

Os ideais de entoação no século XVIII e suas conseqüências na prática interpretativa¹

Alberto Pacheco (UNICAMP)

e-mail: apacheco@post.com

Adriana Giarola Kayama (UNICAMP)

e-mail: akayama@jar.unicamp.br

Resumo: Neste artigo pretendemos identificar os ideais de entoação do século XVIII, quando os *castrati* italianos dominavam a prática e o ensino do canto. Veremos que esses ideais interferiam na prática interpretativa musical, especialmente no que diz respeito à execução de apojeturas, portamentos e ornamentos musicais que envolviam “flutuações de frequência” sonora.

Palavras-chave: ornamentação; entoação; canto; *castrati*; interpretação

The ideals of intonation in the eighteenth century and its consequences in performance practice

Abstract: In this article we intend to identify the ideals of intonation in the eighteenth century, when the Italian *castrati* dominated vocal practice and pedagogy. We will note that these ideals interfered in musical performance practice, in particular, when dealing with the performance of appoggiaturas, portamentos and musical ornamentations which involved sound “frequency fluctuations”.

Keywords: ornamentation; intonation; voice; singing; *castrati*; performance practice

Uma boa entoação sempre foi um ideal perseguido pelos cantores. Neste artigo pretendemos identificar os ideais de entoação no século XVIII, quando os *castrati* italianos dominavam a prática e o ensino do canto. As considerações que vamos fazer estão apoiadas, principalmente, em dois importantes tratados de canto, escritos por dois *castrati* – *Opinione de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazione sopra il canto figurato* de Pier Francesco TOSI (1723), e *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* de Giambattista MANCINI (1774).

Segundo Tosi e Mancini, é importantíssimo buscar uma afinação precisa durante o aprendizado do aluno.

O professor deve trabalhar para que, no solfejar das escalas, as notas sejam perfeitamente entoadas pelo estudante. Quem não tem ouvido sensível não deveria se empenhar nem em ensinar nem em cantar, não sendo de forma nenhuma tolerável o defeito de uma voz que desafina para cima ou para baixo como o fluxo e o refluxo do mar. O instrutor deve refletir sobre isso com toda a atenção, pois todo cantor que desafina perde imediatamente todos os mais belos privilégios que possa ter.² (TOSI, 1723, p 11, tradução nossa).

¹ Trabalho financiado pela FAPESP, resultado parcial de pesquisa de Mestrado em Música na UNICAMP.

² *Procuri il maestro, che nel solfeggiar la scaletta le note sieno dallo scolaro perfettamente intonate. Chi non ha delicatezza d'orecchio non dovrebbe impegnarsi, nè d'insegnar, nè di cantare, non essendo assolutamente tollerabile il difetto d'una voce, che cresce, e cala come il flusso, e il riflusso del mare. Vi rifleta con tutta l'attenzione l'instruttore, perchè ogni cantante, che stuona perde immediatamente tutte le più belle prerogative, che avesse.*

Não há coisa mais intolerável e imperdoável em um músico que a desafinação, e se tolera certamente um canto na garganta e no nariz bem mais que um desafinado.³ (MANCINI, 1774, p. 47, tradução nossa).

Tosi e Mancini chegam a considerar a afinação precisa como o elemento mais importante no canto, e enfatizam que deve ser feita a distinção entre semitons maiores e menores⁴ na prática vocal.

[O aluno deve] entoar os meios tons segundo as regras legítimas. Nem todos sabem o que é o semitom maior e o menor, porque a diferença não pode ser percebida através do órgão, nem tampouco através do cravo, quando este não tem as teclas⁵ repartida.⁶ (TOSI, 1723, p.12, tradução nossa).

Mancini, por sua vez, aconselha todo estudante a ler essa explicação dada por Tosi sobre semitom maior e menor, pois “somente através deste estudo essencial que a entoação pode se tornar perfeita⁷” (MANCINI, 1777, p. 71).

Essa diferença entre os dois tipos de semitons tem uma grande importância para uso correto da apoiatura, nas regras dadas por Tosi. Examinaremos detidamente essas regras.

Em sua tradução do tratado de Tosi, Galliard explica, numa nota, o que ele entende por apoiatura:

[...] é uma nota adicionada pelo cantor, a fim de chegar à nota subsequente com mais elegância, tanto subindo quanto descendo [...]. A palavra *appoggiatura* é derivada de *appoggiare*, apoiar. Neste sentido, apóie-se na primeira [nota] para chegar à nota desejada, subindo ou descendo; e permaneça mais tempo naquela de preparação do que na nota para a qual foi feita a preparação, e de acordo com o valor da nota [principal]. O mesmo se aplica [vale para a] à preparação de um *shake* [trilo], ou *beat* [grupeto] inferior. Nenhuma apoiatura pode ser feita no começo de uma peça [...] (nota de Galliard em TOSI, 1743, p. 31, tradução nossa).

Tosi dedica um capítulo inteiro de seu tratado à apoiatura (TOSI, 1723, p. 19-23) e afirma que ela é o ornamento mais fácil de ensinar e também de aprender, podendo ser ouvida sempre sem cansaço, desde que dentro dos limites do bom gosto. Diz que a apoiatura não pode ser posta em qualquer lugar. Segundo ele, a razão disto era ainda um segredo para todos os cantores que consultou; dispõe-se, então, a tentar resolver a questão a partir de suas próprias observações. Essas observações foram comentadas e exemplificadas por Galliard em sua tradução do tratado de Tosi:

³ *Non vi è cosa in un musico più insoffribile, e più inescusabile della distonazione, e se gli tollera certamente un cantare di gola, e di naso piuttosto che distonato.*

⁴ Um tom é composto por nove comas ou dois semitons, desta forma, num instrumento de temperamento desigual o semitom maior é composto de cinco comas e o semitom menor é composto de quatro comas.

⁵ AGRICOLA (1757) dá uma explicação para as “teclas repartidas” a que Tosi se refere: “Em alguns dos órgãos e teclados antigos, as teclas da região aguda do teclado eram divididas, de forma que uma parte da tecla fazia os tubos ou cordas soarem mais grave e a outra parte soarem mais agudo. Elas eram chamadas de teclas repartidas. Geralmente, havia duas delas em cada oitava: a tecla entre **G** e **A** e aquela entre **D** e **E**. A primeira diferenciava entre **G#** e **Ab**. Hoje em dia, as teclas partidas têm sido abolidas devido às dificuldades que elas causam nos instrumentos de teclados, e um melhor ajuste tem sido procurado através do temperamento ou afinação temperada”.

⁶ *Deve fargli intonare le mezze voci secondo le vere regole. Non tutti sanno, che vi sia il semituono maggiore, e il minore, perchè il divario non si può conoscere dall'organo, nè tampoco dal graveceballo, quando questo non abbia i tasti spezzati.*

⁷ *It is only through this very essential study that intonation can be made perfect.*

⁸ *it is a note added by the singer, for the arriving more gracefully to the following note, either in rising or falling, [...] The word **appoggiatura** is derived from **appoggiare**, to lean on. In this sense, you lean on the first to arrive at the note intended, rising or falling; and you dwell longer on the preparation, than the note for which the preparation is made, and according to the value of the note. The same in a preparation to a shake, or a beat from the note below. No **appoggiatura** can be made at the beginning of a piece [...]*

Da prática, compreendo que, usando notas naturais de um Dó a outro⁹, um cantor pode subir ou descer de grau com a apojatura, passando sem real obstáculo por todos aqueles cinco tons e dois semitons que compõem a oitava¹⁰.

[Exemplo 1]¹¹:



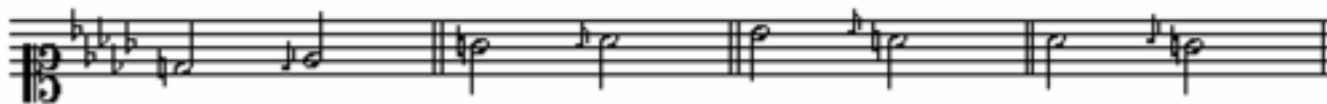
Que de todo sustenido accidental que se possa encontrar na escala, pode-se subir de meio tom à nota vizinha com uma apojatura e retornar da mesma maneira¹².

[Exemplo 2]:



Que de toda nota com o bequadro se pode ascender a todas aquelas com bemol através da apojatura por semitons¹³.

[Exemplo 3]:



Ouçó, ao contrário, que do Fá, Sol, Lá, Dó e Ré não se pode subir de grau com a apojatura por semitom, quando qualquer uma destas cinco notas [principais] esteja com o sustenido¹⁴.

[Exemplo 4]:



Que não se pode, com a apojatura, passar de terças menores com o baixo para as maiores, nem destas para aquelas¹⁵.

[Exemplo 5]:

⁹ ma escala diatônica. [Nota nossa].

¹⁰ Nota de Galliard]. Estes são todos tons maiores e menores, e semitons maiores.

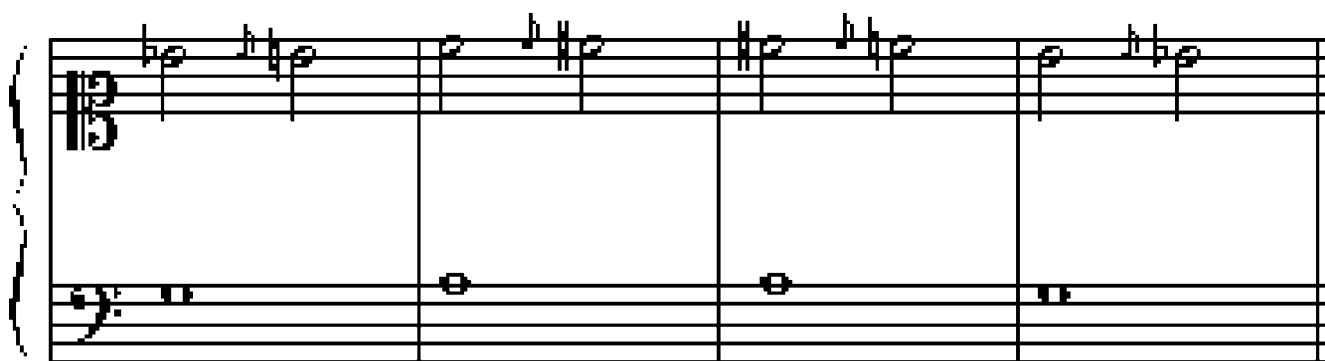
¹¹ Os exemplos de 1 a 9 são dados por Galliard na sua tradução do tratado de Tosi (1743).

¹² [Nota de Galliard]. Por que eles são semitons maiores.

¹³ [Nota de Galliard]. Por que eles são semitons maiores.

¹⁴ [Nota de Galliard]. Por que elas todas são semitons menores que, como pode ser visto na regra mencionada acima, não mudam o nome, a linha, nem o espaço. Regra que deixa manifesto que um semitom menor não pode suportar uma apojatura.

¹⁵ [Nota de Galliard]. Pela mesma razão, eles são semitons menores.



Que duas apojeturas consecutivas não podem, por meio de semitons, percorrer um tom inteiro¹⁶.

[Exemplo 6]:



Que, a partir de qualquer nota com bemol, não se pode subir por semitom com uma apojetura¹⁷.

[Exemplo 7]:



E que, finalmente, onde a apojetura não pode subir, também não pode descer.¹⁸ (Tosi, 1723, p. 20, tradução nossa).

Dadas estas regras, Tosi procura justificá-las lembrando a existência de semitons maiores e menores, e conclui que podemos ir do Si para o Dó e não, do Dó para o Dó#, por meio de uma apojetura, por que no último caso teríamos um semitom menor. Ou seja, a lei que resume

¹⁶ [Nota de Galliard]. Por que um semitom é maior e o outro é menor.

¹⁷ [Nota de Galliard]. Por que eles são semitons menores.

¹⁸ *Dalla pratica comprendo, che da un C sol fa ut all'altro per B quadro un vocalista può ascendere, e discender di grado coll'appoggiatura passando senza verun'ostacolo per tuttui que'cinque tuoni, e due semituoni, che compongono l'ottava.*

Che da ogni diesis accidentale, che possa trovarsi in essa si può falir di grado di mezza voce alle note vicine coll'appoggiatura, e ritornarvi colla medesima.

Che da ogni nota, che abbia il B quadro si può ascendere per semituoni a tutte quelle, che hanno il B molle coll'appoggiatura.

Sento vice versa, che dal F fa ut, del G sol re ut, dall'A la mi re, dal C sol fa ut, e dal D la sol re non si può falir di grado coll'Appoggiatura per mezze voci, allorchè qualcheduno di que'cinque tuoni avesse il diesis alla sua nota. Che non si può passare coll'appoggiatura di grado dalle terze minori del basso alle maggiori, nè da queste a quelle.

Che due appoggiature consecutive non possono andar di grado per semituoni da un tuono all'altro.

Che da tutte le note col B molle non si può ascendere per mezze voci coll'appoggiatura.

E che finalmente dove l'appoggiatura non può falire, nè men può scendere.

todas as regras anteriores é que não é permitido ter uma apojatura através do intervalo de um semitom menor, sendo apenas permitido aquela através de um semitom maior.

Os exemplos práticos de semitons menores a serem evitados descritos acima por Tosi e Galliard só fazem sentido quando o cantor fosse acompanhado por um instrumento de afinação móvel, como o violino. No caso de um instrumento de afinação fixa como o cravo, estando este instrumento afinado num temperamento desigual, o cantor deveria, seguindo o raciocínio de Tosi, evitar aqueles semitons que forem menores. No caso de um instrumento afinado no temperamento igual, essa regra não faz muito sentido prático, pois neste caso todos os semitons são iguais.

Já que não é possível, como se disse, que um cantor suba um semitom menor através da apojatura, o bom gosto o ensinou a subir um tom inteiro para depois descer com a apojatura; ou lhe sugere a passar de uma nota para a outra sem utilizar a apojatura e, sim, usando uma *messa di voce* crescente.¹⁹ (Tosi, 1723, p 22, tradução nossa).

[Exemplo 8]:



Tosi afirma, ainda, que podem ser feitas apojaturas de intervalos grandes sendo que neste caso, o salto deve ser bem entoado.

Ao tratar da apojatura, MANCINI (1774) a relaciona fortemente ao portamento:

Terminado o estudo do portamento de voz, o estudante deve aplicar-se à apojatura, porque não há coisa mais interligada ao portamento que a apojatura.

A apojatura é somente uma ou mais notas ligadas. Divide-se em simples, dupla, ou seja, grupeto. A simples é quando vem ligada a uma nota só. Se esta nota vem ligada à [nota] mais grave, chama-se apojatura descendente e deve se compor sempre de um tom inteiro; se vem ligada à nota mais aguda, chama-se apojatura inferior e deve se compor de meio tom. A apojatura dupla, ou seja, grupeto, é quando vêm ligadas mais notas, e mesmo esta pode ser tanto descendente quanto ascendente e, portanto, pode ser executada de duas formas como aparecem notadas neste exemplo:

[Exemplo 9:]



¹⁹ *Giacchè non è possibile (come si disse) che un cantante falga di grado coll'appoggiatura dal semituono maggiore ad un minore, il buon gusto gl'insegna di ascendere un tuono per discendervi poscia coll'appoggiatura, ovvero gli fuggerisce di passarvi senza la medesima con una messa di voce crescente.*

Tanto uma quanto outra devem sempre terminar na nota principal.²⁰ (MANCINI, 1774, p. 96, tradução nossa).

Vemos que Mancini admite apenas apojeturas inferiores de meio tom e superiores de um tom. Apesar de não definir claramente o que é uma apojetura, Mancini defini o grupeto como uma apojetura dupla. Entretanto, ao contrário de Tosi, Mancini fala muito pouco sobre a apojetura em si, e nada diz a respeito do problema com as apojeturas em semitons menores, identificado por Tosi. Talvez isso se explique pelo fato que, no fim do século XVIII, o uso cada vez maior do temperamento igual tenha diminuído a importância da diferenciação entre o semitom maior e o menor. Apesar disso, não podemos esquecer que Mancini, como já foi visto, aconselha ao cantor a ler as considerações feitas por Tosi a respeito dos semitons maiores e menores.

Mancini relaciona de maneira estreita o uso da apojetura com o do portamento, cuja execução, conseqüentemente, também era afetada pelo rigor de afinação prescrito pelos dois *castrati*. Mancini considera o portamento um dos principais elementos do canto, definindo-o da seguinte forma:

Entende-se por este portamento nada mais que um passar, ligando a voz, de uma nota para outra com perfeita proporção e união, tanto subindo quanto descendendo. Ele será mais belo e perfeito, quanto menos for interrompido em tomar fôlego, pois deve ser uma gradação límpida e justa que deve reger e ligar o passar que se faz de uma nota para outra.²¹ (MANCINI, 1774, p. 91, tradução nossa).

Mancini relaciona estreitamente o portamento com a união de registros vocais e a apojetura:

Antecipo agora que um tal portamento não poderá ser adquirido por um estudante, se antes não tiver unido os dois registros, os quais são separados em qualquer pessoa; em alguns mais, em outros menos.²² (MANCINI, 1774, p. 87, tradução nossa).

Terminado o estudo do portamento de voz, o estudante deve aplicar-se à apojetura, porque não há coisa mais interligada ao portamento que a apojetura.

A apojetura nada mais é que uma ou mais notas ligadas.²³ (MANCINI, 1774, p. 95, tradução nossa).

²⁰ *Terminato lo studio del portamento di voce, deve lo scolare applicarsi all'appoggiatura, perchè non v'è altra cosa, che gli vada più unita di questa.*

L'appoggiatura non è, che una, o più note trattenute. Dividesi in semplice, e doppia, o sia gruppetto. La semplice è quando vien trattenuta una nota sola. Se questa nota viene trattenuta nel discendere, chiamasi appoggiatura di sopra, e deve esser concepita sempre d'un tuono intero; se vien trattenuta nel falire, dicesi appoggiatura di sotto, e deve essere concepita d'un solo mezzo tuono. L'appoggiatura doppia, o sia gruppetto è quando vengono trattenute più note; ed anche questa ha luogo sì nel discendere, che nel falire; e perciò viene eseguita in due modi, come apparisce dal quì notato esempio:
(...).

Tanto l'una, che l'altra però devono sempre finire nella nota vera.

²¹ *Por questo portamento non s'intende altro, che un passare, legando la voce, da una nota all'altra con perfetta proporzione, ed unione, tanto nel falire, che nel discendere. Viepiù sarà bello, e perfezionato, quanto meno sarà interrotto da pigliar fiato, poichè dev'essere una giusta, e limpida graduazione, che lo deve reggere, e legare, nel passar che si fa da una nota all'altra.*

²² *Premetto ora solamente, che un tal portamento non potrà mai acquistarlo alcuno scolare, se prima non avrà uniti i due registri, i quali sono in ciascuno separat; in chi più, in chi meno.*

²³ *Terminato lo studio del portamento di voce, deve lo scolare applicarsi all'appoggiatura, perchè non v'è altra cosa, che gli vada più unita di questa.*

L'appoggiatura non è, che una, o più note trattenute.

Ou seja, para executar um portamento, o estudante necessita, antes, ter ligado seus registros vocais, de tal forma que um portamento, entre notas que se encontram em diferentes registros, não seja interrompido no ponto de passagem entre esses mesmos registros. A apojatura, por sua vez, na visão do Mancini, tem uma estreita relação com o portamento, já que, como ele mesmo define, portamento nada mais é que passar, “ligando a voz, de uma nota para outra”. No Capítulo VIII de seu tratado, Mancini apresenta, de forma bastante didática, que uma das razões para a busca da união dos registros vocais era justamente a execução do portamento que deveria ser usado, por exemplo, em uma boa execução das apojaturas, cujas notas deveriam ser ligadas.

Agricola, ao comentar as idéias de Tosi sobre apojatura, parece estar de acordo com Mancini:

Se a meta é conectar melhor a melodia, a apojatura deve ser ligada à nota seguinte num tipo de legato, de tal maneira que nenhum espaço reste entre elas. Assim, **todas as apojaturas devem ser ligadas à sua nota principal**²⁴. (AGRICOLA, 1757, p. 97).

Tosi também cita o *portamento di voce*:

Subseqüentemente, ensine a ele o modo de deslizar vocalizando, e de arrastar suavemente a voz do agudo ao grave. Apesar destas habilidades serem necessárias para cantar bem, por não poderem ser aprendidas apenas através do solfejo, são negligenciadas pelos mestres inexperientes.²⁵ (TOSI, 1723, p. 18).

Cinco são igualmente os embelezamentos subordinados, dispostos para adornar [os *passi*]²⁶, isto é, a apojatura, o trilo, o portamento da voz [...]²⁷ (TOSI, 1723, p. 111).

Ou seja, o portamento é considerado aqui como um tipo de embelezamento, como eram o trilo, a apojatura, o mordente, e tantos outros ornamentos.

Levando em conta a importância desse tipo de ligadura na execução das apojaturas, podemos compreender o fato de Mancini afirmar que o estudo do portamento possibilita ao cantor cantar com facilidade e prazer em qualquer estilo de canto, pois conquista assim uma boa sustentação sonora e a facilidade de passar gradativamente de uma nota para outra. Podemos ver, então, que o que Mancini chama de “portamento de voz” parece ser equivalente ao que chamamos modernamente de legato. Infelizmente, não temos um exemplo prático que comprove isso. Não podemos, portanto, saber precisamente como era feita essa ligação de uma nota para outra, isto é, quanto tempo durava a transição de uma nota para outra, se a elevação ou descida da frequência se dava de maneira constante ou se aceleravam ou desaceleravam. De qualquer forma, não podemos tomar por equivalentes o portamento e as ligaduras, citados por Tosi, Mancini e Agricola, ao portamento e as ligaduras do Romantismo ou Verismo. Temos que ter em mente que um portamento muito lento e exagerado certamente dificulta a precisão de afinação, algo que era cultivado com cuidadosa acuidade pelos cantores do século XVIII.

²⁴ *If the goal is to better connect the melody, the appoggiatura should be bound in a legato fashion to the following note, so that no space remains between them. Thus, all appoggiaturas must be slurred to their main note.*

²⁵ *Sussequentemente gl'insegni il modo di scivolar vocalizzando, e di strascinar soavemente la voce dall'acuto al grave, che quantunque sieno ammaestramenti necessari per cantar bene, e che dal semplice solfeggio non si possibile di poterli apprendere, con tutto ciò da'maestri inesperti si trascurano.*

²⁶ *Passi* são ornamentos melódicos improvisados e introduzidos na melodia da ária pelo cantor.

²⁷ *Cinque sono parimente le grazie subalterne disposte per adornarlo, cioè appoggiatura, trillo, portamento di voce [...]*

Podemos por conta própria supor, então, que essa afinação tão precisa implique num portamento ou ligadura entre as notas bastante discretos.

Seguindo um raciocínio semelhante, Sally SANFORD (1979) afirma que essa busca por uma afinação tão precisa nos tratados do século XVI e XVII, parece implicar que qualquer flutuação de frequência ou “vibrato” na nota deveria ser mínima.

Segundo Sally Sanford, nos tratados há evidências que o “vibrato”²⁸ era usado como um ornamento vocal nos séculos XVII e XVIII e, como tal, embelezava a interpretação musical, quando utilizado discretamente e nos lugares apropriados. “O vibrato não era um novo fenômeno no século dezessete e dezoito. Ele era usado mesmo na época gregoriana; o *tremula* e o *quilisma* eram ambos ornamentos envolvendo uma flutuação de frequência” (Sally SANFORD, 1979, p. 71). No entanto, ela enfatiza que o “vibrato” era considerado indesejável numa voz, salvo quando usado como ornamento, pois a grande preocupação com a precisão de afinação certamente não encorajava um uso indiscriminado do “vibrato”.

Uma questão que observamos nas considerações feitas pela Allis Sanford é o fato de que ela traduz por vibrato os mais variados termos: *tremolo*, *bebung*, *Zittern das Stimme*, *flaté*, etc. Todos esses termos eram descritos como uma variação periódica na frequência da nota, provocada pelo cantor²⁹. No entanto, hoje em dia, o termo vibrato geralmente indica uma flutuação na frequência causada por uma ressonância vocal muito rica, num aparelho vocal sem tensão e bem regulado. Segundo Barbara DOSCHER (1994), este vibrato atual é produto de vários elementos, tanto acústicos (fenômenos de ressonância no aparelho vocal) quanto físicos (impulsos nervosos na musculatura), não havendo um consenso sobre suas causas, entre os especialistas, até hoje. “Alguns professores acreditam que ele [o vibrato] não deve ser ensinado, pois ele surge como o resultado de uma coordenação apropriada e uma eficiência de funções.”³⁰ (DOSCHER, 1994, p. 203). Ela afirma ainda, “Ao contrário do vibrato, o trilo é iniciado voluntariamente [...]”³¹ (DOSCHER, 1994, p. 202), ou seja, o vibrato seria resultado “passivo” de um tipo de emissão vocal e não provocado por manipulações conscientes da musculatura do trato vocal como o trilo e o “vibrato” descrito por Sanford. Segundo DOSCHER (1994), o vibrato é um elemento fundamental na manutenção do *legato*, sendo, desta forma elemento integrante da qualidade sonora do cantor lírico; o vibrato moderno seria então resultado de uma busca por uma ressonância maior, e não uma manipulação consciente da garganta. Portanto, acreditamos que seria impreciso chamar de vibrato aquilo que Allis Sanford chama de “vibrato”, preferindo não utilizar esse termo ao se referir às variados ornamentos com “flutuação de frequência” utilizados no século dezoito, evitando risco de não sermos precisos.

²⁸ Ela traduz como “vibrato” qualquer oscilação de frequência (*tremolo*, *bebung*, *Zittern das Stimme*, *flaté*, etc.), exceto o trilo e o mordente.

²⁹ Não podemos perder de vista a diferença que havia entre esse tipo de flutuação de frequência e o trilo. No trilo, a frequência do som varia entre duas notas bem definidas, formando um intervalo de segunda menor, segunda maior, ou, até mesmo, intervalos mais amplos. Nesse “vibrato” a variação de frequência seria menor que um semitom e não teria um intervalo definido.

³⁰ *Some teachers feel that it should never be taught because it appears as the result of proper coordination and efficiency of function.*

³¹ *Unlike the vibrato, the trill is initiated voluntarily [...]*

Concluindo, podemos ver que o ideal de entoação do século XVIII tem conseqüências diretas na execução de três tipos de ornamentos: na apojatura, cujo uso em um semitom menor foi proibida; no portamento e nos ornamentos com “flutuações de frequência”, que deveriam ser discretos a fim de não afetarem a precisão da afinação.

Referências bibliográficas:

- AGRICOLA, J. F. *Introduction to the art of singing*. Tradução de Julianne C. Baird. New York: Cambridge University Press, 1995 (original de 1757).
- DOSCHER, Barbara M. *The functional unity of the singing voice*. Boulder: The Scarecrow Press, 2^a edição, 1994.
- MANCINI, Giambattista. *Practical reflections on the figurative art of singing*. Trad. Pietro Buzzi. Boston: Gorham Press, 1912 (original de 1777).
- MANCINI, Giambattista. *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Viena: Ghelen, 1774.
- SADIE, Stanley. *The new grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publishers Ltd., 1980.
- SANFORD, Sally Allis. *Seventeenth and eighteenth century vocal style and technique*. Stanford University, Unpublished. Doctoral Dissertation, 1979.
- TOSI, Pier Francesco. *Observations on the florid song; or sentiments on the ancient and modern singers*. Traduzido por Galliard. Londres: J. Wilcox, 1743 (original de 1723).
- TOSI, Pier Francesco. *Opinione de' cantori antichi e moderni,, o sieno osservazione sopra il canto figurat*. Bologna: 1723.

Alberto Pacheco: Tenor natural de Belo Horizonte. Bacharel em Musica, modalidade “Voz”, pela Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP. Atualmente, é mestrando na área de Práticas Interpretativas nessa mesma instituição de ensino. Sempre financiado pela Fapesp, desenvolve, há quatro anos, pesquisa sobre interpretação de Música Vocal Barroca. Ingressa no Coral Unicamp Grupo Zíper na Boca, onde, em 1994, estréia como tenor solista na missa Crioula de Ariel Ramirez. Na Unicamp, tem tido aula com professores como: Adriana Giarola Kayama, Niza de Castro Tank (canto), Edmundo Hora (música barroca), Eduardo Ostergreen (regência), Fúlvia Escobar (piano), Vânia Pajares, (ópera studio). Cantou sob a orientação de professores como Amim Ferez, Adélia Iça, Francisco Frias, Joceline Galo e Edilson Costa. Em 2000, participou de uma montagem da Traviata de Verdi sob a regência de Carlos Fiorini, no papel de Gastone.

Adriana Giarola Kayama é professora de canto, dicção, fisiologia da voz e música de câmara nos cursos de Graduação de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP; cantora lírica; Doutora em Música (*Voice Performance*) pela University of Washington, EUA.