

Estética vocal na transição da Renascença para o Barroco: revisão de fontes historiográficas sobre o treinamento vocal e ornamentação

Vocal Aesthetic in the transition of the Renaissance to the Baroque: review of historiographical sources on vocal training and ornamentation

Iara Fricke Matte

Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
ifrickem@gmail.com

Resumo: As fontes historiográficas e secundárias nos ajudam a compreender melhor parte da estética vocal do final da Renascença e início do Barroco. Nelas fica claro a influência do texto literário – seu significado e dicção –, da imitação natural da língua materna e do uso de ornamentação na construção do ideal sonoro vocal do período. Após examinarmos algumas destas fontes, concluímos que a homogeneização de registros não fazia parte deste ideal sonoro, que a ornamentação vocal era extremamente valorizada no período e que a língua materna influenciava sobremaneira a sonoridade e a utilização do aparato vocal no canto.

Palavras-chave: tratados sobre voz; estética vocal na música antiga; voz na renascença e protobarroco; ornamentação vocal.

Abstract: The historiographical and secondary sources help us to better understand part of the vocal aesthetics of the end of Renaissance and early Baroque. The influence of literary text - its meaning and diction –, of mother tongue, and vocal ornamentation becomes clear in the construction of the ideal vocal sound of the period. We conclude that vocal homogenization was not part of this ideal sound, that vocal ornamentation was extremely valued, and that the mother tongue greatly influenced the sound and how the vocal apparatus itself was used in the singing voice.

Keywords: voice treatises; vocal aesthetic in early music; voice in the renaissance and early baroque; vocal ornamentation.

Data de recebimento: 01/03/2016

Data de aprovação final: 18/04/2016

1 – Introdução

As sonoridades, os padrões vocais e os tipos de nuances que os intérpretes realizavam ao cantar envolviam muitos princípios que abrangiam desde questões acústicas até a atenção dada ao texto. Com base em fontes historiográficas, principalmente italianas, este artigo visa relacionar essas estéticas e preceitos interpretativos com a performance da música sacra polifônica do final da Renascença e início do Barroco.¹

Nenhum concerto de instrumentos deveria ser apresentado sem a adição da voz humana... Das palavras, especialmente quando são bem imitadas por um bom músico, brota verdadeiramente a maior parte das emoções suscitadas na mente dos ouvintes. (BOTTRIGARI, 1594).

A passagem acima, do livro *Il Desiderio*, reforça a importância do texto poético e da música vocal na performance da música italiana no final do século XVI, quando a voz cantada e a declamação do texto eram referências concretas para o modelar da interpretação musical, incluindo nuances musicais de articulação, que deveriam ser imitadas pelos diversos instrumentos musicais.

Essa referência à “mímica” da declamação dos textos é encontrada em muitos tratados do período (vocais e instrumentais) e reflete a grande importância da retórica musical. Reflete ainda uma mudança de atitude por parte dos músicos, a partir do momento em que os humanistas confrontaram o ideal do *Ars Antiqua* – na qual a construção polifônica e as regras de contraponto prevaleciam sobre o texto literário – com a nova estética que foi caracterizada pela preocupação consciente em espelhar, expressar e intensificar o texto literário. Como consequência, as texturas se tornaram mais simples e as regras de contraponto e tratamento das dissonâncias abrandaram-se; tudo, sem descartar as importantes conquistas musicais da *Prima Prattica*. Essa mudança de atitude culminou no início do barroco em uma estética conhecida como *Seconda Prattica*, na qual as duas

¹ Embora a ornamentação vocal seja claramente um fator definitivo na estética do canto deste período, ela será examinada separadamente, devido ao grande número de tratados dedicados especificamente a este tópico.

tendências passam a coexistir lado a lado e até mesmo misturam-se em composições com formas musicais extensas.

Essas tendências tiveram um impacto direto na educação musical, na composição e na interpretação, como pode ser visto nos tratados relacionados à voz, prefácios de obras polifônicas e coleções monofônicas italianas². Os tratados geralmente contêm uma diversidade de tópicos, incluindo solfejo, teoria musical, musica ficta, ornamentação, regras de decoro, alguns aspectos de anatomia vocal, prática de execução, entre outros. Os prefácios de algumas coleções vocais são muito informativos sobre aspectos de interpretação e execução das inovações técnicas requeridas pelas obras incluídas na coleção.³ Citaremos as fontes de maneira cronológica, em dois grandes grupos: o primeiro trata da instrução vocal, produção vocal e atuação em conjunto e o segundo é dedicado primariamente à ornamentação.

2 - Fontes historiográficas e secundárias sobre Educação Vocal

Os trabalhos dedicados à educação vocal ou estética vocal aqui citados⁴ incluem *De modo bene cantandi* (1474) de Conrad Von Zabern (c.1410-morto antes de 1481); *Theorica musicae* (Milão, 1492), *Tractato vulgare del canto figurato* (Milão, 1492) e *Practica musice* (Milão, 1496) de Franchinus Gaffurius (1451-1522); *Trattado della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato* (Bernardino de Vitali, Veneza, 1525) de Pietro Aaron (c.1480- c.1545); *Delle lettere del Signor Gio. Camillo Maffei da Solofra, libri due, dove ... v'è un discorso della voce e del modo d'apparare di cantar di garganta* (Nápoles, 1562) de

² O estudo de fontes historiográficas de performance vocal tem sido o foco de muitos estudiosos com conclusões esclarecedoras, embora tais conclusões nem sempre coincidam. A informação apresentada aqui se baseia em artigos do *Grove Music Online*, em traduções modernas de fontes historiográficas encontradas no *Readings in the History of Music in Performance* de MacClintock e *Source Readings in Music History* de Strunk, alguns livros seletos e artigos escritos por musicólogos contemporâneos e artistas.

³ Nigel Fortuna nos conta que havia um grande número de coleções de madrigais solo (mais de 200) e livros de canto publicados somente nos primeiros quarenta anos de século XVII; muito deles com prefácios esclarecedores da prática interpretativa.

⁴ Os trabalhos aqui citados são todos italianos, com exceção de *De modo bene cantandi* (1474) de Conrad Von Zabern, por ser um dos primeiros tratados a se dedicar a arte do canto em conjunto e pela importância do seu conteúdo.

Giovanni Camillo Maffei (1562–73); *Prattica di musica utile et necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolatamente, si anco al cantore* (Veneza, 1592) e *Prattica di musica seconda parte* (1622) de Lodovico Zacconi (1555-1627); e *Discorso sopra la musica* (Roma, 1628) de Vincenzo Giustiniani (1564-1637).

O livro de ZARBEN (1747)⁵, teórico musical e padre alemão, servirá como ponto de partida para nossa discussão pois inclui tópicos fundamentais para a performance em grupo. É uma das fontes mais antigas a discutir a sonoridade na polifonia vocal sacra e resume a prática do canto em seis regras: 1) *Concorditer* – o ataque de todos cantores deve ser ao mesmo tempo e no mesmo grau (mesma intensidade); 2) *Mensuraliter* – cantar no tempo próprio (correto), reservando a cada nota o seu próprio valor; 3) *Mediocriter* – evitar extremos de registro, transpondo se necessário para um registro médio; 4) *Differentialiter* – observação da ocasião litúrgica e adaptação, quando necessário, do tempo e do alcance vocal para que estejam de acordo; 5) *Devotionaliter* – cantar com devoção, sem embelezamentos; 6) *Satis urbaniter* – cantar com fineza, evitando erros comuns, como o uso da consoante aspirada [h] em melismas, o canto nasal, a descaracterização vocálica, além de abster-se de sustentar o tom em notas longas, cantar fora de tom, cantar notas erradas, ou com tensões e estiramentos violentos da voz, “empurrar” as notas agudas, o canto moroso e desnecessários movimentos do corpo e da cabeça.

Zabern enfatiza a necessidade de cada cantor escutar os outros a fim de produzir uma execução homogênea e padronizar o ataque. E destaca que as notas graves devem ser produzidas com um som mais forte e no peito, as notas do registro central com um som com força moderada e as notas agudas com uma maior suavidade. Esta observação é de suma importância pois descreve uma distinção de sonoridade e timbre entre os registros vocais e ainda mais interessante pelo autor não mencionar a necessidade de homogeneizar os registros, mas enfatizar a estética vocal do tempo, onde as notas agudas seriam leves e não “empurradas”.⁶

⁵ Tradução para o inglês de Carol MacClintock, em seu livro *Readings in the History of Music in Performance*.

⁶ O primeiro tratado a discutir a homogeneidade dos registros vocais foi o de Tosi, escrito 250 anos depois, em 1723.

Segundo DYER (1976, p.208), Zabern “só quis explicar que cantores não deveriam usar sua voz plena no registro agudo, mas, pelo contrário, eles deveriam utilizar o falsete, que é mais doce e menos indiscreto”. A colocação de Dyer é pertinente na medida em que a execução das partes agudas por homens adultos pressupõe o uso da voz em falsete. Na *voce di capella* se esperava dos cantores o uso da voz plena, a fim de preencher toda a capela, um requerimento que provavelmente justifica as numerosas advertências e reclamações contra gritar nas notas agudas, encontradas nos tratados de Zarlino, Zacconi, Vincentino, etc.

A grande experiência de Gaffurius como mestre de coro, teórico e compositor e a constante influência de seus escritos, por quase um século, justifica sua menção aqui. Seu tratado *Practica Musicae* é dirigido mais a compositores do que a cantores, mas contém conselhos de canto que vão desde disposições corporais (evitar abrir de boca bruscamente ou realizar movimentos exagerados com a cabeça ou as mãos) à interpretação (evitar um vibrato excessivo, observar a boa entonação, equilíbrio entre duas vozes e afeto musical). Tais conselhos são encontrados no capítulo 15 do Livro 3, dedicado a maneira como o cantor deve se comportar quando se apresenta. Nele, uma tonalidade excessivamente aguda é criticada mais de uma vez, o vibrato demasiado é condenado, dado que “não é compatível com outras vozes igualmente entoadas” revelando uma preocupação com o equilíbrio de intensidade entre as vozes e a entonação perfeita. O autor recomenda que, para se conseguir alcançar um bom equilíbrio entre as vozes, deve-se escutar a voz do tenor e aconselha não utilizar diminuições na parte do tenor por causa da importância dela como “mantenedora das consonâncias”; o que sugere que alguns tenores estavam, de fato, fazendo diminuições.

A necessidade de ensinar boa entonação é constante em muitos tratados teóricos dedicados ao ensino de modos, escalas e intervalos. Caccini reforça a ideia de que a entoação é fundamental para o bom canto e complementa dizendo que é necessário observar o ataque

das notas para que comecem perfeitamente no tom, um aspecto relevante que pode ser relacionado hoje com o evitar “ataque por baixo” ou ataque fora do tom.⁷

O discernimento de conceitos como “no tom” e “fora do tom” poderia ser adquirido com a ajuda do monocórdio, que era utilizado para verificar a precisão, sendo calibrado sobre cálculos Pitagóricos e pós-Pitagóricos para alcançar intervalos perfeitos. O uso do monocórdio como uma ferramenta prática de ensino para cantores foi defendido por muitos autores, de Boethius em diante, incluindo Zabern e Gaffurius, entre outros; seu uso, e não o de instrumentos temperados como o teclado ou o alaúde, atesta a preferência para a afinação das vozes em intervalos perfeitos.

Como sabemos, a afinação pura afeta diretamente a sonoridade de obras polifônicas *a cappella* dado que entoação perfeita cria um “redondo” à sonoridade vocal (maior coincidência de harmônicos), melhorando visivelmente a qualidade da interpretação do coro. Se adicionarmos outros aspectos frequentemente enfatizados por diversos autores, como a escuta recíproca cuidadosa em corais para se atingir a boa afinação, a precisão rítmica perfeita e o equilíbrio, estamos citando os aspectos essenciais da performance vocal em conjunto. Isso não difere das expectativas atuais de uma boa performance em conjunto, mas devemos destacar que naquela época havia uma busca pela entoação pura, que também afetava a afinação das consonâncias perfeitas e imperfeitas (incluindo as terças e as sextas).

GODT (1984) discute a importância do monocórdio como ferramenta de ensino e afirma que sua importância ultrapassa o seu valor pedagógico. Ele sugere que o uso do monocórdio influenciou a produção vocal, pois, para conseguir praticar com ele, o estudante teria que usar uma voz quase completamente livre de vibrato e com pouco volume, a ponto de competir com o som suave do monocórdio. Suas conclusões devem ser cuidadosamente analisadas visto que elas nos levam a importantes aspectos de interpretação vocal: Que tipo de sonoridade vocal era almejada? Havia uma preocupação na padronização da projeção da

⁷ O “ataque por baixo” ou ataque fora do tom não deve ser confundido com o uso ornamental, na música antiga, do ataque uma terça ou quarta inferior.

voz? Podemos nos referir à *voce di cappella* e à *voce di camara* como padrões distintos de produção vocal?

Voce di cappella e *voce di camara* referiam-se a performances vocais distintas que atendiam aspectos acústicos específicos. Esses aspectos foram examinados por UBERTI (1982) em um artigo notável intitulado *Técnicas vocais na Itália na segunda metade do século XVI*, baseado nos escritos de Maffei, Zacconi, Zarlino e Vicentino. Ele conclui que em ambas circunstâncias a laringe é consideravelmente livre, o maxilar está numa posição levemente adiantada e, de acordo com Maffei, a língua toca a parte de trás dos dentes de baixo. Começando dessa disposição comum, os músicos eclesiásticos produziam um som mais cheio e forte com uma ampla abertura da boca que resultava em uma voz com menores possibilidades de nuances e com certa perda na agilidade e na qualidade das vogais. O canto de câmara usava uma abertura da boca similar à da voz falada, o que resultava numa voz menos forte, mas muito flexível, dramática e capaz de fazer muitas nuances de timbre, articulação e variação dinâmica. Esses aspectos fundamentais da produção vocal refletem a prática na segunda metade do séc. XVI. No entanto, é preciso lembrar que muitos músicos executavam tanto peças sacras quanto seculares, ambas realizadas em ambientes eclesiásticos e profanos. Sendo assim, a *voce di cappella* e a *voce di camara* não nos parecem indicar parâmetros fixos de técnica vocal, mas ajustes necessários feitos para lidar com questões acústicas.

Le lettere de MAFFEI⁸ (1561), dedicado a Giovanni di Capua, Conde de Altavilla, enfatiza a necessidade de desenvolver o bom gosto do estudante a fim de que ele faça um bom uso de sua inteligência e aspiração para interpretar o texto, gerenciar a respiração e julgar a entonação. Seus escritos são extremamente ricos para o entendimento da prática interpretativa e de produção vocal, sob um ponto de vista psicológico e prático. Ele foi redigido com objetivos pedagógicos e revela seu conhecimento prático da produção da voz e também sua preocupação em apresentar a informação como uma acumulação do conhecimento humano, em conformidade com seu pensamento humanístico.

⁸ Maffei foi fisiologista (médico) e músico (cantor e alaudista).

O autor inicia com uma definição de voz de acordo com os antigos (primariamente Aristóteles), depois explica a fisiologia vocal e a classificação dos tipos de voz, em seguida apresenta 10 regras sobre o canto e 5 normas de ornamentação com inúmeros exemplos musicais e conclui com alguns conselhos terapêuticos. As regras sobre canto apresentadas por Maffei podem ser assim agrupadas: 1) observações gerais sobre o estudo: evitar muita vaidade; praticar pela manhã ou de 4 a 5 horas depois de comer; estudar em um lugar com eco a fim de julgar o som da própria voz; usar espelho como guia para capturar erros; exercitar quantas vezes for necessário; 2) aspectos físicos: manter o corpo sem mover-se tanto quanto possível; abrir a boca tanto quanto na fala com a ponta da língua tocando a base dos dentes inferiores; inspirar pouco a pouco e evitar uma voz com ar; 3) ornamentação: aprender sobre *gorgia*⁹ com aqueles que o cantam com graça e utilizar a memória do que foi escutado para criar uma imagem guia.

O tratado de Guistiniani, escrito entre 1570-1628, é um dos mais completos na caracterização do canto vocal solista. Ele descreve o estilo de canto das mulheres nas cortes de Ferrara e Mântua e inclui tendências encontradas na Itália durante o século anterior, relacionadas primariamente com Roma, mas também com Ferrara e Florência. Ressalta a necessidade de que elas

Observem-se reciprocamente não só em relação ao timbre e treinamento de suas vozes, mas também no desenvolvimento de aspectos requintados apresentados em pontos oportunos, mas não em excesso... elas moderam ou elevam suas vozes, cantando forte ou suave, pesado ou leve, de acordo com as demandas da peça a ser cantada; agora devagar, quebrando com um leve suspiro, agora saltos, agora com longos trinados, agora com curtos, e de novo com doces passagens cantadas suavemente, nas quais, vez ou outra, se escuta um eco inesperado como resposta. Elas acompanham a música e o sentimento com expressões faciais apropriadas, olhares e gestos sem nenhum movimento estranho da boca ou do corpo que não expresse o sentimento da canção. Articulam as palavras claramente de tal maneira que se possa escutar até mesmo a última sílaba de cada palavra, sem interrupções ou cortes de passagens e outros embelezamentos.” (MACCLINTOCK, 1962, p.28-29)

⁹ O termo *gorgia* refere-se à ornamentação vocal, alguns autores o relacionam com uma articulação linguística específica, necessária para o desempenho de ornamentos e diminuições.

Isso atesta o alto nível da performance alcançada por essas mulheres e corrobora com a ideia de extremos de nuances e expressão dramática encontrados no canto de câmara, que requeria um enorme nível de proficiência vocal e entendimento de linguagem musical. A expressividade inerente à língua italiana – sua ressonância cheia, clara, som aberto e mais rico em fundamentais, com uma articulação completa do espectro de possibilidades de cores, uma ampla e livre articulação das vogais – certamente influenciou o desenvolvimento de uma técnica vocal que incluía a facilidade para efeitos dramáticos, como mudanças de tempo, efeitos de timbre e nuances de articulação.

3 – A Língua Materna e a Impostação Natural

Do ponto de vista fisiológico, a extensão e a elasticidade de uma prega vocal define uma certa flexibilidade vocal, mas há outros fatores que contribuem para desenvolver esse potencial natural. A língua materna é um deles, pois ajuda a desenvolver e treinar certos músculos e atitudes vocais. Antes de discutirmos os tratados de ornamentação é importante ver como as principais línguas influenciaram e afetaram a produção da música vocal.

A preferência, no século XV, pela cor vocal produzida pelos cantores franco-flamengos é devido a grande importância da produção musical franco flamenga e pelo elevado número de cantores respeitados que trabalharam em cortes italianas, igrejas e outras instituições. BROWN e STEWARD (1984-1985) defendem que as principais diferenças encontradas no timbre de cantores cuja língua materna é o italiano ou o francês está relacionada às características distintas das línguas faladas, dado que “o uso habitual de certos músculos, através do falar constante de uma língua, resulta em um desenvolvimento bem específico e diferente (influenciando a espessura das pregas vocais)”. Esses autores acrescentam que a ressonância característica da língua italiana é oposta à variação da ressonância francesa, o que indica a preferência dos tenores italianos em cantar no registro modal da voz¹⁰ e a facilidade de passar a voz para o falsete característica do tenor francês.

¹⁰ O registro modal se refere ao tom normal da fala, ao registro vocal que envolve a vibração completa das pregas vocais.

As principais diferenças de produção e emissão entre as línguas francesa e italiana são resumidas no quadro abaixo, figura 1, que inclui citações diretas do capítulo 4 de Brown e Stewart 'O papel do Francês e do Italiano na determinação do timbre vocal e de certos aspectos de caráter composicional'.

	FRANCÊS	ITALIANO
Vocais preferidas	[i], [e] e [y] – Todas fechadas e anteriorizadas.	[a], [ɔ] e [ɛ] – Todas abertas.
Característica do som vocálico	Leve e brilhante, com uma colocação frontal e início suave para todas as vogais.	Claro e aberto com uma pronúncia relativamente recuada e com o ataque das consoantes e das vogais nítido e praticamente sem ar.
Falsete	Facilidade para transitar entre modal e falsete.	Preferência pelo registro modal.
Timbre	Leve e muitas vezes fino; em passagens ascendentes e em notas mais agudas permanece claro e sem força.	Preferência por um timbre claro e um som aberto e mais rico em fundamentais do que o Francês. Possui um espectro amplo de possibilidades de cores.
Lábios	Forte ação dos lábios; lábio superior é muitas vezes anteriorizado.	Pouca ação dos lábios que raramente são anteriorizados, exceto para a vogal [u].
Maxilar	Mais alto e firmemente articulado.	Geralmente baixo e relaxado.
Véu palatino	Baixo, permitindo o ar dentro da cavidade nasal.	Alto, fechando a cavidade nasal.
Nasal	Sim.	Não.
Língua	Posição convexa – a posição alta da língua reforça o som brilhante e anteriorizado. ¹¹	Posição lisa da língua, normalmente localizada atrás dos dentes inferiores.
Laringe	Levemente elevada e um pouco inclinada para frente quase sem articulação da laringe. ¹²	Baixa e normalmente menos inclinada para frente.

¹¹ Nos séculos XV e XVI estudos mostram que era ainda mais alta que hoje.

Pregas vocais	Os lábios das pregas vocais nunca são pressionados juntos.	Os lábios das pregas vocais são constante e fortemente aduzidos.
Ressonância	A concentração da ressonância está na metade frontal da boca contra os dentes superiores e no interior ou mesmo atrás da cavidade nasal.	A concentração da ressonância está na parte de trás da boca; a direção é muitas vezes contra o palato mole, elevando-o.
Acento e ritmo	Sem acento / ritmo quantitativo – compasso ternário. Mudanças graduais ou contrastes no tempo são estranhas ao idioma francês.	Língua acentuada / ritmo quantitativo – organização dupla. Mudanças de tempo ou contrastes marcados no tempo são essenciais no idioma italiano.
Ar	Aspiração e nasalização de consoantes requerem muito ar para sua produção.	O ar contido no som é inaudível.
Observações gerais	A falta de atividade muscular nas pregas vocais faz com que esses músculos se desenvolvam menos que a voz italiana. A quantidade de ar no som é consideravelmente maior que no italiano. O ritmo geral da língua tende a ser mais rápido.	Clara articulação da laringe, não forçada, muitas vezes audível antes das vogais, causando pequenas quebras nas frases e possibilitando mudanças repentinas de tempos. Isso impede o relaxamento da tensão das pregas vocais, evitando um excessivo escape de ar pela glote.

Figura 1: Quadro resumindo as conclusões dos especialistas sobre as características da língua italiana e francesa. (BROWN e STEWART, 1984-1985)

Durante o séc. XVI músicos franco-flamengos e compositores começaram paulatinamente a serem substituídos por italianos e no final desse século foi a Itália quem proveu o resto da Europa com músicos de alto calibre. Isso certamente afetou a estética geral da sonoridade vocal passando de um som mais francês para um mais italiano (dado encontrado em muitas referências, como Bottrigari, Uberti e Lindley) aconselhando o cantor a usar a voz falada como modelo para a voz cantada, reforçando a importância da língua materna no canto, sugerida por Brown e Stewart. Essa mudança do referencial linguístico é extremamente relevante e pode ser ainda mais esclarecedora se adicionada às informações disponíveis em

¹² Essa sutil posição anterior auxilia na passagem entre o registro modal e o falsete (Brown and Stewart, p. 148).

manuais de ornamentação da época, com exercícios e técnicas vocais específicas que certamente ajudaram a melhorar a flexibilidade das vozes e o amadurecimento vocal dos cantores.

4 - Ornamentação: Fontes primárias

Características gerais diferenciam a arte da ornamentação, improvisada ou não, na Renascença e no Barroco e isso indica uma distinta, mas não abrupta, mudança de atitude intimamente relacionada ao repertório e à estética musical. O grande número de publicações sobre ornamentação revela uma preocupação com o ensino formal de uma prática improvisada e provê um material pedagógico para o desenvolvimento da flexibilidade vocal, da *dispositione di gorgia*¹³, da proficiência técnica e das habilidades dos instrumentistas.

Muita estima era dada à uma boa *dispositione di gorgia* por parte do intérprete. O fato de que nem todas as vozes eram naturalmente flexíveis para executar facilmente passagens ornamentais encontradas nessas publicações contribuiu para aumentar a importância das elaborações virtuosas e dos manuais de ornamentação.

São muitas as publicações sobre ornamentação encontradas na Renascença e no Barroco e algumas delas fazem propagandas surpreendentes, como o tratado de Conforti que promete ensinar ornamentação em apenas dois meses. Estes tratados são organizados metodicamente e possuem muitos exercícios destinados ao treinamento vocal. Porém, eles não esclarecem como ensinar pessoas que não possuem uma flexibilidade vocal natural e não são capazes de executar, por exemplo, ornamentos em um tempo rápido. Cremos que

¹³ *Dispositione di gorgia* – flexibilidade vocal para desempenho de ornamentos e *passaggi*.

muitas das dificuldades vocais individuais eram deixadas para o mestre guiar e demonstrar ao pupilo.

4.1 - Tratados Renascentistas sobre Ornamentação

Em seu artigo, *Embelezamento improvisado na execução de musica polifônica renascentista*, HORSLEY (1951) compara ornamentos de vários manuais renascentistas sobre intervalos de segunda ascendente e quinta descendente e cadências, abrangendo o período de 1535 a 1584. Esse artigo será usado como referência para nossa discussão. Segundo Horsley, as práticas renascentistas de ornamentação não apresentavam uniformidade entre padrões e regras, a não ser nos embelezamentos das fórmulas de cadências melódicas; os ornamentos tendiam a ser caracterizados por uma “linha melódica equilibrada e um ritmo suave e fluente”; existia uma preocupação em preservar todas as consonâncias verticais principais; a música vocal e instrumental utilizavam os mesmos embelezamentos.

Publicações relacionadas às práticas ornamentais renascentistas incluem o *Opera intitulata Fontegara* (Veneza, 1535), o *Regola rubertina* (Veneza, 1542) e o *Letitione seconda* (Veneza, 1543) de Sylvestro di Ganassi dal Fontego (Veneza, 1492 – morto na metade do sex. XVI); o *Compendium musices* (Nuremberg, 1552) de Adrianus Petit Coclico (1499/1500-1562); o *Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones* (Roma, 1553) de Diego Ortiz (c1510-c1570); o *Practica musica ... exempla variorum signorum, proportionum et canonum, iudicium de tonis, ac quaedam de arte suaviter et artificiose cantandi continens* (Wittenberg, 1556) de Hermann Finck (Pirna, 21 Março 1527 - Wittenberg, 29 Dez 1558); o *Delle lettere del Signor Gio. Camillo Maffei da Solofra* (1562) de Maffei; e o *Il vero modo di diminuir, libri I et II* (Veneza, 1584) de Girolamo Dalla Casa (d.1601), já revelam o começo das mudanças em direção ao Barroco. Já o *Ricercate, passaggi et cadentie per potersi esercitar nel diminuir terminatamente con ogni sorte d'istrumento* (Veneza, 1585/6) de Giovanni Bassano (1560/6 -1617) e o *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire terminatamente con ogni sorte di instromenti, et anco diversi passaggi per la semplice voce humana* (Veneza, 1592) de Ricardo Rognono (c. 1550, antes de abril de 1620),

embora sejam publicações mais tardias, estão relacionadas aos costumes da Renascença. O *Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scolaro* (Roma, 1593) de Giovanni Luca Conforti (1560-1608) é mais virtuoso em carácter.

O tratado de Ganassi é direcionado a instrumentistas, embora enfatize a importância do canto para servir como modelo para performance nos instrumentos. A primeira parte é dedicada ao registrador (de órgão) e as outras duas à viola da gamba e, por serem organizadas sistematicamente, elas se mantêm separadas. O autor define diminuição como a maneira de variar uma peça musical e propõe um método para construir diminuições, que consiste em variar um dos seguintes aspectos: tipo de valores individuais de notas, padrões melódicos e proporções rítmicas. Essas poderiam ser simples ou compostas (misturando mais de um parâmetro), resultando algumas vezes em sequências bem complexas, algumas que, provavelmente, quase nunca ou nunca foram utilizadas na prática. Para a aplicação dessas diminuições, ele afirma que deviam ser executadas tempo por tempo, ou seja, de semibreve a semibreve.

Em geral as *glosas* de Ortiz são muito mais fáceis que as de Ganassi, usando, para a maioria delas, quatro semínimas para uma semibreve. Desta forma, os padrões rítmicos são mais simples e o esboço melódico mais convencional. Ele dá mais exemplos de fórmulas cadenciais do que de intervalos e concorda com Ganassi que a velocidade enganará o ouvido de eventuais erros de contraponto dentro das diminuições. Ortiz e Coclico dão atenção especial à nota inicial e à nota final e sugerem que se mantenha o contorno original das notas intermediárias. Coclico inclui frases melódicas e fuga, em versões simples e ornamentadas, e só a versão ornamentada dos exemplos de canções em duas partes. Além disso, não aconselha ornamentação da linha do baixo, embora algumas vezes incluía tais passagens.

O *Practica musica* de Finck é um compêndio que contém os rudimentos da música e é dividido em cinco livros: *Os elementos do cantus planus*, *Os elementos de polifonia medida*, *Cânones*, *O sistema modal* e *A prática de execução*. Ele reforça muitas ideias discutidas até agora, desde

entoação correta até o equilíbrio das vozes individuais com atenção para as entradas imitativas que deviam ser evidenciadas. O autor acrescenta que a aptidão e a habilidade do interprete têm um papel fundamental na definição dos ornamentos e que não se deve evitar imitar outros artistas sem discernimento.

Le lettere de Maffei inclui instruções para adicionar *passagio* na música vocal polifônica. Ele aconselha que embelezamentos deviam ser usados em cadências e eventualmente em outros lugares como resultado de uma textura de contraponto. As cadências em cada voz deviam ser embelezadas em tempos diferentes. Segundo esse autor, devia-se evitar mais de quatro *passaggi* na mesma voz do mesmo madrigal e sugere o uso de *passaggi* na penúltima sílaba da palavra finalizando a palavra e a passagem conjuntamente. Maffei aconselha o uso da vogal [o], visto que ele a considera a melhor para fazer *passaggi*. Como exemplo, ele inclui uma versão ornamentada do madrigal a quatro vozes *Lasciar il velo* de Francesco de Layolle. Em sua maioria, os ornamentos são imitativos e usados em todas as vozes, resultando numa aproximação flexível às regras citadas acima. Maffei é contrário ao uso excessivo de ornamentos: “O uso de *passaggi* é para deleitar o ouvido, não para cansar a ponto do ouvinte perder o interesse.” (Maffei, citado por FOREMAN, p.29).

Por volta de 1585, mudanças nos procedimentos de ornamentação relacionados à nova prática do período Barroco começam a aparecer. O manual de Dalla Casa marca o começo dessas mudanças e seu tratado é dedicado a cantores e instrumentistas. ARNOLD (2008) nos informa que Dalla Casa foca na ornamentação e inclui muitos exemplos de motetos com melodias embelezadas, madrigais e *chansons* em obras de Janequin, Courtois, Willaert, Rogier, Gombert, Sandrin, Clemens non Papa, Palestrina, Lassus, Rore, Striggio, A. Gabrieli e P. de Monte; mas não ornamenta os temas das obras contrapontísticas, diferindo de Bassano. De acordo com Horsley, o manual de Dalla Casa:

Marca o final do puro estilo Renascentista de ornamentação. Inclui uma lista de ornamentação de todos os intervalos de uma escala dentro dos valores de tempo de uma semibreve e uma mínima. Aqui é a primeira vez onde aparecem diminuições nos saltos de sexta, sétima e oitava, o que pode implicar que esses (intervalos) estavam se tornando mais comum em composições escritas [...]. Ao invés dos longos padrões de cadências ornamentadas apresentados pelos autores precedentes, Dalla Casa dá

exemplos do que ele chama de *tremolo groppizati e groppi battute* [...]. É a primeira vez que encontramos sugestões de estereótipos e padrões de nomenclatura ornamental, uma tendência que indica o início da prática Barroca. (p.14)

Podemos resumir que, com exceção de Ganassi, todos os autores citados até agora tendem a seguir os contornos melódicos originais. Em quase todos os casos eles tentam observar a nota de início e término, deixando assim, as consonâncias principais intactas. Eventuais erros de contraponto dentro das diminuições parecem não ter importado para alguns autores como Ganassi. Todos aconselham o uso de ornamentos em cadências, na penúltima nota, que ocorrem em diferentes partes, preservando, desta maneira, a independência entre as vozes. A similitude de ornamentos em passagens imitativas é comumente aconselhada, mas nem sempre seguida. Os *passaggi* simultâneos são evitados por Maffei, Dalla Casa e Fink. Fink não aconselha a improvisação num coral, dado que a ornamentação por mais de uma voz pode levar à confusão.

Embora esses autores não afirmem claramente a preocupação com o entendimento do texto, sua comunicação é claramente preservada visto que as elaborações são basicamente reservadas às sílabas longas. Maffei adverte contra o excesso de ornamentação e aconselha o uso de quatro ou cinco ornamentos para cada voz em uma composição. Os exemplos de Dalla Casa e Finck incluem mais ornamentos que o prescrito por Maffei, mas não muitos mais. Embora Finck discuta sobre distribuições igualitárias de ornamentos entre as vozes, em seus exemplos a voz mais aguda é a mais ornamentada. Os exemplos de Dalla Casa também são mais para a voz superior. Tais conselhos eram direcionados a vozes e instrumentos, dado que os instrumentistas em geral imitavam a prática vocal e grande parte do seu repertório incluía obras vocais.

O tratado de Ricardo Rognono é comparável aos de Sylvestro di Ganassi dal Fontego, Diego Ortiz, Girolamo Dalla Casa e Bassano. Esse último dá exemplos de motetos embelezados, madrigais e chansons, selecionados de obras de Wilaert, Clemens non Papa, Crecquillon, Lasso, Rore, Striggio, Palestrina e Marenzio. Bassano é mais tradicional ao ornamentar, utilizando uma decoração contínua da linha do contraponto.

A importância de Conforti como proeminente falsetista, com excelente técnica, tanto na música sacra quanto na música secular, é comprovada por Camillo Capilupi que afirma que “ele canta com a voz de cima, inventa melodias e faz seus embelezamentos soarem como o próprio rouxinol”. Alguns prefeririam uma maior delicadeza, mas “em música de câmara ele é muito bem-sucedido, cantando em falsete, o melhor em Roma. Na igreja ele canta contralto auxiliando qualquer instrumento. Ele consegue improvisar tão bem quanto cantar de cor”.¹⁴

Seu tratado promete ensinar tal ornamentação em apenas dois meses e é dedicado primariamente a cantores, mas recomendado também para instrumentistas. Direcionado para o cantor solista, ele inclui 29 exemplos de ornamentação para todos os intervalos (de simples variações a ornamentações maiores), incluindo uma tabela de ornamentos (*trilli e groppi*) e figuras cadenciais com fórmulas melódicas padronizadas. Conforti enfatiza a necessidade da prática consistente a fim de ganhar rapidamente agilidade nos ornamentos trabalhados.

Em 1628 Giustiniani critica Conforti pelo seu excesso de ornamentação. A referência de Nanino à voz de Conforti, cantando música de câmara em falsete e música sacra usando a tessitura aguda da voz, além de sua proficiência como cantor em ambos os estilos não deve ser subestimada. Tais dados atestam uma flexibilidade gerada pela produção vocal para servir estilos distintos.

4.2 - Tratados Barrocos de Ornamentação

Nos tratados barrocos de ornamentação, embora gestos floridos mais longos ainda fossem usados, podemos encontrar recomendações para o uso de figuras ornamentais mais curtas com o intuito de aumentar o efeito emocional de determinada palavra; apoggiaturas e dissonâncias frequentemente substituíam as consonâncias principais e a escrita de

¹⁴ CAROL MacCLINTOCK e IAIN FENLON. Giovanni Luca Conforti, *Grove Music Online. Oxford Music Online*.

ornamentos para instrumentos e para a voz se tornou mais idiomática. O *Regole, passaggi di musica, madrigali et mottetti passeggiati* (Veneza, 1594) de Giovanni Battista Bovicelli (*fl* 1592–4) é seguido pelo *Le Nuove Musiche* (Florência, 1601, 2/1607, 3/1615) de Giulio Caccini (1551-1618); o *Regole utilissime... sopra la pratica della musica* (Florence, 1606) e o *Varii esercitii, 1–2vv, insts, op.11* (Florence, 1614) de Antonio Brunelli (1577-1630); e o *Selva de varii passaggi* (Milan, 1620) de Francesco Rognoni (segunda metade do sec. XVI – morte em ou depois de 1626). De acordo com ERIG (1987), os tratados que aparecem depois da publicação de Francesco Rognoni não são comparáveis em extensão e, por isso, não os incluiremos aqui.

A atenção renovada ao texto poético e o retorno aos parâmetros retóricos clássicos influenciaram um movimento em direção à simplificação de texturas e a correlação entre embelezamento, texto e afeto. Caccini e outros compositores do início do Barroco propuseram ornamentos menores alternativos para os longos melismas do estilo vocal antigo e introduziram ornamentos ou efeitos ornamentais que envolviam outros parâmetros de apresentação musical, como dinâmica, timbre e tempo. Claro que isso não é novidade: o que é novo é a notação precisa desses procedimentos e consequentemente sua adição em manuais e tratados dedicados à educação musical.

O tratado de Bovicelli é dedicado primariamente ao canto virtuoso na Itália do começo do Barroco, mas também à ornamentação vocal polifônica improvisada. Nele encontramos conselhos sobre *passaggi* com exemplos de ornamentação de diversos intervalos e diminuições de notas longas, seguidas por exemplos de motetos bem conhecidos para soprano, madrigais e *falsibordoni*, nas versões adornadas e sem adornos. Tais exemplos incluem obras de Palestrina, Rore, Victoria e Claudio Correggio, e há um contraste claro entre as linhas muito ornamentadas de Bovicelli e a preocupação de Caccini em reter o contorno melódico geral. Caccini foi, e ainda é, aclamado por ser o inventor do novo estilo (a monodia, o recitativo) e ao citá-lo precisamos retomar a discussão da Camerata Fiorentina.

Os escritos e as composições dos membros da Camerata Fiorentina não representaram uma quebra com as práticas mais antigas, já que a forma do baixo contínuo derivava de tablaturas para alaúde e de reduções de obras polifônicas para órgão. O que se iniciou, portanto, foi uma lenta formalização da notação do baixo contínuo (ou *basso seguente*) como uma maneira de reforçar a harmonia e acompanhar a melodia principal, liberando, ao mesmo tempo, as expressões melódica e textual. Assim, tornou-se essencial desenvolver o gosto pela escolha exata dos ornamentos com a finalidade de intensificar o efeito do texto.

No prefácio da coleção de monodias de Caccini, há uma crítica com relação à quantidade de *passaggi* e à densa polifonia que escurece o texto e não move as paixões. O autor descreve a interpretação do novo estilo da seguinte maneira: 1) o uso de ornamentos (exclamações – *crescendo* e *diminuendo*, trinados – notas repetidas, *gruppi* – o que atualmente chamamos de trinado) em arias e madrigais salientando o cuidado com a prosódia, o embelezamento de palavras importantes e a realização das *cadenzas*, que deveriam ser de curta duração e usadas para amplificar o *affetto*; 2) a necessidade de liberdade para a declamação ‘*sprezzatura*’; exemplifica a ‘*sprezzatura*’ com alterações nas durações das notas escritas com valores iguais por causa da expressão; 3) sugere que a teorba ou outro instrumento de corda toque os acordes nas sílabas longas (baixo contínuo). Caccini escreve muitos embelezamentos que costumavam ser improvisados e dá exemplos de procedimentos como a *sprezzatura* e a *esclamazione*. Pelo fato de ter sido um cantor, professor de canto e compositor italiano bem-sucedido, seus ornamentos vocais são bem idiomáticos.

Caccini disserta sobre os ornamentos baseados em variações de intensidade em uma mesma nota como, por exemplo, o *esclamazione*, que requeria um *diminuendo* e um *crescendo* com um *sforzato* (*sf*) e que era nivelado de acordo com o *affetto* desejado. O compositor adverte contra o uso indiscriminado de ornamentos que começam uma terça abaixo da nota, que, no seu tempo, tinha se tornado uma prática comum, pois isso poderia estar em desacordo com a harmonia. Paralelo à Dalla Casa, Caccini também nomeia alguns ornamentos, como o *trillo*, o *tremolo*, a *cascata*, entre outros; esse procedimento sinaliza

uma nova abordagem na arte de ornamentação com a padronização de tipos de ornamentos.

A mudança estética também é revelada em tratados preocupados não somente com a arte da ornamentação, como o *Prattica di musica* (1592) de Lodovico Zacconi e o *Il Desiderio* (1594) de Bottrigari. Esse último tratadista critica veementemente, dez anos depois de Dalla Casa, o excesso de ornamentação:

“Pela presuntuosa audácia de performers que tentam inventar *passaggi*, não direi de vez em quando, mas sempre, todos tentando mover ao mesmo tempo como se fosse uma competição, e algumas vezes exibindo seu próprio virtuosismo tão distanciados do contraponto da composição correspondente que eles se tornam trapeados em suas dissonâncias – inevitavelmente uma insuportável confusão ocorre. Isso aumenta tanto enquanto continuam, que até aqueles [...] que cantam a parte do baixo, não lembram – para não dizer que sejam ignorantes do fato – que são a base sobre a qual a *cantilena* é construída. E não permanecendo firme embaixo, como requer a estrutura, eles sobem, adicionam passagens sem sentido e permitem a si mesmos ir até a tessitura do tenor e até mesmo do contralto. Não suficiente, chegam até os sopranos, escalando seu caminho para o topo da árvore que não conseguem descer sem quebrarem os pescoços... Enquanto isso as outras partes andam vacilantes, todas estando em perigo de cair por terra [...]. Esse uso indevido e pouco criterioso de *passaggi* explica porque muitas vezes eu escuto dissonâncias similares e confusões feitas por cantores na Igreja quando eles improvisam contraponto sobre o *cantus firmus* do *Introtus*, que por causa disso muitas vezes se torna, ao mesmo tempo, odiável e ridículo.” (BOTTRIGARI, 1594)

Os escritos de Francesco Rognoni¹⁵ são considerados por alguns estudiosos como o ápice de todos os tratados sobre diminuições. Eles não representam uma quebra com as tradições renascentistas sobre *passaggi*, embora incluam a preocupação barroca com a expressão do *affetto* no texto e também incluam exemplos dos “novos” pequenos ornamentos ou graças. Um ponto interessante sobre seu tratado é que o mesmo revela uma preocupação na coerência do uso dos *passaggi* com relação à construção melódica da peça. Francesco Rognoni reforça que a apresentação vocal deveria ser relacionada ao efeito do texto. A Parte I do tratado trata da performance vocal e inclui regras para o canto, com exemplos de diversos ornamentos (tradicionalmente organizados por intervalos e cadências) e algumas composições ornamentadas. O tratadista afirma que o belo canto consiste sobretudo em

¹⁵ Filho de Riccardo Rognoni.

expressar o texto e não no excesso de ornamentação e menciona a importância da respiração pelo abdômen para executar a coloratura. A parte II é dedicada à discussão sobre instrumentos e sua execução (cordas e sopros).

Alguns aspectos da execução, como o som vocal preferido e a interpretação são algumas vezes discutidos. Podemos inferir desses manuais que a vogal preferida para fazer os *passaggi* na Itália era [a], [ɛ] (ou algumas vezes [e]) e [ɔ] (ou, com menor frequência o [o]). Tal escolha estava muito relacionada com a língua Italiana; geralmente as vogais [i] e [u] não eram julgadas boas para a ornamentação. Como vimos, Maffei considera as vogais [o] e [ɔ] como as melhores no uso de ornamentos. O conselho de Caccini de início parece diferir radicalmente da afirmação acima, dado que ele se refere ao uso da vogal [u] como sendo mais fácil para o soprano e [i] para o tenor e reforça que todas as outras vogais são comumente usadas. Entendo que ele se refere à vogal [u] para o soprano pelo fato de estar pensando em um homem falsetista e nós sabemos que essa vogal tem um forte valor didático para o ensino de falsete. Sua sugestão do [i] para tenores pode estar relacionada com a posição anteriorizada da voz, visto que esse tipo vocal canta quase singularmente no registro modal.

Similarmente com a prática da Renascença, o uso de diminuições na penúltima nota em cadências é reforçado por Bovicelli, que adiciona um parâmetro não mencionado antes: uma desaceleração antes da última nota da diminuição, a fim de evitar uma brusca chegada ao final (nota longa), o que nos leva a concluir que soava muito abrupto sem a desaceleração. Zacconi afirma que os ornamentos descritos em seu manual são o ponto de partida para o estudo do cantor e que quando este domina tais habilidades será capaz de improvisar apropriadamente *passaggi* adequados a cada ocasião.

Era necessário adquirir *dispositione di gorgia*, agilidade e observar o tempo, dado que agora era o efeito desejado que decidiria a velocidade e não a habilidade do cantor. Zacconi convida o cantor a cantar quantas notas ele puder articular confortavelmente. Para ele o *tremolo* da voz pode ser essencial para iniciar o treinamento dos *passaggi* e do *gorgia*:

Esse *tremolo* deve ser leve e agradável, pois se for exagerado e forçado, cansa e incomoda; sua natureza é tal que, se usada de algum modo, deve sempre ser usada, dado que o uso a converte em hábito, pois seu movimento continuo encoraja o movimento de *gorgia* e miraculosamente facilita a tomada dos *passaggi*. Esse movimento que falo não deve ser usado se não puder ser feito com rapidez, vigor e veemência. (Zacconi, citado por FOREMAN, p.114)

Embora houvesse uma clara diferença de atitude entre as práticas renascentistas e barrocas, partindo de diminuições contínuas a ornamentos mais pontuais relacionados a um *affetto* específico, isso não significa que houve uma quebra clara entre a estética da sonoridade vocal entre os dois períodos. Podemos perceber esta mudança estética nos escritos de Pier Francesco Tosi¹⁶, quando o Barroco avança ao seu apogeu, pois ele representa ao mesmo tempo a continuação do passado e também claramente marca o começo de uma nova estética vocal no começo do sec. XVIII:

Eu rogo aos *Signori Moderni* para que me perdoem pela grande liberdade de dizer em favor da profissão, que bom gosto não reside em velocidade contínua de uma voz caminhando sem guia e sem fundamento, mas no *cantabile*, na doçura do elevar a voz, na *appoggiatura*, na arte e inteligência de ornamentos, indo de uma nota à outra com enganos singulares e inesperados e com o tempo *rubato*, de acordo com o MOVIMENTO do baixo [letras maiúsculas de Tosi]. Essas são as qualidades principais indispensáveis e mais essenciais para cantar bem e a inteligência humana não pode encontra-las em suas *cadenzas* caprichosas. (Tosi, citado por FOREMAN, 44)

As observações de Tosi mostram sua preocupação com o excesso de ornamentação. Ele complementa com alguns aspectos importantes de execução vocal, quando distingue dois modos de articular o *passagio*: levemente articulado com igual proporção (mais frequente) e legato¹⁷ (embora ele considere esse modo muito belo, adverte que não deve ser usado demasiadamente e que deve ser evitado em intervalos maiores que uma quarta). Ele explica e critica a performance de cantores de sua época especialmente quanto à execução das três *cadenzas* mais usadas em árias: “a primeira tem muitos *passaggi* enquanto a orquestra espera; a segunda com redobrados esforços por virtuosidade, o que incomoda a orquestra;

¹⁶ *Castrato* italiano, compositor e escritor. Seu tratado *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (Bologna, 1723) codificou ensinamentos passados e incluiu considerações de canto de ópera, igreja e câmara. Os alunos deviam praticar escalas, unificar os registros de peito e de cabeça, saber realizar ornamentos e atuar.

¹⁷ Ele não utiliza o termo legato, mas suave ou *sciovolò*.

e a terceira é como um fogo ao redor do Castel Sant'Angelo, e orquestra geme." (Tosi, citado por FOREMAN, p.43)

A mudança de atitude que mais nos interessa é a ênfase de Tosi na unificação dos registros, uma preocupação que não parece ter tido um papel mais relevante em épocas anteriores. Como vimos, tratados mais antigos (Zabern, Zacconi, Gaffurius) falam sobre evitar o grito e aconselham o uso de uma dinâmica similar entre os cantores. Tais tratados também condenam vozes que são demasiadamente brilhantes ou nasais, mas parecem considerar esses timbres serem um problema somente quando excessivos. Zabern, Gaffurius e Tosi concordam com a ideia que o registro agudo deve ser leve e o grave deve ser mais sonoro. Zacconi relaciona qualidades vocais – entediante (obtusa, muda) e “cortante” ou “pungente” (mordente) – à registros vocais e em suas discussões nós não encontramos nenhuma referência sobre a união de registros, mas uma clara preferência pela voz de peito sobre a voz em falsete. Todas essas afirmações não devem ser levadas a extremos, mas servem como referência geral de uma preferida estética de produção vocal.

Tosi sugere que, ao mesmo tempo em que o pupilo está aprendendo a cantar afinado, ele deve ser paulatinamente ensinado a adquirir as notas mais agudas. O que realmente muda com Tosi, e promoverá ainda mais uma acentuada mudança na estética da sonoridade vocal, é o conceito da unificação de registros.

O instrutor diligente, sabendo que do soprano sem o falsete é exigido um canto dentro do compasso de umas poucas notas, não só deve ajuda-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 da outra, dado que se essa união não for perfeita, a voz terá mais que um registro e conseqüentemente perderá sua beleza. (Tosi, citado por FOREMAN, p.34-35)

Tosi refere-se ao falsete do mesmo modo como nós o entendemos hoje: o registro leve superior masculino, onde as pregas vocais não aduzem completamente, também conhecido como segundo modo de fonação. Era desejado que o aluno aprendesse como usar esse falsete para poder continuar cantando soprano depois que sua voz mudasse, na adolescência. A qualidade desse falsete é o que nos interessa. Tosi nos informa que era

exigido do aluno um treinamento intenso para a unificação da voz de peito (natural) com a voz em falsete e afirma que a dificuldade de unir esses dois registros era uma das principais razões para a escassez de bons sopranos masculinos. De acordo com o tratadista, as notas agudas deveriam ser fortalecidas e a voz unificada teria de ser límpida e clara em toda sua extensão, “sem passar através do nariz ou ser sufocada na garganta”. (Maffei, citado por FOREMAN, p.33)

A necessidade de fortalecer o registro superior, o mascaramento entre a passagem do registro modal para o registro de falsete e a qualidade do *cantabile* mencionada por Tosi são extremamente importantes. Esses conceitos revelam uma grande mudança de atitude que levam ao ideal de voz homogênea encontradas no *bel canto*, vista como uma verdade inquestionável pelos cantores hoje. É de meu entendimento que essa mudança de estética desempenhou um papel importante na definição da extensão vocal utilizável para o canto, descartando o registro de falsete e as notas mais graves da tessitura da voz, uma vez que tais extremos não estavam de acordo com o ideal de homogeneidade sonora em toda extensão vocal.

Referências

1. ARNOLD, Denis; MARCIALIS, Andrea (2001). Girolamo Dalla Casa. **Grove Music Online. Oxford Music Online**, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07076>. (acesso em 15 December 15, 2008).
2. BOTRIGARI, Ercoli (1979). Il Desiderio or Concerning the playing together of various musical instruments. Trad. e edição de Carol MacClintock. Publicado inicialmente em 1594 por Ricciardo Amadino. **Readings in the History of Music in Performance**: Bloomington: Bloomington University Press. p.23.
3. BROWN, Howard M.; STEWART, Rebecca (1985). Workshop IV. Voice Types in Josquin's Music. **Proceedings of the Josquin Symposium**. Cologne, 11-15 July, 1984. Utrecht: VNM. p.101.
4. CACCINI, Giulio (1998). Le nuove musiche. Trad. e edição de Oliver Strunk. Publicado inicialmente em 1601 por Marescotti. **Source readings in Music History**. Re-editado e revisado por Leo Treitler New York: W.W. Norton & Company.
5. DYER, Joseph (1978). Conrad von Zabern: Singing with Proper Refinement from ‘Modo Bene Cantandi’ (1474), **Early Music**. Vol. 6.2. Oxford: Oxford University Press. p.207-209.

6. FOREMAN, Edward Vaught (1969). **A comparison of Selected Italian Vocal Tutors of the Period circa 1550 to 1800**. DMA diss. Illinois: University of Illinois.
7. GODT, Irving (1984). New Voices and Old Theory. **The Journal of Musicology** 3.3. California: University of California Press. p.312-319.
8. HORSLEY, Imogene (1951). Improvised embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music, **Journal of the American Musicological Society** 4.1. California: University of California Press. p.5.
9. MACCLINTOCK, Joseph (1979). **Readings in the History of Music in Performance**. Bloomington: Indiana University Press. p.12-16.
10. ROGNONI, Francesco (1987). **Selva de varii passaggi**, Trad. e edição de Richard Erig. Publicado inicialmente em 1620 por Filippo Lomazzo. Zürich: Musik Hug.
11. UBERTI, Mauro; LINDLEY, Mark (1981). Vocal Techniques in Italy in the Second Half of the 16th Century, **Early Music** 9.4. Oxford: Oxford University Press. p.486-495.
12. UBERTI, Mauro (1982). La tecnica vocale in Italia nella seconda metà del XVI secolo. **Musica Antica**. Pamparato: Istituto Comunale di Musica Antica "Stanislao Cordero di Pamparato". p. 27-42.

Nota sobre a autora

Iara Fricke Matte é Professora de Regência Coral da Escola de Música da UFMG desde 1997 e atual coordenadora da área de Regência. Doutora pela Indiana University/EUA e mestre pela University of Minnesota. Regente titular do Ars Nova – Coral da UFMG (2013) e do Coro de Câmara da mesma instituição (1996). Atuou em diversos palcos brasileiros tendo regido obras representativas do repertório à cappella e do repertório sinfônico-coral, onde destacamos a Paixão Segundo São João e o Oratório de Natal de J. S. Bach, o Requiem Alemão de Brahms, a Sinfonia dos Salmos de Stravinsky, o Requiem de Duruflé e a Missa em Dó Maior de Beethoven. Foi coordenadora artística da II e III Semana de Música Antiga da UFMG, e coordenadora geral da IV edição, um evento internacional de grande porte, que contou com a participação de músicos de 15 países. É coordenadora da Série fermata, um evento anual que promove o repertório coral-sinfônico.