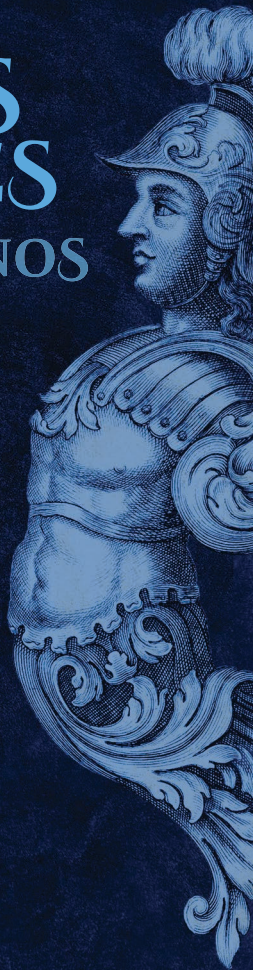
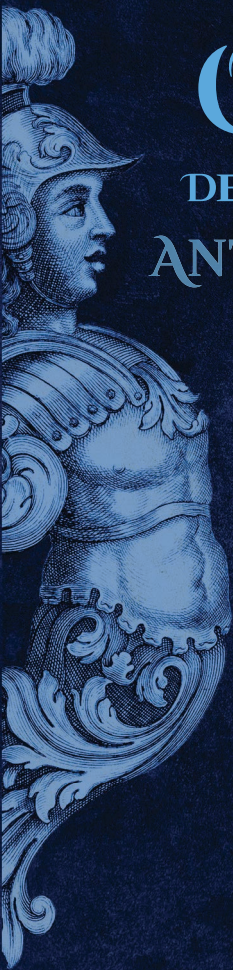


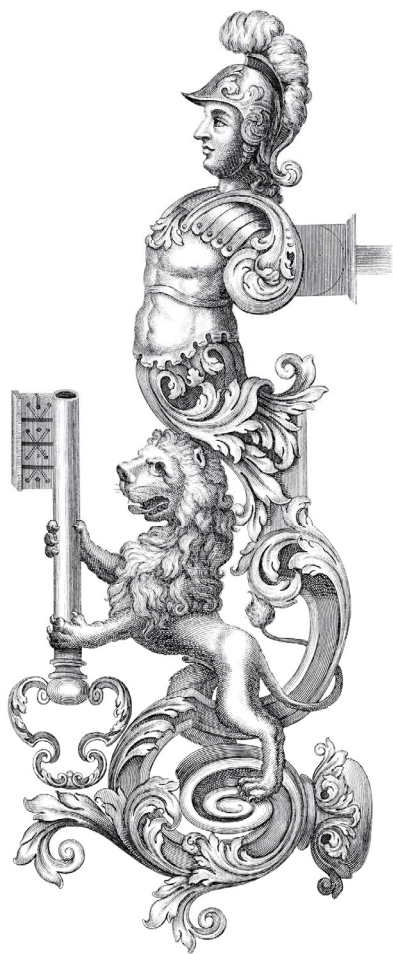
PIER FRANCESCO TOSI



OPINIÕES
DE CANTORES
ANTIGOS & MODERNOS



EDITORIA UFRJ





Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitora

Denise Pires de Carvalho

Vice-reitor

Carlos Frederico Leão Rocha

*Coordenadora do
Fórum de Ciência
e Cultura*

Tatiana Roque



Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro

Diretor

Marcelo Jacques de Moraes

Diretora adjunta

Fernanda Ribeiro

Conselho editorial

Marcelo Jacques de Moraes (presidente)

Cristiane Henriques Costa

David Man Wai Zee

Flávio dos Santos Gomes

João Camillo Barros de Oliveira Penna

Tania Cristina Rivera

**OPINIÕES
DE CANTORES
ANTIGOS & MODERNOS,**

ou seja,

OBSERVAÇÕES

SOBRE O CANTO FLORIDO

DE PIER FRANCESCO TOSI

Acadêmico Filarmônico.

DEDICADAS A SUA EXCELÊNCIA

MYLORD PETERBOROUGH,

GENERAL DE DESEMBARQUE

DAS ARMADAS REAIS DA GRÃ-BRETANHA

tradução:

Edoardo Sbaffi

Alberto José Vieira Pacheco

Gláucia Antônia Rosa Esteves

Raúl Gustavo Brasil Falcón

Tiago Rodrigues Soares



EDITORA **UFRJ**

Título original: *Opinioni de' cantori antichi, e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato*

© 1723 Pier Francesco Tosi

© 2017 Edoardo Sbaffi, Alberto José Vieira Pacheco, Gláucia Antônia Rosa Esteves, Raúl Gustavo Brasil Falcón, Tiago Rodrigues Soares, pela tradução

Ficha catalográfica elaborada por Maria Luiza Cavalcanti Jardim (CRB7-1878)

T714 Tosi, Pier Francesco, ca. 1653-1732.

Opiniões de cantores antigos & modernos, ou seja, Observações sobre o canto florido [recurso eletrônico] / de Pier Francesco Tosi, Acadêmico filarmônico ; dedicadas a sua excelência Mylord Peterbourough ; tradução: Edoardo Sbaffi [e outros 4 tradutores]. – Rio de Janeiro : Ed. UFRJ, 2022.

1 recurso eletrônico (231 p.) ; digital.

Tradução de: Opinioni de cantori antichi, e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato.

Bibliografia: p. [169-176].

ISBN: 978-65-88388-20-4

1. Canto. 2. Prática interpretativa (Música). I. Sbaffi, Edoardo, trad.
II. Título. III. Título: Observações sobre o canto florido.

CDD: 783.043

Coordenação editorial

Thiago de Moraes Lins

Maíra Alves

Preparação de originais

Vânia Garcia

Revisão

Patrícia Vieira

Sonja Cavalcanti

Diagramação e projeto gráfico

Leonardo Arroniz

Capa

Vanesa Mattos (a partir de gravura em papel datada do século XVIII, adquirida em 1920 pelo Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, NY, EUA. Ilustração original na folha de rosto: Impressão, Design Grotesco; Anteriormente propriedade de Jean Léon Decloux (francês, 1840-1929); gravura em papel; Adquirido para o Museu pelo Conselho Consultivo; 1921-6-77.)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FÓRUM DE CIÊNCIA E CULTURA

EDITORA UFRJ
Av. Pasteur, 250, Urca
Rio de Janeiro, RJ – CEP 22290-902
Tel./Fax: (21) 3938-5484 e 3938-5487
www.editora.ufrj.br

LIVRARIA EDITORA UFRJ
Rua Lauro Müller, 1A, Botafogo
Rio de Janeiro, RJ – CEP 22290-160
Tel.: (21) 3938-0624
www.facebook.com/editora.ufrj

Apoio:



Fundação Universitária
José Bonifácio

SUMÁRIO

Prefácio	7
<i>Alberto José Vieira Pacheco</i>	
Notas sobre a tradução	13
<i>Edoardo Sbaffi</i>	
Pier Francesco Tosi: nota biográfica	21
<i>Edoardo Sbaffi e Tiago Rodrigues Soares</i>	
Observações para quem ensina a um soprano	37
Da apojatura	53
Do trilo	59
Da coloratura	67
Do recitativo	79
Observações para quem estuda	89
Das árias	99
Das cadências	125

Observações para quem canta	135
Dos floreios	159
Referências	169

APÊNDICES

Apêndice A: Os antigos e os modernos na obra de Pier Francesco Tosi	179
--	-----

Tiago Rodrigues Soares

Apêndice B: Técnica de leitura da partitura musical com notação relativa: o percurso histórico da solmização	195
--	-----

Gláucia Antônia Rosa Esteves

ANEXOS

Anexo A: Exemplos musicais	213
----------------------------	-----

PREFÁCIO

Na década de 1990, quando dei início a meus estudos sobre a prática vocal dos séculos passados, o tratado *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazione sopra il canto figurato*, escrito em 1723 pelo italiano Pier Francesco Tosi (1653-1732), logo se apresentou como uma importantíssima fonte de informação. Ainda hoje, a literatura especializada sobre o estilo e a interpretação da música vocal do século XVIII tem essa obra como uma referência incontornável. É verdade que Tosi foi um *castrato* e compositor apreciado em seu tempo, mas a lembrança de seu nome em nossos dias se deve principalmente ao sucesso de seu tratado, que chegou mesmo a merecer duas traduções: uma inglesa (1743), feita por John Ernest Galliard (1687-1749),¹ e uma alemã (1757), de

1 Ver Tosi, 1743.

Johann Friedrich Agricola (1720-1774).² As duas traduções, além de atestarem o sucesso do texto de Tosi em seu próprio tempo, revelam que ele conseguiu uma grande disseminação geográfica e que permaneceu relevante trinta anos depois de seu lançamento.

Mas voltemos àqueles primeiros anos de meus estudos. Apesar da importância incontestável do tratado de Tosi, não era nada simples consultar o texto integral. Para tanto, era necessário adquirir um exemplar original entre os livreiros, ou fazer uma encomenda nas grandes bibliotecas que ofereciam o serviço de cópias, como era o caso da Biblioteca do Congresso nos Estados Unidos da América. Em ambos os casos, o processo era lento e bastante caro. Hoje em dia, graças à internet é possível ter acesso praticamente imediato a uma cópia digital do tratado sem quaisquer custos. Contudo, as facilidades da tecnologia ainda não puderam resolver vários problemas que a leitura do tratado apresenta. Afinal, estamos nos referindo a um texto em italiano antigo, que segue aquele estilo subido, muitas vezes tortuoso, cheio de figuras de linguagem, alegorias e referências mais ou menos herméticas, bastante comum na literatura do século XVIII,

2 Ver Tosi, 1757.

e que torna sua leitura trabalhosa mesmo para um falante nativo. É justamente essa a barreira linguística que a presente versão portuguesa busca ultrapassar, pelo menos no que diz respeito ao leitor lusófono.

Para tanto, a excelente tradução que aqui se apresenta, fruto do trabalho cuidadoso de um grupo de pesquisadores da Universidade Estadual do Amazonas, coordenado pelo professor Edoardo Sbaffi, precisou enfrentar uma série de dificuldades nem sempre fáceis de solucionar. A primeira delas é oferecer um texto compreensível, mas que mantenha algo do estilo palaciano e rebuscado de Tosi. Nesse processo, muitas vezes a estrutura da frase foi ajustada para que o texto ganhasse uma elocução mais direta e fluente. Seguindo o mesmo raciocínio, a pontuação foi modernizada, ou reconfigurada ao gosto da língua portuguesa atual.

Por outro lado, a tradução teve que fazer escolhas interpretativas mais arriscadas, naqueles momentos em que Tosi foge da linguagem denotativa através de digressões, que muitas vezes são recheadas de alegorias, de ironias de difícil compreensão e até mesmo de reticências. Nas ironias, é particularmente difícil alcançarmos um entendimento preciso do texto, mas, em qualquer dos casos, a tradução teve o cuidado

de tentar preservar a possibilidade de interpretações diversas.

O texto original apresenta ainda uma série de referências a personagens históricos esquecidos; a questões musicais específicas de seu tempo, como a solmição e os temperamentos desiguais; a termos técnicos que mudaram de sentido, como “falsete”; a expressões latinas que caíram em desuso; e a outros tantos elementos culturais próprios da realidade de Tosi. Esta tradução enfrentou o problema oferecendo notas explicativas diretas e sintéticas, ou sugerindo referências bibliográficas como leitura complementar.

É preciso ressaltar ainda que Tosi não fornece a seu leitor nenhum exemplo musical, o que em alguns momentos dificulta a compreensão daquilo que ele tenta arduamente descrever apenas por meio de palavras. É justamente por isso que Galliard, em sua tradução inglesa, oferece, por conta própria, alguns exemplos esclarecedores. Os tradutores da presente edição foram muito felizes ao transcrever aqui alguns desses pequenos trechos musicais que, como poderão ver, podem ser bastante úteis.

Por fim, é preciso lembrar que o tratado de Tosi é bem mais do que um livro sobre a arte do canto. O autor também tece suas *opinioni* acerca de assuntos va-

riados, como composição musical, estética, decoro, ética, convenções sociais, didática, etc. Portanto, o texto merece o interesse de uma gama variada de leitores, desde cantores até historiadores, passando por compositores, instrumentistas e maestros. Convido todos esses profissionais a lerem atentamente um tratado que considero ser um valioso portal do tempo, um verdadeiro guia no desafio de interpretar a música do século XVIII. Sem qualquer dúvida, estendo meu convite aos diletantes e melômanos amadores. Afinal, seja qual for o leitor, não temo em dizer que ele terá uma experiência recompensadora, pois é certo que essa leitura irá ampliar e enriquecer suas possibilidades de escuta e de execução do repertório setecentista.

Alberto José Vieira Pacheco

NOTAS SOBRE A TRADUÇÃO

O que quer dizer traduzir? A resposta mais imediata e reconfortante deveria ser: dizer a mesma coisa noutra língua. Se não acontecesse que, em primeiro lugar, nós temos muitos problemas em determinar o que significa “dizer a mesma coisa” [...]. Em segundo lugar, porque perante um texto para traduzir, não sabemos qual é a coisa. E por fim, em certos casos, chega a ser duvidoso o que quer dizer “dizer”.¹

(Eco, 2003; Introdução)

1 “Che cosa vuole dire tradurre? La prima e consolante risposta vorrebbe essere: dire la stessa cosa in un'altra lingua. Se non fosse che, in primo luogo, noi abbiamo molti problemi a stabilire che cosa significhi ‘dire la stessa cosa’ [...]. In secondo luogo perchè, davanti a un testo da tradurre, non sappiamo quale sia la cosa. Infine, in certi casi, e persino dubbio che cosa voglia dire dire” (Eco, 2003; Introdução).

A ideia de uma tradução em português do tratado de Pier Francesco Tosi surgiu no âmbito da minha disciplina “Interpretação de tratados” no Curso de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA/UEA). Ao grupo de trabalho inicial, coordenado por mim e composto por Tiago Soares, Raúl Gustavo Falcón e Gláucia Antônia Rosa Esteves, juntou-se o doutor Alberto Pacheco, professor de canto na UFRJ e profundo conhecedor da obra de Tosi. O sucesso desse tratado ao longo dos quase três séculos de existência e as suas numerosas traduções – foi traduzido para o inglês (Galliard, 1743) e para o alemão (Agricola, 1757) ainda no século XVIII – alimentaram o desejo de disponibilizá-lo em língua portuguesa. A tradução de Tosi tem se revelado um desafio: para além de o texto ter sido redigido num italiano do início do século XVIII, bem diferente do italiano moderno, Tosi utiliza uma sintaxe complexa e “intricada”. As suas frases são longas, às vezes extremamente longas, e ricas em subordinadas, resultando numa sintaxe que chega a ser labiríntica. A nossa escolha foi a de deixar a sintaxe original onde isso fosse possível, reorganizando algumas das frases menos inteligíveis.

A pontuação utilizada por Tosi apresenta-se ocasionalmente incoerente e, em geral, bastante diferente

daquela que usaríamos hoje em dia. A opção tomada foi aquela de manter toda a pontuação que fizesse sentido no português moderno, adaptando ou eliminando a que não ajudasse à compreensão do texto. Frequentemente, por exemplo, o ponto e vírgula foi substituído pelo ponto final.

O texto utilizado para a presente tradução foi a primeira edição impressa por Lelio dalla Volpe, em outubro de 1723, na cidade de Bolonha. A tradução para o inglês, realizada por Johann Ernst Galliard e publicada em Londres exatamente vinte anos mais tarde, revelou-se muito útil e ajudou a eliminar algumas dúvidas de interpretação. A tradução de Galliard é de fato bastante livre: parece evidente o propósito do tradutor de simplificar a escrita do autor, reduzindo o tamanho e a complexidade das frases e chegando, em determinados momentos, a eliminar partes do texto² ou acrescentar explicações, tanto no próprio texto como em forma de notas de rodapé. Galliard utiliza as notas de rodapé para elucidar ao leitor de

² Na p. 146 do texto original em inglês (p. 92 do original em italiano), falta a tradução de um parágrafo inteiro de doze linhas, substituído por uma frase não original de três linhas.

língua inglesa algumas referências que, sendo óbvias para Tosi nos anos de 1720, não o são na Inglaterra na década de 1740. Detectei pelo menos um erro em sua tradução: na p. 43 (p. 25; ed. orig. em italiano), ele traduz *ingegnosa* (engenhosa, astuta) por *ingenuity* (ingênuo).

A tradução de Galliard é enriquecida de exemplos musicais: optamos por acrescentá-los por achar que são uma válida ajuda à compreensão do texto, para quem deseja aprofundar-se na técnica do *bel canto* italiano no início do século XVIII. Eles são referenciados no texto entre parênteses e estão reunidos no anexo.

Tosi utiliza frequentemente sujeitos ocultos, uma prática algo comum em italiano, mas que o nosso autor leva ao limite possível, dificultando não pouco a compreensão; portanto, quando necessário, o sujeito foi indicado entre colchetes na tradução.

Alguns termos utilizados por Tosi precisam de uma explicação:

- *artificio*: foi traduzido por “técnica”, “arte” ou “habilidade”. O seu adjetivo *artificioso* significa para Tosi “artístico”, “com arte”;
- *franco*: é usado no significado de “bom” ou “bem”: *cantar franco* = “cantar bem”;

- *intelligenza*: (= inteligência). Tosi utiliza esse termo no sentido de “conhecimento” e “erudição”;
- *professore*: é utilizado tanto no sentido moderno como no de “profissional do canto”;
- a expressão *patetico* (sem acento em italiano) é utilizada para descrever algo cheio de *pathos*, ou seja, é um atributo positivo;
- a palavra *corde* (literalmente, “cordas”) é utilizada em contextos diferentes com diferentes significados; são os “sons” na página 1 do texto original, mas na maioria dos casos (p. 14, 15, 27, 31, 46; ed. orig.) ela é sinônimo de notas musicais ou está relacionada ao conceito de extensão vocal (p. 11 e 114; ed. orig.).

Os termos técnicos musicais foram traduzidos para o português quando existe uma terminologia atual, por exemplo:

Trillo = trinado.

Mezzevoci ou *Semituono* = meio-tom.

Uma menção particular é necessária para a tradução dos termos *passi* e *passaggi* (a nossa escolha de tradução foi, respectivamente, *floreios* e *coloraturas*). A cada um dos termos Tosi dedica um capítulo.

- *Passi*: floreios, ornamentos improvisados, diminuição inesperada e variada com o propósito de surpreender.
- *Passaggi*: coloraturas ou passagens ornamentadas.

Tosi escreve, com alguma frequência, em “caixa-alta” para sublinhar ou dar ênfase a partes do seu discurso. A caixa-alta foi mantida só pontualmente quando achamos significativa – por exemplo, na dedicatória.

Tosi utiliza frequentemente a ironia e o sarcasmo ao longo do tratado; descreve, por exemplo, erros e maus comportamentos dos seus colegas de profissão, exaltando-os como se de qualidades se tratasse (p. 89; ed. orig.).

Quero, por fim, fazer uma menção ao Tosi “poeta”, à sua forma de escrever, não sendo inclinado à erudição. E, longe de uma linguagem técnica, procura não infrequentemente um viés literário, quando não poético.

Alguns exemplos:

[...] la finezza dell’artificio in cui veramente consiste quel dolce incanto, che se’n va per la strada più breve a dilettere il cuore [a fineza do artifício em que verdadeiramente consiste aquele doce encantamento

que vai, pela via mais breve, deliciar o coração]; (Tosi, 1723, p. 7; ed. orig.)

[...] come potrà l'arte esser perfetta se non è finita? [como poderá a arte ser perfeita se não for bem-acabada?]; (p. 61; ed. orig.)

[...] che da lui solo imparaste quel non sò che d'ignoto soave che sottilmente passa di vena in vena, e trova l'anima [que dele somente aprendestes aquele não sei quê suave desconhecido que sutilmente passa de veia em veia e encontra a alma]; (p. 100; ed. orig.)

Sovvengavi di chi saggiamente disse, che il mérito médiocre, che nasce è una eclisse, che non oscura che per pochi momenti il sublime, che s'invvecchia, e invvecchiato non muore [Lembrem-se de quem sabiamente disse que o mérito médiocre que nasce é um eclipse que escurece apenas por poucos momentos o sublime, que envelhece e, envelhecido, não morre]. (p. 61; ed. orig.)

Edoardo Sbaffi

PIER FRANCESCO TOSI: NOTA BIOGRÁFICA

Pietro Francesco Tosi¹ nasceu em Cesena, Itália, em 1654 e faleceu em Faenza, cidade próxima de Bolonha, em 1732. Charles Burney (1789) o declarou filho do cantor Giuseppe Felice Tosi,² de Bolonha, mas recentemente foi encontrado o ato de nascimento de Pier Francesco onde constam os nomes de Cristoforo e Agata del Horo como pai e mãe (Durante, 2000). Resta a dúvida sobre o possível parentesco com Giuseppe ou, mais provavelmente ainda, com um outro Tosi de Cesena, tal Tommaso, um tenor que chegou a ser membro da renomada Accademia dei

¹ Assim aparece o seu nome na ata de agregação da Accademia Filarmonica de Bolonha em 17 de março de 1689.

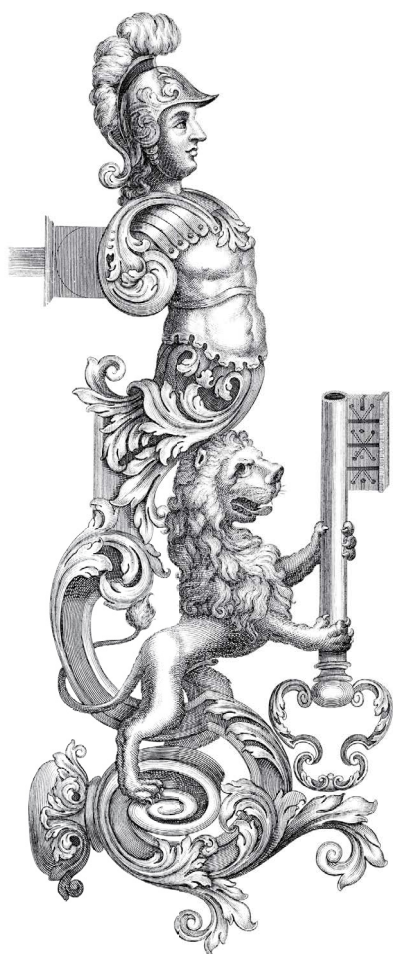
² Membro fundador da Accademia dei Filarmonici de Bolonha em 1666 (Walker; Vanscheeuwijck, 2001).

Filarmonici, de Bolonha, instituição que o próprio Pier Francesco integra em 1689 (Durante, 2000, p. 25).

Foi cantor (contralto), compositor de árias e cantatas, diplomata a serviço do príncipe-eleitor Palatino Joseph I e professor de canto, apontado como um dos primeiros cantores castrados a exhibir-se em Londres – em 1693, segundo afirma Sergio Durante (Durante, 2000, p. 28). Em sua carreira visitou quase todas as cortes da Europa.³ É lembrado principalmente como autor do tratado *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato* sobre as práticas de canto, publicado em Bolonha (Itália) no ano de 1723. Esse tratado teve um grande sucesso editorial nos países anglo-saxônicos, enquanto na Itália encontrou alguma rejeição, pelo menos durante o século XVIII (p. 16). Chegou a ser traduzido para o inglês e o alemão, em 1743 e 1757, respectivamente.

Edoardo Sbaffi e Tiago Rodrigues Soares

3 Pelas palavras do próprio Tosi (1723, p. 92; ed. orig.): existem muito poucos documentos atestando suas digressões pela Europa que devem ter incluído a cidade de Lisboa.



MYLORD,



orreria ingrato se adiasse a publicação ao mundo de uma parte dos muitos e muitos favores que a VOSSA GRANDEZA¹ tão generosamente partilhou comigo na Itália, na Alemanha, nos Países Baixos, na Inglaterra e sobretudo no Vosso belíssimo Jardim de Passonsgrin² [*sic*], onde, por minha grande honra, tive ocasião de admirar muitas vezes a vastidão dos seus pensamentos visionários. O maravilhamento não me deixava contemplar nem a beleza do lugar, nem a preciosidade da Arte,³ nem os prodígios da natureza. Mas qual humilde atestado poderei dar-

1 O dedicatário do tratado é Charles Mordaunt, terceiro conde de Peterborough e primeiro conde de Monmouth (1658-1735); foi oficial do exército britânico e diplomata.

2 Parson's Green: bairro residencial localizado em Londres, Inglaterra.

3 Existe uma árvore altíssima que produz lindas tulipas (Magnólia) [N. do A.].

-vos, meu SENHOR, das minhas infinitas obrigações se, com o externar delas, faria a minha glória, e se o meu mais vivo reconhecimento se torna ambição? Melhor é que eu as guarde no coração, e aí, num respeitoso silêncio, fiquem eternamente gravadas; reservando a pena só para aquelas fervorosas súplicas que com toda a minha submissão Vos apresento agora, para que a VOSSA GRANDEZA queira benignamente dignar-se a aceitar a oferta destas minhas fracas OBSERVAÇÕES, pensadas a partir daquela dívida comum a todo professor de conservar da música as suas belezas, e da minha em particular, por ter sido eu o primeiro (ou um dos primeiros) a descobrir o nobilíssimo gênio da Vossa Potente e Generosa Nação para com a mesma [música]. De qualquer maneira está certo que nunca teria ousado dedicá-las a um HERÓI ornado de gloriosíssimas ações como o senhor se o Canto não fosse uma delícia da alma e não se encontrasse uma alma maior do que a VOSSA. Onde, com minha mais profunda reverência, tenho somente motivo de dizer-me

DA VOSSA GRANDEZA

Umiliss. Devotiss. & obligatiss. Servo.

Pier Francesco Tosi



LEITOR



amor é uma paixão que ofusca o intelecto. Se tu és cantor, és meu rival, e se és moderno, eu sou antigo; mas se o imenso afeto que temos pela bela e ótima música nos tira a razão, pelo menos nos intervalos de lucidez sejamos igualmente generosos: tu em perdoar-me os erros que escrevo, eu em ter compaixão dos que fazes. Então se, para tua glória, és um erudito, saiba que, para minha vergonha, eu sou ignorante. Se não acreditas, lê.

Várias são as opiniões dos antigos historiadores sobre a origem da música. Plínio¹ acredita que

¹ No século I d.C., Plínio Segundo, ou Plínio, o Velho, foi filósofo e poeta. Compôs uma obra em 37 volumes intitulada *Naturalis historia*; segundo ele, a primeira enci-

Anfião² seja seu inventor; os gregos sustentam que tenha sido Dionísio;³ Políbio,⁴ os árcades.⁵ Svida⁶

clopédia da Antiguidade, na qual o autor aborda os mais diversos assuntos, desde antropologia, geografia, zoologia e medicina até as artes (Vieira, 2010, p. 60).

2 Segundo a mitologia grega, era filho de Zeus e de Antíope, irmão gêmeo de Zeto. Era dotado para a música, tendo sido notado por Apolo, que lhe ofereceu uma lira (Schmidt, 2012, p. 32).

3 Na mitologia, é filho de Zeus e de Sémele. Foi considerado o deus da alegria, dos jogos, das festas e igualmente das belas-artes, em particular a comédia e a tragédia (*ibidem*, p. 72).

4 Escritor, militar e poeta. Nasceu por volta de 200 a.C. na cidade de Megalópolis, localizada na Arcádia e pertencente à Liga Aqueia. Viveu “em meio a uma família aristocrática, sendo filho de Licortas, influente homem de sua época e comandante da Liga Aqueia” (Campos, 2013, p. 10).

5 Segundo Herótodo, os árcades eram um dos três povos originários da Grécia. A Arcádia era uma região da Grécia, localizada na península do Peloponeso, tendo como capital a cidade de Trípoli (Azevedo, [s.d.]).

6 *Suidas, Suida ou Suda*: grande dicionário enciclopédico grego do séc. X, que compila o conhecimento de diversos autores desde a Antiguidade (Matthaios, 2006).

e Boécio⁷ dão toda a glória a Pitágoras,⁸ afirmando que ele, a partir do som de três martelos de ferreiro de pesos diferentes, encontrou o som diatônico, ao qual, posteriormente, Timóteo Milésio⁹ acrescentou

7 Anicius Manlius Severinus Boécio (c. 480 - c. 524), escritor e estadista romano. Escreveu sobre as disciplinas matemáticas, lógica, teologia e filosofia. Em *De institutione musica*, considerou a música uma força que impregnava todo o universo (*musica mundana*) e um princípio unificador, tanto do corpo quanto da alma do homem. Boécio concebeu as teorias dos tetracordes, a doutrina pitagórica das consonâncias, a matemática das consonâncias musicais e o princípio da divisão monocórdia (Sadie, 2001).

8 Pitágoras de Samos (580-497 a.C.). Devemos a Pitagóras a primeira lei física de acústica musical: os comprimentos de duas cordas de igual tensão devem estar numa relação de 2:1 para dar a oitava; 3:2 para dar a quinta; e 4:3 para dar a quarta. Esses números formam a tétrade privilegiada, cuja soma é dez, e permitem definir todos os outros intervalos pitagóricos (Candé, 2001).

9 *Timóteo de Milésio* ou *Timótio de Mileto* “nasceu por volta de 450 e morreu por volta de 359 a.C. com mais ou menos 90 anos de idade. Seu nome se tornou conhecido na Antiguidade por causa de suas inovações no campo da composição poético-musical. [...] Segundo algumas fontes, [...] ele teria aumentado o número de cordas da cítara das tradicionais 7 para 10, 11 ou 12, dependendo da fonte. Isso é

o [som] cromático, e Olímpico, ou seja, Olimpo, o [som] enarmônico. Nas *Sagradas escrituras*, porém, lê-se que Jubal, da estirpe de Caim, *fuit pater canentium cithara, & organo*,¹⁰ instrumentos provavelmente de várias cordas harmônicas, do que se deduz que a música nasceu pouco depois do mundo.

Para ter certeza de não errar, [a música] ouviu muitos preceitos da matemática, pela qual, depois de várias instruções acerca de linhas, números e proporções, foi chamada pelo doce nome de filha, para que merecesse aquele [nome] de ciência.

Temos que supor que, ao longo de milhares de anos, a música tenha sido sempre a delícia do gênero humano, enquanto, do prazer excessivo que dela tiveram os lacedemônios, foi necessário que aquela

um indício de que suas composições eram mais complexas, porque continham um grande número de notas musicais e utilizavam saltos intervalares menos usuais nas melodias de poetas do passado. Infelizmente, não possuímos nenhuma de suas canções para poder ter uma ideia de como a sua poesia soava quando cantada” (Rocha, 2011).

10 *Et nomen fratris ejus Jubal ipse fuit pater canentium cithara et organo* [O nome do seu irmão era Jubal, que foi o pai de todos aqueles que tocam a cítara e os instrumentos de sopro] (Gênesis, 4,21; Vulgata Latina, 1592).

república exilasse o sobrecitado milésio para que os espartanos não abandonassem mais os interesses econômicos, políticos e militares.

Parece-me, porém, impossível que ela tenha adquirido tanto prestígio por sua beleza como nos últimos séculos, quando, com a mais nobre e suave majestade, apareceu na grande mente de Palestrina,¹¹ ao qual deixou de si própria um original divino para que servisse às gerações futuras como exemplo imortal. E, verdade seja dita, a música, com a doçura da sua harmonia, chegou tão longe (graças ao entendimento sublime dos insignes mestres também dos nossos tempos), que, embora fosse arte liberal pelas companheiras, não poderia ser contestada com justiça pelo principado.

É um forte argumento aquela impressão suavíssima que, à distinção de todas as outras, a música faz nas nossas almas. Por isso estamos perto de acreditar que seja uma parte daquela beatitude de que se goza no paraíso.

Feitos esses elogios, o mérito dos vocalistas¹² deveria ser também distinto pelas dificuldades particulares

¹¹ No original, “Palestina”.

¹² Apesar de o termo “vocalista” hoje em dia no português brasileiro se referir ao cantor de banda do universo *pop/rock*, mantivemos a tradução literal (vocalista) usada por Tosi.

que o acompanham: tenha um cantor inteligência, fundamental para superar com facilidade a mais difícil composição; possua ele uma ótima voz e dela se valha com habilidade, nem por isso merecerá ser chamado de profissional singular, quando nele falte uma pronta improvisação¹³ – dificuldade que não se encontra em outras artes.

Direi finalmente que os poetas, os pintores, os escultores, os arquitetos, e mesmo os compositores de música, antes de exporem suas obras para o público, têm todo aquele tempo que basta para emendá-las, limpá-las; mas para o cantor que falha, não há mais remédio, pois o erro é incorrigível.

Quanta aplicação, então, deve ser aquela de quem é obrigado a não errar nas improvisações, e qual estudo convém a quem deve sujeitar uma voz a contínuas mudanças numa arte tão difícil, é mais fácil de se imaginar do que descrever. Confesso ingenuamente, sempre que o pensamento me leva a refletir, que a insuficiência de muitos mestres e os infinitos abusos que esses deixam introduzir resultam inúteis tanto a aplicação quanto o estudo para seus alunos. Não posso maravilhar-me suficientemente [porque], entre

¹³ *Variazione* no original.

tantos professores de primeira linha que escreveram, alguns para ensinar como se encontra a verdadeira harmonia através dos preceitos do contraponto, outros para facilitar as laboriosas vias aos organistas com o ensino da tablatura ou da prática do cravo, nunca houve alguém (que eu saiba) que tenha ensinado para além dos primeiros elementos conhecidos por todos, escondendo as regras mais necessárias para cantar bem. Não adianta dizer que os compositores, preocupados somente em escrever, e os instrumentistas, em acompanhar, não devem interferir no que é próprio dos cantores, pois conheço alguns bem capazes de desmentir quem pensasse isso. O incomparável Zarlino,¹⁴ na terceira parte das suas *Istituzioni harmoniche*, no capítulo 46, mal começou a acusar quem, no seu tempo, cantava com defeitos e logo parou. Eu acredito que, se tivesse continuado aqueles ensinamentos,

¹⁴ Gioseffo Zarlino (1517-1590), teórico e compositor italiano. Estudou com os frades franciscanos e ordenou-se padre. Trabalhou como compositor e organista na catedral de Chioggia (1536-1540). Em 1558 publicou *Le istituitioni harmoniche*. Tinha como objetivo unir teorias especulativas, baseadas em fontes antigas, a práticas modernas de composição (Sadie, 2001).

envelhecidos por quase dois séculos, não serviriam ao gosto requintado dos nossos tempos. Reprovações mais justas merecem, por sua vez, a negligência de muitos célebres cantores, que quanto mais superiores em entendimento são (ou foram) em relação aos outros, tanto menos podem justificar o seu silêncio (nem com a desculpa da modéstia, deixando esta de ser uma virtude quando prejudica o interesse público).

Motivado, portanto, não por vã ambição, mas pelo prejuízo que resulta a vários professores, decidi, não sem repugnância, ser o primeiro a expor aos olhos do mundo estas minhas poucas observações, com o único propósito de acrescentar (se conseguir) alguma luz a quem ensina, a quem estuda e a quem canta.

Procurarei, em primeiro lugar, fazer compreender qual seja a obrigação do mestre para bem instruir o principiante. Falarei em um segundo momento daquilo que convenha ao aluno; e procurarei, finalmente, ulteriores reflexões para facilitar o caminho de um cantor medíocre, a fim de que chegue a melhorar a sua condição. Árduo, e talvez temerário, seja o empreendimento, mas, mesmo que os efeitos não correspondam à intenção, pelo menos estimularei os inteligentes a tratar dessas coisas mais ampla e corretamente.

Se alguém afirmasse que eu deveria eximir-me de publicar coisas já sabidas pelos professores, ele poderia enganar-se, pois entre estas observações há muitas que, por eu nunca as ter ouvido de outros, são minhas e, dessa forma, é provável que não sejam universalmente conhecidas. Tenham assim a sorte de ser aprovadas por quem tem inteligência e [bom] gosto.

Seria supérfluo se eu dissesse que os ensinamentos verbais não servem aos cantores (a maioria deles) senão para não errar, pois toda a gente sabe que o texto impresso é incapaz de pô-los em prática. Porém, em consequência disso, ou eu me encorajarei em seguir por novas descobertas para o bem da profissão, ou confuso (mas não surpreso) sofrerei em paz para que os mestres, com seus nomes em evidência, publiquem a minha ignorância, para que eu possa desenganar-me e agradecer-lhes.

A propósito da intenção que tenho em demonstrar a quantidade de abusos e defeitos modernos que se espalharam na república canora, para que (se alguma vez o forem) sejam corrigidos, eu não iria querer que aqueles que, por fraqueza de engenho, ou por negligência de estudo, não puderam ou quiseram emendar-se; imaginem se eu, com malicioso desdenho, os teria pintado ao natural com suas imperfeições – algo

que nego veementemente. Afinal, se ataco os erros com pouca suavidade pelo excesso de zelo, honro, porém, quem os comete. Ensina-me um provérbio espanhol, *Que as sátiras voltam para casa*,¹⁵ e o cristianismo afirma algumas coisas mais para quem é religioso. Falo genericamente, e, se às vezes me refiro ao particular, saibam que não me sirvo de outro original senão o meu próprio, no qual infelizmente houve e há matéria digna de crítica, sem ser preciso procurá-la em outro lugar.

¹⁵ *Azia a ti accusas quando murmuras* [N. do A.].



OBSERVAÇÕES PARA QUEM ENSINA A UM SOPRANO



s defeitos musicais têm tanta facilidade de insinuar-se nos ânimos infantis, e encontra-se tal dificuldade para achar quem os corrija quando surgem, que seria necessário que os ótimos cantores se empenhassem nisso, pois, mais do que os outros, conhecem os meios para consegui-lo, e com maior inteligência podem, a partir dos primeiros elementos, conduzir a habilidade do aluno até a perfeição. Mas não se achando hoje entre esses cantores (se não me engano) quem não odeie a memória, é necessário reservá-los para a fineza do artifício em que verdadeiramente consiste aquele doce encantamento que vai, pela via mais breve, deliciar o coração.

Portanto, a instrução dos fundamentos para que o aluno cante bem terá que caber a um professor medíocre, desde que este tenha bons costumes, [seja] diligente, prático, sem defeitos de nariz e de garganta,¹ e que tenha agilidade vocal, alguma faísca de bom gosto, comunicativo, perfeita afinação e paciência; e que resista às mais duras penas do mais aborrecido dos empregos.

Antes que um mestre, ornado dessas tão necessárias circunstâncias, comece a ensinar, leia os quatro versículos de Virgílio *Sic vos non vobis &c.*,² pois (se

¹ Muito provavelmente, Tosi quer dizer que o professor de canto deve ter um aparelho fonador bem formado.

² Publius Vergilius Maro, 70-19 a.C. De acordo com Mauro Mendes, “a vida do poeta latino Virgílio (Publius Vergilius Maro, 70-19 a.C.) é cercada de muitas lendas. Uma delas conta que, por ocasião de umas festas (chamadas pelos romanos de jogos – *ludi*) promovidas pelo imperador Augusto para divertir o povo, chovia muito, mas, durante o dia, o tempo ficava bom, permitindo a sua continuidade. Virgílio, ainda desconhecido, escreveu, então, na porta da entrada da cidade de Roma, o seguinte dístico: ‘Nocte pluit tota, redeunt spectacula mane./ Divisum imperium cum Jove Caesar habet’ [Chove a noite toda, de manhã recomencem os jogos./ Desse modo, César divide o poder com

não o são) parecem escritos expressamente para ele. Depois de tê-los bem assimilado, consulte a sua própria constância, pois (falando abertamente) custa a quem tem sede levar vinho para outros e não poder beber. Se o tempo é propício para quem canta, é justo que seja também para quem ensina.

Júpiter]. Sentindo-se lisonjeado (os césores adoravam ser chamados de deuses), o imperador procurou saber quem escrevera aqueles versos. Um certo Batilo reivindicou a autoria e ganhou um prêmio. Inconformado, Virgílio, de novo anonimamente, escreveu, debaixo dos versos anteriores, um outro verso, seguido de quatro versos incompletos e repetidos: ‘Hos ego versículos feci, tulit alter honores/ Sic vos non vobis/ Sic vos non vobis/ Sic vos non vobis/ Sic vos non vobis’. O imperador, já desconfiado, a essa altura, do tal Batilo, promoveu, então, um concurso para ver quem completava aqueles versos, o que, evidentemente, só Virgílio conseguiu: ‘Hos ego versículos feci, tulit alter honores./ Sic vos non vobis, nidificatis, aves!// Sic vos non vobis, vellera fertis, oves!// Sic vos non vobis, mellificatis, apes!// Sic vos non vobis, fertis aratra, boves’. [Em tradução livre: ‘Eu escrevi os versos acima, mas outro levou as honras./ Desse modo,/ não para vós, construí o ninho, ó aves!// Não para vós, fabricais a lã, ó ovelhas!// Não para vós, fabricais o mel, ó abelhas!// Não para vós, puxais o arado, ó bois!’]” (Mendes, 2005, p. 3-4).

Acima de tudo, ouça com ouvido desinteressado se quem deseja aprender tem voz e disposição para cantar, para que não seja obrigado a render; conte a Deus do dinheiro malgasto pelos pais e de ter enganado o filho pela perda irreparável de tempo que, em qualquer outra profissão, teria dado proveito. Eu não falo ao acaso. Os mestres antigos distinguiam o rico, que queria aplicar-se à música para seu nobre refinamento, do pobre, que procurava estudá-la por necessidade. Ensinavam ao primeiro por interesse, e ao segundo, por caridade, se em vez de dinheiro descobriam nele talentos para fazer dele um *Uomo*.³ Pouquíssimos modernos recusam alunos, e, desde que paguem, pouco lhes preocupa que a ganância estrague os professores e destrua a profissão.

Senhores mestres, a Itália não ouve mais as grandes vozes dos tempos passados, particularmente nas mulheres, e, para denunciar os culpados, direi o porquê disso: a ignorância não deixa os pais perceberem as péssimas vozes de suas filhas, assim como a sua miséria os faz acreditar que cantar e enriquecer sejam

3 *Uomo* (= homem, em maiúscula no original). Tosi está provavelmente usando o termo no sentido de *primo uomo* da ópera (em contraposição a *prima donna*).

a mesma coisa, e que para aprender a música seja suficiente um rosto bonito. Podeis vós ensinar-lhes?

Podeis talvez ensinar àquelas que o canto... a modéstia me impede de continuar.

Se o instrutor é humano, não aconselhará o aluno a perder uma parte da humanidade, talvez com prejuízo da alma.

Desde a primeira lição até a última, lembre-se o mestre que é devedor por tudo o que não ensinou e pelos erros que não terá corrigido.

Seja moderadamente severo, fazendo-se temido, mas não odiado. Sei que não é fácil encontrar o equilíbrio entre o rigor e a doçura, mas também sei que são nocivos os extremos, porque da excessiva rigidez muitas vezes nasce a obstinação; e da excessiva indulgência, o desprezo.

Não falarei do conhecimento das notas, de seu valor, do compasso, da divisão, dos tempos, das pausas, dos acidentes, nem de outros princípios triviais, porque são geralmente conhecidos.

Para além da clave de Dó,⁴ ensine o aluno a ler todas as outras claves nas diferentes posições [Exemplos 1 e 2], para que não lhe aconteça o que frequente-

4 No original, *C Sol Fá Ut*.

mente ocorre com certos vocalistas que, nas composições *a cappella*, não conseguem distinguir, sem ajuda do órgão, o Mi do Fá, por não terem nenhum conhecimento da clave de Sol; e depois, escutam-se nos templos sagrados dissonâncias tão indecentes ao serviço de Deus, quanto vergonhosas a quem envelhece sem saber onde as notas se encontram. Eu não seria sincero se não dissesse que quem não ensina regras essenciais como essas peca, ou por omissão ou por ignorância.

Seguidamente, professor, faça o aluno aprender a ler aquelas [tonalidades] em Bemol, especialmente nas composições que têm quatro bemóis na armadura de clave, e que sobre as sextas do baixo normalmente pedem um quinto bemol por acidente, para que o aluno possa encontrar neles o Mi, o que não é assim tão fácil para quem a falta de estudo faz crer que todas as notas com bemol se chamam Fá. Se isso fosse verdade, seria extremamente supérfluo que as notas fossem seis, caso cinco delas tivessem o mesmo nome. Os franceses têm sete e com aquela figura extra poupam aos seus alunos o esforço de aprender as mutações ascendendo e descendendo; mas nós, italianos, só temos o Ut, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, notas que bastam igualmente para todas as claves, para quem as sabe ler [Exemplo 3].

Mestre, ao solfejar a escala, procure [fazer] que as notas sejam perfeitamente afinadas pelo aluno. Quem não tem delicadeza de ouvido não deveria empenhar-se nem em ensinar, nem em cantar, não sendo absolutamente tolerável o defeito de uma voz que sobe e desce na afinação, como o fluxo e o refluxo do mar. Instrutor, reflita sobre isso com toda a atenção, pois qualquer cantor que desafina perde imediatamente as mais belas prerrogativas que tenha. Eu posso afirmar sem mentir que (com exceção de poucos professores) a afinação moderna é muito ruim.

No mesmo solfejo, procure a forma de fazê-lo conquistar pouco a pouco os agudos, para que, mediante o exercício, adquira toda a extensão vocal que for possível. Porém, avise que, quanto mais altas são as notas, mais é necessário cantá-las com suavidade para evitar gritarias.

Deve fazê-lo afinar os meios-tons segundo as verdadeiras regras. Nem todos sabem que existe o meio-tom maior e o menor, porque a distância não pode ser reconhecida no órgão, nem tampouco no cravo, se este não tiver as teclas divididas.⁵ Um tom que passe

5 O Autor aqui se refere aos instrumentos cujas teclas são divididas de forma a respeitar as diferenças entre o semitom

para outro tom por grau conjunto divide-se em nove intervalos quase imperceptíveis, que em grego (se não me engano) nomeiam-se *commi*, ou seja, a mais pequena parte, e em nossa língua *coma*, cinco das quais formam o meio-tom maior, e quatro, o menor. Existe a opinião, porém, que elas não sejam mais que sete, e que o número maior da metade delas compõe o primeiro [meio-tom maior] e o menor, o segundo [meio-tom menor]. O meu fraco intelecto não a acha consistente, uma vez que o ouvido não teria nenhuma dificuldade de distinguir a sétima parte de um tom, mas encontra uma bem grande para descobrir a nona parte. Se se cantasse continuamente ao som dos dois sobrecitados instrumentos, essa percepção seria inútil, mas desde que foi introduzido pelos compositores o uso de fazer ouvir em todas as óperas uma quantidade de árias acompanhadas exclusivamente pelos instrumentos de corda, ela se torna necessária. Porque (a título de exemplo), se um soprano afina o Ré sus-tenido agudo como o Mi bemol, quem tem ouvido apurado sente que desafina porque este último soa alto. Quem não estiver satisfeito, leia muitos autores que falam disso ou consulte os mais hábeis violinistas.

maior e o menor.

Nas partes intermediárias, não é assim tão fácil ouvir a diferença, se bem que eu acredito que tudo o que se divide seja perceptível. Desses dois meios-tons falarei mais difusamente no capítulo da Apojatura, para que uns não sejam confundidos com os outros.

Ensine o aluno a enfrentar com perfeita afinação e prontidão todos os intervalos de voz da escala e o mantenha aplicado, mesmo mais do que o necessário, a essa urgentíssima lição, se desejar que ele cante livremente em pouco tempo.

Se o mestre não souber compor, [que] procure bons solfejos em diferentes estilos, que imperceptivelmente progridam do mais fácil ao mais difícil, na medida do proveito que ele vislumbra no aluno. Com a condição, porém, que as dificuldades sejam sempre naturais e prazerosas para interessá-lo e fazê-lo estudá-las com prazer e aprendê-las sem aborrecimento.

Entre as maiores diligências do mestre, uma exige que a voz do aluno, a qual seja de peito ou de cabeça, deve sair límpida e clara, sem que passe pelo nariz, nem se afogue na garganta, que são dois defeitos dos mais horríveis de um cantor e sem remédio quando se estabelecem.

A pouca prática de alguns que ensinam a solfejar obriga quem estuda a sustentar as semibreves com

voz de peito forçada nas notas mais agudas, e no fim resulta que, dia após dia, a garganta se inflama cada vez mais, e se o aluno não perde a saúde, perde o [registro de] soprano.

Muitos mestres fazem seus discípulos cantar como contralto por não saber encontrar neles o falsete,⁶ ou para fugir à fadiga de procurá-lo.

Um instrutor diligente, sabendo que um soprano sem falsete terá que cantar com angústia [de ter] poucas notas, não somente procura que o aluno o adquira, mas não deixa nenhuma estratégia de lado para uni-lo à voz de peito, para que não se distinga uma da outra, pois se a união não é perfeita, a voz terá vários registros [desconectados] e, conseqüentemente, perderá a sua beleza. O âmbito da voz natural, ou de peito, termina normalmente no quarto espaço ou na quinta linha,⁷ e aí começa o domínio do falsete, tanto no subir para

6 É importante salientar que, ao se referir ao registro agudo das vozes, Tosi usa como sinônimos os termos “voz de cabeça” e “falsete”. Ver mais em Pacheco (2006).

7 Tosi tem em conta a clave de Soprano, Dó na primeira linha. Portanto, está referindo-se aqui às notas Dó e Ré, respectivamente. Esse limite para voz de peito é bastante mais elevado do que o usado modernamente (*ibidem*).

notas agudas quanto para regressar à voz natural, onde está a dificuldade da união [dos registros]. Considere, portanto, mestre, qual é o peso da correção daquele defeito, que poderá levar o aluno à ruína, se for ignorado. Nas mulheres que cantam como Soprano, pode-se escutar, às vezes, uma voz totalmente de peito; nos homens, porém, seria raro que a conservassem depois da puberdade. Quem for curioso de descobrir o falsete em quem o sabe esconder, saiba que todos aqueles que o usam conseguem emitir nos agudos a vogal “I” com maior vigor e menos fadiga do que a vogal “A”.

A voz de cabeça tem agilidade, possui as notas agudas mais do que as graves, tem um trilo rápido, mas é sujeita a perder-se por não ter força que a sustente.

Faça o aluno proferir distintamente as vogais para que sejam entendidas por aquelas que são. Certos cantores acham que estão formando o som da primeira [vogal “A”] e estão mostrando o som da segunda [vogal “E”]. Se a culpa não é do mestre, o erro é daqueles vocalistas que, recém-saídos das lições, procuram cantar de forma afetada pela vergonha de abrir um pouco mais a boca. Outros ainda, talvez por abri-la demais, confundem aquelas duas vogais com a quarta [vogal O], e então não é possível entender se disseram *Balla*, ou *Bella*; *Sesso*, ou *Sasso*; *Mare*, ou *More*.

Deve fazê-lo cantar sempre de pé, para que a voz encontre toda a liberdade de sua organização.

Procure (enquanto canta) que ele esteja em uma postura nobre, para que agrade também com uma presença decorosa.

Corrija-o rigorosamente se fizer caretas e tiver má postura no corpo e, principalmente, na boca, a qual deve compor-se (se o sentido das palavras permiti-lo) de forma a parecer mais um doce sorriso do que uma expressão de severa gravidade.

Exercite o aluno a estudar sempre no tom da Lombardia, e não naquele de Roma, não só para fazê-lo adquirir e conservar os agudos, mas para que nunca seja incomodado pelos instrumentos agudos, sendo que o esforço de quem não consegue subir é igualmente penoso para quem canta e para quem ouve.⁸ Ó mestre, lembre-se que, com o aumento da idade, a voz declina e, no decorrer do tempo, ou cantará como contralto ou, pretendendo por insulsa vaidade usar o nome de soprano, convirá recomendar a todos os

8 De acordo com Pacheco (2006), o diapasão era muito diferente na altura em Lombardia e em Roma; havia uma diferença de uma terça menor entre a afinação de Lombardia recomendada por Tosi e a afinação romana.

compositores para que as notas destinadas a ele não passem do quarto espaço, e aí não demorem muito. Se todos aqueles que ensinam os princípios soubessem dar importância a essa regra e fazer unir o falsete à voz de peito dos seus alunos, não haveria hoje tanta escassez de sopranos.

Faça-o aprender a sustentar as notas sem que a voz hesite ou vacile, e se o ensinamento começa por notas de dois compassos, o proveito será maior. Caso contrário, por causa do hábito que têm os principiantes de movimentá-la e da fadiga de sustentá-la em notas paradas, ficará habituado a ponto de não poder sustentá-la mais, e terá sem dúvida o defeito de esvoaçar sempre como quem canta com péssimo gosto.

Com as mesmas lições, ensine ao aluno a arte da *messa di voce* [Exemplo 4], que consiste em deixar sair [a voz] docemente do pianíssimo, para que pouco a pouco chegue ao fortíssimo, e que depois regresse pelo mesmo procedimento do forte ao piano. Uma bela *messa di voce* na boca de um professor que não faça grande uso dela, a não ser nas vogais abertas, nunca deixa de surtir um ótimo efeito. Pouquíssimos são hoje em dia os cantores que a consideram digna do seu gosto, ou por amar a instabilidade da voz, ou para afastar-se do odiado antigo. Isso, porém, é uma

injustiça que se faz ao rouxinol, que foi o seu inventor e do qual o engenho humano não pode vocalmente imitar mais nada, uma vez que entre essas aves cantoras não se ouve nenhuma que cante *alla moda*.

Não se canse o mestre de fazer o aluno solfejar o quanto considere necessário e, se o fizer vocalizar antes do tempo, ele não sabe ensinar.

Depois deve iniciá-lo no estudo dos vocalizes nas três vogais abertas, principalmente na primeira, mas não sempre na mesma como se faz hoje em dia, para que com esse frequente exercício não acabe confundindo uma com a outra e possa aproximar-se mais facilmente ao uso das palavras.

Obtido que tenha o aluno algum progresso neste ensinamento, poderá o professor introduzi-lo aos primeiros ornamentos da arte, que são as *apojaturas* (das quais falarei em seguida), e vocalizar com elas.

Sucessivamente, ensine-lhe a maneira de deslizar vocalizando e de arrastar suavemente a voz do agudo para o grave.⁹ Ainda que sejam treinamentos necessários para cantar bem, os quais não é possível aprender

9 Apesar de não usar esses termos, Tosi está indicando aqui o estudo do portamento ou do glissando.

no simples solfejo, ainda assim são negligenciados pelos mestres inexperientes.

Se, depois, [ele] fizesse o aluno cantar palavras antes que tivesse um claro domínio do solfejar e do vocalizar apoiado, o professor o arruinaria.



DA APOJATURA



Entre todos os ornamentos do canto, não há instrução mais fácil para o mestre ensinar, nem menos difícil para o aluno aprender, do que o da apojatura. Esta, para além da sua própria beleza, tem dignamente obtido da arte o privilégio único de fazer-se ouvir frequentemente e de nunca cansar, contanto que não saia daqueles limites que foram prescritos pelo bom gosto dos professores.

Desde que a apojatura foi inventada para adornar a profissão, não foi descoberta até agora a razão pela qual não possa ser usada em qualquer lugar. Depois de tê-la procurado em vão entre os principais cantores, considereei que a ciência musical deve ter as suas regras e que é necessário fazer tudo o que se

pode para descobri-las. Não sei, nem posso afirmar ter compreendido, mas, mesmo assim, os entendidos pelo menos verão que me aproximei [das razões]. Tratando-se, porém, de uma matéria que é produzida totalmente a partir das minhas “Observações”, em caso de erro, deverei esperar mais compaixão neste capítulo do que nos outros.

Pela prática, entendo [Exemplo 5]:

Que de um Dó a outro, passando por notas sem acidentes ou naturais, um vocalista pode ascender e descender de grau conjunto com apoiatura, passando sem nenhum obstáculo por todos os cinco tons e os dois semitons que compõem a oitava [Exemplo 6];

Que de cada sustenido accidental que se possa encontrar na oitava, se pode subir de grau de semitom até as notas próximas com apoiatura e retornar com a mesma [Exemplo 7];

Que de cada nota que seja natural se pode ascender por meio-tom a todas aquelas que têm bemol através da apoiatura [Exemplo 8].

Por outro lado, ouço:

Que do Fá, do Sol, do Lá, do Dó, e do Ré não se pode subir de grau com apoiatura por semitom, a menos que algum desses cinco tons tenha sustenido [Exemplo 9];

Que não se pode passar com a apoiatura de grau da terça menor do baixo à terça maior, nem vice-versa [Exemplo 10];

Que duas apoiaturas consecutivas não podem proceder por semitons de um tom ao outro [Exemplo 11];

Que de todas as notas com Bemol não se pode subir por meio-tom com apoiatura [Exemplo 12];

E que, finalmente, onde a apoiatura não pode subir, também não pode descer.

De todos esses ensinamentos, a prática explicaria as razões, se as soubesse. Vejamos se poderá esclarecê-las quem está obrigado a isso.

A teoria ensina que, na sobrecitada oitava, composta de doze semitons desiguais, é necessário distinguir os maiores dos menores e encaminhar quem estuda a consultar os Tetracordes. Os autores mais notáveis que falam disso não têm todos a mesma opinião, pois encontra-se quem sustente que entre Dó e Ré, como entre Fá e Sol, os semitons sejam iguais e, no entanto, padecemos na dúvida.¹

O ouvido, porém, sendo árbitro e supremo mestre da profissão (se bem compreendo os seus ensinamentos), parece me dizer que a apoiatura discerne com

1 Tosi faz referência ao sistema de afinação não temperado.

tão acurado juízo a qualidade dos semitons, que basta observar em que direção ela vai, por sua diversão, para conhecer os [semitons] maiores. Sendo assim, passando de forma agradável *v.g.*² do Mi ao Fá, deve-se acreditar, sem dúvida, que esse semitom é maior. Mas se há aquele movimento de meio-tom ascendente, por qual razão do mesmo Fá não se pode subir para o sustenido seguinte, quando o intervalo seja de meio-tom? “Ele é menor”, responde o ouvido. Portanto, suponho poder concluir que a razão pela qual a apojatura não pode ser usada com muita liberdade vem do fato de que ela não pode passar de um semitom maior para um menor, ou vice-versa. Porém, remeto-me sempre à opinião dos entendidos.

A apojatura pode ainda ir de uma nota distante para outra, desde que o intervalo não seja de engano, porque, nesse caso, quem não o acertar mostrará não saber cantar [Exemplos 13-16].

Sendo impossível (como já foi dito) que um cantor suba de grau com apojatura de meio-tom maior para um menor, o bom gosto ensina subir um tom e depois descer com apojatura, ou, em alternativa,

² *Verbi gratia*, expressão latina correspondente a “por exemplo”.

passar sem apojetura com uma *messa di voce* crescente [Exemplo 17].

Instruído que seja o aluno, as apojeturas tornar-se-ão com a prática contínua tão familiares a ele que, logo que terminar o estudo, vai rir dos compositores que as marcam, ou por se acharem modernos, ou por darem a entender que sabem cantar melhor do que os vocalistas. Se [os compositores] possuem este belíssimo talento, por que então não escrevem também as ornamentações, que são mais difíceis e muito mais essenciais que as próprias apojeturas? Por outro lado, se as escrevem para não perderem o glorioso nome de *Virtuosi alla Moda*,³ deveriam pelo menos se dar conta de que essa característica custa pouca fadiga e ainda menos estudo. Pobre Itália. Dizei-me, por favor! Não sabem os cantores de hoje onde devem ser postas as apojeturas se não lhes são indicadas uma a uma? No meu tempo, a inteligência as indicava. Ó eterna vergonha para quem primeiro introduziu essas infantilidades estrangeiras na nossa nação, que se orgulha de ensinar às outras a maior parte das belas-artes, particularmente, o canto! Ó grande fraqueza de quem

3 Ou “composer in the new stile” [compositor de estilo moderno], como explica Galliard (1743, p. 39).

segue seu exemplo! Ó injurioso insulto a vós, cantores modernos, que vos sujeitais a uma instrução feita para crianças. Os estrangeiros merecem ser imitados e estimados, mas só nas coisas onde são excelentes.



DO TRILO



ois fortíssimos obstáculos se enfrentam para executar perfeitamente o trilo. O primeiro desconcerta o mestre, porque não se encontrou até agora uma regra infalível com a qual se aprenda a fazê-lo; e o segundo confunde o aluno, porque a natureza ingrata só o concede a poucos. A impaciência de quem ensina se junta ao desespero de quem estuda, até que aquele abandone o sofrimento, e este, o empenho. Dupla, então, é a falta de quem instrui enquanto não cumpre o seu dever e deixa o aluno na ignorância. É necessário enfrentar as dificuldades para superá-las com a paciência.

Se o trilo é necessário para aqueles que cantam, pergunte aos mais destacados professores, que mais

que qualquer um sabem quantas e quais são as obrigações que eles lhes devem, quando, encontrando-se em uma imprevista falta de ideias, ou por causa da esterilidade de uma mente adormecida, não iriam conseguir esconder do público a pobreza da própria técnica, se não fosse o trilo como fiador a socorrê-los prontamente.

Quem tem um belíssimo trilo, mesmo sendo pobre de todas as outras ornamentações, terá sempre a vantagem de conduzir-se sem desagradar até as cadências, onde ele é, na maioria das vezes, essencialíssimo; e quem não o tem (ou o tenha defeituoso), nunca será um grande cantor, mesmo sabendo muito.

Sendo então o trilo tão determinante para os cantores, procure, mestre, através de exemplos vocais, especulativos e instrumentais, que o aluno venha a adquiri-lo uniformemente, bem marcado, definido,¹ fácil e moderadamente veloz, pois são suas mais belas qualidades.

Supondo que quem ensina não sabe quantos tipos de trilos existem, eu diria que a arte engenhosa dos professores encontrou uma maneira de usá-los de tão

1 Em italiano, *granito* (literalmente: granulado, em grãos).

variadas formas, das quais ganham seus nomes, que francamente posso afirmar que sejam oito.

O primeiro é o trilo maior, que se reconhece pelo movimento violento entre dois tons próximos, um dos quais merece o nome de principal, porque ocupa com maior propriedade o lugar da nota que o pede; o outro, ainda que pelo seu movimento possua o lugar de voz superior, funciona somente como figura auxiliar. Desse trilo nascem todos os outros [Exemplo 18].

O segundo é o trilo menor, composto de uma nota e seu semitom maior contíguo, e as composições indicam onde esse ou aquele sejam convenientes. Nas cadências inferiores, ou por baixo, o primeiro [trilo] fica perpetuamente excluído. Se não é fácil distinguir nos vocalistas a diferença entre esses dois trilos, ainda que seja de meio-tom, deve-se atribuir a razão à pouca força que a [nota] auxiliar tem de fazer-se ouvir, para além do que, sendo esse trilo mais difícil de executar-se que o outro, nem todos sabem formá-lo corretamente, e o desleixo se torna comum. Quem não o discerne nos instrumentos, que culpe o próprio ouvido [Exemplo 19].

O terceiro é o meio trilo (trilo curto), que com seu próprio nome se explica. Quem possui o primeiro e

o segundo facilmente o aprende, com a arte de estreitá-lo um pouco mais, deixando-o pouco depois de fazer-se ouvir e acrescentando um pouco de brilho, e por isso é mais próprio das árias alegres do que das patéticas [Exemplo 20].

O quarto é o trilo crescente, que se ensina fazendo ascender imperceptivelmente a voz, trinando de coma em coma, sem que se perceba a subida [Exemplo 21].

O quinto é o trilo decrescente, que consiste em fazer descer insensivelmente a voz de coma em coma com trilo, de forma que não se distinga a descida. Esses dois trilos, desde que se introduziu o verdadeiro bom gosto, não estão mais em voga; aliás, é necessário esquecer como fazê-los. Quem tem ouvido delicado igualmente odeia os maneirismos antigos e os abusos modernos [Exemplo 22].

O sexto é o trilo lento, que também leva suas qualidades em seu nome. Quem não o estudasse, acredito que não perderia o conceito de ser um bom cantor, porque esse é só um trêmulo afetado; se depois se unisse pouco a pouco com o primeiro, ou com o segundo [tipo de] trilo, parece-me que não poderia agradar senão na primeira vez que fosse usado [Exemplo 23].

O sétimo é o trilo duplo, que se aprende interpondo poucas notas no meio do trilo maior ou menor, as quais façam de um, três trilos. Isso é especial quando essas poucas notas que intermitentemente o dividem são diferentes e afinadas com muita clareza. Quando ele é formado docemente por agudos de uma ótima voz, que o possua com as mais requintadas prerrogativas e não o use frequentemente, não pode desagradar nem mesmo a inveja, se esta não for maligna [Exemplo 24].

O oitavo é o trilo mordente, que tem o dom de servir como agradável ornamento ao canto, e a natureza, mais que a arte, o ensina. Ele nasce com mais velocidade do que os outros, mas logo que nasce deve morrer. Tem uma grande vantagem o cantor que, de quando em quando, o mistura nas coloraturas (como direi no capítulo próprio); e quem conhece a profissão raramente se priva dele imediatamente após uma apojatura. Para desprezá-lo, a ignorância só não basta [Exemplo 25].

Todos esses trilos, examinada que seja sua essência, restringem-se a poucos, ou seja, àqueles que são mais necessários e àqueles que, mais do que outros, exigem do mestre maior aplicação. Sei, e infelizmente

ouço, que se canta sem trilo, mas não é de se imitar o exemplo de quem não estuda o suficiente.

O trilo, para sua beleza, requer ser preparado,² porém, nem sempre se exige sua preparação, porque às vezes o tempo ou o gosto não a permitem. [A preparação] é pedida certamente em quase todas as cadências finais e em vários outros lugares no tom ou no meio-tom mais alto de sua nota, segundo a natureza da composição.

Muitos são os defeitos do trilo dos quais se deve fugir. O trilo longo já triunfava mal, a propósito, como fazem hoje as coloraturas, mas, requintada que foi a arte, foi deixado aos trompetes ou a quem quisesse expor-se ao risco de explodir com um “Bravo” do populacho. Aquele trilo que muitas vezes se faz ouvir, mesmo que seja belíssimo, não agrada. Aquele que se articula com desigualdade de movimento também desagrada. O caprino faz rir, porque nasce na boca como o riso, e o ótimo, na garganta. Aquele produzido com duas vozes em terça é desgostoso. O lento aborrece. O desafinado assusta.

² Via de regra, os trilos devem ser preparados por uma apojatura superior. Mais detalhes em Pacheco (2006).

A necessidade do trilo obriga o mestre a manter o aluno aplicado exercitando-se em todas as vogais, em todas as notas que possua, e não só nas notas brancas, mas também nas colcheias, onde, com o passar do tempo, se aprende o meio trilo, o mordente e a prontidão de executá-lo, mesmo no meio das coloraturas rápidas.

Depois de um franco domínio do trilo, instrutor, observe se o aluno tem a mesma facilidade para finalizá-lo, porque não seria o primeiro a ter o defeito de não conseguir terminá-lo a seu beneplácito.

Para ensinar então onde o trilo convenha, para além da cadência e onde deva ser proibido, essa é uma lição reservada à prática, ao gosto e à inteligência.



DA COLORATURA¹



esmo que a coloratura não tenha em si força suficiente para produzir aquela suavidade que comove, nem seja considerada mais do que algo para admirar a flexibilidade da voz de um cantor, é de suma urgência que o mestre instrua o aluno para que a possua, com fácil velocidade e justa afinação, porque, quando no lugar certo é bem executada, reclama o seu aplauso e torna o cantor universal, ou seja, capaz de cantar em todos os estilos.

Quem acostuma a voz de quem estuda à preguiça de deixar-se levar² não ensina mais do que uma pe-

1 *Passaggio* no original. Ver as “Notas sobre a tradução”.

2 No original, *stracinare*: sinônimo de glissar (veja-se o termo *strascino* utilizado mais à frente).

quena parte de sua profissão, conduzindo-o à impossibilidade de aprender o melhor. Quem não tem voz ágil nas composições, que correm em tempo rápido, e também nos *andanti* aborrece a morte com a sua melosa fleuma, e tanto vai atrasando com o andamento que tudo o que canta é quase sempre fora do tom.

A coloratura (segundo a opinião universal) é de dois tipos, a articulada³ e a *scivolata*,⁴ parecendo que, por sua lentidão, o *strascino*⁵ mereça mais o nome de floreio que de coloratura.

Na instrução do primeiro [tipo], o mestre deve ensinar ao aluno aquele movimento levíssimo da voz, em que as notas que o compõem sejam todas articuladas com igual proporção e moderada separação, para que a coloratura não seja nem muito ligada, nem muito articulada.

O segundo se forma de maneira que a sua primeira nota conduza todas as sucessivas tão intima-

3 Do original “battuto”: parece significar algo executado de forma precisa e “a tempo”.

4 Literalmente “deslizado”, ou seja: que é feito em legato e não de forma bem articulada e precisa no tempo.

5 Literalmente traduzível como “arrasto”. Esse ornamento será descrito por Tosi mais adiante.

mente juntas e com tanta igualdade de movimento que, cantando, se deve imitar um certo deslizar liso, que pelos professores é dito *scivolo*, cujos efeitos são verdadeiramente gostosíssimos quando o vocalista o usa raramente.

A coloratura articulada, por ser a mais utilizada, exige o maior exercício.

O âmbito da coloratura ligada é muito limitado no canto; ela se restringe somente a poucas notas ascendentes e descendentes em grau conjunto, e, se não quiser desagradar, não pode ultrapassar [o intervalo de] quarta. Ao ouvido, parece-me mais agradável quando desce do que quando anda por movimento contrário.

O *strascino* consiste em várias notas docemente arrastadas, segundo a melhor arte, com o forte e com o piano, de cuja beleza falarei em outro momento.

Se o mestre for apressando insensivelmente o tempo enquanto o aluno canta as diminuições, verá que não há maneira mais eficaz para soltar-lhe e facilitar-lhe a voz na velocidade do movimento; advertindo, porém, que essa imperceptível alteração não se converta em um hábito vicioso.

Ensine-o a marcar as coloraturas com a mesma agilidade, tanto no ascender de grau quanto no des-

cender, porque, se o ensinamento é de principiante, a execução não é comum a todos os cantores.

Depois das coloraturas por grau [conjunto], faça-o aprender da melhor maneira todas aquelas que são interrompidas por cada intervalo mais difícil. Desde que afinadas e [executadas] com prontidão e propriedade, merecem com justiça ser consideradas com distinção. O estudo desse ensinamento exige mais tempo e fadiga que todos os outros, não só por suas extravagantes dificuldades, como pelas consequências primorosas que traz consigo. De fato, não mais fica surpreendido um cantor quando as notas mais escabrosas lhe são familiares.

Não se esqueça de instruí-lo na maneira de misturar, às vezes, nas coloraturas o piano com o forte, o ligado com as notas articuladas e de interpor o meio trilo, especialmente nas notas pontuadas, desde que não sejam demasiado próximas, com a finalidade de mostrar todos os ornamentos da arte.

Melhor que qualquer lição nas coloraturas seria aquela em que se aprende a uni-las, de vez em quando, ao mordente, caso quem estude o tenha por natureza ou pela técnica, e caso o mestre com inteligência de tempo saiba indicar-lhe os pontos onde os efeitos são maravilhosos. Mas não sendo assunto

próprio para quem ensina as primeiras regras, e muito menos para quem começa a aprendê-las, teria sido melhor pospô-lo (como eu talvez deveria ter feito), se eu não soubesse que há alunos de tão fino entendimento que em poucos anos se tornam exímios vocalistas; e que não faltam instrutores dotados de todos os ensinamentos adequados ao agudo engenho de seus discípulos. Além do mais, não me pareceu conveniente não falar disso no capítulo das coloraturas (nas quais, dentre todos os outros ornamentos, o mordente tem a maior importância).

Não sofra se o aluno canta as coloraturas com desigualdade de tempo e de movimento, e o corrija se ele as marca com a língua, com o queixo ou com outras expressões da cabeça e do corpo.

Qualquer mestre sabe que, na terceira e na quinta vogal, as diminuições são de péssimo gosto, mas nem todos sabem que, nas boas escolas, não se permitem também, na segunda e na quarta [vogais], sempre que essas duas vogais sejam pronunciadas estreitas ou fechadas.

Muitos defeitos encontram-se nas coloraturas: é preciso conhecê-los para não cair neles. Para além daqueles de nariz, de garganta e de outros já conhecidos, são também desagradáveis os de quem não articula [as

coloraturas] nem as liga, porque dessa forma um vocalista não canta, mas urra. São muito mais ridículos, porém, quando um professor os articula demasiado, com tal reforço de voz que, pensando *u.g.*⁶ em formar uma diminuição sobre o *a*, faz ouvir um certo efeito, como se dissesse *ga, ga, ga* e a mesma coisa nas outras vogais. O pior de todos os defeitos, então, é aquele que desafina.

Saiba o instrutor que, se uma boa voz cantada sem pressa melhora, agitada pelo movimento velocíssimo das diminuições em que não há tempo de organizar-se, converte-se em medíocre e, às vezes, por negligência do mestre e com prejuízo do aluno, torna-se péssima.

As coloraturas e os trilos nas sicilianas são erros; as passagens ligadas e o *strascino*, delícias.

Toda a beleza da coloratura consiste em ser perfeitamente afinada, articulada, definida, igual, separada e veloz.

As coloraturas seguem a mesma sorte dos trilos. Ambos igualmente agradam no seu devido lugar, mas, se não são reservados às ocasiões oportunas, a exc-

6 *Verbi gratia* [por exemplo].

siva quantidade gera aborrecimento, e o aborrecimento, desprezo e ódio no final.

Depois que o aluno tiver francamente dominado os trilos e as coloraturas, o mestre deverá fazê-lo ler e pronunciar as palavras sem aqueles ridículos erros de ortografia nos quais muitos tiram de alguns vocábulos as duplas consoantes para dá-las a um outro que as tem simples.

Corrigida que seja a pronúncia, faça-o proferir as mesmas palavras de maneira que, sem nenhuma afetação, sejam tão distintamente entendidas que não se perca uma sílaba, porque, se não forem ouvidas, quem canta priva os ouvintes de grande parte daquele prazer que o canto recebe de sua força; se não forem ouvidas, aquele cantor exclui a verdade do artifício; e se finalmente não forem ouvidas, não se distinguirá a voz humana de um corneto ou de um oboé. Esse defeito, se bem que dos maiores, é hoje em dia pouco menos que comum, com grande prejuízo para professores e para a profissão. E, portanto, não deveriam ignorar que as palavras são aquilo que os fazem prevalecer sobre os instrumentistas, quando são de igual entendimento. Se o mestre é moderno, saiba servir-se do aviso, porque a correção nunca foi tão necessária quanto agora.

Facilite [ao aluno] aquela transparência que se obtém silabando sob as notas, para que não pare nem tropece.

Proíba-o de fazer respirações no meio de uma palavra, uma vez que dividi-la em duas respirações é um erro que a natureza não perdoa, e se deve imitá-la para não cair no ridículo. Em um movimento interrompido ou em uma coloratura longa, não há esse rigor, quando não se possa cantá-los com uma única respiração. Antigamente uma lição como essa não era própria senão para quem estudasse os primeiros princípios. Agora o abuso saiu das escolas modernas e, tornado adulto, convive demasiado com quem pretende distinção. O mestre pode corrigir o aluno com aqueles ensinamentos pelos quais se aprende a fazer um bom uso da respiração: de prover-se dele sempre mais do que é preciso, e de esquivar-se dos empenhos aos quais o peito não resiste.

Em cada composição, faça-o conhecer o lugar para respirar, e de respirar sem fadiga, porque há cantores que, com desconforto de quem ouve, sofrem como asmáticos retomando o ar com dificuldade em todo momento ou chegando nas últimas notas quase morrendo sem fôlego.

Instrutor, procure alguma emulação para o aluno com deficiência na aprendizagem que o incite a estudar com empenho (que às vezes tem mais força que o talento), porque se, em vez de uma aula, ele assistir a duas, sempre que a comparação não o mortificar, aprenderá provavelmente mais rápido na aula do colega que na sua.

Nunca o deixe manter o papel de música em frente à face enquanto canta, para que isso não impeça a propagação do som da sua voz e não o torne tímido.

Acostume o aluno a cantar frequentemente na presença de pessoas notáveis, tanto por nascimento quanto pela qualidade da sua profissão, para que, perdendo pouco a pouco todo medo, se torne audacioso, mas não arrogante. A audácia é filha primogênita da sorte, e em um cantor se torna um mérito. Ao contrário, quem é temeroso é infelicíssimo: oprimida pela dificuldade de respirar, a sua voz treme continuamente e, obrigado em cada nota a perder tempo para engolir [a seco], sofre por não poder levar consigo a sua habilidade fora de casa; desagrada quem o ouve; e arruína tanto as composições, que deixarão de ser reconhecidas pelo que são. Um vocalista tímido é desafortunado como um príncipe que é miseravelmente pobre.

Mestre, não se esqueça de fazê-lo entender quão grande é o erro de quem executa trilos, coloraturas ou retoma o ar nas notas sincopadas ou ligadas; e quão benéfico é o efeito de quem nelas distende a voz, porque as composições, em vez de perderem, adquirem maior beleza [Exemplo 26].

Instrua-o no forte e no piano na condição que exercite mais no primeiro do que no segundo, sendo mais fácil fazer cantar ao piano quem canta forte do que cantar forte quem canta ao piano. A experiência ensina que não devemos confiar no piano, porque nos induz ao erro, e quem quer perder a voz basta frequentá-lo. A esse propósito existe uma opinião entre os músicos que haja um piano artificioso, que se faz ouvir como o forte, mas é uma opinião, a qual é mãe de todos os erros. O piano de quem canta bem não se escuta pela arte, mas através do profundo silêncio de quem atentamente o escuta. A prova disso é, se o mais medíocre dos vocalistas, estando num teatro, um quarto de minuto em silêncio enquanto deveria cantar, a audiência, curiosa de saber o motivo dessa pausa, inesperada, ficará em silêncio, de maneira que, se ele, nesse instante, pronunciar uma palavra *sotto voce*, esta será entendida até pelos [espectadores] mais distantes.

Recorde-se o mestre de que quem não canta com rigor de tempo nunca poderá merecer a estima de homens inteligentes. Assim, ensinando, advirta que não haja nenhuma alteração ou diminuição [no andamento] se pretende ensinar bem e formar um ótimo aluno.

Se em algumas escolas os livros *a cappella* e os *madrigali a tavolino*⁷ estiverem sepultados na poeira, o bom instrutor os sacuda, porque são os meios mais eficazes para aprimorar o aluno. Se não se cantasse quase sempre de cor, como se faz hoje em dia, não sei se certos professores poderiam manter a fama de ótimos cantores.

Encoraje-o quando progredir; mortifique-o sem bater nele por causa de sua teimosia; seja mais rigoroso com a negligência; e jamais termine uma aula sem tirar proveito algum.

Uma hora de aplicação por dia não basta nem a quem tem todas as potências da alma; considere então, mestre, quanto tempo tenha que empregar para

7 Terminologia usada pela primeira vez em 1650, devido à impressão visual produzida por um grupo de cantores que cantavam madrigais a partir das partituras sobre a mesa ao redor da qual se reuniam (Kirnbauer, 2015).

quem não as possui, e o quanto requeira a obrigação de adaptar-se à capacidade de quem estuda. De um mercenário que ensina, não podemos esperar esta necessária conveniência: esperado por outros alunos, aborrecido pela fadiga, induzido pela necessidade, pensa que o mês é longo, olha para o relógio e vai embora. Se instrui por pouco, faça boa viagem.



DO RECITATIVO



recitativo tem três tipologias, e o mestre deve ensiná-lo ao aluno de três diferentes maneiras.

O primeiro, sendo *eclesiástico*, é óbvio que se cante conforme a santidade do lugar, que não admite brincadeiras de tipo indecente, mas exige algumas *messas di voce*, muitas apojaturas e uma continuada nobreza sustentada. A arte, pois, com a qual se exprime só se aprende pelo estudo melífluo de quem pensa estar falando com Deus.

O segundo é *teatral*, que, por ser acompanhado inseparavelmente pela ação do cantor, obriga o mestre a instruir o aluno de uma certa imitação natural, que não pode ser bela se não é representada com aquele

decoro com o qual falam os príncipes, e aqueles que aos príncipes sabem falar.

O último, na opinião daqueles que mais entendem, se aproxima mais que outros do coração e se chama *recitativo de câmara*. Este exige quase sempre uma arte particular por causa das palavras, as quais, sendo dirigidas (quase todas) para a expressão das paixões mais violentas do ânimo, obrigam o instrutor a fazer seu aluno aprender aquele vivo interesse que chega a fazer crer que um cantor as vive. Terminadas as aulas, será infelizmente fácil que o aluno não precise dessa lição. O imenso prazer que os professores trazem disso deriva do conhecimento que eles têm dessa arte, que sem ajuda das ornamentações de costume produz por si só todo o prazer. E, verdade seja dita, onde fala a paixão, os trilos e as coloraturas devem calar-se, deixando que, sozinha, a força de uma bela expressão seduza com o canto.

O *recitativo eclesiástico* concede aos vocalistas maior liberdade do que os outros dois e o livra do rigor do tempo, especialmente nas cadências finais, sempre que se faça uso disso como cantores e não como violinistas.

O *teatral* subtrai todo o arbítrio dos artifícios, para não ofuscar a narrativa natural, a menos que seja composto em solilóquio, como se usa na câmara.

O terceiro recusa grande parte da autoridade do primeiro e se contenta em tê-la mais do que o segundo.

Há um sem-número de defeitos e abusos insuportáveis que se fazem ouvir nos recitativos e que são ignorados por quem os comete. Procurarei indicar vários teatrais, para que o mestre possa emendá-los.

Há quem cante o recitativo da cena como aquele da igreja, ou da câmara; há uma perpétua cantilena que mata; há quem, por empolgar-se demais, ladre; há quem o diga em segredo, e quem o diga confusamente; há quem esforce as últimas sílabas, e quem as cale; quem cante sem vontade, e quem o cante distraído; quem não o entenda, e quem não o faça entender-se; quem o mendigue, e quem o despreze; quem o arraste, e quem o devore; quem o cante entre os dentes, e quem o cante afetadamente; quem não o pronuncie, e quem não o exprima; quem o diga rindo, e quem o diga chorando; quem o fale, e quem o assovie; há quem berre, quem urre e quem desafine. E com os erros de quem se afasta do natural, há o maior de todos, que é o de não pensar na obrigação da correção.

Com demasiada e nociva negligência, os modernos mestres negligenciam a instrução de todos os recitativos a seus alunos, porque hoje o estudo do expressivo, ou não é considerado necessário, ou é vilipendiado

como antigo. Contudo, deveriam diariamente dar-se conta de que, para além da obrigação indispensável de sabê-los cantar, têm a obrigação de ensinar a recitá-los. Se não acreditarem, basta observar, sem a sedução do amor-próprio, se entre os seus alunos haja algum ator que mereça os elogios de Cortona¹ no amoroso, do sr. barão Ballerini² no vigoroso e de outros famosos na ação, que atuam hoje em dia, que é o único motivo pelo qual nestas minhas *Observações* determinei não nomear ninguém em qualquer grau de perfeição na profissão e de estimá-los o quanto mereçam e o quanto eu deva.

Quem não sabe ensinar o recitativo provavelmente não entende as palavras, e quem não entende o seu sentido, como poderá instruir o aluno na expressividade, que é a alma do canto e sem a qual não é pos-

¹ Domenico Cecchi, dito *Il Cortona* (1650-1717): *castrato* de renome, trabalhou em diversas das principais cortes da Itália, da Alemanha e em Viena.

² Francesco Ballerini: *castrato*, compositor, libretista e empresário, descendente de uma família de músicos de origem florentina. Alcançou sucesso na corte de Mântua e, posteriormente, na corte imperial de Viena, onde foi agraciado com o título de barão.

sível cantar bem? Senhores mestres fracos, que orientam os principiantes sem pensar no extermínio ao qual submetem a música, enfraquecendo os principais fundamentos dela, se vocês não sabem que os recitativos, particularmente aqueles em língua vulgar, precisam desses ensinamentos que dão forças às palavras, eu os aconselho a renunciar ao nome e à atividade de mestres em favor de quem pode sustentar um e outro, para o bem dos professores e da profissão. Se não for assim, os vossos alunos serão sacrificados à ignorância, não podendo distinguir o *allegro* do *patetico*, nem o animado do terno, não surpreendendo se são vistos estúpidos na cena, e insensatos na câmara. Na minha opinião, não é perdoável a vossa culpa, nem a deles, porque não é mais suportável o tormento de ouvir em teatro recitativos cantados ao gosto dos coros dos padres capuchinhos.

A razão, porém, de não se exprimir mais o recitativo da maneira dos nomeados antigos nem sempre deriva da insuficiência dos mestres ou do desleixo dos cantores, mas da pouca inteligência de certos compositores modernos, os quais (salvo os meritórios) os idealizam tão privados de naturalidade e de gosto que não se pode mais ensiná-los, nem representá-los, nem cantá-los. De justificar quem ensina e quem canta,

a razão se incumbe; para lamentar quem compõe, a mesma me proíbe de entrar em uma matéria demasiado elevada para o meu fraco entendimento, e sabiamente me diz para olhar mais atentamente para o meu fraco e superficial conhecimento, já que é suficiente para um cantor poder escrever nota contra nota (em contraponto). Se eu considerar o empreendimento, que foi o meu propósito nestas *Observações*, se procurar [oferecer] várias vantagens para os vocalistas, e não falar da composição para os quais é tão necessária, cometerei duas falhas. Duvidosa e irresoluta, a perplexidade me deixaria em um labirinto intrincado se não me oferecesse saída a reflexão de que os recitativos não têm relação alguma com o contraponto. Sendo assim, quem será aquele professor que não saiba que muitos recitativos teatrais seriam ótimos se não fossem confundidos uns com os outros; se se pudessem decorar; se não faltasse inteligência nas palavras e na música; se não assustassem quem canta e quem ouve com saltos mortais do branco ao preto; se não ofendessem o ouvido e as regras com péssimas modulações; se não atormentassem o bom gosto com uma perpétua semelhança; se com atrozes mudanças de notas não ferissem a alma; e se, finalmente, as frases não fossem deturpadas por quem não conhece

nem pontos, nem vírgulas? Eu me espanto que essa gente não procure imitar, para seu proveito, os recitativos dos autores que lhes exprimem uma imagem viva da verdade com a expressividade de certas notas que cantam por si mesmas, como se falassem. Mas de que serve que eu me aflija! Estarei eu pretendendo, talvez, que essas razões, com todas as suas evidências, sejam boas, quando na música a própria razão já não está na moda? Grande poder tem o costume! Este absolve com injusta potência os preceitos parciais dos verdadeiros preceitos para não obrigar aqueles que só desejam estudar os *ritornelli*, desperdiçando o tempo que seria precioso na prática dos recitativos, que, segundo seus dogmas, devem nascer da caneta e não da mente. Que seja negligência ou ignorância, não sei; mas sei sim que os cantores não ganham nada com isso.

Haveria ainda muito a dizer acerca da composição dos recitativos em geral, por causa daquela aborrecida cantilena que fere o ouvido com mil cadências interrompidas em cada ópera, que o uso tornou hábito, mesmo que elas sejam sem [bom] gosto e sem arte. Para reformar todas elas, o remédio seria pior que a doença. A introdução de cada cadência final seria horrível. Se, depois, entre os dois extremos fosse neces-

sária uma via intermediária, acredito que, entre cem cadências interrompidas, dez brevemente terminadas em pontos de parada que fecham as frases não seriam mal-empregadas. Os inteligentes, porém, não falam disso, e o seu silêncio me condena [Exemplos 27 e 28].

Volto ao mestre para recordá-lo somente que sua obrigação é a de ensinar música, e se o aluno, antes de sair das suas mãos, não canta bem, o dano recai sobre o inocente; e quem é o culpado não pode ressarcir-lo.

Se, depois dessas afirmações, o instrutor realmente reconhece ter capacidade suficiente para comunicar ao aluno coisas de maior relevo e que implicam o seu progresso, deverá imediatamente introduzi-lo ao estudo das árias eclesiásticas, nas quais é necessário deixar de lado todo e cada hábito teatral e feminino e cantar como homem. Para isso o proverá de vários motetos naturais, de uma beleza nobre, mesclados de *allegro* e *patetico*, de acordo com a habilidade do aluno, e seguir com frequentes lições para que os aprenda, até que os possua com franqueza e espírito. Ao mesmo tempo, procurará que as palavras sejam bem pronunciadas e bem entendidas; que os recitativos sejam expressos com força e sustentados sem afetação; que não falte o tempo nas árias, nem algum princípio de agradável artifício; e, sobretudo, que os

finais dos motetos sejam executados com coloraturas articuladas, afinadas e rápidas. Sucessivamente lhe ensinará o método, que é necessário ao gosto das cantatas, para que, com o exercício, ele descubra a diferença entre um e outro estilo. Contente-se que seja o mestre do proveito do aluno, não pense nunca em fazê-lo exhibir-se em público sem que antes não tenha ouvido o sábio parecer daqueles homens que sabem mais cantar do que adular, porque não só escolherão aquelas composições mais próprias para fazê-lo brilhar, mas o corrigirão também dos defeitos, e talvez dos erros que, pela omissão ou ignorância do instrutor, não tenham sido emendados ou reconhecidos.

Se todos aqueles que ensinam considerassem que das nossas primeiras aparições em público depende o perder ou o ganhar nome e coragem, não exporiam tão às cegas os alunos ao perigo de cair ao primeiro passo.

Se depois o mestre não tiver aquela outra cognição necessária às regras mencionadas, então, por dever de consciência, não deveria prosseguir. Aliás, deveria exortar o aluno a passar, em seu proveito, para instruções melhores.³ Antes, porém, que ele chegue a

3 Ou seja, “procurar outro professor”.

[fazer] isso, talvez não seja totalmente inútil que eu lhe fale, e se a idade não lhe permite me compreender, entenda-me, nos capítulos seguintes, quem tem sua direção e dele cuida.



OBSERVAÇÕES PARA QUEM ESTUDA



ntes de entrar na vasta e difícil aplicação do canto florido,¹ é necessário que se verifique a própria vocação, sem a qual todo o estudo seria jogado fora, não sendo possível resistir à sua obstinada contestação quando uma força oculta nos leva a outro lugar. Quando, pois, [a vocação] é posta em prática, imediatamente persuade e poupa ao principiante metade da fadiga.

Supondo, portanto, que o aluno ansioso se incline à aquisição dessa tão bela profissão e já tenha sido instruído com os cansativos princípios anteriormente

1 Do original *canto figurato*.

citados, e de muitos outros que a minha débil memória esqueceu, deverá recorrer ao poder de suas virtudes morais e sacrificar o resto da sua atenção ao estudo do bem cantar, para que através de um e de outro progresso chegue à felicidade de juntar as qualidades mais nobres do ânimo com as mais peculiares do engenho.

Se quem estuda ambiciona cantar, pense que inevitavelmente da sua voz dependerá a sua fortuna ou a sua desgraça. Assim, para conservá-la, deve abster-se de todo tipo de desordens e de todas as diversões violentas.

Saiba perfeitamente ler para não ter a vergonha de mendigar as palavras, e para não incorrer naquelas disparates que derivam da mais vergonhosa ignorância. Ó, quantos teriam necessidade de aprender o alfabeto!

Caso o mestre não saiba corrigir os defeitos da pronúncia, procure aprender a melhor, porque a desculpa de não ter nascido na Toscana não exime quem canta do erro de ignorá-la.²

2 O dialeto toscano é considerado o berço da língua italiana desde o século XIII, quando uma geração de grandes poetas toscanos, entre eles Dante Alighieri, Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio, se afirmou, passando a ser

Com exata diligência, procure ainda se emendar de todos os outros defeitos que a negligência do instrutor terá omitido.

Estude juntamente com a música pelo menos a gramática, para que possa entender as palavras que terá de cantar na igreja e para dar a força que convém à expressão, tanto numa como na outra língua. Atrever-me-ia quase a acreditar que vários professores não entendem nem a língua vulgar nem o latim.

Exercite infatigavelmente por si mesmo a voz na velocidade do andamento para torná-la obediente em todas as situações, caso pretenda ser mais senhor do que escravo e evitar o título de vocalista *patetico*.

Não se esqueça de, vez em quando, *mettere e fermar la voce*,³ para que esteja sempre disposta e possa servir-se dela em ambas as formas.

referência em toda a península (disponível em: <http://www.accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte/lingua-nazionale-ragioni-fiorentino>). Tosi documenta, portanto, que a pronúncia toscana era o padrão para o canto no início do século XVIII.

3 Do original “di mettere, e di fermar la voce”. Aqui o verbo “mettere” refere-se ao ato de fazer uma *messa di voce*; fazer notas sustentadas com ou sem variação de dinâmica.

Repita várias vezes a sua lição em casa até possuí-la francamente, e depois a decore para poupar ao mestre o aborrecimento de reexplicá-la, e a si próprio, a pena de ter de estudá-la de novo.

O canto exige aplicação com tanto rigor que forçosamente nos obriga a estudá-lo com a mente quando já não se consegue com a voz.

O estudo incansável de um jovem pode superar todos os obstáculos que encontrar, mesmo que sejam defeitos sugados com o leite materno. Essa minha opinião está sujeita a fortes objeções, porém, a experiência a defenderá, unida à seguinte condição: que ele saiba a tempo bem corrigi-los⁴ [os defeitos], porque, se tardar a emenda, [eles] crescem com os anos e se tornam tão mais horríveis quanto mais envelhecerem.

Escute o máximo que puder os cantores mais célebres e os melhores instrumentistas, porque ao escutá-los atentamente se aprende mais do que de qualquer ensinamento.

Procure imitar uns e outros para adquirir pouco a pouco o bom gosto através dos seus exemplos. Essa afirmação, ainda que utilíssima para quem estuda,

4 “Que ele saiba a tempo bem corrigi-los”, em itálico no original.

prejudica infinitamente um cantor, mas numa outra oportunidade explicarei a razão.

Cante regularmente as mais prazerosas composições dos melhores autores, que são doces incentivos para cantar frequentemente e habituam o ouvido ao que agrada. Saiba quem estuda por essa sobrecitada imitação e do impulso das boas composições; o gosto, com o tempo, se torna arte, e a arte, natureza.

Aprenda a acompanhar-se, inspire-se a cantar bem. O cravo convida tão violentamente ao estudo que vence a mais pertinaz negligência e ilumina cada vez mais o intellecto. O evidente proveito que daquele amoroso instrumento resulta nos vocalistas desobriga de exemplos no empenho de persuadir; além disso, acontece a quem não sabe tocar que, sem ajuda de outros, não pode se fazer ouvir nem obedecer algumas vezes às ordens dos soberanos, para seu grande prejuízo e maior confusão.

Enquanto um cantor não agradar a si próprio, com certeza não agradará nunca aos outros. Daí se deduz que, se os profissionais com entendimento pouco mais que medíocre estão privados daquele deleite por não ter aprendido o suficiente, o que terá de fazer o aluno? Estudar, e depois estudar, e não se contentar com pouco.

Eu diria que seja infalivelmente vã qualquer aplicação ao estudo do canto se não for acompanhada de alguma noção de contraponto. Quem sabe compor é consciente do que faz, e quem não tem o mesmo conhecimento opera às escuras, nem poderá cantar muito tempo sem errar. Os mais renomados cantores do passado conheciam o valor intrínseco desse ensinamento pelos resultados, e um ótimo aluno deve imitá-los sem se preocupar se a lição está ou não à moda, pois, apesar de hoje se ouvir de vez em quando algumas coisas admiráveis criadas com um sabor natural, elas são todas feitas aleatoriamente e recomendadas aos ouvintes por acaso. As outras (a bem ver), se não são péssimas, serão indubitavelmente más, porque, não podendo a sorte encobrir-lhes sempre os defeitos, não estarão de acordo nem com o tempo, nem com o baixo. Esse conhecimento, mesmo que necessário, não é, porém, suficiente para fazer-me aconselhar o aluno a mergulhar numa profunda ocupação, sendo certo que mais facilmente o ensinaria a perder a voz. Exorto-o sempre que posso a aprender somente as regras principais para não cantar às cegas.

Estudar muito e conservar a voz em sua beleza são duas coisas um tanto incompatíveis; existe entre elas

uma certa amizade que, mesmo sem interesse e sem inveja, dificilmente permanece. Se refletirmos, porém, que a perfeição na voz é um dom gratuito, e na arte é uma aquisição penosa, decido que esta prevaleça sobre aquela, tanto no mérito quanto no louvor.

Quem estuda, procure o melhor e o procure sem se importar se venha do estilo velho de quinze ou vinte anos, ou de hoje em dia, porque o bom (assim como o mau) pertence a todas as épocas: basta saber encontrar, conhecer e aproveitar-se dele.

Para minha irreparável desgraça, estou velho, mas, se fosse jovem, iria querer imitar quanto possível, no *cantabile*, aqueles que são chamados com o nome feio de antigos e, no *allegro*, aqueles que gozam do belíssimo apelido de modernos. Se o meu desejo é vão na idade em que me encontro, não será infrutuoso para um sábio aluno que deseje igualmente ser hábil num e noutro estilo, que é a única estrada para chegar à perfeição. Se depois tivesse que escolher, eu lhe diria com franqueza que se prendesse ao gosto dos primeiros, sem temer que a parcialidade me enganasse.

As várias maneiras de cantar possuem diferentes categorias. Pode-se distinguir o viril do pueril, assim como o nobre do plebeu.

Quem estuda não espere nunca receber aplausos se não tiver horror à ignorância.

Quem não aspira ocupar o primeiro lugar já começa a perder o segundo, e pouco a pouco contentar-se-á com o último.

Se muitas fracas cantoras se permitem ter seus ornamentos⁵ escritos em função de seu privilégio [feminino], quem estuda não deve imitar seu exemplo, a fim de tornar-se um bom profissional. Quem se habitua a ter tudo de mão beijada se torna estéril e escravo de sua memória.

Se o aluno tiver defeitos, particularmente de nariz, de garganta ou de ouvido, nunca cante se não estiver presente o mestre ou alguém que entenda da profissão e o corrija, senão eles adquirem ainda mais força e perdem a possibilidade de correção.

Estudando em casa as suas lições, cante de vez em quando em frente ao espelho, não para se encantar com a contemplação de sua própria beleza, mas para livrar-se dos movimentos convulsivos do corpo e do rosto (com esse nome defino todos os vícios de fazer caretas de um cantor afetado), porque, quando se instalam, nunca mais vão embora.

5 *Passi* no original.

As horas mais propícias para o estudo são as primeiras do dia; as outras, excluindo as necessárias ao indivíduo, são para quem precisa estudar.

Depois de longamente exercitar-se, e com o controle da afinação, da *messa di voce* , dos trinados, das coloraturas e dos recitativos bem articulados, se o aluno achar que o instrutor não pode lhe ensinar toda aquela perfeita execução que a arte finíssima das árias exige, nem pode sempre estar ao seu lado, então ele começará a experimentar a sua necessidade daquele estudo em que os melhores cantores do mundo são mestres e discípulos de si próprios. Se essa reflexão é madura, para a sua primeira instrução, eu o aconselho a ler o capítulo seguinte para obter sucessivamente maior vantagem de quem sabe cantar as árias e ensiná-las. Se assim não fosse, mais azedo e mais amargo seria o fruto.



DAS ÁRIAS



e quem primeiro introduziu o hábito de retomar as árias da capo teve como motivação mostrar a habilidade de quem canta variando as repetições ao intercalar, não se pode culpar por essa invenção aquele que ama a música; no entanto, tirou uma grande força das palavras.

Pelos citados antigos, as árias se cantavam de três maneiras diferentes: para o teatro, o estilo era gracioso e misto; para a câmara, minucioso e bem-acabado; e, para a igreja, afetuoso e grave. Essa diferença é ignorada por muitíssimos modernos.

Não existe obrigação mais exata para um cantor que o estudo das árias, pois são elas que criam ou destroem sua reputação. Para uma aquisição tão preciosa, poucas lições verbais podem servir de ensinamento,

nem muito proveito resultaria para o aluno, mesmo que ele tivesse uma quantidade de árias em que estivessem escritos de mil maneiras as diminuições mais rebuscadas, porque não bastariam para todas [as árias] e sempre faltaria aquele doce portamento de voz de autor, que incontrastavelmente é o primeiro artífice da arte e da natureza. Tudo aquilo que, na minha opinião, se possa dizer consiste em persuadi-lo a observar atentamente o belíssimo desenho com o qual os melhores cantores se regulam com o baixo e, à medida que sua capacidade aumenta, ele irá descobrindo a arte e o conhecimento. Se depois não souber como copiar o desenho daqueles homens valentes, poderia ensiná-lo o exemplo de um cordialíssimo amigo meu, que nunca assistia a uma ópera sem a partitura de todas as árias que o mais famoso professor cantava. Aqui, contemplando com admiração no movimento dos baixos a mais estudada fineza da arte, totalmente restrita ao rigor mais severo do tempo, ele alcançou algum progresso.

Entre as coisas dignas de consideração, ser-lhe-á apresentada, em primeiro lugar, no mesmo desenho, a ordem com a qual todas as árias, divididas em três partes, querem ser cantadas. Na primeira, não se podem mais que ornamentos simples, de bom gosto e

poucos, para que a composição reste intacta; na segunda, exigem que a essa pureza engenhosa se acrescente um artifício singular, para que os entendidos apreciem a maior habilidade de quem canta; ao retomar a ária da capo, quem não varia melhorando tudo o que cantou não é um grande homem.¹

Habitue-se, portanto, quem estuda a repeti-las sempre diferentemente, porque (se não me engano) um vocalista abundante [em ornamentações], se bem que medíocre, merece muito mais estima que um melhor, que seja estéril, porque este não pode deleitar os inteligentes se não na primeira vez [que canta], e aquele, se não surpreende com a preciosidade de sua produção vocal, pelo menos alimenta a atenção com a diversidade.

Aqueles que estão entre os melhores antigos empenhavam-se a cada noite em variar nas óperas não só as árias patéticas, mas também algumas das alegres. Quem estuda e não adquire bem os fundamentos não pode sustentar o grave peso de um exemplo tão importante.

1 “Uomo” no original; provavelmente referindo-se à sua qualidade de solista ou de *primo uomo*.

Sem variar a arte nas árias, não se descobriria nunca o saber dos profissionais; aliás, pela qualidade das variações, facilmente se reconhece entre dois cantores de primeira esfera quem é o melhor.

Retornando dessa digressão pelo já citado desenho das árias, o aluno encontrará as regras da técnica e da distribuição do engenho. Aquelas ensinam que o tempo, o gosto e o entendimento são meios às vezes pouco menos que inúteis para quem não tem a mente provida de ornamentações improvisadas; e a segunda não permite que a sua superfluidade prejudique a composição e confunda o ouvido.

Quem estuda, aprenda antes de saber, e, depois de muito saber, saiba servir-se disso com juízo. Para ser plenamente persuadido, observe que os cantores mais célebres não expõem seu talento em poucas árias, não ignorando que, quando os vocalistas expõem ao público tudo o que têm na loja em um único dia, estão perto da bancarrota.

Para o estudo das árias (como já disse), não há diligência que chegue. E se são negligenciadas certas coisas que parecem, ou sejam de pouca importância, como poderá a arte ser perfeita se não for bem-acabada?

Nas árias a solo, a aplicação de quem estuda o artifício é somente sujeita ao tempo e ao baixo. Mas naquelas que são acompanhadas por instrumentos, é necessário então que se tenha atenção no seu andamento para evitar aqueles erros que se cometem por quem não aprendeu a conhecê-los.

Para não incorrer em erro cantando as árias, dois ensinamentos fundamentais iluminam quem estuda: o primeiro exorta com um sábio conselho a errar mil vezes no privado (se for necessário), com a certeza de não falhar nunca em público; e o segundo, com a força das razões que não têm réplica, ordena que se cantem na primeira vez sem outras ornamentações que as naturais, com a firme intenção, porém, que se examinem mentalmente, ao mesmo tempo, os lugares onde se convenha pôr os artifícios na segunda vez. Assim, de repetição em repetição, cada vez melhor, mudando sempre, torna-se imperceptivelmente um grande cantor.

O estudo mais necessário e muito mais difícil que qualquer outro, para se cantar perfeitamente as árias, é o de procurar o fácil e reencontrá-lo na beleza do pensamento. Quem tem a sorte de poder unir dádivas tão singulares com um suave portamento da voz entre os professores é o mais feliz.

Quem estuda, apesar de uma natureza ingrata, para sua consolação, não se esqueça de que o afinar, o exprimir, as *messe di voce*, as apojaturas, os trinados, as coloraturas e o acompanhar-se são qualidades principais, e não dificuldades insuperáveis. No entanto, [essas qualidades] não bastam para se cantar bem, e seria necessário estar louco para contentar-se apenas em não cantar mal, mas [as mesmas qualidades] costumam pedir à arte ajuda, a qual raramente as abandona, e que às vezes vem sozinha. Basta estudar.

Evite todos os abusos que são difundidos e estabelecidos nas árias, se quiser conservar o seu pudor na música.

Todo cantor (assim como o aluno) deve abster-se de caricaturas, pelas péssimas consequências que acarretam. Quem faz rir dificilmente se faz estimar, provocando desgosto a quem não tem prazer em passar pelo ridículo, ou por ignorante. Nascem [as caricaturas] majoritariamente da dissimulada ambição de corrigir os outros, enaltecendo a própria inteligência. Agradaria a Deus que não fossem nutridas com o leite venenoso da inveja, ou da maledicência. E os exemplos estão, infelizmente, à vista de todos e se atacam [mutuamente]; justíssimo é o castigo, *ut poena*

*Talionis*² instituída por São Dâmaso, e a reprovação vem a propósito, pois as árias caricatas já arruinaram mais de um cantor.

Não há palavras de persuasão suficientes que se possa recomendar como eu gostaria, e o quanto é necessário o rigor do tempo para quem estuda. E, se repito o argumento mais de uma vez, é porque mais de uma ocasião me proporciona o motivo, sendo que, entre os mais destacados da profissão, são pouquíssimos aqueles que não são enganados por uma quase insensível alteração ou diminuição, e às vezes pelas duas, as quais, embora sejam no início das composições apenas compreendidas, no decorrer da ária, porém, se tornam pouco a pouco maiores, e, no fim, descobre-se o desvio, e com o desvio, o erro.

Se não aconselho quem estuda a imitar vários modernos em seu modo de cantar as árias, a culpa é do rigoroso preceito do tempo que, sendo constituído pela inteligência como lei inviolável da profissão, severamente me proíbe. E, para dizer a verdade, a escassa consideração que eles têm [do tempo], sacrificando-o

2 Nesse caso, quem ridiculariza o outro com árias satíricas acaba sendo ridicularizado.

ao gosto insípido de suas amadas coloraturas, é demasiado injusta para ser tolerável.

Não é compatível a fraqueza de certos vocalistas que pretendem que uma orquestra inteira pare no decorrer do ritmo regular da ária para esperar seus mal fundamentados caprichos, decorados e reproduzidos de um teatro para outro, e talvez roubados do aplauso popular de alguma cantora mais afortunada do que experiente, à qual se perdoa o erro do tempo graças à isenção. Devagar, devagar com a crítica, dizem alguns: isso, se não o sabeis, chama-se cantar *alla moda*. Cantar *alla moda*? Vocês estão enganados, respondo eu. A pausa nas árias, em cada segunda ou quarta, e em todas as sétimas e sextas do baixo, era estudo vão dos professores antiquíssimos, censurado (já vão mais de cinquenta anos) por Rivani (dito Ciecolino),³ ensi-

3 Rivani Ciecolino (1629-1686), nascido na cidade de Pistoia, filho de Alessandro Rivani e Maria Lucrezia Del Siena, foi padre e cantor *castrato* na Catedral de Pistoia. Em 1638, Rivani tomou parte da ópera *Erminia Sul Giordano*, de Michelangelo Rossi. Em 1644, foi mestre de Capela em S. Stefano Dei Cavalieri in Pisa; e ingressou no coro da Catedral de Pistoia, sob a direção de Pompeo Manzini (Fanelli, 2001).

nando com argumentos invencíveis e dignos de serem eternos que quem sabe cantar encontra no tempo oportunidades que sirvam às ornamentações da arte sem inventar nem mendigar pausas. Se fosse ensinamento que merecesse imitação, seria conhecido por aqueles que o imprimiram na alma, entre os quais o primeiro foi o senhor Pistocchi Musico,⁴ o mais renomado entre nós em todos os tempos, cujo nome se imortalizou por ter sido o único inventor de um gosto bem-acabado e inimitável, e por ter ensinado a todos a beleza da arte sem ofender as medidas do tempo. Apenas esse exemplo, que vale por mil outros (ó estimado moderno), deveria ser suficiente para desenganar-vos. Mas, se ainda estiverdes incrédulo, acrescen-

4 Francesco Antonio Mamiliano Pistocchi (1659-1726) foi compositor e cantor italiano. Ainda na infância foi considerado um talento prodígio e, mais tarde, seguiu uma carreira operística de grande prestígio como contralto. Serviu à corte de Parma entre 1686 e 1695 e, em 1696, tornou-se mestre de capela na corte de Ansbach. Ao retornar à Bolonha, foi nomeado *virtuoso di camera e di capella* (1702) pelo príncipe Ferdinando da Toscana. Mais tarde tornou-se professor de canto e entrou para o sacerdócio (Schnoebelen, 2001).

tarei que Siface,⁵ com o seu divino [canto] melífluo, abraçou esse ensinamento; que Buzzoleni,⁶ com a sua inteligência incomparável, adorava (por assim dizer) esse preceito; que Luigino⁷ apareceu depois, com o seu doce e amoroso estilo a seguir suas pegadas; que

5 Giovanni Francesco Grossi “Siface” (1653-1697), cantor italiano, soprano *castrato*. Cantou o papel de Siface na ópera *Scipione Africano* (1671), de Cavalli, em Roma, sendo a partir daí sempre conhecido por esse nome. Trabalhou para o duque de Modena a partir de 1679, mas também se apresentou em óperas, especialmente em Veneza e em Nápoles (Tilmouth, 2002).

6 Giovanni Buzzoleni (1682-1722), tenor italiano, nasceu na cidade de Brescia. Estava sob a tutela de Ferdinando Carlo Gonzaga, duque de Mântua, quando cantou como *Herenio, Cibele, Pescador e Netuno* na ópera *Ottaviano Cesare Augusto* (1682), de Giovanni Legrenzi (1626-1690). Foi nomeado “Virtuoso” na corte de Mântua em 1690 e, novamente, em 1700 (Besutti, 2002).

7 Luigi Albarelli (1692-1706). Citado como Luigino, foi um cantor italiano contralto castrado. Seu primeiro nome apareceu no libreto *Silandro in Pausania* (1692, compositor desconhecido) em Crema. Depois disso, cantou frequentemente em personagens principais e secundários nas vozes masculinas. Em Veneza, participou de diversas óperas de Giovanni Grisostomo (Durante, 2002).

a senhora Boschi,⁸ para a glória de seu sexo, fez ouvir que as mulheres que estudam podem ensinar com as mesmas leis o artifício mais raro, mesmo aos homens destacados. Que a senhora Lotti,⁹ acompanhada pelas mesmas regras e de uma suavidade penetrante, pedia cantando o coração e não se podia negar-lhe o que dela era. Se personagens dessa esfera – entre os quais seria ignorância ou malícia se eu não incluísse com a mente (já que não posso com a pena) vários cantores

8 “Signora Boschi: estive na Inglaterra na época da rainha Anne. Ela cantou por uma temporada na Ópera, retornou a Veneza e deixou seu marido por vários anos. Ele cantava como baixo. Ela era Mestre de Música, mas sua voz estava em declínio quando estive aqui” (Galliard, 1743, p. 103; nota). Seu marido era Girolamo Boschi e foi empregado por Handel na temporada londrina de 1710.

9 Antonio Lotti (1667-1740) foi compositor italiano, aluno de Legrenzi em Veneza. Tornou-se organista em S. Marco (1690), chegando a ser mestre de Capela (1736); foi professor no orfanato *Ospedale degli Incurabili*; e escreveu música sacra para as duas instituições. A partir de 1692 compôs cerca de trinta óperas, a maioria *Opera Seria*. Em sua vasta produção estão oratórias, cantatas seculares, due-tos, madrigais, peças instrumentais e numerosas missas, motetos e salmos (Hansell, 2001).

celebérrimos, cujo aplauso percorre presentemente toda a Europa sem que eu os nomeie —, se todos esses nomes, e também certos amadores capazes de provocar inveja nos mais habilidosos professores, não bastassem a fazer-vos compreender que não se pode nem se deve cantar arbitrariamente, deveriam pelo menos entender que, com o erro no tempo, vão cair em um outro ainda maior, que é o de não saber que, quando a voz está sem acompanhamento, ela é privada da harmonia e, conseqüentemente, fica sem arte e faz bocejar os inteligentes. Vocês, talvez, mais para se desculpar do que para justificar, me dirão que poucos ouvintes têm esse discernimento, e que infinitos são os outros que cegamente batem palmas a tudo que tenha alguma aparência de novidade. Mas de quem é o erro? Aquele auditório, que louvaria até o medíocre, não encobre os seus defeitos, porque revela a sua própria ignorância. Cabe a vós corrigi-los e, abandonando a vossa mal fundamentada obstinação, deveis confessar que a liberdade que tomeis fere a razão e insulta aqueles ensinamentos fortes, que ao mesmo tempo vos condenam e, como cúmplices dos vossos delitos, todos os instrumentistas que vos esperam, com prejuízo do seu estatuto, porque obedecer é um ato servil, que não convém a quem é vosso compa-

nheiro, igual a vós, e a quem não se pode reconhecer outro patrão a não ser o tempo. Reflitam, finalmente, que a dita instrução será sempre vantajosa, já que se [errando] terão a sorte de ganhar os “vivas” dos ignorantes, então [acertando] com justiça merecerão ainda aqueles dos inteligentes, e o aplauso será universal.

Os justos motivos que obrigam quem estuda a não imitar os senhores modernos nas árias não terminam, porém, com os erros do tempo, porque patentemente vislumbra-se que toda a sua aplicação é direcionada em romper, esmiuçar de tal forma que não seja mais possível ouvir nem palavras, nem pensamentos, nem modulações, nem discernir uma ária da outra, em razão de tal semelhança que, ouvida uma [ária], ouviu-se mil. E a moda triunfa? Acreditava-se (não faz muitos anos) que, em cada ópera, bastasse ao mais gorjeante profissional uma ária quebrada para satisfazer-se, mas os cantores de hoje em dia não são da mesma opinião: pelo contrário, como se não estivessem satisfeitos em transformar todas as árias com horríveis metamorfoses em tantas coloraturas, correm sem freio, atacando com renovada violência seus finais para repor o tempo que acham ter perdido ao longo da ária. No capítulo das atormentadas cadências, veremos em breve se a moda é

de bom gosto, entretanto, retorno aos abusos e aos defeitos das árias.

Não sei positivamente quem foi, entre os modernos, aquele compositor ou vocalista ingrato que teve coragem de reformar o amoroso *patetico* das árias como se ele não fosse mais digno da honra dos seus comandos depois de um longo e grato serviço. Quem quer que tenha sido, com certeza retirou da profissão o que ela tinha de melhor. O meu fraco entendimento não chega a desenvolver a causa, tanto que, se pergunto a todos os músicos em geral que conceito tenham do *patetico*, esses, com opinião unânime (coisa que raramente acontece), me responderão que ele é a delícia mais querida do ouvido, a paixão mais doce da alma e a base mais forte da harmonia. E de tão belas prerrogativas não se ouvirá mais qualquer nota sem que se saiba o porquê? Tenho ouvido dizer: não devo eu interrogar os professores, mas [sim] a louca extravagância do povo, protetor volúvel da moda, que não poderá suportar isso. Ah! Isso é um engano, na minha opinião. A moda e o povo vão juntos como as águas dos riachos que, levadas pela enchente, mudam frequentemente o leito e, depois, com o primeiro céu sereno, retiram-se no vazio. O mal está na nascente, a culpa é dos cantores. Louvam o *patetico* e cantam

o *allegro*? Seria de fato bem privado de senso comum quem não entendesse isso. Conhecem as qualidades do primeiro, mas, sabendo que ele é muito mais difícil que o segundo, deixam-no de lado.

Em outros tempos, ouviam-se no teatro diversas árias naquele suavíssimo estilo, precedidas e acompanhadas por harmoniosos e bem modulados instrumentos, que raptavam os sentidos de quem compreendia o artifício e a melodia. Se ainda fossem cantadas por aquelas cinco ou seis pessoas ilustres que nomeei, então não seria possível que, perante o movimento violento dos afetos, a humanidade negasse a ternura e as lágrimas. Ó grã-prova para confundir a idolatrada moda! Existe hoje quem se comova perante o melhor canto e chore? Não (dizem todos os ouvintes, não), porque o cantar dos modernos é sempre alegre, embora seja merecedor de admiração em sua força; se chegar [a chorar], não vai além da superfície para quem tem ouvido delicado. O gosto dos chamados antigos era um misto de alegre e *cantabile*, cuja variedade não podia deixar de agradar. O atual é tão preocupado consigo mesmo que, desde que se afaste do outro, contenta-se em perder a maior parte de sua beleza. O estudo do *patetico* era a mais querida ocupação dos primeiros, e a aplicação das coloraturas

mais difíceis é o único objetivo dos segundos. Aqueles operavam com maior fundamento, e estes executam com maior bravura. Mas como a minha ousadia chegou a comparar os cantores mais célebres de um com de outro estilo, seja-lhe perdoada também a temeridade de completá-la, afirmando que os modernos são insuperáveis em cantar ao ouvido, e os antigos, inimitáveis em cantar ao coração.

Não se nega, porém, que os melhores vocalistas de hoje em dia não tenham em alguma parte refinado o gosto passado com produções dignas de serem imitadas não somente por quem estuda, mas também por quem canta. Pelo contrário, como prova evidente de estima, é necessário publicamente confessar que se amassem um pouco mais o *patetico*, cantando-o expressivamente, e um pouco menos as coloraturas, poderiam glorificar-se de ter conduzido a arte ao sumo grau.

Poderia ser também que as extravagantes ideias, que em muitas composições se ouvem agora, sejam aquelas que retiram aos ditos cantores a maneira de poder unir o *cantabile* à sua inteligência, sendo que as árias que seguem esse costume prosseguem desenfreadamente agitando-os [os cantores] com movimentos tão violentos que lhes retiram o fôlego e a

possibilidade de exhibir o seu finíssimo entendimento. Mas, Deus imortal! Do momento que existam tantos compositores modernos (entre os quais há mais do que um com a mente igual ou, talvez, mais aberta que aquelas dos melhores antigos), por qual razão e por qual motivação excluem sempre das preciosas invenções dos seus belíssimos pensamentos o suspirado *adagio*? Que mal poderá cometer o seu fleumático temperamento? Se [o *adagio*] não pode galopar com as árias que correm como homens do correio, por que não o deixar com aquelas que precisam de repouso, ou pelo menos com uma só que piedosamente assista o infeliz herói quando ele deve chorar e morrer em cena? Senhor, não. A grande moda quer que se chore e morra cantando *presto* e alegremente. Mas como! A ira do gosto moderno não se aplaca somente com o sacrifício do *patetico* e do *adagio*, amigos inseparabilíssimos, mas passa tão além disso que, se as árias não têm a terça maior,¹⁰ são elas também, por assimilação, proscritas. Pode-se ouvir pior do que isso? Senhores compositores (eu não falo aos insignes, senão com a devida veneração), no meu tempo, a música mudou três vezes de estilo: o primeiro, que agradou nas

¹⁰ Árias em tonalidade maior.

cenas e na câmara, foi aquele de Piersimone¹¹ e de Stradella;¹² o segundo é dos melhores da atualidade, e deixo aos outros julgar se são jovens e modernos. Do vosso, que ainda não está estabelecido de todo na Itália, e que além da fronteira não tem crédito algum, falarão brevemente as gerações vindouras, porque as modas não duram. Mas, se a profissão deve existir e findar com o mundo, ou vocês se corrigem, ou a reformarão os vossos sucessores. Sabem como? Exilando os abusos e chamando de volta o primeiro, o segundo e o terceiro tom para levantar o quinto, o sexto e o oitavo, oprimidos pelas fadigas; farão ressuscitar o quarto e o sétimo, mortos por vossa causa e sepultados na igreja com os finais. Ao gosto de quem canta e de quem entende, ouvir-se-á o *allegro* misto

11 Piersimone ou Pietro Simone Agostini (1635-1680) foi compositor italiano, célebre por suas cantatas que, segundo J. E. Galliard (1743, p. 112), eram de difícil execução por exigir muita expressividade.

12 Alessandro Stradella (1643-1682): cantor e compositor de Bolonha, compôs cerca de 170 cantatas, além de óperas, oratórios e música instrumental. Trabalhou em Roma para a rainha Cristina da Suécia e teve uma vida dissoluta. Morreu assassinado em Roma.

de quando em quando com o *patetico*; as árias não serão todas sufocadas pela indiscrição dos instrumentos que cobrem a artificiosa miniatura do *piano*,¹³ as vozes delicadas, e ainda aquelas de quem não quer gritar. Não sofrerão mais a inoportuna humilhação dos uníssonos inventados pela ignorância para esconder do povo a fraqueza de muitos e muitas. Será recuperada a harmonia instrumental perdida. [As árias] serão compostas mais para os cantores do que para os instrumentistas. A parte que canta não terá mais a mortificação de ceder o seu lugar aos violinos. Os sopranos e os contraltos não cantarão todas as árias à maneira dos baixos, apesar de mil oitavas. E, finalmente, farão ouvir as árias mais gostosas e menos iguais, mais naturais e mais cantáveis, mais estudadas e menos penosas, e tanto mais nobres quanto mais distantes da plebe. Mas já ouço me dizerem que a liberdade teatral é vasta, que a moda agrada e que a minha temeridade cresce. E eu não terei que responder que o abuso é maior que a invenção perniciosa e que a minha opinião é comum? Serei eu talvez entre os professores o único que não saiba que a ótima com-

13 *Piano* como dinâmica musical, oposto ao forte.

posição faz cantar bem, e a péssima prejudica? Não teremos ouvido mais que uma vez que a sua qualidade foi capaz de estabelecer em poucas árias o conceito de um cantor medíocre e destruí-lo a quem por força do mérito o havia conquistado? A música, composta por quem tem inteligência e gosto, instrui quem estuda, aperfeiçoa quem sabe e agrada a quem ouve. Mas já que entrei na dança, que se dance.

Quem primeiro guiou a música em cena provavelmente pensou em conduzi-la aos triunfos e levá-la ao trono. E quem poderia ter imaginado que, no breve decurso de poucos lustros, ela tivesse que ser usada como espetáculo funesto de sua própria tragédia? Fábricas excelsas dos teatros: qualquer um que as observar sem estremecer não considera, ou não sabe, que vocês têm sido erguidas sobre as preciosas ruínas da harmonia. Vocês são a origem dos abusos e dos erros: de vocês nasce o estilo moderno e a multidão de escritores de cançonetas. Vocês são a única razão pela qual pouquíssimos são hoje em dia os professores de bem fundamentado entendimento para os quais, com justiça, convém o digníssimo nome de mestres de capela. Porque o pobre contraponto tem sido condenado pelo século corrompido a mendigar um pedaço de pão na igreja. Enquanto a ignorância

de muitos tripudia no teatro, a maior parte dos compositores foi obrigada, pela avidez do ouro ou pelas duras leis da indigência, a abandonar o estudo, tanto que se pode prever (se o céu não socorrê-los por meio de quem o possua em excelência, ou desses poucos que sustentam gloriosamente os caros preceitos) que a música, depois de ter perdido os nomes de ciência e de companheira da filosofia, corre o manifesto perigo de ser reputada indigna de entrar nos sacros templos, por levar o escândalo a quem nela ouve gigas, minuetos e furlanas. E, de fato, onde o gosto é depravado, quem poderia distinguir as composições eclesiásticas das teatrais se cobrassem ingresso na porta [da igreja]?

Sei que, com aplausos merecidos, o mundo honra alguns poucos mestres inteligentíssimos, tanto num quanto noutro estilo, os quais indico a quem estuda para cantar bem. E, se o número deles não for tão restrito como se acredita e penso, eu peço perdão a quem não for incluído, esperando facilmente obtê-lo, pois o erro involuntário não ofende, e o grande homem não conhece outra inveja senão aquela que é virtude. Os ignorantes majoritariamente não costumam ser indulgentes; na verdade, desprezando e odiando tudo o que não compreendem, serão justamente eles que não me darão paz.

Perguntei, para minha desgraça, a um desses, de quem ele teria aprendido o contraponto. Do instrumento, logo me respondeu.¹⁴ Bem. Em que tonalidade (acrescentei) compôs você a introdução da vossa ópera? Que tonalidade? Que tonalidade? (interrompeu bruscamente). Por que vocês estão me incomodando a cabeça com essas interrogações pobres? Ouve-se bem de que escola você vem. A escola moderna, caso não saibam, não conhece outros tons a não ser aqueles que se seguem aos relâmpagos,¹⁵ e com razão ri-se da tola opinião de quem imagina que sejam dois [tons], assim como de quem afirma que, divididos em autênticos e plagais, sejam oito (ou mais, se for necessário) e deixa prudentemente livre a vontade de cada um para compor como bem quiser. No tempo de vocês, o mundo dormia, e nem lhes desgraça se o nosso extravagantíssimo método o acordou com aquela alegria à qual agradece o coração e que incita o pé à dança. Acordem vocês, antes de morrer,

¹⁴ Nessa época era comum estudar harmonia e contraponto ao cravo.

¹⁵ *Tuono*: jogo de palavras, que em italiano possui o duplo significado de tom (tonalidade) e trovão (que se segue ao relâmpago).

e erguendo a cabeça endurecida pelo peso incomodativo de tantas ideias distorcidas, mostrem que a velhice não desaprova o que a juventude produz. Caso contrário, ouvirão que as vossas próprias palavras, retornando atrás, vos dirão que a ignorância odeia tudo que é ótimo. As belas-artes vão sempre cada vez mais se refinando e, se pretendessem fazer-me mentir, a música me defenderia de espada na mão, [pois] ela não pode mais avançar. Acordem, digo, e, se não são totalmente privados de juízo, me escutem empenhando-me em vos fazer confessar o que candidamente vos falo. Como prova disso, ouçam:

Que o nosso belíssimo estilo tenha sido inventado para esconder com o belo nome de MODERNO os ensinamentos demasiado dificultosos do contraponto, não se pode negar.

Que exista uma lei irrevogável entre nós para exilar perpetuamente o *patetico*, é verdade porque não queremos melancolia.

Mas que de vetustos sátrapas se ouça dizer que estamos competindo entre quem comete os despropósitos mais extravagantes, e ainda nos gabamos em seguida de sermos os inventores, essa é uma maligna e negra impostura de quem nos vê exaltados. Morra a inveja. De qualquer maneira vocês veem que aquela

estima que unanimemente fomos adquirindo decide; e, se o músico não é da nossa tribo, não encontra protetor que o defenda e o estime. Mas, no momento em que falamos em confiança e com a sinceridade na língua, quem pode cantar bem ou bem compor sem a nossa aprovação? Todo o mérito que tivesse (você sabem isso), não faltam maneiras de arruiná-lo, aliás, poucas sílabas bastam para destruí-lo: ELE É ANTIGO.

Digam-me, por favor: quem, senão nós, teria levado a música ao cúmulo da felicidade, tão somente retirando das árias a aborrecida emulação dos primeiros violinos, dos segundos e das violas? Talvez exista quem tanto ousasse usurpar-nos a glória? Nós, nós somos aqueles que com a força do engenho conseguimos fazê-la subir até o mais sublime grau, retirando ainda o incomodativo ruído dos baixos fundamentais de maneira... (escutem e aprendam) que, se em uma orquestra houvesse cem violinistas, seríamos capazes de compor de maneira que todos tocassem ao mesmo tempo a mesma ária que canta a parte [vocal]. O que dizem? Ousariam reprovar-nos?

O nosso amabilíssimo método, que não obriga ninguém ao estudo penoso das regras; não inquieta a mente com os afanos da teoria especulativa, nem nos desilude com aquela vã cognição que pensa reduzir

isso em ato; que, especulando, pode-se investigar; que não prejudica a saúde; que encanta os ouvidos da moda; que encontra quem o ame, quem o prestigie e quem o pague a peso de ouro; e vocês ousariam criticá-lo?

O que diremos nós daquelas tétricas e enjoativas composições daqueles homens que vocês celebram como primeiros do universo, se bem que vocês não tenham o direito a opinar? Não reparam que aquela velharia de pilantras nos entedia? Seríamos bem loucos a empalidecer e a nos tornar paralíticos sobre as partituras, à procura da harmonia, das fugas, das suas inversões, do contraponto duplo, da multiplicação dos sujeitos, do fazer o *stretto*, do fazer o *canon* e de vários outros aborrecimentos que não estão mais na moda (e o que é pior), que são de pouco louvor e menos ganho. Senhor crítico, o que me diz agora, você ouviu? Sim, senhor. O que você me responde? Nada.

Muito me surpreende, ó cantores amantíssimos, a profunda letargia em que vocês se encontram para sua grande desvantagem. Vocês deveriam acordar, que já não é sem tempo, e dizer a essa categoria de compositores que vocês querem cantar, e não dançar.



DAS CADÊNCIAS



s cadências finais das árias são de dois tipos: uma que os contrapontistas chamam de superior, ou de cima, e outra de inferior, ou de baixo. Para me fazer entender mais facilmente por quem estuda, direi que, se uma cadência fosse (por exemplo) em Dó com B quadro,¹ as notas da primeira seriam Lá Sol Fá, e as notas da segunda, Fá Mi Fá. Nas árias a solo, ou nos recitativos, um cantor pode escolher aquela cadência que mais lhe agrada, mas, se forem acompanhadas por vozes ou instrumentos, não pode mudar a superior com a inferior, nem esta com aquela [Exemplo 29].

¹ B quadro = Si natural. Mais uma referência ao sistema hexacordal utilizado por Tosi.

Seria supérfluo que eu falasse das cadências interrompidas porque se tornaram comuns para quem não é professor, e não servem para a maioria, a não ser nos recitativos.

As cadências com intervalo de quinta descendente não se compunham no estilo antigo para um soprano que cantasse ária a solo ou com instrumentos, a menos que a imitação de alguma palavra tivesse obrigado o compositor a isso. Estas, por não terem outro mérito que o de ser as mais fáceis de todas, tanto para quem escreve quanto para quem canta, são hoje em dia as que dominam [Exemplos 30 e 31].

No capítulo das árias, exortei quem estuda a evitar a torrente de coloraturas *alla moda*, e também me empenhei em afirmar o meu fraco sentimento acerca das cadências de hoje, e eis-me aqui pronto, com o protesto de costume, para apresentá-lo com todas as minhas opiniões ao tribunal inapelável da inteligência e do gosto, para que, como soberanos juízes da profissão, ou condenem os abusos das modernas cadências ou os enganos do meu pensamento.

Toda ária tem (pelo menos) três cadências, e todas elas são finais. O estudo dos cantores de hoje em dia (falando genericamente) consiste em terminar a cadência da primeira parte com uma profusão de colo-

raturas *ad libitum*, e a orquestra que espere. Naquela da segunda [parte] se multiplica a dose na garganta, e a orquestra se aborrece. Replicando depois a última do intercalar,² solta os fogos de artifício do Castelo de Sant'Angelo,³ e a orquestra reclama. Mas por que ensurdecer o mundo com tantas coloraturas? Eu rogo aos senhores modernos que me perdoem a excessiva liberdade de falar em favor da profissão, que o bom gosto não reside na velocidade contínua de uma voz errante, sem rumo e sem fundamento, mas no *cantabile*, na doçura do portamento, nas apojaturas, na arte e na inteligência dos floreios,⁴ andando de uma nota a outra com singulares e inesperados enganos, com *rubato* de tempo, e no movimento dos baixos, que são as qualidades indispensáveis e essenciais para

2 Provavelmente o autor se refere à cadência que conclui a volta da capo.

3 Referência à *Girandola di Castel Sant'Angelo*, um espetáculo de fogos de artifício realizado em Roma (no Castelo de Santo Ângelo), desde o século XV até os dias de hoje, no dia de 29 de junho (dia dedicado aos santos Pedro e Paulo, padroeiros de Roma).

4 *Passi* [singular: *passo*]: breves improvisações. Ver o último capítulo.

se cantar bem e que o engenho humano não pode encontrar nas suas caprichosas cadências. Acrescentarei que, antiquissimamente, o estilo dos vocalistas (segundo o relato de quem me ensinou a solfejar) era insuportável por causa da quantidade de coloraturas nas cadências que nunca acabavam, como agora, e que eram sempre as mesmas, justamente como são as do presente. Tornaram-se no final tão odiosas que foram, por perturbarem o ouvido, antes exiladas do que corrigidas. Assim acontecerá também a esses [modernos] diante do primeiro exemplo de um cantor acreditado, que não se deixa mais seduzir pelos vãos louvores do povo. Daquela correção, os sucessores mais influentes fizeram uma lei que talvez não tivesse sido destruída se fossem capazes de fazer-se ouvir [agora], mas a opulência, a doença da voz, a idade e a morte privaram quem vive daquilo que no canto havia de melhor. Hoje em dia os cantores soltam gargalhadas, tanto da reforma como dos reformadores das coloraturas nas cadências; aliás, ao tê-los trazido de volta do exílio e fazê-los aparecer nos palcos de forma caricatural para que apareçam na opinião dos tolos como invenções espúrias, ganham imensas fortunas de ouro, pouco ou nada importando se foram rejeitados ou detestados por dez ou doze lustros, ou

por cem séculos. E quem pode condená-los? Nem a inveja, nem a loucura ousariam fazê-lo. Porém, se a razão, que não é inveja nem loucura, lhes falasse na secreta confidência do coração e ao ouvido lhes dissesse: com qual injusto pretexto podem vocês usurpar o nome de modernos se cantam como os antiquíssimos? Acham, talvez, que o que sai da vossa garganta é o que vos produz riquezas e louvores? Desenganam-se e agradeçam pela abundância dos teatros, a penúria de ótimos sujeitos e a estupidez de quem vos ouve. O que responderiam? Não sei. Vamos agora encerrar as contas.

Senhores modernos, podem vocês afirmar que não estão zombando entre si quando nas cadências recorrem a uma longa sequência de coloraturas para mendigar aplausos da cega ignorância? Vocês chamam esse recurso pelo nome de “esmola”, suplicando, como por caridade, os vivos que sabem não merecer de verdade, e em recompensa fazem pouco dos vossos sequazes quando não têm mãos, pés e vozes suficientes para lhes louvar? Onde está a boa lei, onde está a gratidão? E se eles percebessem o engano? Diletíssimos cantores, os abusos das suas cadências, se elas lhe são úteis, são igualmente prejudiciais à profissão, e são os maiores que vocês cometem, porque são feitos a sangue-

-frio, sabendo que estão errados. Para o vosso bem, desenganem o mundo e empreguem em coisas dignas o belíssimo talento que Deus lhes deu. Entretanto, com mais coragem, retorno às minhas opiniões.

Gostaria de saber com que fundamento alguns modernos de destaque e de grande renome fazem nas cadências superiores sempre o trinado na terça acima da nota final, porque o trinado (que nesse caso deve resolver-se) não pode [resolver-se], por razão da própria terça, que sendo sexta do baixo é por ele impedida, e as cadências ficam sem resolução. Mesmo que acreditassem que os melhores ensinamentos dependessem da moda, parece-me que deveriam de vez em quando perguntar ao ouvido se ele está satisfeito com um trinado executado na sétima e sexta de um baixo que faça cadência, e tenho certeza que diria não. Das regras dos antigos aprende-se que o trinado deve ser preparado nas mesmas cadências na sexta do baixo, para que depois se faça ouvir na quinta, porque esse é o seu lugar [Exemplos 32 e 33].

Vários outros daquele grupo fazem as ditas cadências da mesma maneira que os baixos, ou seja, descendo de quinta com uma coloratura de notas rápidas em grau conjunto, supondo assim cantar bem ou encobrir as oitavas [paralelas]; porém, mesmo que

mascaradas são reconhecíveis, e o resultado deixa-os desiludidos.

Em qualquer cadência afirmo sem sombra de dúvida que os professores mais importantes não podem formar trinados nem coloraturas sobre as penúltimas sílabas destas palavras: *v.g.*,⁵ *confonderó*, *ameró*, etc., porque são ornamentos que não convêm nas sílabas breves, mas sim nas antecedentes a elas [Exemplo 34].

Muitíssimos cantores de segunda categoria terminam as cadências inferiores *alla francese*, sem trinado, ou porque não sabem fazê-lo ou pela facilidade em copiá-las, ou por procurar alguma coisa que sustente em aparência o nome de modernos, e enganam-se substancialmente, porque os franceses não se privam do trinado nas cadências de baixo senão nas árias patéticas; e os nossos italianos, habituados a seguir a moda, o excluem em todas, mesmo que nas alegres seja obrigatório. Sei que um bom cantor pode com razão abster-se de fazê-lo também nas árias *cantabili*, porém raramente, porque se é tolerável uma cadência sem esse bonito ornamento, é absolutamente impossível não aborrecer e não entediar depois de muitas e muitas que morrem de morte súbita [Exemplo 35].

5 *Verbi gratia* [por exemplo].

Sinto que todos os modernos (amigos e inimigos do trinado, que sejam) chegam às ditas cadências inferiores com uma apojatura na nota final sobre a penúltima sílaba do vocábulo, e isso também me parece um defeito, porque, em minha opinião, nessa ocasião, a apojatura não seja de bom gosto, a não ser na última sílaba, como era o uso dos antigos ou de quem sabe cantar [Exemplo 36].

Se nas mesmas cadências inferiores os melhores vocalistas de hoje em dia acreditam não errar quando fazem ouvir a nota final antes do baixo, enganam-se grosseiramente, porque é erro máximo que fere o ouvido e os preceitos, e que se torna duplo quando eles vão (como fazem) para a mesma nota com a apojatura, a qual, quer se suba ou se desça, se não cair depois do baixo, é sempre péssima [Exemplos 37 e 38].

Não será talvez o pior de todos os defeitos atormentarem os ouvintes com mil cadências todas feitas da mesma maneira? De onde vem essa árida esterilidade se é notório a todo professor que, para ser estimado cantando, a maneira mais eficaz é a fertilidade das opções?

Se, entre todas as cadências das árias, a última admite algum moderado arbítrio a quem canta para que se reconheça a finalização delas, o abuso é sofrível,

mas se torna abominável quando um cantor persiste com seus aborrecidos garganteios, nauseando os inteligentes, que tanto mais sofrem quanto mais sábios forem, pois os compositores deixam normalmente em cada cadência final algumas notas em que é suficiente um ornamento discreto, sem executá-lo fora do tempo, sem gosto, sem arte e sem entendimento.

Maior surpresa ocupa minha mente se reflito que o estilo moderno, depois de ter exposto todas as cadências das árias teatrais ao martírio de um *moto perpetuo*, tenha também a crueldade de condenar à mesma pena não somente aquelas das cantatas, mas de não perdoar nem as cadências de seus recitativos. Pretenderão talvez os vocalistas, não distinguindo a música de câmara com os desmedidos vocalizes da música de cena, exigindo os vivos plebeus nos gabinetes reais? Coitadas das notas! Vocês não são mais figuras de música, porque, se fossem, não sem injustiça seriam alienadas pela soberania das leis.

Um ótimo aluno [que] fuja a esse exemplo, e como esse exemplo aos abusos, aos defeitos e a tudo o que é trivial e comum, tanto nas cadências como fora delas.

Se inventar cadências peculiares sem ofender o tempo tem sido uma das dignas ocupações dos chamados antigos, quem estuda a ponha em uso de novo,

procurando imitá-los na inteligência de saber roubar um pouco de tempo antecipado, lembrando-se que os conhecedores da arte não esperam admirar a sua beleza durante o silêncio dos baixos.

Muitos e muitos outros erros ouvem-se nas cadências, os quais eram antigos e se tornaram modernos; foram ridículos e são ainda. Ora, considerando que quem muda um estilo não o melhora, posso provavelmente concluir que o mal se corrige através do estudo e não através da moda.

Agora deixemos em paz, por algum momento, a opinião dos chamados antigos e daqueles que se dizem modernos para observar qual proveito terá tido o aluno no momento em que desejar fazer-se ouvir. Que se escute, portanto, sem deixar de lhe dar boas instruções, para que chegue pelo menos a merecer o nome de bom cantor, quando não possa obter um ainda melhor.



OBSERVAÇÕES PARA QUEM CANTA



is o cantor em público mediante os efeitos daquele estudo ao qual se applicou nas lições passadas. Mas a que serve exhibir-se! No grande teatro do mundo, quem não representa uma digna personagem não faz outra figura se não de vil comparsa.

Da fria indiferença que em muitíssimos vocalistas se preconiza na profissão, pode-se concluir que esperam que a música implore a graça de ser benignamente aceita pela sua generosa bondade como humilíssima e obrigadíssima serva.

Se tantos e tantos não tivessem sido [prematuramente] persuadidos de terem estudado suficientemente, não seria tão exíguo o número dos ótimos,

nem tão cheio o dos ínfimos. Estes [últimos], por terem decorado quatro *Kyrie*, pensam ter atingido o *Non plus ultra*.¹ Se lhes for apresentada uma cantata fácil e bem copiada, então, em vez de satisfazer a dívida com o empenho, dir-vos-ão com impudente desenvoltura “que os grandes homens não são obrigados a cantar em língua vulgar² à primeira vista”. Que coisa ridícula! O músico que sabe que as palavras, latinas ou italianas que sejam, não mudam a forma das notas, imagina logo que a pronta resposta desse grande homem nasce do não saber cantar franco, ou não saber ler, e o adivinha.

Infinitos são aqueles outros que suspiram pelo momento de saírem das penosas fadigas dos primeiros estudos para terem a sorte de entrar na turba dos medíocres. Quando chegam com o pouco que sabem e tropeçam na divina providência, em quem os alimente, fazem imediatamente uma belíssima reverência à música sem cuidar minimamente que o mundo saiba, ou então, se estão entre os vivos. Estes

¹ *Non plus ultra*: não mais além (literal); significa o ápice, o apogeu de algo, o ponto que não pode ser ultrapassado.

² Tosi refere-se aqui à língua italiana, em contraposição à língua latina.

não acreditam que a mediocridade num cantor significa ignorância.

Ainda há vários que não estudam outra coisa senão os defeitos e são dotados d'uma maravilhosa facilidade em aprendê-los todos, com uma memória profunda para nunca os esquecer. O gênio deles é tão inclinado para o mal que, se pela natureza tiverem a sorte de uma boa voz, se tornam inconsoláveis se não arranjam maneira de torná-la péssima.

Quem alimenta, porém, melhores sentimentos procurará uma mais nobre e mais restrita companhia. Conhecerá a necessidade de outros conselhos, outros ensinamentos e ainda de outro mestre. Deste, ele irá querer aprender, juntamente com a arte de bem cantar, aquela de bem viver, que consiste nas boas maneiras da vida civil. Unida que esta seja com o mérito, que será obtido no canto, ele poderá então esperar a graça dos monarcas e a estima universal.

Se aspira ao conceito de espírito juvenil e de juízo, não seja vil nem temerário.

Fuja das pessoas abjetas ou desacreditadas, e sobretudo esteja longe daquelas que se deixam levar pela permissividade escandalosa.

Não se deve frequentar aquele professor, mesmo que insigne, se ele tiver maneiras plebeias e desappro-

vadas, que não se preocupa em perder o seu decoro para fazer a sua fortuna.

Ótima escola é a nobreza da qual muito se aprende, quando é gentil. Mas, como não existe regra sem exceção, onde o músico não encontra o seu lugar, afaste-se sem arrependimento, porque falará suficientemente por ele a sua retirada.

Se não for recompensado pelos grandes, nunca se queixe, porque ganha-se pouco e pode-se perder muito, e não é um caso raro. O melhor partido é aquele de servi-los ainda mais cuidadosamente, para ter pelo menos o prazer, ou de vê-los gratos uma vez, ou de fazê-los cada vez mais ingratos.

As minhas longas e redobradas viagens me permitiram parar em quase todas as cortes da Europa, e os exemplos, mais que as minhas palavras, deveriam persuadir todos os bons cantores a observar o que digo, mas sem empenhar a liberdade ao engano. As correntes, ainda que de ouro, não deixam de ser correntes, e não são todas desse precioso metal. Para além de que o pão que se lhes tira à dentada (quando não é da farinha dos patrões, e não se paga bem aos seus padeiros), eles o amassam com um certo tipo de azeite que o faz parecer branco por fora, mas por dentro é tão escuro que, se não se torna venenoso, produz efei-

tos de muito prejuízo: encanta quem o compra; cega quem o vende; quem o come não estuda mais; engana quem o acha perpétuo; é mal assado para a saúde do corpo e muito cru para a da alma.

O século da música teria já acabado se os cisnes não fizessem seu ninho em alguns teatros da Itália ou nas margens reais do grande Tâmisia. Ó querida Londres! Nos outros rios não se canta mais como era de costume, com suave doçura, a própria morte, mas choram tão amargamente aquela dos AUGUSTOS e adoráveis PRÍNCIPES, pelos quais eram ternamente amados e estimados. Atualmente *Alia res sceptrum, alia plectrum*.³ Esse é o curso habitual dos acontecimentos humanos, e por decreto divino vê-se diariamente que tudo o que cá embaixo está em movimento, chegando ao topo, tem necessariamente que declinar. Deixemos as lágrimas ao coração e falemos de quem canta.

Se ele é prudente, não deverá deixar sair da sua boca sem motivo verdadeiro essas afetadíssimas palavras, que desgostam e são tão usadas, ou seja:

3 *Alia res sceptrum, alia plectrum*: uma coisa é o cetro, outra o plectro (literal). Frase atribuída a Estratônico de Atenas, significa que governar um povo é bem diferente de entretê-lo (com música).

“Hoje não posso cantar, estou muito resfriado”, e dizer “Vossa excelência, me desculpe”, tossindo um pouco. Poderia atestar que, no longo curso da minha vida, nunca pude ouvir dos vocalistas essa bendita verdade: “Hoje estou bem”; se bem que a sinceridade os obrigasse a externá-la. Reservam essa intemperista confissão ao dia seguinte, no qual não têm dificuldade alguma em dizer: “Nunca estive tão bem como ontem”. É, porém, verdade que, em algumas circunstâncias, não é somente compatível, mas necessário o pretexto, pois dizendo [a verdade], a indiscreta parcimônia de alguns, que querem ouvir a música que lhes custasse também um obrigado, chega a um ponto que os professores se acham obrigados a servir logo e gratuitamente, e uma recusa seria uma injuriosa ofensa, que merece ódio e vingança. Mas se é lei humana e divina que cada um viva de suas honradas fadigas, que bárbaro costume condena os músicos a tocar sem emolumento? Ó maldita prepotência! Ó sórdida avareza!

Um cantor experiente distingue os comandos e, ainda, as maneiras de comandar. Sabe recusar criando uma obrigação, glorificar-se em obedecer, sem ignorar que mesmo o mais interesseiro procura às vezes servir sem interesse.

Quem canta pelo desejo de mostrar o melhor de si já canta bem, e cantará melhor com o passar do tempo; e quem não pensa senão no ganho aprende a melhor lição para ser um pobre ignorante.

Quem acreditaria (se a experiência não lhes mostrasse isso) que a mais bela virtude prejudicaria um cantor? Pelo contrário, onde triunfam a ambição e a soberba (me dá horror dizê-lo), a adorável humildade tanto mais avilta quanto maior é.

Parece-me à primeira vista que a soberba, com atitude audaz, usurpe o lugar da inteligência. Porém, se ponho os óculos, vejo a ignorância mascarada.

A soberba nada mais é senão um artifício do corpo, inchado pela política para esconder a fraqueza do engenho. Eis um exemplo: certos cantores não seriam imperturbáveis na desgraça de não poder pronunciar quatro notas de improviso se com sua malícia inflada não soubessem dar a entender ao público, com aperto de ombros, olhares turvos e malignos virares de cabeça, que aqueles erros grosseiros que eles cometem são do organista, ou da orquestra.

Para humilhar a soberba, basta tirar a fumaça do incenso.

Quem cantaria melhor que um soberbo se ele não se envergonhasse de estudar?

Quem se ensoberbece aos primeiros aplausos sem refletir se vêm da sorte ou da adulação é louco; e, se acredita merecê-los, está acabado.

Quem não regula sua voz de acordo com o espaço onde canta deve corrigir-se, sendo um grandíssimo absurdo quem não distingue um grande teatro de um apertado gabinete.

É muito mais criticável quem, cantando a duas, três e quatro vozes, encobre a voz dos companheiros, pois, se não é ignorância, é coisa pior.

Todas as composições a várias vozes devem ser cantadas como são, nem exigem outra interpretação senão a simples e nobre. Lembro-me, ou sonhei ter ouvido, um famoso dueto despedaçado por dois profissionais renomados, empenhados pela emulação a propor e responder reciprocamente, ao ponto que findou numa competição de quem fazia mais disparates.

A correção dos amigos de confiança ensina muito; maior proveito, porém, obtém-se na raivosa crítica dos malévolos que, quanto mais intentam evidenciar os defeitos alheios, tanto maior é o benefício sem obrigação.

Quem canta não duvide que os erros corrigidos pelos inimigos são tão bem purgados que não deixam marca alguma, e rapidamente desvanecem da vista e

da memória. Mas os que se emendam por si, ou se tornam incuráveis ou deixam cicatrizes perpétuas que ameaçam reabrir a todo momento.

Quem canta com aplauso em um único lugar apenas não faça grande conceito de seu saber; mude várias vezes de ambiente e, então, com melhor discernimento, conhecerá até onde chega o seu talento.

Para ser universalmente apreciado, a razão diz que se deve cantar sempre bem; e se ela se cala, será útil aproximar-se ao gosto (desde que não seja depravado) daquela nação que lhe ouve e lhe paga.

Quem canta bem provoca inveja, canta melhor quem a confunde.

Não sei se um perfeito vocalista poderá também ser um perfeito ator, porque a mente, dividida ao mesmo tempo em duas tarefas diferentes, provavelmente se inclina mais a uma do que a outra. Sendo, porém, bastante mais difícil cantar bem do que bem atuar; o mérito do primeiro prevalece sobre o segundo. Que bela felicidade seria a quem as possuísse igualmente em perfeito grau!

Diz-se que um cantor não deve mais copiar, agora o reitero com a seguinte razão: copiar é de aluno, inventar é de mestre.

Quem canta, lembre-se, que preguiça ociosa é aquela de quem copia, e não se copia mal senão pela ignorância.

Antes que a inteligência com o estudo faça um bom cantor, a ignorância, com uma imitação só, faz mil maus cantores; porém, entre eles, não há ninguém que a reconheça como preceptora.

Se tantas e tantas cantoras (dentre as quais a quem devo respeito) se dessem conta de que, para imitar uma boa, se tornaram péssimas, não se fariam ridiculissimamente zombar nos teatros com as suas afeições, presumindo cantar suas árias com as mesmas coloraturas. Seu engano é tão grande (quando não dos seus mestres) que se deixam mais facilmente guiar pelo instinto das ovelhas e dos grous do que pela razão, porque esta mostra que, por diferentes caminhos, se chega aos aplausos, e com os exemplos passados e presentes mostra que ainda hoje duas mulheres não seriam igualmente sublimes se imitassem uma à outra.

Se a complacência que se deve ao belo sexo não lhe perdoa o abuso de copiar, uma vez que prejudica a profissão, o que se deveria dizer da fraqueza daqueles vocalistas que, em vez de inventar, copiam não só as árias inteiras dos homens, mas também as das mulheres? Ó grande cegueira que ofusca o bom

senso! Supondo o impossível, ou seja, que um cantor chegue a copiar de forma que não se [re]conhecesse o original, acharia ele poder atribuir-se o mérito que não é dele e entrar numa festa com roupa de outra pessoa, sem medo de sentir-se despido?

Quem sabe copiar na música só copia o desenho, pois aquela ornamentação que se admira enquanto é natural perde imediatamente sua beleza se for artificial.

O artifício mais digno de um professor se deve imitar, não se copiar, com a condição ainda de que não se assemelhe nem por sombra ao original; senão, em vez de uma bela imitação, se torna uma deplorável cópia.

Não sei decidir se é mais desprezível quem não é capaz de imitar sem caricatura aquele que canta bem, ou quem imita bem somente quem canta mal.

Se muitos cantores soubessem que a má imitação é um mal contagioso, que não acomete a quem estuda, o mundo não seria reduzido à infelicidade por não poder ver em um carnaval outra coisa senão um teatro provido de ótimos sujeitos, sem esperança de um remédio próximo. Mal deles. Aprendam a louvar o mérito e não a maquiar a crítica, usando um termo modesto.

Quem não sabe fazer *rubato* cantando não sabe compor nem se acompanhar, e fica privado do melhor gosto e da maior erudição.

O *rubato* nas árias patéticas é um glorioso latrocínio de quem canta melhor do que os outros, desde que o entendimento e o engenho façam uma bela restituição.

Um exercício não menos necessário que esse é o estudo do suave portamento da voz, sem o qual toda aplicação é vã. Quem pretende adquiri-lo ouça os preceitos do coração mais do que os da arte.

Ó grão-mestre é o coração! Dizei vós, amadíssimos cantores, e dizei por dever de gratidão, que não seriam os primeiros na profissão se não fossem alunos dele; dizei que em poucas lições ele vos ensinou o *espressivo* mais belo, o gosto mais fino, a ação mais nobre e o artifício mais engenhoso; dizei (mesmo que não pareça credível) que corrige os defeitos da natureza, porque adoça a voz áspera, melhora a medíocre e aperfeiçoa a boa; dizei que, quando canta o coração, vós não podeis mentir, nem a verdade tem maior força de persuasão; e publicai, finalmente (já que não posso dizê-lo eu), que dele somente aprendestes aquele não sei quê suave desconhecido que sutilmente passa de veia em veia e encontra a alma.

Ainda que a estrada do coração seja longa, difícil e conhecida por poucos, mesmo assim, as suas dificuldades contrariedades não são insuperáveis para quem não se cansa de estudar.

O maior vocalista do mundo estuda sempre, e tanto estuda para manter esse nível quanto o faz para adquiri-lo.

Para chegar a essa gloriosa meta, todos sabem que não há outro meio que não seja o estudo, mas não basta: precisa saber como e com quem se deve estudar.

Há hoje em dia tantos mestres quantos são os professores de toda a música em geral. Cada um deles ensina, mas não os primeiros elementos (valha-me, Deus), [pois] eles ferem, na parte mais sensível, a ambição. Falo agora de quem se acha legislador na arte mais perfeita do canto. E como não nos surpreendermos se o bom gosto se perde e a profissão vai ao precipício? Essa danosa temeridade reina igualmente em quem, abrindo a boca, pensa cantar como os instrumentistas mais ínfimos, os quais, ainda que nunca tenham sabido, nem tenham [cantado], pretendem aperfeiçoar e instruir e encontram tolos que os adulam. Os instrumentistas de crédito imaginam que as belíssimas ornamentações dos seus dedos produzam na voz o mesmo efeito, mas não é a mesma coisa. Eu

seria talvez o primeiro a condenar a excessiva arrogância dessa liberdade de criticar, se ela fosse direta e ofendesse os cantores e os músicos digníssimos que sabem cantar e ensinar. Mas deixe estar, porque a sua intenção é dirigida à correção da petulância de quem não é capaz, com aquelas poucas palavras *age quod agis*,⁴ que dizem a quem não entende o latim. Tu, estuda o solfejo, e tu, cuida de tocar o teu instrumento.

Acontece, às vezes, que de um mal instrutor sai um ótimo aluno, então é incontestável que o dom natural de quem estuda seja maior que a insuficiência de quem ensina, e não há de maravilhar-se, porque se de vez em quando não se superassem até os melhores mestres, as artes mais belas já estariam sepultadas.

Muitos acharão que todo perfeito vocalista tem de ser também um perfeito professor, mas não é assim, porque o seu entendimento (mesmo que grande) é insuficiente se não for acompanhado de uma facilidade de comunicação, de um método adaptado à habilidade de quem está tentando aprender, de alguma noção de contraponto, de ensinar de forma que não pareça uma lição e de um engenhoso talento

4 Do latim: “Faz bem o que faz”.

de encontrar a qualidade e de encobrir a fraqueza de quem canta, que são os principais e mais necessários ensinamentos.

Um mestre que possua as sobrecitadas qualidades pode ensinar. Com elas estimula o desejo ao estudo; com argumentos, corrige os erros; e, com exemplos, incita a vontade de imitá-lo.

Ele sabe que tanto desagrada a falta de ornamentos quanto a abundância, não ignorando que um cantor faz sofrer com poucos ornamentos e aborrece usando-os em demasia. Aliás, desses dois defeitos, odiará mais o primeiro, ainda que seja um mal menor e mesmo sendo mais fácil corrigir o segundo.

Não terá nenhuma estima por quem não tiver melhor artifício do que executar coloraturas por grau conjunto, e dirá que esse tipo de ornamentação, que justamente é chamado de *razzi*,⁵ é para principiantes [Exemplos 39 e 40].

O mesmo sentirá por quem acha que pode desfalecer os ouvintes com a languidez, mudando por sua iniciativa a terça maior do baixo para uma terça menor.

5 Literalmente: “foguetes”.

Dirá que aquele cantor é fraco quando ensina no teatro, noite após noite, todas as suas árias, para que a plateia, ouvindo-as sempre sem a menor variação, não tenha dificuldade para decorá-las.

Assustar-se-á com a destemida coragem de quem levanta velas com pouca prática e menos ainda estudo de náutica musical, porque, ao enfraquecer-se a ária,⁶ perde o norte e, longe do porto, pede ajuda para salvar-se, correndo grandíssimo perigo de naufragar se não for socorrido.

[O professor] não louvará quem presume cantar dois terços da ópera sozinho com o firme propósito de não aborrecer nunca, como se lhe tivesse sido concedido aqui o divino privilégio de sempre agradar. Este não conhece os princípios básicos da política canora, mas o tempo lhe ensinará. Quem canta pouco e bem canta *beníssimo*.

Divertir-se-á ao ver quem imagina satisfazer o público com a magnificência do figurino sem refletir que a pompa engrandece igualmente o mérito e a ignorância. Os vocalistas que não têm mais nada a

6 Ária, em italiano, tem duplo sentido; pode ser “ária musical” e, também, “vento”.

mostrar do que a fachada pagam aos olhos a dívida que contraíram com os ouvidos.

Não ouvirá sem ter náusea o novo estilo emético de quem canta como ondas do mar, provocando as notas inocentes com ordinários empurrões da voz. Defeito desgostoso e incivilizado, porém, sendo este também de origem estrangeira, passa por ser raridade moderna.

Surpreender-se-á com o século encantado, no qual muitos e muitas se fazem pagar bem para cantar mal. Se a moda tivesse boa memória, talvez não tivesse prazer de recordar que, há vinte anos, quem cantava mediocrementemente representava em teatros de segunda categoria uma mísera personagem, e hoje em dia aqueles que aprendem como papagaios ganham mais que os bons cantores.

Desaprovará muito a ignorância dos homens pela obrigação que eles têm de estudar mais do que as mulheres.

Não suportará quem, destruindo o tempo, tenta imitar as mulheres para adquirir o título de moderno.

Maravilhar-se-á com aquele cantor que, tendo uma profunda compreensão do tempo, não sabe servir-se dela porque nunca se dedicou ao estudo da composição nem do acompanhamento. O engano o

faz crer que, para ser um grande homem, basta cantar bem, e não percebe que a maior dificuldade e toda a beleza da profissão consistem naquilo que ele ignora. Falta-lhe aquela arte que ensina a ganhar o tempo para saber perdê-lo, que é um fruto do contraponto, mas não tão saboroso como aquele de sabê-lo perder para recuperá-lo: produção engenhosa de quem entende de composição e de quem tem o melhor gosto.

Não lhe agradará a imprudência de quem faz traduzir em latim as palavras das árias mais lúbricas do teatro para cantar a mesma música, com aplausos, na igreja, como se entre um e outro estilo não houvesse diferença alguma e conviesse a Deus as sobras das cenas.

O que não dirá [o professor] de quem encontrou o artifício prodigioso de cantar como grilos? Quem teria imaginado, antes da moda, que dez ou doze colcheias enfileiradas se pudessem esmiuçar, uma a uma, com um certo tremor da voz que ultimamente tem sido chamado “mordente fresco”? [Exemplo 41].

Maior impulso, porém, determina-lo-á a detestar a invenção de rir cantando, ou seja, de cantar como as galinhas quando põem ovo. Haverá outros animaizinhos dignos de serem imitados para pôr cada vez mais a profissão no ridículo?

Desaprovará o maldoso hábito de um reconhecido vocalista quando, no teatro, fala ou ri com seus colegas para fazer crer ao público que alguém que está estreando e que está cantando a sua primeira ária não é digno da sua atenção, do qual, porém, teme e inveja os aplausos.

Não irá tolerar a vaidade daquele cantor que, cheio de si pelo pouco que aprendeu, escuta-se com tanto agrado como se estivesse em êxtase. Idólatra de si mesmo e tirano de intenção com todo o gênero humano, ele pretende impor silêncio e maravilhar, e que a sua primeira nota diga ao público: “Escute, e morra!”. O público, que quer viver sem cuidar de escutá-lo, fala alto e talvez pouco bem dele. Cresce, entretanto, na segunda ária, o tumulto que, finalmente, tornando-se maior ainda na terceira, ele o encara como uma manifesta injustiça e, em vez de castigar a sua apresentação mal concebida com estudo, amaldiçoa o gosto depravado daquela nação que não o estima e, ameaçando-a de nunca mais voltar, consola-se no orgulho.

Zombará de quem não quer recitar se não puder escolher o libreto e o compositor ao seu bel-prazer, com a condição ainda de não cantar nunca em companhia do tal, nem sem a tal.

Com igual deboche observará outros que, com uma humildade pior que a soberba, vão de camarote em camarote recolhendo os mais altos louvores sob pretextos de profundo obséquio e, na noite seguinte, se tornam mais familiares que a Epístola de Cícero.⁷ A humildade e a modéstia são as mais belas virtudes da alma, mas, se não forem acompanhadas por um pouco de decoro, se parecem com a hipocrisia.

Não formará grande conceito de quem não se contenta com a sua parte e que nunca a aprende; de quem não canta sem incluir em todas as óperas uma ária que sempre traz no bolso; de quem presenteia o compositor para ter uma ária composta para outro; de quem estuda uma quantidade de coisas inúteis em detrimento das mais importantes; de quem, devido a tantas recomendações injustas, se torna ridículo com o seu protetor; de quem não distende a voz por ódio ao *patetico*; de quem galopa para seguir a moda; e de todos os piores vocalistas, porque são justamente eles que a cortejam (não conhecendo a qualidade) para aprender os defeitos.

7 A referência à Epístola de Cicero é removida na edição de Galliard (1743): trata-se de um texto em latim, provavelmente muito conhecido no tempo de Tosi.

Não achará, em suma, digno de mérito senão aquele cantor correto, que executa com abundância de pormenores pessoais aquilo que lhe dita a sua inteligência na improvisação, sabendo que um professor de primeira linha não pode (mesmo que quisesse) replicar uma ária com os mesmos floreios. Quem canta premeditado já estudou a sua lição em casa.

Depois de ter emendado vários outros abusos e defeitos em prol de quem canta, ele retornará com reforçadas razões a persuadi-lo a recorrer às regras fundamentais. Para isso, [que] seja ensinado a trabalhar sobre o baixo, avançando com passos seguros e medidos de um intervalo para o outro, sem o temor de cair. Se, depois, o cantor lhe dissesse “Senhor, você está cansando-se em vão, a cognição dos erros não chega, sendo necessárias outras evidências além das palavras, e não sei onde aprendê-los porque a Itália me parece escassa de bons instrutores”, então, apertando os ombros, mais com suspiros do que com a própria voz, responderá que, se no futuro os vocalistas não beberem a música com o leite, ou não forem enxertados como brotos, ele que procure aprendê-los com os melhores que cantam (entre os quais há sempre o mais notável), observando especialmente duas

mulheres⁸ cujo mérito é superior a qualquer louvor, que ajudam elas próprias a sustentar, hoje em dia, com igual força e com diferente estilo, a vacilante profissão para que da decadência não se caia logo na ruína. Uma⁹ é inimitável por ter um dom privilegiado de cantar e encantar o mundo com a prodigiosa felicidade de execução, e com um certo brilho peculiar e de bom gosto, que, inventado (não sei se pela natureza ou pela arte), agrada em excesso. A nobreza do *cantabile amoroso* da outra,¹⁰ unida à doçura de uma belíssima voz e a uma perfeita afinação, ao rigor do tempo e às produções exóticas do engenho, são dotes

8 Segundo Galliard, Tosi se refere a Francesca Cuzzoni e a Faustina Bordoni.

9 Faustina Bordoni (1697-1781) foi cantora italiana bastante prestigiada em sua juventude. Estreou em Veneza, onde passou a atuar, em 1716, e lá permaneceu – com exceção de algumas viagens – até 1725. Em 1726 foi contratada por Handel para atuar em Londres, e em 1730 casou-se com o compositor Johann Adolf Hasse.

10 Francesca Cuzzoni (1696-1778) foi cantora italiana, estreou em Roma em 1714 e atuou em diversas cidades italianas até ir para Londres, em 1722, onde alcançou sucesso nas óperas de Handel. Posteriormente, retornando ao continente, morreu em relativa obscuridade.

tão particulares quanto difíceis de imitar. O *patetico* desta e o *allegro* daquela são as qualidades mais admiráveis, tanto em uma quanto na outra. Que bela mistura se faria se o melhor dessas duas angélicas criaturas pudesse unir-se num só objeto! Mas não percamos de vista o mestre.

Ele, entretanto, continuará com o seu zelo e com provas infalíveis para dar conhecimento de que o artifício de um profissional nunca é tão apreciado como quando engana os ouvintes com dulcíssimas surpresas; onde o aconselhará a recorrer a uma dissimulada inocência que faça crer que todo o estudo consista naquela cândida pureza.

Quando então os espectadores já não esperam ouvir outra coisa (e por assim dizer), adormecem; naquele exato momento, exortá-lo-á a acordá-los com um floreio.

Acordada que esteja a plateia, ele fará retornar a sua fingida simplicidade, mesmo que não seja mais capaz de desiludir quem ouve, pois com impaciência curiosa ela já espera o segundo e, sucessivamente, os outros [floreios].

Instruí-lo-á com ampla e necessária descrição da quantidade e qualidade dos floreios para provê-lo de conselhos, de regras e de proveito.

Aqui [eu] deveria me voltar (não tanto quanto basta) contra a infidelidade de minha memória, que não soube conservar vivas como deveria todas aquelas preciosas prerrogativas que um tal homem de valor me revelou sobre os floreios, e me deixa a ingrata [memória], com meu grande arrependimento, e talvez com prejuízo de outros, à mortificação de não poder publicar senão estas poucas que restaram gravadas (mísera sobra) e que irei aqui anotando.



DOS FLOREIOS¹



endo o floreio a parte mais louvável de quem sabe cantar e o deleite mais caro de quem o conhece, é hábito que a mente do cantor seja totalmente concentrada em aprender a arte de produzi-lo.

Saiba que são cinco as qualidades principais, as quais juntas o criam admiravelmente perfeito, e são elas a inteligência, a invenção, o tempo, o artifício e o gosto.

Cinco são igualmente as graças subalternas dispostas a adorná-lo, ou seja: a apoiatura, o trilo, o portamento da voz, o *scivolo* e o *strascino*.

¹ *Passi*: literalmente, passos. Galliard (1743) traduz como *passages and graces*.

As qualidades principais ensinam:

- Que o floreio não pode nascer senão de uma profunda INTELIGÊNCIA;
- Que nasce da rara e singular INVENÇÃO da beleza do pensamento, quando se afasta daquilo que é familiar e comum;
- Que, educado pelos rigorosos, mas dignos, preceitos do TEMPO, não pode nunca sair das suas medidas reguladas sem perder o próprio valor;
- Que, guiado pelo mais requintado ARTIFÍCIO no baixo, aqui (e não em outro lugar) ele encontra o seu centro; aqui brinca com prazer e, inesperado, apaixona;
- Que não é concedido senão no requinte do GOSTO mais fino, o prazer imenso de acompanhá-lo sempre com aquele suave portamento de voz que encanta.

Das qualidades acessórias aprende-se:

- Que o floreio seja fácil em aparência, para que agrade universalmente;
- Que seja difícil na substância, para que se possa admirar o conhecimento do inventor;

- Que seja igualmente executado através da expressividade das palavras, assim como da arte;
- Que seja *scivolato*,² ou *strascinato*,³ no *patetico*, para que resulte o melhor efeito em vez de articulado;
- Que não seja reconhecível seu estudo prévio, caso se pretenda que ele não seja desprezado;
- Que seja adoçado com [a dinâmica do] *piano* no *patetico*, e se tornará de maior bom gosto;
- Que no *allegro* seja acompanhado, de vez em quando, do *forte* e do *piano*, de forma que venha a criar uma espécie de claro-escuro;
- Que seja restrito a poucas notas agrupadas, para que agrade mais do que se for errático;
- Que, onde haja espaço no tempo, se possa multiplicar (se o baixo o consente) com a obrigação do cantor de sustentar o empenho do primeiro motivo, para que a sua capacidade seja evidente;

² Literalmente: “deslizado” (*ibidem*, nota 4 do capítulo “Da coloratura”).

³ Literalmente: “arrastado” (*ibidem*, nota 5 do capítulo “Da coloratura”).

- Que seja bem situado; diferentemente, fora do lugar certo, desgosta;
- Que seja mais longe do que perto dos outros floreios, se quiser que seja distinto;
- Que seja produzido mais pelo coração do que pela voz, para insinuar-se mais facilmente no interior;
- Que não seja executado na segunda e quarta vogais, quando devem ser pronunciadas fechadas, e muito menos na terceira e na quinta;
- Que não seja copiado, se não quiser ser disforme;
- Que use o *tempo rubato*, para que alegre a alma;
- Que não seja replicado nunca no mesmo lugar, particularmente nas árias patéticas, porque são as mais observadas pelos entendidos;
- E, sobretudo, que seja melhorado e não deteriorado na mudança.

Muitos professores são da opinião de que, na variedade dos *floreios*, não haja lugar para a coloratura articulada, se não for em companhia de alguma das sobrecitadas ornamentações, ou interrompido por síncope, ou de outros acidentes de bom gosto.

Mas já é tempo que se fale da beleza do *strascino*, para que, se o *patetico* voltasse ao mundo, um cantor o conheceria. Seria mais fácil explicar a partir da música do que das palavras, se o editor não tivesse muitas dificuldades de imprimir mesmo poucas notas; mesmo assim, procurarei fazer-me entender da melhor maneira possível.

[É] Quando, sobre o movimento regular do baixo, que lentamente caminha de colcheia em colcheia, um vocalista coloca a primeira nota nos agudos, *strascinando* a mesma docemente ao grave com *forte* e *piano*, quase sempre descendo por grau conjunto com diversidade de andamento, ou seja, parando mais em algumas notas intermediárias do que naquelas que começam ou terminam o *strascino*. Todo bom músico crê, sem dúvida, que, na melhor arte do cantar, não haja invenção nem estudo mais próprio para tocar o coração do que esse, desde que seja, porém, formado pela inteligência e com o portamento de voz sobre o tempo e sobre o baixo. Quem tiver maior extensão vocal terá maior vantagem, porque esse belo ornamento é tanto mais admirável quanto maior for sua queda. Na boca de um famoso soprano que o use raramente, se torna um prodígio, mas se muito agrada

quando é descendente, igualmente desagrada quando é ascendente [Exemplos 42 e 43].

Entenderam, caros estudantes cantores? Essa, há pouco tempo, era a escola dos professores, que por desprezo os ineptos chamam de antigos. Observem exatamente as suas leis, analisando os preceitos com rigor, e se o preconceito não vos obstrua o intellecto, verão que ela ensina a afinar, a fazer a *messa di voce*, a fazer ouvir as palavras, a exprimir, a recitar, a executar no tempo, a variar dentro do andamento, a compor e a estudar o *patetico* onde só triunfa o gosto e a intelligência. Ponham-na em comparação com a vossa, e quando os dogmas da sobrecitada [escola] não bastarem para vos instruir, aprendam o resto pela moderna.

Se depois das minhas exortações, filhas legítimas do zelo, não tiverem junto de vós crédito algum pela razão de que os conselhos dos inferiores não se escutam, saibam que quem consegue pensar pode uma vez em sessenta anos pensar bem. E, quando nunca se imaginaria que fossem demasiado parciais e antiquados, então (desde que não trema a vossa mão) vos persuadirei a pesar com justiça os vossos mais renomados vocalistas (que estimam como modernos, mas que o são somente nas cadências). E, desenganados, repararão [nos meus ensinamentos], em vez das afe-

tações, abusos e erros, que cantam seguindo aqueles bons ensinamentos que guiam o prazer no íntimo da alma e que o meu coração pensava ter posto entre as suas felizes memórias. Consultem-nos, como eu fiz, e com a verdade nos lábios vos dirão abertamente que vendam suas joias onde são reconhecidas: que a moda não é para homens distintos, e que hoje se canta mal.

Poucos sim, mas digníssimos cantores temos ainda agora, os quais, passado que seja o ardor da sua juventude, ensinarão pela obrigação de conservar o esplendor da bela profissão, e deixar às gerações posteriores uma eterna e gloriosa fama de suas fadigas. Eu vos aponto um a um, para que, errando, não vos falte nem a maneira de corrigir-vos, nem a sorte de ouvir em cada aula um oráculo. Com isso tenho justo motivo de confiar que o verdadeiro bom gosto no canto não tenha que acabar senão com o mundo.

Quem chegar a compreender o que foi demonstrado por estas e muitas outras *observações* não precisa mais de muitos estímulos para estudar. Solicitado pelo desejo, corre ao amado instrumento, então à força de estudar, compreende que tudo o que aprendeu não lhe dá satisfação. Faz novas descobertas inventando floreios, entre os quais, após severas e bem ponderadas considerações, escolhe o melhor, gostando dele en-

quanto o considera tal, mas tanto vai refinando o engenho que acha outros que mereçam mais o seu afeto e a sua estima. Concluindo, passa desses a um número pouco menos que infinito de floreios com os quais abre a sua mente de maneira que os tesouros mais escondidos do artifício e os mais longínquos da sua imaginação se apresentarão tão voluntariamente que, se a soberba não o cegar, se o estudo não o aborrecer e se a memória não o trair, acrescentará ornamentações ao canto com um método que será seu, que é o único objetivo de quem procura os maiores aplausos.

Finalmente, escutem-me para o vosso proveito, ó jovens cantores. Os abusos, os defeitos e os erros por mim divulgados nessas *Observações*, e injustamente endossados pelo estilo moderno, eram quase todos meus, e por serem meus não foi fácil reconhecê-los naqueles anos de juventude em que a minha cega opinião, com tirana potência, me fazia acreditar ser um homem insigne. Em idade mais madura, o desengano preguiçoso chega tarde demais. Sei ter cantado mal, e queira Deus que não tenha escrito pior. Mas, já que a ignorância me serve de dano e de pena, seja pelo menos exemplo e emenda a quem pensa cantar bem. Quem estuda, imite a abelha engenhosa, que das flores mais gratas suga o mel. Dos já nomeados antigos

e dos supostos modernos (que já disse) se pode aprender: basta encontrar a flor e saber bem a destilar para obter a essência.

Os conselhos mais cordiais e não menos proveitosos que eu posso dar-lhes são esses:

Lembrem-se de quem sabiamente disse que o mérito medíocre que nasce é um eclipse que escurece apenas por poucos momentos o sublime, que envelhece e, envelhecido, não morre;

Rejeitem os exemplos de quem odeia a correção, porque ela age como o relâmpago para quem caminha na escuridão: assusta, mas ilumina;

E estudem através dos erros dos outros: ó grande lição! Custa pouco, ensina muito, de todos se aprende, e o mais ignorante é o maior mestre.

A verdade e as rosas têm espinhos,
Mas não se fere quem pela flor as colhe.

O FIM

*V. D. Paulus Carminatus Cler. Reg. S. Pauli, &
Ecclesia Metropolit. Bononiae Poenit. Pro Eminentiss.,
& Reverendiss. Domino D. Card. Jacobo Boncompagno
Archiepiscopo, & Principe S. R. I.*

Die 22. octobris 1723.

IMPRIMATUR

Fr. P. Ant. Bagioni Vic. Gen. S. Officii Boniniae.

In Bologna, per Lelio dalla Volpe, 1723.
Con Licenza de' Superiori.

REFERÊNCIAS

AGRICOLA, Friedrich Jonathan (trad.). *Anleitung zur singkunst*. Berlin: J. L. Winter, 1757.

AZEVEDO, Vitor de. *Heródoto: história*. Tradução: J. Brito Broca. Rio de Janeiro: Tecnoprint S.A., [s.d.]. (Coleção Ediouro).

BESUTTI, Paola. Buzzoleni [Buzoleni, Bussoleni, Bucceleni, Bucelleni, Bozzdeni], Giovanni. In: *Grove Music Online*. Oxford: Oxford Univerty Press, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O900708>. Acesso em: 16 ago. 2021.

BURNEY, Charles. *A general history of music: from the earliest ages to the present period*. London: Cambridge University Press, 1789. v. IV, p. 52.

CAMPOS, Camilla Nunes. *A escrita da história em Políbio: Timeu e a antítese do historiador ideal*. 2013. 32 f. Monografia (Bacharelado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CRANMER, David. Correspondência eletrônica, 16 dez. 2015.

DURANTE, Sergio. Una presenza iberica di Pier Francesco Tosi. In: *Il Teatro dei due mondi*. Veneza: A. E. Cetrangolo, 2000. Disponível em: <https://diazilla.com/doc/696014/il-teatro-di-due-mondi---universit%C3%A0-ca--foscari-di-venez>. Acesso em: 04 set. 2021.

DURANTE, Sergio. Albarelli, Luigi [“Il Luigino”]. In: *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O008223>. Acesso em: 16 ago. 2021.

ECO, Umberto. *Dire quase la stessa cosa*. 4. ed. Milano: Bompiani, 2003.

FANELLI, Jean Grundy. Rivani, Antonio [Ciccolino, Ciecolino]. In: *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45647>. Acesso em: 16 ago. 2021.

FÉTIS, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Paris: Firmin-Didot, 1875. v. VIII.

FREIRE, Ricardo Dourado. Características e focos de aprendizagem de diversos sistemas de solfejo. In: CON-

GRESSO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2005, Rio de Janeiro. *Anais do XV Congresso*, Rio de Janeiro: ANPPOM, 2005.

FREIRE, Ricardo Dourado. Sistema de solfejo fixo-ampliado: uma nota para cada sílaba e uma sílaba para cada nota. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. I, p. 113-126, jun. 2008.

FREITAS, Mariana Portas de. Entre o hexacorde de Guido e o solfejo “francês”: a Escola de Canto de Órgão de Caetano de Melo de Jesus (1759): primeira recepção da teoria do heptacorde num tratado teórico-musical em língua portuguesa. *Revista Eletrônica Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 45-71, 2010.

GALLIARD, Johann Ernst. A prefatory discourse giving some account of the author. In: TOSI, Pier Francesco. *Observations on the florid song or, sentiments on the ancient and modern singers*. Tradução: John Ernest Galliard. Londres: J. Wilcox, 1743.

GÊNESIS. In: BÍBLIA Sagrada. Vulgata latina, 1592. Capítulo 4, versículo 21. São Paulo: Paulinas Editora, 2005.

GOLDEMBERG, Ricardo. Métodos de leitura cantada: dó fixo *versus* dó móvel. *Revista da Abem*, n. 5, p. 4, 10-11 set. 2000.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. Ópera e música vocal na segunda metade do século XVI. In: GROUT, Donald;

PALISCA, Claude. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

HANSELL, Sven. Lotti, Antonio. In: *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2001. Revisado por Olga Termini. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17023>. Acesso em: 16 ago. 2021.

HUGHES, Andrew; GERSON-KIWI, Edith. Solmization [solfatio, solmifatio]. In: *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26154>. Acesso em: 16 ago. 2021.

INTERNATIONAL Kodály Society. Summary: Kodály's life and work. *International Kodály Society*, 2014. Disponível em: <https://iks.hu/zoltan-kodalys-life-and-work.html> (1882-1967). Acesso em: 16 dez. 2015.

KIRNBAUER, Martin. “Viertönigkeit” em vez de microtonalidade: teoria e prática da música “microtonal” dos séculos XVI e XVII. In: ASSIS, Paulo de. *Experimental affinities in music*. Bélgica: Leuven University Press, 2015. (Opheus Institute Series).

KODÁLY, Zoltán. *The Kodály method*. 2. ed. New York: Englewood Cliffs, 1988.

LEONESI, Luigi. Introdução. In: TOSI, Pier Francesco. *La scuola di canto dell'epoca d'oro: (secolo XVII): Opinioni*

de' cantori antichi e moderni. Nápoles: F. di Gennaro & A. Morano, 1904. Com nota e exemplo de Luigi Leonesi.

MARCELLO, Benedetto. *Il teatro alla moda*. Milano: Ricordi, 1883.

MATTHAIOS, Stefanos. Suda: the character and dynamics of an encyclopedic byzantine dictionary. In: CONGRESSO DO CENTRE FOR THE GREEK LANGUAGE, 2003. [S.l.]: Centre for the Greek Language, 2008. Disponível em: <https://www.greek-language.gr/greekLang/files/document/conference-2003/012MatthaiosEn.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2021.

MATTHAIOS, Stefanos. Suda: The Character and dynamics of and Encyclopedic Byzantine dictionary. In: KAZAZHS, I. N. (ed.). *The lexicography of Greek culture, ancient, medieval and modern*. The modern encyclopedic dictionaries, Thessaloniki: Greek Language Center, 2006. p. 43. Disponível em: <https://www.greek-language.gr/greekLang/files/document/conference-2003/012MatthaiosEn.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2021.

MENDES, Mauro. Virgílio e os cantadores. *O Arquivo de Renato Suttana*, página eletrônica. Salvador/Bahia, 2005. Disponível em: http://www.arquivors.com/mmendes_virgilio.pdf. Acesso em: 16 ago. 2021.

ORREY, Leslie; MILNES, Rodney. *Opera: a concise history*. Londres: Thames & Hudson, 2005.

PACHECO, Alberto José Vieira. *O canto antigo italiano: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

PINTO, Luís Álvares. *Arte de solfejar*. Manuscrito. 1761. Disponível na Biblioteca Nacional de Portugal, cota. COD. 2265.

ROCHA, Roosevelt. “Os persas”, de Timóteo de Mileto: tradução e breve comentário métrico. *Scientia Traditioni*, Florianópolis, Universidade de Santa Catarina, n. 10, 2011.

ROGNONI, Francesco. *Selva de varii passaggi*. Milano: Filippo Lomazzo, 1620.

SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de Música*. Edição concisa. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove, 2001.

SCHMIDT, Joel. *Dicionário de mitologia grega e romana*. São Paulo: Edições 70, 2012.

SCHNOEBELEN, Anne. Pistocchi, Francesco Antonio Mamiliano [“Il Pistocchino”]. In: *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21849>. Acesso em: 16 ago. 2021.

TARLING, Judy. *The wheapons of rethoric: a guide for musicians and audiences*. Londres: Corda Music, 2005.

TILMOUTH, Michael. Grossi, Giovanni Francesco [“Siface”]. In: *Grove Music Online*. Oxford: Oxford Univerty Press, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O007186>. Acesso em: 16 ago. 2021.

TORRES, Rosa Maria. *As canções tradicionais portuguesas no ensino da música: contribuição da metodologia Kodály*. Lisboa: Editorial Caminho S.A., 1998.

TOSI, Pier Francesco. *Opinioni de' cantori antichi, e moderni, o sieno, osservazioni sopra Il canto figurato*. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1723.

TOSI, Pier Francesco. *Observations on the florid song or, sentiments on the ancient and modern singers*. Tradução: John Ernest Galliard. Londres: J. Wilcox, 1743.

TOSI, Pier Francesco. *Anleitung zur Singkunst*. Tradução: Johann Friedrich Agricola. Berlin: Winter, 1757.

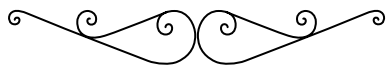
TOSI, Pier Francesco. *La scuola di canto dell' epoca d'oro: (secolo XVII): opinioni de' cantori antichi e moderni*. Nápoles: F. di Gennaro & A. Morano, 1904.

VIEIRA, Ana Thereza Basilio. O conceito de natureza em Plínio o velho. *Anais de Filosofia Clássica*, v. IV, n. 8, p. 60-70, 2010.

WALKER, Thomas; VANSCHEEUWIJCK, Marc. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove, 2001.



APÊNDICES



APÊNDICE A

Os antigos e os modernos na obra de Pier Francesco Tosi

Quando Pier Francesco Tosi escreveu seu livro *Opinioni de' cantori antichi, e moderni, o sieno osservazioni sopra Il canto figurato*, em 1723, já tinha a respeitada idade de 70 anos (Durante, 2000, p. 24). Como um verdadeiro tratado sobre o ensino do canto, fornece tanto aos professores quanto aos alunos ensinamentos e lições de como proceder no estudo do canto figurado. Sua divisão em capítulos temáticos fornece um guia para os interessados em como aprender sobre as árias, os recitativos, os trinados, as cadências e os conselhos para quem estuda e para quem ensina. Nesse livro, ele expõe qual era o modo certo de cantar, segundo sua opinião, testificado por uma longa tradição proveniente da “época de ouro” do canto

italiano, como se considerava o fim do século XVII. Aproveitando-se disso, Tosi faz uma violenta oposição ao modo de cantar do primeiro quartel do século XVIII em detrimento do modo regular da época de sua juventude.

Tosi é bem claro em sua opinião, afirmando que “hoje se canta mal” e que “a moda não é para homens distintos” (1723, p. 59). Precisamos primeiro investigar até que ponto Tosi tem razão em opor o estilo do começo do século XVIII ao do século precedente.

Abundam em seu texto referências aos *antigos*, os quais ele não especifica e aos quais quase sempre atribui qualidades superiores às dos modernos. É Galliard¹ quem dá a primeira luz sobre esse assunto: “By the ancient, the author means those who liv’d about thirty or fourthy years ago; and by the modern, the late and present singers”.

Essa citação nos leva, ao menos, ao ano de 1700, mas, se considerarmos que o próprio Tosi cita costumes de seus primeiros professores de música, podemos facilmente regressar essa data à década de 1660, quando atingiu a puberdade e foi destinado, prova-

1 John Ernest Galliard foi o tradutor da primeira edição inglesa da obra (1743). Ver Tosi (1743, p. ii; nota).

velmente por desígnio de seu pai,² a tornar-se um *castrato*. No entanto, Tosi (1723, p. 104) cita que se cantava bem até cerca de vinte anos antes de escrever seu tratado. Temos um período, portanto, de mais de quarenta anos, que vai de 1660 a 1703, quando, segundo suas alegações, ainda reinava o bom gosto na música italiana.

1. O “século de ouro” da música

Encontramos, além de Tosi, vários testemunhos que alegam uma época de ouro, ou um século de ouro, do canto italiano. De fato, quando Luigi Leonesi reedita o tratado de Tosi em 1904, o faz sob o título de *Scuola di canto dell'epoca d'oro*. Mais à frente, em sua introdução aos leitores, Leonesi declara:

² Ainda se discute se era filho do compositor bolonhês Giuseppe Felice Tosi. Uma certa tradição se formou, apoiada, por exemplo, por Fétis (mas silenciada por seus primeiros biógrafos) de que era filho do citado compositor, o qual conseguiu algum renome no século XVII. Atualmente, Durante (2000, p. 23-24) aponta indícios de que era filho de Cristoforo e Agata del Horto e, diante da existência de um tenor chamado Tommaso Tosi, de Cesena, conjectura-se que este fosse um parente que deve ter influenciado seus estudos musicais.

Nel XVII secolo le scuole del bel canto in Italia raggiunsero um tal grado d'espressione, non che di purezza di suoni, in qualsiasi abbellimento, che destarono le meraviglie del mondo musicale, onde a ragione gli storici lo denominarono Il secolo d'oro per la voce umana. [No século XVII, as escolas do *bel canto* na Itália alcançaram um tal grau de expressão, bem como de pureza de som, em qualquer embelezamento, que despertaram o maravilhamento do mundo musical, por isso os historiadores com razão o chamaram de o século de ouro para a voz humana.] (Leonesi, 1904, p. 3)

Ainda que consideremos um certo saudosismo, ou uma nostalgia de Tosi em relação à música de sua juventude, é certo que houve mudanças no canto entre o século XVII e o início do século XVIII. No fim do século XVII, segundo Grout e Palisca (2007, p. 360), a música italiana se caracterizava pela “combinação de graciosa nobreza da linha melódica e de natural habilidade contrapontística e construtiva”. A melodia, para os autores desse século, não deveria ser sacrificada em nome de ornamentação gratuita, nem em forçosa coloratura, mas sim seguir uma fluidez natural que deveria acompanhar o texto que es-

tava sendo cantado. Quando havia coloratura, esta se dava sobre palavras específicas às quais pode conferir algum significado, seguindo a retórica proporcionada pela aplicação dos afetos, de suma importância para a música barroca.

O mais nobre objetivo da música era imitar as emoções, com ou sem palavras. Para tanto, essa música se valia de todas as armas possíveis: melodia, harmonia, tempo, tessitura, ornamentação, entonação e uma série de fatores que influíam para que a música não fosse apenas ouvida, mas sentida pelo público (Tarling, 2005, p. 92). O texto, assim, deveria ser seguido de perto no uso de todas essas armas e jamais ser sacrificado em favor da música. Numa ária típica do final do século XVII, teríamos coloratura apenas em momentos-chave, como palavras como *balen* (relâmpago) e *raggio* (raio), como Grout e Palisca apuraram em uma ária de Agostino Steffani.³ Ao comparar essa ária com uma de quase trinta anos depois, de Antonio Lotti, os mesmos autores apontam algumas mudanças ocorridas na música italiana. Na música de Lotti, de 1716, as progressões de acordes são mais

3 Ária *Un balen d'incerta speme*, da ópera *Enrico detto Il Leone* (Grout; Palisca, 2007, p. 360).

suaves e menos inesperadas, contrastando com as harmonias às vezes ásperas de Steffani. Mais notável, a expressão do texto passa a ser mais estilizada, mais artificial. As coloraturas, tão cuidadas no século anterior, aparecem aqui em palavras sem peso, sem justificativa que não a de exibição, e de garantir simetria a uma frase melódica dentro da estrutura da ária.⁴

Temos então que a ópera italiana, nessa virada de século, ia buscando uma maior estilização de linguagem e de forma, uma textura musical mais simples, concentrando-se mais numa linha melódica solista e em harmonias mais convencionais, que agradavam facilmente ao ouvido. Resultou que a ópera passou a valorizar bem mais a elegância e a eficácia externa, algumas vezes em detrimento da força e da verdade dramática, mas essa possível fraqueza acabava compensada pela beleza da música (Grout; Palisca, 2007, p. 362).

Tosi afirmava que a música antiga consistia em “aquele doce encantamento que vai, pela via mais breve, deliciar o coração” (Tosi, 1723, p. 7). Segundo ele, os *antigos* cuidavam mais da expressividade e não se preocupavam tanto com demonstrações vãs de téc-

4 *Ibidem*, p. 361.

nica e habilidade; especialmente nos recitativos e nos *cantabili*, eles chegavam a comover o público que assistia. Em contraste, Tosi criticava os dias em que escrevia: para ele não havia mais quem se comovesse com as árias, e tanto as alegres quanto as patéticas eram já incapazes de comover (p. 36).

Voltemos a Leonesi, para mais facilmente compreender o que ele nos diz sobre as inovações na música:

Solo nel nascere del XVIII secolo apparve Il primo periodo di decadimento, quando s'incominciò a dimenticare la verità d'espressione – che dev'essere lo scopo del canto – per innalzare l'abilità tecnica – che ne è Il mezzo – all'altezza dello scopo. [Só no alvorecer do século XVIII surgiu o primeiro período de decadência, quando se começou a esquecer a verdade da expressão – que deve ser o propósito do canto – para elevar a habilidade técnica – que é o meio – à altura do propósito.] (Leonesi, 1904, p. 3)

O método utilizado por Tosi para exaltar as qualidades da música *antiga*, ou a música feita pela geração anterior, era quase sempre o mesmo: atacando algum “erro” ou “abuso” moderno, comparava-o com aqueles belos dias em que se guiava pelo “bom gosto”,

citando alguma característica que se contrapunha ao uso da época em que escrevia. Tosi (1723, p. 35) falava, por exemplo, dos cantores que queriam transformar certas passagens com tantas metamorfoses e em tantas coloraturas que corriam sem freio para recuperar o tempo que acreditavam ter perdido no decorrer da ária. A “grande moda” requeria, segundo ele, que se chorasse e se morresse cantando rápida e alegremente, enquanto a música *antiga* dava mais atenção ao patético e ao adágio. Condenava, inclusive, o fato de que as árias que não tinham a terça maior, ou seja, em tonalidade menor, estavam como que proscritas da música moderna (p. 36).

2. Críticos de seu tempo

O tom que Tosi utilizava para criticar seus contemporâneos era forte, mas ele não era o único a utilizá-lo. Podemos encontrar eco de suas ideias em outro livro bastante conhecido, lançado apenas três anos antes das *Opinioni*. Em *Il teatro alla moda* (1720), Benedetto Marcello (1883) fazia uma sátira bastante forte aos costumes teatrais dessa época, e de forma bastante bem-humorada, dando bons conselhos a poetas, cantores, instrumentistas e compositores de como parecer bem no teatro segundo a moda em

voga. Na verdade, todos os conselhos eram críticas, enfatizando aquilo que se deveria, na verdade, evitar, mas que estava disseminado nos teatros italianos (especialmente de Veneza) no início do século XVIII.

Se formos, portanto, comparar as críticas ácidas feitas por Tosi com aquelas de Marcello, notamos que são bastante similares. Vemos, por exemplo, que Tosi (1723, p. 37) demonstrava desagrado quando a orquestra sufocava a voz do cantor, quando ela baixava de intensidade, tornava-se delicada e realizava a “artificiosa miniatura do piano”, fazendo com que o cantor fosse mortificado ao ceder seu lugar aos violinos. Marcello (1883, p. 19) recomendava (como um exemplo reverso, sempre) que, quando os violinos assumissem a função de baixo numa determinada ária, deveriam soar sem se preocupar que acabassem por cobrir a voz, ao menos nas árias, de contraltos, tenores e baixos.

Tosi (1723, p. 40) e Marcello (1883, p. 17) consideravam um abuso que os cantores, quando faziam cadências, deixassem a orquestra esperando enquanto promoviam uma profusão de coloraturas *ad libitum*, para só retornar à música na hora que lhes agradasse. Mais ainda, ambos ressaltavam a importância da variedade na ornamentação das árias pelos cantores,

ainda que apontassem visões diferentes. Tosi (1723, p. 32) se preocupava em exortar os cantores a variar todas as árias, mudando as coloraturas a cada noite, pois essa era uma virtude dos antigos. Já Marcello (1883, p. 39) se mostrava preocupado com o exagero dessas variações, que mudavam a cada noite, muitas vezes resultando em desafinação, e sarcasticamente aconselhava os cantores, quando não mais pudessem variá-las, que as cantassem fazendo trinados em todas as notas.

Muitos dos erros apontados eram feitos com a conivência do público. Benedetto Marcello (1883, p. 18) acusava os *maestri di capella* de colocar muitos erros na partitura apenas para “soddisfare all’udienza”, ainda que colocasse os ouvintes como vítimas, pois aplaudiam porque não se acostumaram com coisa melhor. Tosi (1723, p. 41) foi mais além, acusando os *modernos* de encherem as cadências de coloraturas para mendigar aplausos do público ignorante, recolhendo os *vivas* da plateia como se fossem esmolas que os cantores sabiam não merecer.

Esses dois autores não foram os únicos a expressar seu desagrado com a música de seu tempo, o que prova que não eram vozes dissonantes entre seus contemporâneos, ainda que o prestígio das óperas, dos

músicos, e principalmente dos *castrati*, estivesse em alta. Galliard, por exemplo, em sua introdução à edição inglesa (1743, p. xi), mencionava que os sentimentos de Tosi mereciam ser universalmente conhecidos, numa época em que o falso bom gosto na música estava prevalecendo.

3. Elogios aos *modernos*

Tosi, entretanto, encontra qualidades no estilo moderno; bem poucas, é verdade, mas não deixa de citá-las. Dizia que o cantar sempre alegre dos *modernos*, quando bem-feito, merecia admiração. Dizia, inclusive, sobre os modernos, que

é necessário publicamente confessar que, se amassem um pouco mais o patético e o cantar expressivo, e um pouco menos as coloraturas, poderiam glorificar-se de ter conduzido a arte ao sumo grau. (Tosi, 1723, p. 70-71)

Falando, aliás, sobre os *modernos*, Tosi indicava que nem tudo estava perdido, pois em um lugar do mundo o século da música ainda não havia terminado: Londres. Lamentava-se que, nas margens dos outros rios, além do Tâmesa, não mais se cantava como antigamente, “com suave doçura, a própria

morte” (p. 139 deste livro). De fato, Londres nessa época vivia o auge da efervescência da ópera, reunindo em seus teatros os maiores nomes ligados a esse gênero, em especial os de procedência italiana. Curiosamente, foi Georg Friedrich Händel, um alemão de nascimento e inglês naturalizado, quem deflagrou definitivamente a ópera italiana em Londres, com seu *Rinaldo* em 1711 (Orrey, 2005, p. 59). Com uma reduzida assimilação dos padrões da ópera propriamente inglesa, a cultura italiana passou a reinar nos palcos londrinos e a abrir espaço para que mais e mais artistas italianos se fixassem em seu meio musical, como atestariam mais tarde, em alto grau, os compositores Francesco Geminiani e Nicola Porpora e cantores de renome, especialmente *castrati*, como Francesco Bernardi (Senesino), Francesco Antonio Pistocchi e o próprio Farinelli, posteriormente.

Tosi figurava entre os precursores dessa atividade italiana na capital inglesa. Ainda que as informações sobre sua estada em Londres, assim como em outros lugares, fossem por vezes confusas e contraditórias, devemos crer, com base em fontes da época, que Tosi esteve cantando em Londres ainda nas últimas décadas do século XVII. Para Galliard (1743, p. viii), a chegada de Tosi em Londres ocorreu desde o reinado

de Jaime II (1685-1688) e sua presença perdurou durante os reinados de seus sucessores. Fétis, por sua vez, afirma que Tosi chegou em Londres em 1692, de onde ele não sairia até sua viagem a Bolonha, em 1723, feita apenas para a edição de seu livro, e apresenta notícias da *Gazette de Londres*, de 1693, em que seu nome figura em alguns concertos na cidade (Fétis, 1875, p. 245). O que se sabe atualmente é que, em 1695, ele deve ter deixado Londres, e que em poucos anos estava na corte imperial de Viena (Durante, 2000, p. 30). Nessa cidade, foi contratado não mais como cantor, mas como compositor, mesclando suas esparsas atividades musicais com uma intensa carreira diplomática a serviço do imperador no auge da Guerra da Sucessão Espanhola.

Uma informação importante, fornecida por Galliard (1743, p. viii), parece se confirmar pelas fontes posteriores. Diz o autor que a maneira de cantar de Tosi era cheia de expressão e paixão, principalmente no estilo da música de câmara. Não se sabe de qualquer ópera em que Tosi tenha estado no elenco em Londres, confirmando que sua fama de grande *castrato* foi adquirida nos concertos camerísticos. Se considerarmos como ele salienta as diferenças entre as diversas maneiras de cantar, se no teatro, na câmara,

ou na igreja, é bastante plausível que tenha tido experiência nas três modalidades, destacando-se mais particularmente na câmara.

4. Mudanças de estilo e a decadência do canto

Apesar de tudo, Tosi demonstrava ter consciência de que a mudança de gosto, de estilo e da moda era algo natural. Citava, por exemplo, que durante a sua vida a música mudou de estilo três vezes: a primeira vez foi aquele estilo de cena e de câmara de compositores como Piersimone e Stradella; o segundo estilo era dos melhores que ainda estavam vivos; e o terceiro, deixaria o julgamento ao critério dos outros, se podia ser chamado de jovem ou *moderno* (p. 115 deste livro).

A partir do presente, podemos observar que sempre houve mudanças de estilos e que estas foram sentidas mais ou menos por seus contemporâneos como uma “decadência” da boa música. Leonesi, falando em 1904 sobre a música do século XIX, diz que, após Rossini, o canto mergulhou numa decadência bem maior do que a da época de Tosi, pois lamentava que

se allora abbandonarono lo scopo del canto,
conservarono però la perfezione del meccani-

smo, mentre noi oggi abbiamo abbandonato e smarrita l'uno e l'altra. [se então abandonaram o propósito do canto, conservaram, contudo, a perfeição do mecanismo, enquanto nós hoje abandonamos e perdemos tanto um quanto o outro.] (Leonesi, 1904, p. 5)

E, engrossando mais o coro dos saudosistas, temos o curioso exemplo de Francesco Rognoni, que publicou sua *Selva de varii passaggi* (1620) há exatos cem anos antes de Marcello e pouco mais de cem anos antes das *Opinioni* de Tosi. Em seus *Avertimenti à cantanti*, explicava que a verdadeira beleza da música residia em exprimir bem e distintamente a palavra cantada, mas que, nos dias em que escreve, muitos cantores promoviam graves abusos, como gorjeios em todas as sílabas, arruinando toda a harmonia e desprezando as regras mais básicas (Rognoni, 1620).

Cremos que a música de cada época tem suas especificidades e que sobre elas pode pesar um juízo de valor. Há os que creem que as inovações podem estragar a música, que maus hábitos podem arruinar toda a tradição musical herdada e aprendida ao longo de séculos. Há outros que não veem essas mudanças com tanta desconfiança e que compreendem tais

movimentos como naturais de cada tempo. Há ainda aqueles que incentivam e promovem tais impulsos, tendo como saudáveis as inovações de cada tempo. É na primeira forma de pensar que se enquadra Tosi, juntamente com Leonesi, Galliard, Rognoni e mesmo Marcello. Daí resulta a ideia de declínio da música italiana, e um saudosismo por uma antiga época de ouro, que de fato pode nunca ter existido como tal.

Tiago Rodrigues Soares

APÊNDICE B

Técnica de leitura da partitura musical com notação relativa: o percurso histórico da solmização

Com o estudo do tratado de Pier Francesco Tosi (1723), verificamos que a técnica da solmização (Dó móvel) era ainda utilizada na Itália no início do século XVIII. Nessa obra Tosi escreveu preceitos dedicados tanto aos mestres como aos estudantes de canto a propósito da arte de cantar. Tivemos assim a oportunidade de constatar que a técnica da solmização em uso, no seu tempo, já havia sido utilizada por gerações de cantores ao longo dos séculos, desde a sua invenção idealizada por Guido d'Arezzo no século XI.

Aos professores ele recomenda com grande veemência que, “para além da Clave de C-Sol-Fá-Ut, en-

sine ao aluno a ler todas as outras transpostas” (Tosi, 1723, p. 10).¹ Na página seguinte, explica que

os franceses têm sete [notas] e com aquela figura a mais poupam aos estudantes a fadiga de aprender as mutações [solmização], ascendendo e descendendo, mas nós italianos só temos as notas Ut, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, que são suficientes para todas as claves para quem as sabem ler. (Tosi, 1723, p. 11)²

E adverte que, se o professor não tiver uma boa percepção auditiva, melhor desistir de continuar, para não prejudicar a sua carreira e a do aluno, sendo recomendável que o professor “deve fazê-lo afinar os meios-tons segundo as verdadeiras regras” (Tosi, 1723, p. 12).³ Ao mesmo tempo que diligencia a essência do

1 “Oltre la chiave di C sol fa ut insegna allo Scolaro di leggere tutte le altre spostate” (Tosi, 1723, p. 10).

2 “I Francesi ne hanno sette, e con quella figura di più risparmiano a loro scolari la fatica d’apprendere le mutazioni ascendendo e discendendo; ma noi Italiani non abbiamo, che l’Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, note, che bastano egualmente per tutte le Chiavi a chi le sa leggere” (*ibidem*, p. 11).

3 “Deve fargli intonare le mezze voci secondo le vere regole” (*ibidem*, p. 12).

solfejo, ele recomenda ao professor, e este a seus alunos cantores, que oportunize o estudo de solfejo para uma construção vocal pessoal e aprimorada em suas *performances* referentes à afinação.

Procure o maestro que, em solfejar a escala de notas, seja o aluno perfeitamente afinado. Quem não tem sensibilidade de ouvido não deveria empenhar-se nem em ensinar, nem em cantar, não sendo absolutamente tolerável o defeito de uma voz que sobe e desce como o fluxo e o refluxo do mar. O instrutor deve refletir com toda a atenção, porque todos os cantores que desafinam perdem imediatamente todas as mais belas prerrogativas que tivessem. Posso afirmar sem mentir que (com a exceção de poucos profissionais) a afinação moderna é muito má.⁴

4 “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 rifletta con tutta l’ attenzione l’ Istruttore, perchè ogni Cantante, che suona perde immediatamente tutte le più belle prerogative, che avesse. Io posso dir senza mentire, che (a riserva di pochi Professori) la moderna intonazione è assai cattiva” (Tosi, 1723, p. 11).

A metodologia de associar as sílabas aos sons das notas musicais, o solfejo, sempre esteve presente nas culturas milenares, desde os primórdios tempos e bem antes da era cristã, como ferramenta para a transmissão oral da música, no auxílio do processo da memorização de textos e trechos musicais.

Esse sistema foi desenvolvido no século XI pelo monge beneditino Guido di Arezzo,⁵ que introduziu o hexacorde onde as seis notas – Ut, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá – teriam uma sequência de dois tons, um semitom e outros dois tons inteiros. O seu propósito era “ajudar os alunos a memorizarem a sequência de tons e meios-tons das escalas que começavam em Sol ou Dó” (Pacheco, 2006, p. 30).

Conforme o *Dicionário Grove*, o principal sistema de solmização data de início do século XI e está tradicionalmente ligado a Guido d’Arezzo. O sistema

5 Guido d’Arezzo (n. 991/2 - depois de 1033): monge nascido na província de Toscana/IT, criador do sistema de solmização, um método para ensinar principalmente o canto eclesial aos cantores, tomando por base as primeiras sílabas do hino de São João (ut, ré, mi, fá, sol, lá), recomendado por vários teóricos ao longo dos séculos, principalmente por Tosi. Guido criou também a mão guidoniana.

faz uso de sílabas relacionadas a alturas como recurso mnemônico de indicação de intervalos melódicos, como forma de facilitar a transmissão oral da música e como recurso didático e de memorização (Hughes; Gerson-Kiwi, 2001). Segundo Matteo Coferati, o sistema de solmização dava-se a conhecer pela necessidade de adequação ao ensino primordialmente no repertório eclesial (Coferati, 1830, p. 31).

Rosa Maria Torres (1998) explana com muita propriedade esse sistema, afirmando que Guido

dividiu o sistema tonal em três hexacordes: *hexacordum naturale* (em C); *hexacordum durum* (em G) e *hexacordum molle* (em F), que deram origem mais tarde às claves de Dó, Sol e Fá. Esses hexacordes formam uma escala de seis notas, com um intervalo de meio-tom do 3º para o 4º grau, ficando os outros graus à distância de tom inteiro. Assim, as sílabas Ut (dó) Ré Mi Fá Sol Lá eram usadas com o “Dó móvel”, fazendo-as corresponder com os graus em que a escala se movia. Quando a melodia ultrapassava o hexacorde em que se iniciava, ao entrar o 4º grau, tomava-se essa nota como o Ut do hexacorde seguinte, dando-se assim uma *mutationis*. (Torres, 1998, p. 41-42; realces nossos)

Ao longo dos séculos, encontramos evidências de que essa técnica continuou sendo utilizada e ensinada. Matteo Coferati,⁶ na primeira página do primeiro capítulo do seu tratado *Il cantore addottrinato* (1682), descreve esse sistema como um meio de auxiliar os alunos a memorizar as melodias, servindo de referência para as alturas das notas cantadas. O sistema de solmização dava-se a conhecer pela necessidade de adequação ao ensino primordialmente no repertório eclesial (Coferati, 1830, p. 31).

Ricardo Freire (2005, p. 385) esclarece que o sistema não trata de escrita nem de notação musical, mas é sim um método de percepção e “reconhecimento auditivo, porém, não visual”.

De acordo com Goldemberg (2000, p. 10-11), “o princípio mais importante do sistema de Guido e dos seus sucessores é o da mobilidade, ou seja, da relatividade das sílabas, com respeito às frases sonoras fixas”, pois os hexacordes podiam começar a partir de várias notas, num sistema que consistia na transposição de

⁶ Matteo Coferati (1638-1703): cantor italiano, escreveu o tratado *Il cantore addottrinato* publicado em Firenze (Itália) em 1682.

um hexacorde para outro, quando a “escala ou a melodia excedia a extensão das seis notas” (p. 4).

O sistema de solmização torna-se complexo quando o número de alterações aumenta, e Tosi recomenda atenção para quem ensina e para quem estuda:

Seguidamente [o professor], faça o aluno aprender a ler aquelas em Bemol, especialmente nas composições que têm quatro bemóis na armação de clave, e que sobre as sextas do baixo normalmente pedem um quinto bemol por acidente, para que o aluno possa encontrar neles o Mi, que não é assim tão fácil para quem com superficialidade faz crer que todas as notas com bemol se chamam Fá. Se fosse assim, seria supérfluo que as notas fossem seis, quando cinco tivessem o mesmo nome. (Tosi, 1723, p. 10-11)⁷

7 “Sus seguentemente gli faccia imparare di legger quelle per Bmolle, massimamente ne’ componimenti, che ne hanno quattro alla Chiave, e che su le loro seste del basso per lo più chiedono anche il quinto per accidente, affinché lo Scolaro possa trovare in in essi il Mi, che non è troppo facile a chi il poco Studio fa credere, che tutte le note col Bmolle si chiamino Fa; Che se ciò fosse vero, farebbe infal-

1. Exacorde *versus* heptacorde

Esse sistema perdurou praticamente imutável desde o século XI até meados do XVII. Entretanto, há registros de que, já no final do século XV, alguns teóricos musicais haviam proposto alterações no método. A assimilação do sistema de passagem (mutações) de um hexacorde para o outro não é imediato e implica algumas dificuldades na aprendizagem musical dos estudantes. Em busca da facilitação da leitura musical, fora acrescida às seis notas da escala diatônica a sétima nota Si. Em conformidade com Freitas (2010, p. 45-71), ainda no século XV, o espanhol Bartolomeo Ramos de Pareja (ca. 1440-1522), matemático, compositor, teórico ilustre e reconhecido como lente de música da Universidade de Salamanca, defendeu a proposta do acréscimo da sétima nota com a sílaba Si, argumentando em seu tratado *Musica practica* (1484) a “organização da escala em função da oitava em substituição das estruturas hexacordais” (p. 58).

Dessa forma, passa-se do sistema hexacordal ao sistema heptacordal. A autoria do heptacorde foi também atribuída ao cantor francês, músico eclesiástico

libilmente superfluo, che le note fossero sei, quando cinque avessero l'istesso nome” (Tosi, 1723, p. 10-11).

Jean Millet (ou Miliet) de Montgesoye (1618-1684). Esse sistema tornou-se conhecido como o “Canto francês das sete vozes” (Freitas, 2010, p. 57) e hoje em dia tem o nome de Dó fixo.

Conforme Freire,

o sistema de Dó fixo foi estabelecido no séc. XVIII, no período de formação do Conservatório de Paris, quando os músicos franceses passaram a designar as notas indicadas anteriormente por letras com as sílabas usadas por Guido. Essa prática musical se disseminou pelos países de língua românica, que serviram de parâmetro para a educação musical no Brasil e na América Espanhola. Nesse sistema, as sílabas são cantadas de acordo com as notas designadas na partitura sem indicações silábicas para as alterações (sustenidos e bemóis), cada nota está vinculada aos parâmetros fixos da afinação, tendo como referência a afinação da nota Lá, como exemplo Lá = 440Hz adotado nas práticas modernas. (Freire, 2008, p. 116)

No entanto, com Coferati e Tosi sabemos que, pelo menos na Itália, a técnica de Guido continuou a ser ensinada ao longo do século XVIII, especialmente para a formação dos cantores dedicados ao estudo do repertório eclesial.

O sistema de solmização de Guido di Arezzo aplicava-se evidentemente em outros países sujeitos à cultura italiana, como Portugal e Brasil. Na década de 1770, segundo Cranmer (2015),⁸ alguns teóricos portugueses também questionaram a eficácia do sistema guidoniano e propuseram “alternativas que se aproximam em maior ou menor grau ao sistema atual de oito notas numa oitava diatônica”. Ele comenta que foram escritos inúmeros textos propondo mudanças relacionadas ao sistema de solmização menos complexos: “Um exemplo interessante disso é o tratado de Luiz Alvarez Pinto”, cuja *Arte de solfejar* é uma obra teórica manuscrita conservada na Biblioteca Nacional de Portugal, presumivelmente dos meados do século XVIII.

Nascido em Recife, Alvarez Pinto⁹ “veio estudar em Lisboa, onde aprendeu a técnica de solmização”.

⁸ Correspondência eletrônica de 16/12/2015. O dr. David Cranmer é professor na Universidade Nova de Lisboa (Portugal). Doutor em Ciências Musicais, dedica-se ao estudo da Música de Portugal e do Brasil (especialmente do período colonial).

⁹ Luís Álvares Pinto (Recife, 1719-1789) foi um teórico musical, mestre de capela e compositor pernambucano e

Em conformidade com a correspondência trocada com Cranmer,

ele também conhecia os teóricos franceses da época, o que o levou a rejeitar a solmização, por ser desnecessariamente complicada, propondo um sistema muito próprio, que se aproxima mais ao sistema atual, mas com algumas diferenças.

Ele retornou para a cidade do Recife e, com a sua nova proposta de estudo de solfejo, orientou os seus alunos de canto junto ao repertório eclesial. Uma característica escrita em seu tratado é o fato de denominar a sétima nota da escala como a sílaba *Ni*.¹⁰

Outras propostas foram surgindo pela Europa por outros teóricos. Na Inglaterra no século XIX, Sarah Ann Glover (1786-1867), nascida em Norwich, foi a

brasileiro do século XVIII. Ficou lembrado por ter escrito a *Arte de solfejar* (1761).

10 “Alvares Pinto baseou sua abordagem em seu tratado na tradição latina de Guido D’Arezzo ao adotar as sílabas *Ut-Ré-Mi-Fá-Sol-Lá*. Uma peculiaridade desse tratado foi a adoção da sílaba *Si* para representar qualquer nota alterada por sustenido, com exceção de *Fá#*, e o uso da sílaba *Bi* para alterações com bemóis, com exceção do *Sib*” (Freire, 2008, p. 115).

educadora musical que inventou o sistema Norwich Sol-Fá e do Harmonicon Glass.¹¹ O Norwich Sol-Fá foi um sistema de notação musical projetado para melhorar o padrão de canto e para simplificar a leitura de música. Sarah tornou-se mais conhecida por ter proposto a criação de um sistema de notação musical baseado no sistema de Guido (Freire, 2005, p. 385). Sarah promoveu mudanças quando

adaptou o sistema de solfejo de Guido D'Arezzo e estabeleceu que as sílabas do solfejo iriam indicar as funções tonais de uma escala maior e não as alturas específicas das notas. O princípio do sistema intitulado Tônica Sol-Fá (Inglaterra) e, posteriormente, *Tonika-Do* (Alemanha) é o *character* móvel das sílabas de solfejo, sendo que todas as tonalidades devem ser cantadas utilizando Dó como tônica. Dessa maneira, uma melodia escrita em Fá Maior deverá ser cantada usando as sílabas da escala maior, sendo que a nota *fá* será representada pela sílaba *dó* (tônica), o *sol* pelo *mi* (Supertônica), o *lá* pelo *mi* (mediante), e assim sucessivamente, sempre

¹¹ Tipo de xilofone feito com lâminas de vidro que, com o seu timbre penetrante e claro, era utilizado por Sarah como auxílio à afinação no canto.

mantendo as relações entre as funções tonais. O sistema de Sarah Glover incluía, também, o uso de sílabas específicas para cada alteração, uma notação específica utilizando letras e ritmos sem o uso da pauta, e o uso de sinais manuais (manosolfa) para auxiliar na aprendizagem em grupo. (Freire, 2005, p. 389; realces nossos)

O seu sistema foi sucessivamente adaptado por John Curwen¹² (1816-1880), cujo *Tonic Sol-Fa System* é ainda hoje utilizado, especialmente nos países anglo-saxônicos.

Zoltán Kodály (1882-1967) inspirou e fomentou uma pedagogia direcionada ao ensino da música para crianças, focada essencialmente no canto, buscando especialmente as raízes folclóricas das melodias (International, 2014). Kodály interessou-se profundamente pela pedagogia da música e, a partir de 1925, os seus princípios começaram a ser utilizados no ensino

¹² John Curwen (1816-1880): fundador do sistema Tonic sol-fa de educação musical; junto a Sarah Ann Glover dedicou sua vida integralmente ao método de nomenclatura musical, por entender que todas as pessoas de todas as idades e de todas as classes deveriam ter acesso facilmente à música através da técnica de solfejo.

fundamental na Hungria com resultados extraordinários. Hoje em dia, o “Método Kodály” (1988) é também utilizado por todo o mundo e é fruto do trabalho de síntese dos seus discípulos mais próximos e dos seus seguidores, entre os quais a americana Lois Choksy, autora de um popular livro sobre o assunto. Muitas experiências pedagógicas que apaixonaram o maestro húngaro foram incluídas e revisitadas em seu método, como a interiorização do ritmo através do movimento de E. Jaques-Dalcroze ou a metodologia do *Tonic Sol-Fa* de J. Curwen.

Goldemberg enuncia que o sistema de Guido também influenciou o pedagogo musical húngaro. O Método Kodály, como é conhecido até os dias de hoje, modificou o uso do solfejo para o ensino de canto coral com crianças. Entretanto,

a adoção de sílabas adicionais para indicar as alterações cromáticas mostrou-se um recurso eficaz para o tratamento das tendências melódicas e, dessa forma, foi adotada por Kodály em seu método. (Goldemberg, 2000, p. 10-11).

Em sua metodologia, Kodály chega a um compromisso entre a leitura relativa e absoluta. Nas palavras de Rosa Maria Torres:

Para Kodály, essa leitura [absoluta] usada então na Hungria estava incompleta, pois o aluno podia limitar-se a dizer as notas sem ter qualquer tipo de compreensão da peça. Para superar as falhas de um e de outro, ele propõe a ligação dos dois sistemas de leitura: por relatividade, para o aluno familiarizar-se com as relações tonais, dos graus da escala, forma, etc.; e por absoluto, para saber colocar o som na sua altura correta, o que convém para os aspectos teóricos e instrumentais. Quando o aluno chega à música atonal, já tem de tal forma interiorizados os intervalos na altura relativa que lê perfeitamente no valor absoluto sem necessitar do valor relativo para entoar ou identificá-los. (Torres, 1998, p. 47)

O trabalho de Kodály e a sua difusão contribuíram em muito para a popularização da leitura musical relativa nos dias de hoje.

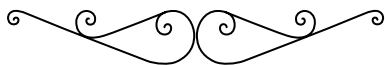
O sistema da solmização atribuído a Guido di Arezzo, no século XI, foi explicado e ensinado por muitos teóricos ao longo da história da música através de tratados, entre os quais Coferati (1682), além de utilizado e recomendado por Tosi. Mesmo tendo sofrido adaptações e mudanças por outros teóricos, inclusive brasileiros, com o intuito de encontrar alter-

nativas que facilitassem o ensino do canto, buscando a solução de problemas com a afinação e a memorização dos intervalos musicais, tal prática, aplicada também em todo o âmbito de estudos da música, obteve resultados exitosos e permanece viva até hoje.

Gláucia Antônia Rosa Esteves



ANEXOS



ANEXO A

Exemplos musicais

Os exemplos que se seguem são a transcrição de exemplificações propostas por Johann Ernst Galliard em sua tradução inglesa de 1743, onde aparecem agrupados depois do sumário, referenciando o texto da tradução que se propõem a explicar. Tal qual Galliard, achamos que estes exemplos podem ajudar o leitor de hoje a entender melhor os ensinamentos de Tosi. Omitimos aqui os exemplos que referenciam notas de rodapé escritas pelo próprio Galliard que, portanto, não fazem parte desta tradução.

———— EXEMPLO 1 (P. 41) ————



———— EXEMPLO 2 (P. 41) ————



EXEMPLO 3 (P. 42)

Exacordes

per natura

per Si $\sharp$

per Si $\flat$

Transposto quinta abaixo

Transposto quinta acima

T. Men.

T. Mai. S.T. Mai.

S.T. Mai.

T. Mai. T. Men.

———— EXEMPLE 4 (P. 49)¹ ————



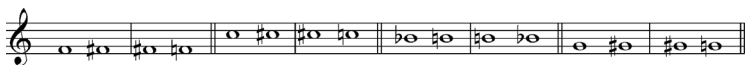
Messa di voce

———— EXEMPLO 5 (P. 54) ————

Semitons maiores



Semitons menores



I A partir do Exemplo 4, os exemplos originalmente escritos em Clave de Dó foram transcritos para Clave de Sol, seguindo o padrão moderno de notação.

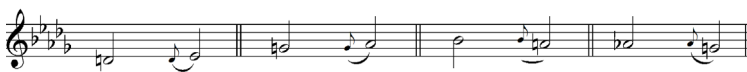
————— EXEMPLO 6 (p. 54) —————



————— EXEMPLO 7 (p. 54) —————



————— EXEMPLO 8 (p. 54) —————



————— **EXEMPLO 9 (P. 54)** —————



————— **EXEMPLO 10 (P. 55)** —————



————— **EXEMPLO 11 (P. 55)** —————



————— **EXEMPLO 12 (P. 55)** —————



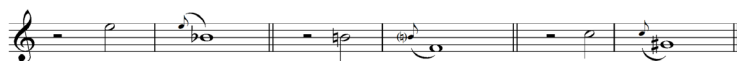
————— **EXEMPLO 13 (P. 56)** —————



————— **EXEMPLO 14 (P. 56)** —————



———— EXEMPLO 15 (P. 56) ————



———— EXEMPLO 16 (P. 56) ————



———— EXEMPLO 17 (P. 57) ————

Por *messa di voce*



EXEMPLO 18 (P. 61)



EXEMPLO 19 (P. 61)



EXEMPLO 20 (P. 62)



————— **EXEMPLO 21 (P. 62)** —————



etc.

————— **EXEMPLO 22 (P. 62)** —————



etc.

————— **EXEMPLO 23 (P. 62)** —————



EXEMPLO 24 (P. 63)



EXEMPLO 25 (P. 63)



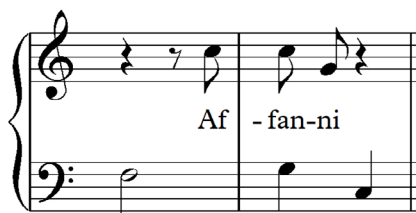
EXEMPLO 26 (P. 76)

A musical score for piano, showing a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is one sharp (F#). The melody consists of a series of quarter notes, mostly beamed in pairs, with a final quarter note. The bass line consists of a series of quarter notes, mostly beamed in pairs, with a final quarter note. A long slur covers the entire melodic phrase. Below the staff, there are numbers: 43, 98, 43, 6, 5, and a sharp symbol (#).

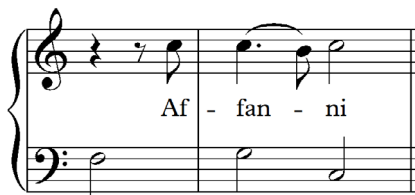
Ruim



EXEMPLO 27 (P. 86)



EXEMPLO 28 (P. 86)



EXEMPLO 29 (P. 125)

Cadência Superior

Cadência Inferior



Lá Sol Fá

Fá me Fá

EXEMPLO 30 (P. 126)



EXEMPLO 31 (P. 126)



EXEMPLO 32 (P. 130)



EXEMPLO 33 (P. 130)



EXEMPLO 34 (P. 131)

tr

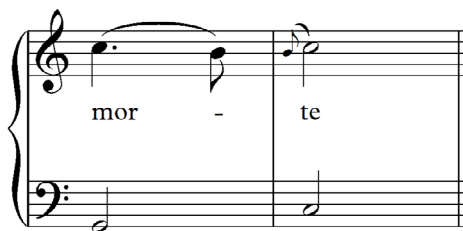
Con-fon-de - ró

tr

a - me - ró

65

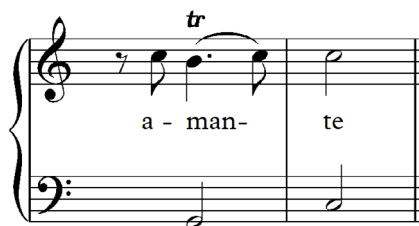
EXEMPLO 35 (p. 131)



EXEMPLO 36 (p. 132)



EXEMPLO 37 (p. 132)



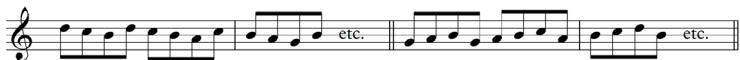
EXEMPLO 38 (p. 132)



EXEMPLE 39 (p. 149)



———— EXEMPLO 40 (P. 149) ————



———— EXEMPLO 41 (P. 152) ————



———— EXEMPLO 42 (P. 163-164) ————

[illegible]

———— EXEMPLO 43 (P. 163-164) ————

A musical score snippet showing two staves. The top staff is in treble clef and contains a melody starting with a quarter rest followed by eighth notes, ending with a double bar line. The bottom staff is in bass clef and contains a single half note. The lyrics "Se Scen - de" are written below the top staff, aligned with the melody.



Temos aqui a primeira tradução em português de *Opinione de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazione sopra il canto figurato*, primeiro tratado italiano de canto do qual se tem notícia. Escrito pelo castrato Pier Francesco Tosi (1654-1732), o texto foi publicado originalmente em Bolonha, Itália, em 1723. Nele, o autor apresenta uma série de reflexões estéticas, técnicas e didáticas sobre a arte do canto, com o objetivo de instruir jovens cantores. Atualmente, o tratado mantém seu interesse, pois se apresenta como uma valiosa fonte de informações sobre a prática interpretativa do repertório contemporâneo a Tosi.