quarter note) and one on the word "caro" (an eighth note with an acute accent). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of chords and moving lines, with a forte (f) dynamic marking.

Figura 16 – Arieta nº 4: fermata na palavra *chiama* e uso de nota aguda na palavra *caro*.

A Seção B (compassos 27 a 43) está dividida em duas pequenas subseções. A primeira delas, a2 (compassos 27 a 31), possui elementos da Subseção a1 como, por exemplo, o acompanhamento baseado em blocos de acordes e a melodia com ritmo pontuado. Essa subseção é mais dramática tanto pela sua característica rítmica quanto poética pois traz a ideia do tempo como recompensa da distância para a alma. A utilização de acordes menores que levam à modulação para Mi maior, mesmo sem aparecer o acorde da tônica, auxilia na dramaticidade da seção. Ainda há na partitura a indicação de *alargandosi*, ou *alargando*, na palavra *lungo*, o que é bastante característico ao estabelecer uma relação entre o texto poético e a música neste trecho.

A próxima subseção, b2 (compassos 31 a 43), começa com a retomada do tempo inicial que pode ser estabelecido por completo a partir do segundo tempo do compasso seguinte, de forma que essa transição seja sutilmente percebida. Essa subseção é bastante ornamentada e possui suspensões do tempo com fermatas em dois momentos, nos compassos 37 e 41. O subtexto desse trecho parece mostrar

que o amante nesse momento mostra que os seus olhos, ao fitarem os olhos do ser amado, tomarão o lugar dos pensamentos. A sensação de felicidade e entusiasmo do amante podem ser percebidos pela escrita rítmica do texto sugerindo inclusive um leve *accelerando* nos compassos que antecedem a primeira fermata. Toda essa subseção está baseada na dominante do tom original e, principalmente nas frases finais após a primeira fermata possuem características de cadência e conduzem para a entrada da próxima seção.

A partir daí segue uma Seção A' (compassos 43 a 71) onde aparecem duas outras pequenas partes: Desenvolvimento e Coda. O Desenvolvimento ainda divide-se em três subseções, a saber, a1', b1' e c1'. A Subseção a1' (compassos 43 a 52) possui elementos da Subseção a1 desenvolvidos em relação à melodia. Giuliani inicia essa subseção com um salto de sétima menor, o que já indica um desenvolvimento em relação à Subseção a1. A Subseção b1' possui características melódicas desenvolvidas da Subseção b1. Nessa subseção há a retomada da tonalidade inicial e possui características de conclusão. Apesar dessa subseção parecer conclusiva, Giuliani apresenta uma Subseção c1' (compassos 57 a 66) ainda na tonalidade de Lá maior e com uma flexibilidade de rubato assim como na Subseção c1. Essa subseção, porém, também não é conclusiva, pois a última nota é um Mi, ou seja, quinta do acorde da tônica, o que não dá a sensação de repouso de uma conclusão. Segue, então, a Coda (compassos 66 a 71) como se fosse um prolongamento da Subseção c1' se ligando a ela através de cromatismo, não deixando, portanto, tão evidente a separação entre esses trechos. Nessa Coda pode haver muita variação temporal ao alternar os momentos em que o acompanhamento é mais rarefeito com os momentos em que é mais denso e mais movimentado ritmicamente. O subtexto de toda a Seção A' parece revelar que existe “muito amor e muita saudade, muito desejo e muita distância, muito sonho e muita espera...” todos esses sentimentos se misturam na esperança de rever a pessoa amada.

3. 1. 5 – Arieta nº 5: *Ad altro laccio*

A arieta nº 5 foi escrita na tonalidade de Ré Maior e sua tessitura vocal compreende desde a nota Ré 3 ao Lá 4. O andamento indicado se trata de um

Allegretto escrito no compasso ternário. A obra pode ser dividida em 4 partes como mostra o quadro abaixo (Quadro 15):

Quadro 15 – Esquema formal da arieta nº 5: *Ad altro laccio*.

	Seção A	Seção B	Seção A'	Coda
Divisão	Compassos 1 a 25	Compassos 26 a 39	Compassos 40 a 68	Compassos 69 a 77
Tonalidade	D → A	A	A → D	A → D
Características	Melodia baseada em arpejos; Ornamentos.	Progressão melódica; Tonalidade menor Melodia ornamentada; Uso de <i>sforzando</i> na melodia e no acompanhamento.	Retomada das características de A; Desenvolvimento da melodia de A; Ampliação da tessitura vocal; Conclusiva.	Melodia bastante ornamentada; Ponto culminante melódico.

O texto dessa arieta revela um sentimento de revolta perante uma traição e o andamento mais rápido sugerido pela partitura pode revelar também um sentimento de raiva e inquietude do amante que, traído, pede que seja livre desse sofrimento perverso. Ao questionar se alguém já experimentou esse tipo de sofrimento o amante busca um alento e um apoio em alguma pessoa que possa já ter passado por tal situação. Ao exclamar, ao final, duas vezes a palavra “não”, o amante parece não acreditar no que estaria acontecendo e tenta negar para si mesmo o fato ocorrido como se, ao fechar os olhos, tudo isso não passasse apenas de um sonho.

Quadro 16 – Texto original e traduções da arieta nº 5: *Ad altro laccio*.

Texto original	Tradução Literal	Tradução Livre
<i>Ad altro laccio Vedersi in braccio In un momento La dolce amica, Se sia tormento Per me lo dica Chi lo provò. Rendi a quel core La sua catena Tiranno amore Chi in tanta pena Viver non sò. No! No!</i>	Ao outro deixou Ver-se no braço Em um momento A doce amiga, Se for tortura Para mim o diga Quem isto já provou. Restitua àquele coração A sua corrente Tirano amor Que em tanta pena Viver eu não sei! Não! Não!	A doce amiga se deixou ver nos braços do outro, Por um momento. Quem já experimentou isso me diga se não é uma tortura? Tirano amor, devolva o meu coração pois não sei viver no meio de tanto sofrimento. Não! Não!

A primeira parte, Seção A (compassos 1 a 25), inicia com o acompanhamento instrumental que, pela sua escrita, sugere um impulso para a entrada mais enérgica da melodia. O estado de agitação do amante pode ser revelado já na melodia inicial, sobretudo por esta vir escrita sem nenhuma pausa entre as frases e possuir figuras rítmicas de pequeno valor. É possível perceber que há um apoio nas palavras *laccio*, *braccio*, *momento* e *amica*, que podem servir também como um impulso para a condução da frase. Giuliani escreve em seguida uma melodia ornamentada para a frase *se sia tormento, per me lo dica*, o que ocasiona uma movimentação mais rápida como numa coloratura sobretudo, quando aparece na melodia uma semínima com duplo ponto seguida de duas fusas. Além disso, Giuliani faz uso de pausas, dando ao trecho um caráter mais dramático, sublinhando, enfatizando o sofrimento e a incredulidade do amante diante dos fatos ocorridos. Usa ainda um *sforzato* nos compassos 19 e 23, tanto na melodia quanto no acompanhamento, com uso de notas e acordes dissonantes, o que pode caracterizar ainda mais o desespero do amante.

Na Seção B (compassos 26 a 39) o amante apresenta a súplica para que seja restabelecido o seu coração que o “tirano amor” arrancou de seu peito. O acompanhamento estabelece um pedal na nota Lá no momento dessa súplica, o que pode sugerir que seja apenas direcionada a atenção para a linha melódica muito ornamentada que enfatiza as palavras de súplica do amante, conforme a Figura 17. A progressão melódica desse trecho justifica a indicação de *crescendo* escrita na partitura e sugere que as pausas que estão na melodia não configurem uma interrupção do sentido do poema, e sim uma breve separação das frases musicais.

Ren-di a quel co-re la su = a ca = te = na, ti = ran = no a =

Figura 17 – Arieta nº 5: pedal na nota Lá e melodia ornamentada.

Ao repetir o texto *che in tanta pena viver non so*, Giuliani escreve um *sforzato* nas palavras *che* e *viver* o que marca o sentido do poema dando a ele um impulso, uma acentuação violenta e inesperada. Essa acentuação pode sugerir um subtexto demonstrando o sentimento que possivelmente ocupa o coração do amante: “não serei capaz de viver com tanto sofrimento!”. Neste momento, a repetição da palavra “não” surge como elemento de ligação entre essa seção e a próxima, podendo não haver uma interrupção do fluxo textual para a entrada da próxima parte principalmente pela nota da melodia ser tônica no final dessa seção e dominante no início da próxima, possibilitando a não interrupção do fluxo da melodia.

A próxima Seção A' (compassos 40 a 68), apresenta uma reiteração de elementos e um desenvolvimento da Seção A. Essa retomada das ideias anteriores pode sugerir também uma volta à realidade apesar do desejo expresso na seção anterior de apagar da memória o sofrimento do amante. O eu lírico repete para si mesmo todo o fato ocorrido, a visão da sua doce amiga em outros braços, e indaga mais uma vez se há alguém que tenha sofrido tanto quanto ele. Giuliani escreve essas melodias numa região mais aguda do que a apresentada inicialmente, o que pode sugerir uma alteração de humor do amante caminhando para um sentimento mais desesperado da dor que passa no momento.

Apesar da Seção A' parecer conclusiva, Giuliani apresenta ainda uma Coda (compassos 69 a 77) com uma melodia bastante ornamentada e apresentando o

ponto culminante melódico de toda a obra. A utilização de coloraturas e ritmos de valores menores pode revelar o sentimento de agitação e desespero do amante que já vinha sendo apresentado nas sessões anteriores, como mostra a Figura 18. A finalização abrupta do acompanhamento e a melodia final descendente podem configurar uma desistência por parte do amante de tentar compreender toda a situação e fechar-se em si mesmo com o sentimento da dor e da revolta perante a traição. Por isso, a nota final da melodia pode ser encurtada e cantada *forte* de forma que todo o sentimento de dor possa ser percebido por essa ação.

The image shows a musical score for Arieta nº 5. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "chi lo pro = vó per me lo di = ca chi lo pro vó per me lo". The middle staff is the piano accompaniment, written in treble clef, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The bottom staff is the piano accompaniment, written in bass clef, featuring a simpler rhythmic pattern with quarter and eighth notes. Dynamics markings include *p* (piano) and *f* (forte) in the piano parts.

Figura 18 – Arieta nº 5: trecho com movimentação melódica – coloraturas.

3. 1. 6 – Arieta nº 6: *Di due bell'anime*

A arieta nº 6 foi escrita na tonalidade de Lá Maior, passando rapidamente pela relativa menor. Sua tessitura vocal é ampla, vai desde a nota Ré# 3 à nota Lá 4. Foi escrita em compasso ternário simples com indicação de andamento *Allegretto*. Sua estrutura se compõe basicamente de seções que se encontram representadas nos quadros abaixo (Quadros 17 e 18):

Quadro 17 – Esquema formal da arieta nº 6: *Di due bell'anime* – Seções A, B e A'.

	Seção A	Seção B	Seção A'
Divisão	Compassos 1 a 13 (2º tempo)	Compassos 13 (3º tempo) a 25	Compassos 26 a 38 (1º tempo)
Tonalidade	A	Am	A
Características	Melodia ornamentada e silábica; Uso de coloraturas; Tessitura vocal ampla.	Tonalidade menor; Uso de coloraturas; Suspensão temporal determinada pelas pausas e fermatas.	Reapresentação da seção A; Ornamento adicional no compasso 34.

Quadro 18 – Esquema formal da arieta nº 6: *Di due bell'anime* – Seções B', B'' e Coda.

	Seção B'	Seção B''	Coda
Divisão	Compassos 38 (2º tempo) a 50	Compassos 51 a 66 (1º tempo)	Compassos 66 (2º tempo) a 74
Tonalidade	A → F → A	A	A
Características	Melodia de B com desenvolvimento; Polarização em Fá natural; Variação de dinâmica.	Desenvolvimento de B; Uso de saltos de 7ª menor; Manutenção da tonalidade inicial da obra; Pedal harmônico no acompanhamento.	Característica de recitativo; Fermatas: cromatismo Finalização abrupta pelo acompanhamento.

O texto do poema trata de um amor ferido e lamentoso do eu lírico, por ter sido machucado por quem tanto amava. Este lamento revela uma vontade, por parte do amante, de que a sua amada tivesse retribuído todo o sentimento dedicado a ela: “se ela fosse fiel, daria certo!” Esse sentimento de acreditar que daria certo o seu amor se não houvesse a traição pode explicar toda a dor e angústia do amante quando percebe que a situação não é como esperava. Vejamos o poema e suas traduções no quadro abaixo (Quadro 19):

Quadro 19 – Texto original e traduções da arieta nº 6: *Di due bell'anime*.

Texto original	Tradução Literal	Tradução Livre
<i>Di due bell'anime, Che amor piagó Gli affetti teneri Turbar non vuó Godete placidi Neh sen d'amor. Oh se fedele Fosse cosi Quella crudele Che mi feri, Meco men barbaro Saresti amor!</i>	De duas belas almas Que amor feriu Os afetos ternos Incomodar não quero, Gozem plácidos No seio do amor. Oh se fiel Fosse assim Aquela cruel Que me feriu, Comigo menos bárbaro Serias amor!	Não quero perturbar os afetos ternos de duas almas feridas pelo amor. Gozem placidamente no seio do amor. Oh! Se aquela cruel Que me machucou Fosse fiel, O amor Não teria sido comigo tão atroz.

A Seção A (compassos 1 a 13) da canção inicia-se com o acompanhamento em blocos de acordes subdividindo a pulsação da música mantendo um pedal de tônica nos primeiros 4 compassos. Inicialmente a música é silábica, ou seja, cada nota corresponde a uma sílaba do texto, o que confere uma característica mais marcada e articulada à linha melódica. A partir do momento em que o texto traz as palavras “no seio do amor”, Giuliani utiliza coloraturas e amplia consideravelmente a tessitura vocal, trazendo movimento e dramaticidade ao texto poético, como se enfatizasse uma atitude de desespero e dor perante o amor perdido. As palavras do poema falam sobre os amantes gozarem placidamente, mas a música é tumultuada, cheia de arpejos, saltos, o que deturpa a placidez que havia sido apresentada. Giuliani parece tratar com ironia as palavras do poema revelando um novo sentido para o texto.

A Seção B (compassos 13 a 25) é mais ornamentada e bastante dramática, possuindo um caráter mais obscuro com tonalidades menores, as escalas descendentes e a indicação piano. A palavra fiel (ou *fedele*) recebeu uma melodia com coloraturas em graus conjuntos descendentes. Giuliani trata com interessante destaque a frase *meco men barbaro*, comigo menos bárbaro, com uma pausa no acompanhamento seguida do apoio de acordes na palavra *barbaro* nas duas vezes em que aparece. Quando o poema traz as palavras *saresti amor*, ou seria o amor, Giuliani apresenta uma escrita cadencial que sugere um leve *rallentando* e a introdução de uma fermata na nota F \sharp 4 do compasso 24, de forma que fique evidenciada a cadencia e valorize a palavra amor.

Logo em seguida é rerepresentada a Seção A' (compassos 26 a 38) com uma pequena alteração no compasso 33, onde há uma apogiatura superior na nota Mi 4. Essa repetição quase idêntica da primeira parte pode sugerir que o amante, ao falar do amor no final da seção anterior, se esqueceu de toda a dor que sentia e lembrava-se dos momentos em que esteve feliz junto da sua amada.

A próxima Seção B' (compassos 38 a 50) apresenta um desenvolvimento da Seção B tanto na parte textual quanto na parte musical. Essa seção possui uma característica também de rememoração, como a anterior, mas tem um caráter diferente de B devido ao movimento melódico em arpejos. Giuliani aqui explora a repetição da frase *meco men barbaro saresti amor* com motivos melódicos muito semelhantes, o que pode induzir a uma interpretação como a que vem sugerida na partitura: fazer a primeira frase *forte* e a segunda em *piano*, repetindo esse padrão para a próxima repetição das duas frases.

Na Seção B" (compassos 51 a 66) Giuliani ainda está usando os elementos da Seção B desenvolvidos. Chama a atenção o pedal na nota Lá que é utilizado em quase toda a seção. A existência do pedal, apesar do restante da escrita apresentar variação e desenvolvimento, cria uma tensão entre uma estaticidade e uma movimentação. Essa tensão enfatiza, amplia, magnifica, o sentimento que o eu lírico tem e essa contraposição pode nos sugerir o seguinte subtexto: "Será mesmo verdade que não será correspondido? O que eu fiz para merecer tanta dor e tanto sofrimento? Devo simplesmente aceitar o fato de perdido o meu amor ou devo lutar por ele?". A essa seção liga-se a Coda (compassos 66 a 74) que, pela sua escrita rítmica, assemelha-se a um recitativo. Nessa pequena parte da obra parece haver um maior cuidado em deixar evidente o poema principalmente pela maneira como o acompanhamento foi escrito, com blocos de acordes, que podem sugerir que não haja uma pulsação determinada ou regular para o trecho. O uso dos cromatismos e dos acordes dissonantes podem ser associados à dor e amargura do coração ferido pelo amor. A fermata na nota Lá 4 do compasso 72 na palavra *barbaro* pode denotar um grito de dor que esteve guardado no peito do amante durante todo o tempo em que ele percebia a perda do seu amor (Figura 19). A finalização da melodia e do acompanhamento ocorrem de forma abrupta e sequencial, uma após a outra,

revelando uma possível desistência ou fadiga do amante em lutar por um amor tão difícil, não correspondido e infiel. Como se o eu lírico fechasse a porta do coração para que não mais houvesse chance de machuca-lo ou feri-lo novamente.

The image displays two systems of musical notation for Arieta nº 6. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are: "mor meco men barba=ro barba=ro meco men barba=ro saresti a = mor meco men barba=ro saresti a = mor". The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). Fermatas are placed over the notes 'ro' in the vocal line of both systems. A vertical rectangular box highlights the fermatas and the chromatic movement in the vocal line across both systems.

Figura 19 – Arieta nº 6: seção Coda com suas fermatas e cromatismos.

A análise obra *Sei Ariette* acima dá muitos indícios de que essas seis canções ou pequenas árias apresentem entre si uma ligação tanto no aspecto de tonalidade quanto de sentido textual, o que poderia caracterizá-las como um ciclo de canções. Dutra (2013) ao usar a conceituação de *song cycle*, do *The New Grove dictionary of music and musicians* trazida por Susan Youens (2001), afirma que vários elementos contribuem para que uma sequência de canções possa se configurar um ciclo.

Estudos analíticos sobre conhecidos grupos de canções apontam para a presença de relações entre temas que estabelecem fios dialógicos capazes de articular as canções entre si, criando uma rede de significados. [...] Os aspectos unificadores ou coesivos apresentados por muitos grupos de canções vão além destas condições. Muitos deles configuram uma

narrativa, contam histórias de momentos, fases ou vidas inteiras por meio de uma sucessão de fragmentos, de instantes condensados em poemas musicados; não representam necessariamente uma sucessão de fatos ou ações mas combinações possíveis, e nem sempre cronológica, de impressões e sentimentos decorrentes desses fatos, ações ou pensamentos, paradoxalmente conectados de modo coerente através de uma elevada complexidade temporal e semântica proposta pela poesia e pela música. (DUTRA, 2013, p. 1-2)

Com isso, a obra *Sei Ariette* pode ser considerada um ciclo de canções tanto pela coesão entre as ideias do poema quanto pelas escolhas musicais feitas por Giuliani. Assim, atentando para a tonalidade entre elas, é possível notar um percurso harmônico em torno de Lá Maior. Pela ordem aparecem as tonalidades de Lá maior, Lá menor, Mi maior, Lá maior, Ré maior e Lá maior, ou seja, a tônica maior, o homônimo menor, a dominante, a tônica maior, a subdominante formando um percurso que vai à dominante num momento de grande tensão e dramaticidade da obra e um afastamento na tonalidade da subdominante, no momento em que o eu lírico se percebe traído. Acredito que Giuliani ao escolher a tonalidade de cada arieta, além de adequá-la ao tema do poema, pode ter pensando em criar uma unidade em toda a obra, e é isso que nos indica o caminho harmônico entre elas que parecem formar um grande arco remetendo a uma cadência plagal em torno de Lá maior criando uma unidade em toda a obra.

Com relação ao texto, os poemas são trechos soltos de várias obras de Metastasio, que podem ser encontradas em *fac simile* na Biblioteca Nacional de Portugal²⁰. Apesar dessa aparente distância entre os textos, a sua sequência produz um sentido e o desenvolvimento de um enredo. Como mostrado no início desse capítulo, os temas das arietas aparecem na seguinte sequência: “a busca pelo amor”, “amor platônico”, “o sofrimento causado pelo amor”, “a ansiedade dos amantes”, “a dor de uma traição”, “o sonho de mudar o destino do amor”.

De acordo com a minha leitura dos textos, concluí, através dos subtextos de cada poema, que houve uma história de amor relatada desde seu início até o seu fim trágico: “o amante buscava o seu amor e ao encontrar-se com a pessoa amada foi dominado pela incerteza de ser correspondido. Para isso, ele pede ao vento que leve até seu amado uma mensagem implorando que venha para perto dele. Ao

²⁰ Disponível em: <<http://purl.pt/index/geral/aut/PT/64363.html>> Acesso em: 20 jun. 2015.

saber disso, a pessoa amada e o seu amante são despertados por um sentimento de grande ansiedade pelo desejo de estarem perto um do outro. No momento em que o amante vê a pessoa amada, esta se encontra nos braços de outro ser, causando-lhe uma ferida profunda. Com grande desolação, o amante parece não acreditar no que havia acontecido e sonha com o que teriam vivido se não tivesse sido traído. Um sentimento de solidão toma o seu peito e ele se recolhe em si mesmo.” Portanto percebi que Giuliani demonstrou habilidade para lidar com princípios composicionais que denotam os sentimentos dos personagens do poema e as diferentes situações vivenciadas por eles. Em cada uma das arietas é possível perceber vários elementos que clareiam e ampliam as ideias do poema. Giuliani com isso nos oferece, além de uma leitura sensível do poema, uma escrita musical original e rica em detalhes.

Na arieta nº 1, Giuliani apresenta ornamentação principalmente nas palavras referentes ao ser amado, como *caro amante*, *ove n’andò*, e referentes ao vento, como *lusinghiero*, *messagiero*, e ainda com relação ao sentimento do amante, como *quella pace*, de forma a valorizar o sentido e a presença de cada palavra no contexto. Além disso, cria com a mudança de tonalidade dois ambientes distintos que podem ser relacionados, como a esperança no encontro do ser amado na tonalidade maior e a incerteza desse encontro na tonalidade menor, quando é feita a prece ao vento. Na segunda arieta Giuliani já apresenta a tonalidade menor como predominante, mudando o clima deixado pela arieta anterior, mostrando com isso a angústia sofrida pelo personagem em não ter certeza de que seu amor fosse correspondido. Um aspecto dessa arieta que chama a atenção é a maneira como o compositor trabalha a palavra *sospiro*. Essa palavra aparece sempre ornamentada, as vezes com coloraturas, outras com notas pontuadas, nos transmitem a impressão do movimento de suspirar.

Para a arieta nº 3, Giuliani enfatiza muito as palavras *povero core* e *dolore* com ornamentações geralmente em graus conjuntos descendentes, o que pode provocar uma percepção de tristeza e desolação. Assim como na primeira arieta, também aqui há uma modulação para o homônimo menor, criando um outro ambiente no momento em que o amante clama aos céus pelo seu amor. Na arieta nº 4, por conseguinte, o compositor cria seus diferentes ambientes de maneiras

diversas. No início há um acompanhamento mais escasso, com blocos de acordes com pausas entre eles, seguido de trecho mais melodioso e com acompanhamento mais denso e movimentado. As ornamentações ocorrem nas palavras fortes do poema como *caro*, o que já havia sendo explorado nas outras arietas até então.

Giuliani ornamenta, na arieta nº 5, principalmente as frases *se sia tormento per me lo dica* e a frase *rendi a quel core la sua catena tirano amore*, ora com apogiaturas duplas, ora com a introdução de notas dissonantes com *sforzando*. Ainda utiliza a mudança de ambiente modulando, a partir da segunda seção da peça, para a dominante. Já na arieta nº 6, o compositor ambienta a canção principalmente utilizando os motivos do acompanhamento com acordes tocados com ritmo preciso e regular. Essa regularidade rítmica parece pode criar um clima de tensão, que parece ser característico do tema dessa peça. O uso de coloraturas e notas pontuadas nas sílabas tônicas de algumas palavras parecem ilustrar os sentimentos do personagem e criar um ambiente que remete à decepção “sofrida” pelo amante.

Dessa forma, me parece evidente que a maneira como Giuliani escreveu essas arietas e o cuidado com que delineou as ornamentações das palavras e trechos mais significativos poeticamente, têm relação direta com a adequação da música ao texto. Pensando assim, Mauro Giuliani demonstrou ter sido muito sábio nessa junção da poesia com a música. O compositor cria diferentes climas, principalmente através da harmonia utilizada, das reiterações de partes do poema e partes musicais, desenvolvimentos, mudança de andamentos com variação do tempo rítmico, lida com diferentes momentos da tessitura vocal, variações de dinâmica, de textura e de motivos de acompanhamento, mostrando os estados de tensão e de repouso vividos pelo personagem. Além disso, Giuliani enfatiza palavras importantes através de vários meios como ornamentos, acentos, saltos, coloraturas e variação de dinâmica, deslocamento de acentuação da palavra, cromatismos e repetições. Giuliani escreve melodias, à primeira vista simples, que vão ganhando elaboração de uma maneira sofisticada, o que contribui para que sua obra desperte o interesse dos *performers* e do público. Além disso, como cantora, percebo que a escrita dessas arietas é muito adequada para a voz. As frases musicais são bem delineadas e os saltos, apesar de alguns serem grandes, são

possíveis de serem cantados, inclusive com certa suavidade, pela boa adequação do texto nesses momentos. A tessitura vocal que Giuliani utiliza nessa obra, apesar de não haver nenhuma indicação na partitura, sugere que seja de uma voz aguda. Porém, o compositor não utiliza, em grande escala, os extremos dessa tessitura vocal. As coloraturas que aparecem são curtas, porém bastantes ágeis, se se levar em conta o andamento indicado na partitura. Além disso, e apesar de alguns desses trechos trazerem consigo algum grau de dramaticidade, essas coloraturas podem ser cantadas de forma leve para que todas as notas sejam ouvidas nitidamente e não se perca nem a ideia da frase musical nem a ideia textual.

A obra *Sei Ariette* tem características muito observáveis de música de câmara principalmente devido ao detalhamento, à sutileza da enunciação e ao cuidado no tratamento do poema com as palavras. São canções com acompanhamento de violão ou piano, o que nos faz compará-las com o *lied*, tipo de canção alemã, ou a *chanson*, tipo de canção francesa, que também possuem esse cuidado com o poema e uma instrumentação mais reduzida. Uma das coisas que mais me chamou a atenção é que Giuliani traz para essa obra de câmara um pouco das características das árias de ópera da sua época: as melodias, o *legato*, os motivos de acompanhamento, a maneira como desenvolve a dramaticidade, as ornamentações, as cadências e a utilização do virtuosismo vocal típicos do *Bel Canto* do século XIX.

CONCLUSÃO

A escola italiana de canto, denominada *Bel Canto*, trouxe-nos uma tradição vocal comumente observada na interpretação de peças do repertório erudito do século XIX. No Capítulo 1 deste estudo, procurei abordar o *Bel Canto* relacionando-o com o surgimento da ópera no século XVII, passando pelo desenvolvimento do canto solista nos séculos XVII e XVIII, e chegando à sua consolidação no século XIX como padrão estético-vocal e interpretativo. Sendo assim, evidenciei também a paulatina, porém importante, participação das mulheres na música vocal desse período, o que, conseqüentemente, acarretou uma série de mudanças e de concepções sobre o canto solista a partir das particularidades da voz feminina. Além disso, nesse capítulo, selecionei cinco aspectos técnico-vocais (a saber, o canto em *legato*, a utilização de coloraturas vocais, a homogeneidade dos registros vocais, a *messa di voce* e as cadências) encontrados em tratados de canto dos séculos passados ou em estudos mais recentes sobre o assunto, conceituando-os e exemplificando-os em peças do repertório belcantista do século XIX de compositores como G. Donizetti, V. Bellini e G. Rossini.

Tal contextualização a respeito do *Bel Canto* serviu como base para estabelecer uma relação entre essa escola de canto e o compositor italiano Mauro Giuliani. Portanto, no Capítulo 2, apresentei aspectos biográficos e composicionais desse compositor, destacando sua obra camerística escrita para canto e acompanhamento de violão (ou piano), além de explicitar a sua relação com o compositor G. Rossini através de dados musicais e extramusicais. Verifiquei, através de uma revisão bibliográfica e de dados historiográficos, que os dois compositores tiveram um convívio próximo, o que provocou uma admiração de Giuliani pela obra de Rossini. Dessa forma, expus alguns exemplos de obras de Giuliani que possuem temas e melodias inspiradas em algumas das obras de Rossini.

À vista disso, no Capítulo 3 apresentei uma análise da obra *Sei Ariette*, Op. 95 de Mauro Giuliani. Com base nos parâmetros de análise de LaRue (1970), pude verificar aspectos composicionais da obra como, por exemplo, estrutura geral, temas, aspectos harmônicos e melódicos, tessitura, dentre outros, e detectar os aspectos técnico-vocais belcantistas salientados no Capítulo 1. Já com o conceito de

subtexto trazido por Stanislavski (2001), pude desenvolver uma relação poético-musical na tentativa de criar um enredo que enriquecesse a interpretação de cada arieta. Com isso, tentei também qualificar a obra como um ciclo de canções, à luz da conceituação apresentada por Youens (2001) e Dutra (2013).

Constatei, assim, a íntima relação entre o estilo composicional de Mauro Giuliani e a tradição vocal da escola italiana de canto, especificamente do século XIX, não somente pelo simples fato desse compositor estar inserido em um contexto histórico onde prevaleceu a prática e interpretação vocal ao estilo belcantista, mas também por alguns de seus dados biográficos (principalmente a sua convivência com Rossini e sua admiração pelo mesmo) e pela detecção, na obra *Sei Ariette*, Op. 95, dos cinco aspectos técnico-vocais do *Bel Canto* apresentados no Capítulo 1. Além disso, averigui a relevância que Giuliani teve para o repertório camerístico oitocentista trazendo elementos musicais da ópera desse período para suas composições, conferindo-lhes um caráter mais dramático e cênico. É possível afirmar, ainda, que esse compositor foi capaz de unir o estilo vocal italiano, *cantabile* e florido, com a sutileza do *lied* alemão, com a valorização do texto, com harmonias mais elaboradas e com formas instrumentais diferenciadas.

Concluí também, por meio da análise da obra *Sei Ariette* de Mauro Giuliani, que, além da observância dos aspectos técnico-vocais belcantistas, foi possível criar um subtexto (utilizando-se da relação poético-musical) para a interpretação de cada arieta, o que demonstrou que esse tipo de repertório dá vazão para propostas cênico-musicais. Foi possível também estabelecer uma ligação entre as seis arietas visualizando-as, compreendendo-as e interpretando-as como um ciclo de canções. Acredito que tal entendimento da obra poderá contribuir para com a *performance*, na medida em que os elementos aqui estudados poderão ser levados em conta não apenas por cantores ou violonistas como também para professores e pesquisadores interessados no assunto. É importante ressaltar, contudo, que essa proposta poderá ser discutida a partir da ampliação de pesquisas que se interessem pelo repertório camerístico do século XIX, proporcionando um diálogo entre as várias maneiras de se interpretar uma mesma obra musical.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, P. M. **Fala flauta: um estudo sobre as articulações indicadas por Silvestro Ganassi (1535) e Bartolomeo Bismantova (1677) e sua aplicabilidade a intérpretes brasileiros de flauta doce** (Dissertação). Campinas: Instituto de artes da Universidade Estadual de Campinas, 2008.
- AUGUSTIN, K. Os *castrati*: reflexão sobre o início de uma prática vocal. In: PERFORMA – ENCONTROS DE INVESTIGAÇÃO EM PERFORMANCE, 11., 2011, Aveiro. **Anais Eletrônicos...** Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011. Disponível em: <<http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2011/KristinaAugust%C3%ADn.pdf>> Acesso em: 20 mar. 2015.
- BARBIER, P. **História dos castrati**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BEHLAU, M. *et al.* Avaliação de voz. In: BEHLAU, M. **Voz: o livro do especialista**. Rio de Janeiro: Revinter, v. 1, 2004.
- CANDÉ, R. **História universal da música**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 2 v.
- CACCINI, G. **Le nuove musiche**. *Fac simile* da edição florentina de 1602. Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1983.
- CHEW, G. Articulation and phrasing. **Grove Music Online**. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.40952.2>> Acesso em: 04 mar. 2012.
- COELHO, L. M. **História da ópera**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- COSTA, H. O.; SILVA, M. A. A. **Voz cantada: evolução, avaliação e terapia fonoaudiológica**. São Paulo: Lovise, 1998.
- DUDUQUE, N. **História do Violão**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1994.
- DUTRA, L. M. C. S. Líricas, Op. 25 de Helza Camêu: a leitura hipertextual na interpretação de um ciclo de canções. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 23., 2013, Natal. **Anais eletrônicos...** Natal: Escola de Música da UFRN, 2013. Disponível em: <<http://anppom.com.br/congressos/index.php/ANPPOM2013/Escritos2013/paper/view/2501/514>> Acesso em: 02 ago. 2015.
- FAGNAN, L. **The impact of Bel Canto principles on vocal beauty, energy and health**. Saskatoon, 2010. Disponível em: <http://www.choralcanada.org/BelCantoPrinciples_Podium.pdf> Acesso em: 20 mar. 2015.
- GARCÍA, M. P. R. **Treatise on the art of singing: A compendious method of instruction, with examples and exercises for the cultivation of the voice**. Editado por Albert García. London: Leonard & Co, 1924.

GEMINIANI, Francesco. **A treatise of good taste in the art of Music**. Edição *fac simile*. Londres, 1749.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da música ocidental**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Gradiva Publicações, 2001.

HECK, T.; RIBONI, M.; STEVES, A. Some Newly Recovered Letters of Mauro Giuliani: Welcome News from the Bavarian State Library and the Digital Guitar Archive. **The Journal of the Guitar Foundation of America**, v. 38, n. 2, 2012.

HOLLIEN, H. On vocal registers, **J. Phonet**, v. 2, 1974, p.125-143.

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

LARUE, J. **Guidelines for style analysis**. New York: W.W. Norton & Company, 1970.

MANCINI, G. **Practical reflections on the figurative art of singing**. Tradução de Pietro Buzzi. Boston: Gorham Press, 1912 (original de 1777).

MANÉN, Lucie. **The teaching of the Classical Italian Song-Schools, its decline and restoration**. New York: Oxford University Press, 1989.

MATTE, I. F. **Sonoridades corais na música sacra: uma diversidade de cores e práticas vocais na Itália do final do séc. XVI e início do XVII** (Tese). Bloomington: Jacobs School of Music of Indiana University, 2009.

MILLER, Richard. **On the art of singing**. United States: Oxford University Press, 1996.

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

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Music and Discourse: toward a semiology of music**. Princeton: Princeton University Press, 1990.

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** (Dissertação). Campinas: Instituto de artes da Universidade Estadual de Campinas, 2004.

PEREIRA, D. A. **Uma investigação dos aspectos fisiológicos, didáticos, estéticos e interpretativos da *Messa di Voce*** (Dissertação). Belo Horizonte: Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

PIETRO METASTASIO. In: ENCYCLOPEDIA BRITANNICA on-line. Disponível em: <<http://global.britannica.com/biography/Pietro-Metastasio>> Acesso em: 02 ago. 2015.

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

RATZERSDORF, M. E. **O soprano ligeiro na ópera: sua arte e otimização de sua técnica** (Tese). Campinas: Instituto de artes da Universidade Estadual de Campinas, 2002.

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

SCANDAROLLI, D.; SILVA, L. S. O *Bel Canto* e seus espaços. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 6., 2010, Campinas. **Atas...** Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2010, p. 255-260.

SCARINCI, S.; RÓNAI, L. Em busca de significados perdidos: convenções da ópera veneziana do Seiscentos. **Música em Perspectiva**, Curitiba, v. 4, n. 1, 2011, p. 78-96.

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

SPOELSTRA, J. Mauro Giuliani. In: ANDERSON, A.; SPOELSTRA, J. (Intérp.) **The dream songs project: Mauro Giuliani, songs for voice and guitar**. Saint Paul: TDSP Records, 2011. 1 CD. Encarte.

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

STANISLAVSKI, C. **A construção da personagem**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

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

YOUENS, S. Song cycle. In: SADIE, S. **The New Grove dictionary of music and musicians**. 2ª ed. London: Macmillan, v. 23, 2001, p. 716-719.

ZANGARI, G. **Mauro Giuliani (1781–1829): instrumental and vocal style in *Le Sei Rossiniane*** (Dissertação). Sidney: Sydney Conservatorium of Music, 2013.

REFERÊNCIAS DE PARTITURAS

BELLINI, V. Ah, non credea mirarti. In: BELLINI, V. **La sonnambula**. New York: G. Schirmer, n. 14 (*scena e aria*), 1901, p. 187-189, canto e piano. Disponível em: <<http://imslp.nl/imglnks/usimg/9/93/IMSLP26120-PMLP58212-Sonnambra.pdf>> Acesso em: 01 ago. 2015.

BELLINI, V. O rendetemi... Qui la voce. In: BELLINI, V. **I puritani**. Milan: G. Ricordi, n.d., (*scena e aria*), 1869, p. 171-174, canto e piano. Disponível em: <http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/6c/IMSLP111962-PMLP60620-Bellini_-_I_puritani__vocal_score_.pdf> Acesso em: 03 ago. 2015.

DONIZETTI, G. Regnava nel silenzio. In: DONIZETTI, G. **Lucia di Lammermoor**. New York: G. Schirmer, n. 3 (*recitative e cavatina*), 1898, p. 32-41, canto e piano. Disponível em: <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/f3/IMSLP325716-PMLP51145-Donizetti_-_Lucia_VS_complete.pdf> Acesso em: 03 ago. 2015.

GIULIANI, M. Andantino. In: GIULIANI, M. **Sinfonia nell' opera Semiramide**. Milan: G. Ricordi, 1827, p. 2-3, violão. Disponível em: <<http://maurogiuliani.free.fr/partitions/Sinfonia%20nell%20opera%20Semiramide.pdf>> Acesso em: 03 ago. 2015.

GIULIANI, M. **Di tanti palpiti** (Op. 79). Viena: Artaria e Co., (*cavatine*), (13 p.), canto e acompanhamento de violão ou piano. Disponível em: <http://maurogiuliani.free.fr/partitions/Op_79.pdf> Acesso em: 03 ago. 2015.

GIULIANI, M. **Sei ariette** (Op. 95). Viena: Artaria e Co., (*cavatine*), (28 p.), canto e acompanhamento de violão ou piano. Disponível em: <http://maurogiuliani.free.fr/partitions/Op_95_sei_ariette.pdf> Acesso em: 03 ago. 2015.

ROSSINI, G. Nacqui all'affanno, al pianto. In: ROSSINI, G. **La cenerentola**. Milan: G. Ricordi, n.d., (*coro, scena e rondo finale*), 1878, p. 334-354, canto e piano. Disponível em: <http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/4/41/IMSLP111966-PMLP35153-Rossini_-_La_cenerentola__vocal_score_.pdf> Acesso em: 03 ago. 2015.

ROSSINI, G. Oh patria! Di tanti palpiti. In: ROSSINI, G. **Tancredi**. Milan: Ricordi, n.d., n. 7 (*scena e cavatina*), 1854, p. 48-54, canto e piano. Disponível em: <<http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/5/58/IMSLP89252-PMLP123988-Tancredi.pdf>> Acesso em: 02 ago. 2015.

ROSSINI, G. Overture. In: ROSSINI, G. **Semiramide**. Leipzig: Ernst Eulenburg, n.d., n. 54 (*andantino*), p. 6-18. Disponível em: <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/a7/IMSLP134685-PMLP48525-Rossini_-_Semiramide_OvFSEulen_rsl.pdf> Acesso em: 02 ago. 2015.

ROSSINI, G. Una voce poco fa. In: LIEBLING, E. **Fifteen arias for coloratura soprano**. New York: G. Schirmer, (*aria*), 1944, p. 81-89, canto e piano.

ANEXO

SEI ARIETTE

POESIA DI METASTASIO

coll'accompagnamento di

Piano-Forte, o Chitarra,

composte, ed umilissimamente dedicate.

A SUA MAESTÀ LA PRINCIPESSA IMPERIALE
MARIA LUIGIA
 ARCIDUCHESSA D'AUSTRIA.

Duchessa di Parma, Piacenza, e Guastalla.

da

Giacopo Giuliani.

*Suo Devotissimo Servidore, e Virtuoso Onorario di Camera.**Proprietà degli editori*

Op. 95.

FRIG. REI MARCO BERRA

Pubblicate a Vienna presso Artaria e Comp.

Pr. 1/30 R. C. S.
JOS. D. PLESCHNER

SEÇÃO A

Andantino espressivo 1

N.º I.
CANTO .

Ombre a = me ne a = mi = che piante il mio

CHITARRA

Piano = Forte

4

be = ne il ca = ro a = mante chi mi di = ce o = ve n'andò? chi mi-

SEÇÃO B

8

di = ce o = ve n'andó? Zeffi = ret = to lu = sin = ghiero, a lui

SEÇÃO C

2
12

vo = la mes = sa = gie = ro a lui vo = la mes = sa = gie = ro, di che

16

tor = ni, e che mi renda quella pa = ce che non ho di che

20

tor = ni, e che mi ren = da quella pace che non ho di che

24 3

torni, e che mi ren = da quella pa = ce che non ho quella

28 CODA

pa = ce che non ho quella pa = ce che non ho quella

32

pa = ce che non ho

pp *dimin:* *perdendosi*

4

N.º II.
CANTO.

Allegretto agitato

SEÇÃO A

Fra tut=te le pene v'è pe = na mag = gio = re ?

CHITARRA.

Piano=Forte

5

fra tut=te le pe = ne v'è pe = na mag = gio = re son

10

mf pref = so al mio be = ne , sos = pi = ro d'a = mor , e

14 5

dir = gli non o = so: sos = pi = ro per te, e dir = gli non

19

o = so sos = pi = ro per te sos = piro per te sos =

24 SEÇÃO B

pi = ro per te: mi man = ca il va = lo = re per tan = to sof =

29

frire mi man = ca l'ar = di = re per chieder mercé mi

34

man = ca il va = lo = re per tan = to sof = frire mi man = ca l'ar =

39

DESENVOLVIMENTO

di = re per chieder mer cé. Fra tut = te le pe = ne v' é

2568.

44 7

pe = na mag = gio = re? son prefso a mio be = ne sos = pi = ro d'a =

49

more e dir = gli non o = so sos = pi = ro per = te e

54

dirgli non o = so sos = pi = ro per = te sos = pi = ro per =

59 CODA

te sos = pi = ro per te e dirgli non o = so sos=pi = ro per

f *mf*

63

te, e dir=gli non o=so sospi = ro per te sospi = ro per te sos=pi = ro per

f *crea*

67

te.

f *mf* *f*

SEÇÃO A

9

Allegretto

N^o III.
CANTO.

Quando será quel di, ch'io non ti senta in

CHITARRA

Piano = Forte

4

sen sempre tremar co = si, po = ve = ro co = = re ? pove = ro co =

DESENVOLVIMENTO

9

re ? stelle, che crudel = tá ! un sol piacer non v'é ,

10
14

che quando mio si fà non sia dolo = = re stel=le che crudel =

f *p* *p*

19

tà! un sol pia = cer non v'è, che quando mio si fà non sia do --

p *p* *p* *p*

24

SEÇÃO A'

lo = = re. Quando sara quel di, ch'io non ti senta in

sf *p* *p* *p*

29

sen sempre tremar co=si, po=ve-ro co = = re?

34

CODA

sempre tremar co=si, pove-ro co = = re sempre tremar co=

39

si po=vero co = = re

dimin:

SEÇÃO A

Subseção a1

12

N.º IV.
CANTO.

Maestoso

CHITARRA.

Piano=Forte

Le di more amor non ama, le di more amor non ama presso a

5

lei mi chi ama amore ed io volo o=ve mi chiama ed io volo o=ve mi

Subseção b1

10

chama il mio ca = ro il mio ca = ro

15 Subseção c¹³

il mio ca = ro con — dot = tier ed io volo ove mi

mf *pp*

19

chiam a ed io volo ove mi chiama il mio ca = ro condot = tier, ed io volo ove mi

f *p*

23

chiam a ed io volo ove mi chiama il mio caro il mio ca = = ro con — dot =

f

SEÇÃO B
Subseção a2

Subseção b2

14
27

f *slargandosi* *a tempo*

tier . Tempo é ben che l'alma ottenga la mer = cé d'un lun = go e = si = li e che or =

f *p* *a tempo*

f *p* *colla parte*

32

mf

ma = i supplisca il ci = glio agli uf = fi = ej del pen = sier . e che or =

mf

36

f *p* *f*

mai supplis = ca il ci = glio agli uf = fi = ej del pen = sier, e che ormai supplisca il

f *p* *f*

SEÇÃO A'
Subseção a1' 15

41

ci=glio agli uf=fi=cj del pen = sier. Le di = mo = re a=mor non

45

a=ma prefso a lei mi chiama a = more ed io volo ove mi chiama

50

ed io volo ove mi chiama il mio ca = ro il njo

Subseção c1'

16
55

ca = ro con = dot = tier ed io volo ove mi chiama ed io volo ove mi

59

chiam a il mio ca = ro con dot = tier ed io volo ove mi chiama ed io volo ove mi

63

chiam a il mio caro il mio ca = ro con = dot = tier il mio

CODA

67 17

ca-ro condot-tier il mio ca-ro co-dot-tier

sf *ff*

SEÇÃO A

N.º V. CANTO.

Allegretto

Ad altro laccio ve=dersi in braccio in un mo=mento la dolce a =

CHITARRA.

p *sf*

Piano = Forte.

p *sf*

5

mi=ca, ad altro laccio ve=dersi in braccio in un mo=mento la dolce a=mi=ca ,

sf *mf*

sf

18
10

se sia tor=men = to per me lo di=ca per me lo di = ca

16

chi lo pro = vó se sia tor=mento per me lo di = ca chi lo pro =

21

vo se sia tor=mento per me lo di = ca chi lo pro = vo'.

SEÇÃO B

19

26

Ren-di a quel co-re la su = a ca = te = na, ti = ran = no a =

crea

crea

31

mo-re che in tanta pena viver non sò. che in tanta pe = na

sf

sf

36

vi = ver non sò no! no! ad altro

sf

crea

dim:

f

crea

dim:

SEÇÃO A'

20
41

laccio vedersi in braccio in un mo = mento la dolce a = mica, ad altro laccio vedersi in

sf

46

braccio in un mo = mento la dolce a = mica, se sia tor = men = to per me lo

f *mf*

52

di = ca per me lo di = ca chi lo pro = vó

p

21

57

per me lo di = ca per me lo di = ca chi lo pro = vó se sia tor = mento per me lo

62

di = ca chi lo pro = vó, si sia tor = mento per me lo di = ca

67

chi lo pro = vó per me lo di = ca chi lo pro vó per me lo

CODA

22
73

dica chi lo pro=vò per me lo di=ca chi lo pro vó.

cres *f*

Allegretto

SEÇÃO A

N.º VI.
CANTO.

Di due bell'ani=me, che amor pia=gó gli af=fet=ti

CHITARRA

Piano=Forte.

p

4

teneri turbar non vuó godete placidi placidi nel sen d'a =

p

9

SEÇÃO B²³

mor, go=de te placidi placi=di go de te placidi nel sen d'a= mor. Oh se fe =

14

de = le fosse co = si quella cru = dele che mi fe = ri, me co men barba ro sares = ti a =

19

mor! me co men barba ro sares ti a = mor! me = co men barba ro me = co men

SEÇÃO A'

23

barbaro sa = resti a = mor saresti a = mor di due bell' ani = me che amor pia =

28

gó gli affetti tene = ri turbar non vuo godete placidi placidi = di

33

nel sen d'a = mor godete placidi placidi godete placi = di nel sen d'a

SEÇÃO B'

25

38

mor. Oh se fe-de-le fosse co-si' quella cru-dele che mi fe-ri' meco men

mf

43

barbaro saresti a-mor meco men barbaro saresti a-mor meco men

p

47

barbaro saresti a-mor meco men barbaro saresti a-mor

f

p

26
51

SEÇÃO B''

Oh se fe = de = le oh se fe = de = le fo se co = sí quel = la cru =

p

pp

56

de = le quella cru = de = le che mi fe = rí, me = co men barbarò

sotto voce

sotto voce

61

sares = ti a = mor me = co men barbaro meco men barbarò saresti a =

f

f

CODA

27

66

mor meco men barba=ro barba=ro meco men barba=ro saresti a =

f *p*

70

mor meco men barba=ro barba=ro meco men barba=ro saresti a = mor

f *p* *f*