DOI 10.20504/opus2019c2518

A voz de Orfeu

Thiago Madruga Monteiro
(Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR)

Resumo: O artigo trata sobre a voz do famoso cantor, alaudista e compositor do início do período barroco Francesco Rasi, conhecido por ter personificado o personagem de Orfeu na ópera homônima de Claudio Monteverdi. Uma análise da afinação utilizada pelos músicos naqueles dias e nas localidades onde ele atuou, em conjunto com as obras por ele executadas e compostas, é feita no sentido de esclarecer suas qualidades vocais e sugerir ao fim uma aproximação destas ao sistema de classificação vocal utilizado em nossos dias. Pretende-se construir uma ponte entre a análise documental musicológica e a prática interpretativa historicamente orientada a fim de desmistificar termos cunhados no século XVII e transformados no curso da história da música como o termo "tenor".

Palavras-chave: Francesco Rasi. Canto barroco. Voz. Ópera. Claudio Monteverdi.

The Voice of Orfeo

Abstract: This paper regards the voice of Francesco Rasi, the renowned singer, lutenist, and composer of the early Baroque period especially known for having personified the title role of Claudio Monteverdi's opera *Orfeo.* An analysis was made of the tuning used by musicians in those days, as well as in the venues where Rasi performed and the pieces he performed and composed in order to elucidate Rasi's vocal qualities and ultimately to suggest an approximation of these qualities within our current system of voice classification. The intent is to build a bridge between musicological documental analysis and historically oriented performance practices in order to demystify terms like "tenor" coined in the 17th century and transformed over the course of music history.

Keywords: Francesco Rasi; Baroque singing; voice; opera; Claudio Monteverdi.

MONTEIRO, Thiago Madruga. A voz de Orfeu. *Opus*, v. 25, n. 3, p. 402-414, set./dez. 2019. http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2518

Este artigo foi originado a partir de pesquisa de mestrado orientada pela Profª Doutora Silvana Ruffier Scarinci, docente da Universidade Federal do Paraná.

Submetido em 06/12/2018, aprovado em 09/03/2019.

O presente artigo busca discutir questões relativas à voz do famoso cantor do início do período barroco Francesco Rasi. Conhecido por ter personificado o personagem de Orfeu na ópera homônima de Claudio Monteverdi, esse cantor, apesar de célebre à sua época, é pouco conhecido em nossos dias. Rasi, que também foi poeta, instrumentista e compositor, teve significativa contribuição para o desenvolvimento e estabelecimento da música criada na Itália no início do século XVII. Membro da Camerata Florentina esteve, envolvido na execução das produções florentinas e mantovanas de diversos dos mais proeminentes autores da época, como Carlo Cini, Giulio Caccini, Domenico Belli, Jacopo Peri, Claudio Monteverdi, Marco da Gagliano e Gabriello Chiabrera, e suas composições se encontram entre os primeiros exemplos da monodia acompanhada[1].

Uma das problemáticas encontradas na performance do repertório de música antiga é a determinação de sua sonoridade, e o problema se agrava quando o assunto é a música vocal. Sabemos que as experiências efetuadas pela Camerata de Bardi, no final do século XVI, tinham como objetivo a recuperação das condições de representação da tragédia grega, a qual supunham fosse parcial ou totalmente cantada. O resultado mais surpreendente dos estudos desse grupo de intelectuais foi o da argumentação sobre a superioridade da monodia em relação à polifonia. Afastam-se as rígidas regras do contraponto presentes na confecção do discurso polifônico para oferecer proeminência ao texto poético e sua perfeita inteligibilidade. Giulio Caccini, expoente do novo estilo, no prefácio de seu *Le nuove musiche* afirma sobre a Camerata que:

> Pois estes muito sábios cavalheiros [da Camerata Bardi] sempre me encorajaram e convenceram, por razões muito claras, a não priorizar aquele tipo de música que, não deixando bem entender as palavras, estraga o conceito e o verso, ora alongando, e ora diminuindo as sílabas para acomodar-se o contraponto, dilacerando a poesia, mas que eu me ativesse na maneira tão louvada por Platão e outros filósofos que afirmaram que a música não é outra coisa senão a fala, o ritmo, e o som por último, e não o contrário (CACCINI *apud* FEDERICI, 2009: 2)

Rasi, em dedicatória contida no libreto de sua obra *La favola di Cibele et Ati*[2], ao cardeal Ranuccio I Farnese, Duque de Parma e Piacenza, demonstra estar em sintonia com os mencionados ideais musicais florentinos de sua época:

> Usavam Sereníssimo Senhor, os antigos gregos e romanos, ao representarem a tragédia e a comédia em suas cenas o canto, o som, a dança, e os imitavam assim maravilhosamente, que muitas vezes, modificavam o teatro segundo a diversidade dos afetos, a qualquer paixão que quisessem. Mas, por ter tal admirável arte se perdido na distância do tempo, não deixando nenhum traço, tendo em tudo perecido aquele gênero de canto, por cuja força se comoviam os ouvintes, é que nossa era invejosa de tal nobre costume, deseja o quanto pode renovar o recitar cantando nas cenas, e se esforça em todas as partes de manter esse efeito que eles em tudo magistralmente faziam. Aqui, eu que me encontro entre os mais célebres representantes da Itália, ouso compor as palavras e a música desta fábula para ver se de alguma forma poderia me aproximar desse

[1] Para maiores informações sobre a vida de Rasi, cf. Kirkendale (1986).
[2] Trata-se do libreto de uma ópera de Rasi baseada na pastoral florentina cuja música se perdeu.

> sonho que tanto admiro, para que assim, usando de todas as possibilidades, possa eu merecer a proteção e a graça de Vossa Alteza, a qual, sendo julgada por vós digna de mim, possa permitir que eu novamente soe em seu teatro o edificando[3] (RASI *apud* KIRKENDALE, 1986: 355, tradução minha).

As palavras de Rasi, guardadas as devidas proporções, nos soam bastante atuais. Ao se referir à execução da tragédia e da comédia gregas, o famoso cantor menciona o grande lapso temporal que o separava dos gregos antigos, o perecimento de todos os rastros de sua forma de canto e o esforço de sua época na tentativa de sua revitalização. O mesmo ocorre entre nós e os intérpretes da música do início do período barroco. Existe à nossa disposição um grande número de instrumentos de época cujas características particulares podem ser analisadas hoje. No caso do canto, isso não ocorre. O instrumento não pode ser preservado, a voz morre com o cantor. Para que possamos nos aproximar de sua voz, e dessa forma compreendê-la um pouco mais, é necessário que nos debrucemos nas impressões vocais por ele deixadas. Por essa razão, nos são importantes a música por ele executada e também por ele composta, os relatos e documentos de época relativos à sua pessoa e apresentações, a afinação utilizada por ele nos diversos locais onde atuou como cantor, bem como os espaços onde se apresentou. Munidos dessas informações, podemos apenas, como o próprio Rasi o fez em relação aos gregos e romanos antigos, nos esforçar na tentativa de compreender e replicar, na medida do possível, a forma de fazer música daqueles dias.

Cantores líricos da atualidade têm, em geral, seu repertório determinado por seu tipo ou classificação vocal. Contudo, não havia, no final do século XVI e início do século XVII, uma classificação vocal como a entendemos hoje. Cantores executavam as partes escritas de acordo com suas possibilidades. Havia, por exemplo, na Itália, uma classificação tipológica das vozes no madrigal polifônico diferente do que hoje entendemos como classificação vocal. Os termos *bassus*, *tenor* e *altus,* por exemplo, designavam linhas melódicas, e não tipos específicos de vozes. Para Nigro (1998: 23),

> A tipologia clássica dos papéis na polifonia preconizava que a parte o *bassus* fosse executada por um baixo, a do tenor por uma voz central e viril, a do *alto* por um tenor de voz aguda que utilizasse a voz de cabeça em uma tessitura muito alta, e por fim um menino impúbere ou falsetista para a parte do *cantus*[4] (NIGRO, 1998: 23, tradução minha).

[3] "Usavano, Serenissimo Signore, gli antichi Greci, e Romani di rappresentare Le tragedie, e Le commedie sopra Le scene, co´l canto, co´l suono, e co´l ballo, e imitavano si maravigliosamente, che bene spesso movevano Il teatro, secondo La diversità de gli affeti, a qualcune passione volevano essi. Ma perché di si mirabil arte per La lunghezza del tempo se n´e perduta, si può dire ogni notizia, essendossi Del tutto smarrito quel genere di canto, per La cui forza si commovevano gli ascoltatori, perchél´età nostra invidiando di nobil costume, voglia per quanto può rinovare il recitar cantando su Le scene, e se sforzi in qualche parte de mandare ad effeto quel Che essi in tutto maestrevolmente facevano. Di qui è, ch´io essendomi ritrovato alle piu celebri rappresentate in Italia, ho preso ardire de compore le parole, e la musica di questa favola sè per vederes´io m´habbia saputo in alcuna guisa avvicinarme a qual sogno, ch´io tanto ammiro, sì per usar ogni industria, ond´io possa, mediante questa picciola fatica, meritare La protezione, e grazia di Vostra Altezza, La quale, quando che sai da lei giudicata degna, può sciafarla recitare nel suo nobilíssimo teatro nuovamente da lei fatto edificare" (KIRKENDALE, 1986: 355).

[4] "La tipologia clássica dei ruoli in polifonia prevedeva La parte Del 'bassus' eseguita da um basso, Il 'tenor' cantato da uma voce virile centrale, l''altus' da um tenore acuto che sfruttava le risonanze di testa in uma tessitura molto alta, e infine un 'puer' o un falsettista per la parte del 'Cantus'."(NIGRO, 1998: 23).

Não queremos com isso afirmar que não havia nenhum tipo de classificação vocal específica para cantores na primeira metade do século XVII. O que se busca é diferenciar a classificação da época da que hoje utilizamos. Havia naqueles dias cantores diversos sendo utilizados de maneiras também diversas, dependendo do tipo de música executada, do lugar onde essa música era apresentada e de acordo com sua finalidade. Francesco Rasi, por exemplo, é sempre citado como sendo um tenor, mas essa classificação, para eles, referia-se a qualquer voz masculina que não fosse de baixo. As vozes intermediárias não recebiam classificação, assim, barítonos mais graves recaíam sob a classificação de baixos, e aqueles mais leves e agudos eram considerados como tenores[5]. A classificação de barítono propriamente dita só vem a ser utilizada no início do período belcantista.

Deste modo, buscamos uma metodologia apropriada que respondesse à questão central deste artigo, que trata de compreender com fundamentação científica as características da voz de Francesco Rasi – assim, poderemos oferecer aos intérpretes atuais dados concretos para uma escolha mais consciente a respeito de qual o tipo vocal mais adequado a este repertório. Monteverdi, que praticamente inaugura o estilo operístico, escolheu um "tenor" para seu personagem principal, Orfeu, em 1607. Contudo, aquilo que vinha a ser um tenor para Monteverdi corresponde à nossa concepção moderna do termo? Para responder a esta pergunta, será necessário, como faremos a seguir, o estudo pormenorizado das obras por ele executadas e que foram compostas com sua voz em mente, para podermos discutir a respeito de suas qualidades vocais específicas e aquilo que estas qualidades representaram em seu tempo e como podem ser traduzidas para nossos dias. Tal transposição tem a finalidade de nos guiar com maior segurança na escolha de intérpretes modernos para a música de Monteverdi, mais especificamente em relação ao personagem de Orfeu, hoje em dia representado em diversas gravações por cantores que possuem os mais variados tipos vocais.

A relação entre cantor e compositor

A natureza da relação entre compositores e seus músicos sempre foi complexa. Historicamente esses dois grupos desfrutaram de vantajosa simbiose: compositores oferecem música a seus intérpretes e recebem em troca a fruição de seus esforços composicionais. Ambos podem ganhar satisfação, fama e sucesso. Tal relação é bastante evidente na música do início do século XVII, muitas vezes escrita especialmente para um determinado evento. Os compositores desta época, ao aceitarem encomendas de seus nobres patronos, tinham a oportunidade de expor suas ideias musicais, colocadas em prática nas festividades de casamentos, coroações e datas de relevo social, ao mesmo tempo em que os músicos podiam ostentar suas habilidades como *performers*.

A música, contudo, deveria ser passível de execução. A "executabilidade" da obra musical, de forma pragmática, fez com que compositores levassem em conta o material artístico que tinham à sua disposição na construção de suas obras. Todos se beneficiariam de música bem escrita executada por artistas de alto padrão, principalmente quando o sustento de todos os envolvidos dependia da capacidade dessa música de entreter e agradar àqueles que a encomendaram (CARTER, 1997: 67). Contudo, a forma por meio da qual a história da música nos é ensinada e narrada dá grande proeminência à figura do compositor. Não raro, como no caso do próprio Rasi,

[5] Para Nigro (1998: 24), as chamadas vozes médias que hoje conhecemos como barítonos e mezzosopranos não eram consideradas como uma categoria distinta. Assim, de acordo com suas naturezas, tais vozes foram albergadas pelo termo "baixo" quando mais graves e "tenor" quando mais agudas e leves.

a figura do intérprete e a influência de suas habilidades específicas sobre a composição, fator também determinante de seu resultado, é deixada de lado. O estudo sobre as pessoas envolvidas na execução da música do início do período barroco e o exame de suas habilidades particulares podem nos revelar muito sobre a formação desse novo estilo composicional e seu desenvolvimento.

Francesco Rasi foi membro da Camerata de Bardi, esteve em contato com seus membros e foi por eles inspirado em suas composições e na forma como entendeu, executou e também ensinou o canto de sua época[6]. Da mesma forma, inspirou com seus atributos vocais o imaginário de diversos destes compositores que compuseram tendo ele em mente para a materialização de seus personagens. O fato de podermos precisar essa relação entre intérprete e compositor, principalmente em uma época como a primeira metade do século XVII, onde a música não era criada de forma estanque, é de suma importância, pois torna as impressões vocais contidas na partitura mais vívidas e seguras de serem a ele creditadas.

Esse processo também funciona de maneira inversa. O exame das composições e do método composicional utilizado por compositores escrevendo para músicos específicos pode nos dar dados para compreendermos melhor as práticas de performance da época, aproximando-nos um pouco mais de como a interpretação realizada por estes músicos soava.

Monteverdi. Monteverdi e sua música merecem atenção especial neste trabalho, considerada sua colaboração com Rasi durante os anos em que conviveram em Mântua e também após sua saída dessa localidade para assumir novo cargo na Basílica de São Marcos, em Veneza.

Grande parte da música composta por Monteverdi não sobreviveu até nossos dias, e esse fato torna difícil a datação precisa daquela que permaneceu. Algumas de suas composições, como *Orfeo* (1607), foram compostas para eventos específicos e podem ser datadas de forma bastante precisa. Outras composições, entretanto, não se encontram ligadas a ocasiões determinadas e são datadas apenas por suas publicações, e não em relação à sua execução. Tais imprecisões em relação à datação são proeminentes nos nove livros de madrigais publicados em intervalos irregulares durante a carreira de Monteverdi.

A datação e o enquadramento da obra de Monteverdi em uma cronologia se tornam bastante úteis para a compreensão do desenvolvimento do trabalho do autor e seu estilo composicional. O foco que tomamos para este trabalho é a música vocal produzida antes, durante e depois de sua colaboração com Rasi[7]. Verificar as diferenças na música de Monteverdi nesses períodos pode demonstrar como as habilidades deste cantor, descritas como extraordinárias, influenciaram também o extraordinário compositor. A voz de Rasi será, paulatinamente, revelada por meio da análise de sua influência sobre a música de Monteverdi.

Compositores sentiam-se livres para, em suas obras, utilizarem o máximo da capacidade de seus músicos, atingindo dessa forma diferentes efeitos estéticos, contudo deveriam também aceitar suas limitações. Carter (2002), ao se referir aos trabalhos dramático-musicais de Monteverdi, afirma que

[6] Rasi foi um dos mais proeminentes alunos de Caccini. Em sua correspondência também pudemos comprovar que atuava como professor de canto, instruindo jovens cantores na corte dos Gonzaga naquilo que à época convencionaram chamar de estilo italiano de canto.

[7] O período no qual Rasi ficou a serviço do Duque de Mântua pode ser aferido por intermédio das listas de pagamento preservadas e redescobertas por Susan Parisi em seu trabalho *Ducal Patronage of Music in Mantua, 1587-1627: Archival Study* (1989).

> Todo compositor cuja intenção fosse a de agradar aos seus senhores, colegas músicos e produzir dessa maneira resultados musicais significativos, deveria trabalhar com o material humano disponível da melhor forma possível, exaltando as qualidades existentes ao máximo e aceitando os defeitos[8] (CARTER, 2002: 108, tradução minha).

Apesar do comentário acima referir-se ao gênero operístico, acreditamos que tal regra também se estenda a outros gêneros de composição, dentre os quais se encontra o madrigal polifônico. Tal gênero, emblema do entretenimento doméstico e de corte do século XVI, passava por grande transição estilística durante a época de Monteverdi. Originalmente dedicado à performance amadora, o madrigal polifônico, após o ano de 1580, gradualmente transformou-se em um veículo para músicos profissionais demonstrarem seu virtuosismo e musicalidade. Alfred Einstein (1949, v. 3: 854, tradução minha) em sua obra *The Italian Madrigal*, oferece-nos uma narrativa a respeito do madrigal polifônico: "Concebido como uma forma de fazer música em conjunto […] o velho madrigal está morto. O novo não mais pode ser cantado pelos aristocratas normais: ele requer os serviços de um virtuoso e trás consigo o espectador que aplaude"[9]. Certamente nem todos os compositores da época foram atraídos pelos novos estilos virtuosísticos[10].

O madrigal polifônico manteve seu status anterior como indicativo da habilidade de um bom compositor em trabalhar texto e vozes múltiplas ao mesmo tempo. Entretanto, a popularidade da monodia e daquilo que hoje chamamos de ópera, bem como o aumento da importância e popularidade do cantor **virtuoso**, fez necessárias algumas modificações em seu formato tradicional. Rinaldo Alessandrini (1999) afirma que

> Os primeiros madrigais continham poucas dificuldades técnicas sob o ponto de vista da performance. O foco se encontrava na habilidade do compositor em lidar com as vozes e o texto, sendo que a execução em si não tinha qualquer importância em como trabalhos como esses eram aceitos. No que diz respeito aos madrigais compostos após 1600, a influência dos cantores sobre o compositor tornou-se determinante. Com seu expandido leque de possibilidades técnicas, cantores passaram a ser capazes de oferecer uma gama maior de alcance vocal e de efeitos expressivos. No início do século XVII, o nível de virtuosismo crescia constantemente. Esses e outros fatores tiveram um efeito significativo na performance da *seconda prattica*[11] (ALESSANDRINI, 1999: 634, tradução minha).

---

[8] "Every composer whose intention was to please his masters, colleagues musicians and by that means produce significant musical results, should work with the available human material in the best way possible, exalting the existent qualities to their maximum and accepting the defects" (CARTER, 2002: 108).

[9] "Conceived as a form of ensemble music […] the old madrigal is dead. The new one can no longer be sung by the standard aristocrats: it requires the services of a virtuoso and gathers along with it the applauding spectator" (EINSTEIN, 1949, v. 3: 854).

[10] Figuras de relevo tais como Nigel Fortune e Gloria Rose deixam bastante claro que madrigais polifônicos em estilo antigo continuaram a ser executados e publicados durante todo o século XVII. Cf. Rose (1966) e Fortune (1968).

[11] "The early madrigal presented very few technical difficulties from the standpoint of performance. Rather, the focus was on the composer's subtle handling of counterpoint and texture, and performance seems to have had little or no bearing on how the work as such was assessed. However, things were changing around 1600. The madrigal was the

O autor, como visto, corrobora a ideia de que a música dessa época não era composta sem a presença de intérpretes específicos na mente dos compositores. Compositores estavam bastante alertas em relação às habilidades e limitações de seus cantores e compunham as linhas vocais levando-as em conta.

O madrigal deixa seu passado marcado parcialmente pela execução amadora e caseira para se transfigurar em um espetáculo de virtuosismo particularmente relevante para este estudo. Ao compor para o entretenimento de amadores, era do interesse do compositor escrever um tipo de música que, até certo ponto, fosse genérica em termos de linhas vocais, ou seja, passível de execução por intérpretes amadores, não necessariamente dotados de habilidades para o canto, sem grandes dificuldades técnicas de execução. Para McClary (2004: 58), isso se torna bastante compreensível se tomarmos em conta, por exemplo, as publicações de livros de madrigais. Muitos foram grandes sucessos comerciais, mas não grandes sucessos musicais. Isto porque o sucesso de uma obra como essa não dependia de seu esplendor musical e dificuldade técnica de execução, pelo contrário, dependia de sua acessibilidade ao maior número possível de pessoas. De acordo com a autora, o primeiro livro de madrigais de Jacques Arcadelt, por exemplo, permaneceu extremamente popular por décadas após sua publicação em 1539, tendo recebido 58 edições ao longo do tempo. McClary (2004: 59) atribui tal sucesso ao fato de que, na medida em que sua incipiente indústria começou a tomar forma, os editores de madrigais buscaram instilar e alimentar a crescente demanda por música viável para performances amadoras e privadas, e as peças relativamente simples e fáceis de se executar contidas no primeiro livro de Arcadelt satisfaziam essas necessidades com perfeição. Essas qualidades, apesar de serem comercialmente interessantes, traziam algumas complicações aos compositores. Para que pudessem atender a um grande número de pessoas, tinham de se preocupar não apenas com a performance imediata de seus trabalhos, mas também com sua viabilidade comercial a longo prazo. Dessa forma, compositores como Arcadelt deveriam trabalhar com elementos vocais, como extensão e ornamentação, de maneira bastante restrita.

McClary (2004: 59) nota que alguns dos sucessores de Arcadelt deixaram de lado esse sistema e insistiram na necessidade de melodias mais complexas e virtuosismo vocal, e, nas décadas seguintes, a execução dos madrigais passou para as mãos de especialistas e profissionais, gerando uma trajetória de crescente dificuldade técnica. Essa ênfase na dificuldade técnica nos madrigais, apesar de excluir pouco a pouco a performance amadora, pode também ser vista como um esforço de parte dos compositores em criar e manter uma "audiência". A virtuosidade dos cantores permitiu aos madrigalistas competirem com o crescente gosto pela monodia no início do século XVII, cuja forte influência pode ser observada na obra de Caccini, *Le nuove musiche* (1602), que, além de conter música, continha também instruções sobre como os cantores deveriam cantar com técnica adequada, expressão apropriada e ornamentação virtuosística.

Nesse ponto, o qual nos interessa em particular, compositores de madrigal não mais buscaram escrever obras acessíveis do ponto de vista técnico a uma grande quantidade de

polyphonic vocal genre par excellence in this period. The market conditions for the genre were favourable, given that it could cater for all tastes and situations. Another important factor was the influence of singers on composers. With their expanded range of technical possibilities, singers were able to offer a wider range of vocal and expressive effects. At the beginning of the 17th century the level of expertise was continually rising: vocal ranges widened, especially those of sopranos, who gained at least a 4th in their upper register. In addition virtuoso techniques such as rapid and extended coloratura were developed, requiring a more economic use of breathing. These and other issues have a significant bearing on performance in the seconda prattica" (ALESSANDRINI, 1999: 634).

pessoas, mas, pelo contrário, buscaram escrever tendo em mente as habilidades de cantores específicos. Esses cantores encontravam-se geralmente empregados na mesma localidade que os compositores, muito embora esse fato não fosse uma regra. Rasi encontrava-se empregado na corte dos Gonzaga antes mesmo que Monteverdi lá tivesse obtido sua colocação. Em Mântua conviveram e foram companheiros de trabalho. A influência de Rasi no trabalho de Monteverdi, em seus livros de madrigais e óperas, será analisada logo mais à frente.

Carter (1997: 92), ao falar sobre as obras dramáticas de Monteverdi, revela que a história da ópera oferece muitos exemplos, de Haendel e Senesino a Britten e Pears[12], de compositores sendo impulsionados e impulsionando seus cantores favoritos a atingirem o máximo de seu potencial artístico. Tal intercâmbio não ficou restrito ao campo operístico. Madrigais eram certamente uma importante parte da vida cotidiana da corte e passaram a ser escritos pelos compositores tendo como base cantores com quem possuíam familiaridade[13].

Perscrutar os madrigais de Monteverdi compostos ao longo de sua vida em busca de evidências da presença de um cantor específico pode, além de nos permitir situar melhor as circunstâncias de sua execução, revelar um pouco mais sobre a voz desse cantor. É nesse sentido que buscaremos explicitar as qualidades vocais excepcionais de Rasi, amplamente descritas pelos críticos de sua época, como se fossem impressões "vocais" deixadas há séculos, mas que ainda podem ser detectadas.

A afinação à época de Rasi

Um dos mais importantes objetivos ao reproduzir a afinação de maneira historicamente correta é o de colocar as vozes, sejam elas humanas ou de instrumentos, na altura em que foram originalmente concebidas. Segundo Haynes (2002: 37), a mudança da afinação utilizada na performance muda também a tessitura de uma voz, afetando a qualidade do som de maneira geral. Além disso, segundo o autor, quando a afinação é modificada, as quebras entre os registros de uma voz também são modificados e podem ficar localizados em locais bastante complicados no que diz respeito à execução da linha vocal.

Haynes (2002: 35) verificou a questão da afinação ao longo dos séculos com detalhes. Segundo o autor, quando falamos de afinação, referimo-nos a duas coordenadas básicas, ou seja, uma nota musical e uma frequência medida em Hertz, como, por exemplo, "Lá – 415". Nos últimos cem anos, pelo menos, o padrão de afinação tem sido "Lá – 440"; isso significa que, em qualquer lugar do mundo, música de concerto ocidental muito provavelmente será executada com afinação onde o Lá estivera finado em 440 Hertz[14]. Segundo o autor, o fato de se ter um padrão de afinação é uma conveniência para músicos, nada mais do que isso.

Haynes (2002: 1) explica que, na época de Monteverdi e Bach, não havia a necessidade de se manter um registro da afinação utilizada para a posterioridade. Ele afirma que os compositores mencionados provavelmente ficariam impressionados com nosso interesse em relação ao assunto.

[12] Haendel e o castrato Senesino, Donizetti e a famosa soprano Maria Malibran, Bellini e o tenor Rubini, e os contemporâneos Andrew Lloyd Webber e a soprano Sarah Brightman.

[13] Muito frequentemente, para apresentações operísticas, cantores adicionais eram trazidos de outras localidades para somar forças com aqueles que já eram conhecidos pelos compositores, como ocorreu no caso de *Orfeo* de Monteverdi.

[14] O aumento da afinação para 440 Hertz foi iniciado como padrão por Richard Wagner, tendo como justificativa o fato de que nesse padrão os metais, numerosos em suas composições, afinam com maior facilidade.

Isso porque, segundo ele, padrões de afinação nem sempre foram necessários. Segundo o autor, nos primórdios do barroco, os níveis de afinação poderiam chegar aos extremos de Lá = 465 e de Lá = 392 na Itália no mesmo período.

No caso de Rasi, muito embora ele tenha cantado em várias cidades da Itália e da Europa, utilizando-se, como visto, de uma série de afinações diversas, é importante para esse trabalho que examinemos o que ocorria em Mântua em seu tempo. Segundo Haynes (2002: 133-134), o órgão da Basílica de Santa Barbara, em Mântua, tinha afinação original de 465 Hertz, o que sugere que esta seria a mesma afinação utilizada pela *capella* da Corte dos Gonzaga. Esta seria a afinação com a qual trabalhou Monteverdi ao escrever seu *Orfeo* de 1607 e suas *Vésperas da Beata Virgem* de 1610.

A afinação em Veneza, de acordo com Haynes (2002: 120), era também de 465 Hertz. Isso, para nosso trabalho, é bastante relevante, considerando que Rasi também trabalhou por diversas vezes nessa cidade, apresentando-se com Monteverdi mesmo após sua saída de Mântua para assumir o cargo de *maestro di capella* da Basílica de São Marcos. Roma, outra importante localidade para nosso cantor, de acordo com a pesquisa de Haynes (2002: 132), utilizava uma afinação mais baixa, em 390 Hertz.

De todos os músicos, cantores são sem dúvida os mais beneficiados pela performance com afinação original. Os efeitos de uma afinação alterada podem ser terríveis. Uma das complicações mais corriqueiras seria a transição forçada da emissão vocal para a tessitura de outro tipo vocal. Os tipos vocais, ou classificações vocais-padrão que se estabeleceram a partir do final do século XVIII, como soprano, baixo, tenor e contralto, têm todos eles uma tessitura mais ou menos específica. A saída dessa tessitura em razão do uso de uma afinação inadequada, especialmente em partes que utilizam grandes extensões vocais, é bastante difícil.

"Conforto" foi também a palavra utilizada por Friedrich Agricola ao discutir a questão da afinação. Ele escreveu sobre os problemas enfrentados por cantores ao lidarem com as diferenças de afinação em Roma e Veneza:

> Árias Romanas são difíceis para quase todos os cantores em Veneza, e as Venezianas são igualmente difíceis em Roma. Em um lugar são muito agudas, no outro, muito graves. Cantores que gostam de cantar agudo preferem a afinação mais grave, e aqueles que gostam de perambular pelas notas mais graves preferem a afinação mais aguda. Isso com certeza parece dar a cada um deles respectivamente um tom a mais. Alguns podem pensar que não faz diferença alguma para um cantor se a ária tem de ser cantada um tom acima ou um tom abaixo, mas a experiência prova que o contrário é verdade em muitas árias. Além das notas em si, divididas entre a voz de cabeça e a de peito, muitos quebram e outros sustentam as notas, assim como muitas notas cantadas em uma única palavra são muito mais confortáveis ou bastante desconfortáveis dependendo da afinação[15] (AGRICOLA, 1757 *apud* HAYNES, 2002: 246, tradução minha).

[15] "Roman Arias are difficult for almost every Singer in Venice, and the Venetian ones are equally difficult in Rome. In one place they are too high, in the other, too low. Singers who enjoy singing high prefer a low tuning, and those who enjoy playing around with the low notes prefer a higher one. This surely seems to give them respectively one more

Nas palavras acima, Agricola chama atenção para as quebras que ocorrem na voz humana quando mudam do registro de peito para o de cabeça e vice-versa. Segundo Haynes (2002: 246), no século XVII essas quebras de registro conhecidas como *passagi* eram evitadas a todo custo por meio do uso da técnica para que ficassem imperceptíveis, fato que vem a ser até hoje a base da técnica vocal italiana. O local das quebras de registro era – e até hoje é – crítico na técnica de um cantor, e a forma de superar essa dificuldade depende muito da afinação e seus padrões. Para o autor, a mudança de afinação também modifica a tessitura de uma peça, o que pode afetar de forma surpreendente a qualidade geral da voz e a capacidade de sustentação do som por parte de um cantor. Assim, a afinação correta pode determinar de forma decisiva qual o tipo de voz necessário para o enfrentamento de um repertório.

A voz de Rasi

Os madrigais mantuanos de Monteverdi tecnicamente se iniciam com seu terceiro livro, datado de 1592. Seus dois antecessores foram publicados enquanto o compositor ainda se encontrava em Cremona, em 1587 e em 1590, e são considerados por Fabbri (1994: 20) como sendo composições com caráter de estudos. O sexto livro de madrigais merece atenção especial. Muito embora tenha sido publicado apenas após a mudança de Monteverdi para Veneza, contém um grande número de peças escritas quando o compositor se encontrava ainda em Mântua. Por essa razão, para fins deste artigo, consideraremos como sendo trabalhos mantuanos de Monteverdi aqueles compreendidos entre o terceiro e o sexto livros de madrigais, nos quais a escrita, tendo em mente cantores residentes em Mântua, dentre eles Rasi, pode ser presumida com maior certeza.

Neste ponto, é necessário esclarecer algumas questões metodológicas necessárias à compreensão das páginas que seguem. Para representar as tessituras vocais das obras a serem analisadas, utilizaremos o sistema de notação musical onde o Dó central (central em relação à sua localização no teclado do piano) será representado como Dó4, a oitava acima como Dó5 e assim por diante. Da mesma forma, a oitava abaixo será representada como Dó3, e a oitava abaixo como Dó2. Como expusemos acima, Rasi foi descrito por seus contemporâneos como sendo um tenor. Assim, focaremos nosso estudo nas mudanças que podem ser percebidas nas linhas vocais escritas por Monteverdi para o tenor nos períodos antes e após ele ter entrado em contato com a voz de Rasi.

No que diz respeito à linha vocal do tenor, nos primeiros três livros de madrigais, a extensão utilizada por Monteverdi fica entre Si3 – Si♭5. Apenas no quarto livro podemos notar uma mudança significativa nesta linha vocal, que passa a ficar em média entre Si3 – Fá5 e que persiste no quinto e sexto livros, alterando-se apenas no sétimo livro, quando volta a ficar levemente mais aguda, como nos primeiros três livros. Essa modificação da linha vocal do tenor para mais grave é bastante interessante de ser notada, pois coincide com a presença de Rasi na Corte de Mântua, que teve início em 1597 e persiste por todo o período em que ele colaborou com Monteverdi. Tal fato é corroborado também pelo uso praticamente da mesma extensão no

tone. Some may think that it makes no difference for a singer if an aria must be sung one tone up or one tone down, but experience proves that the contrary is true in many arias. Besides the notes themselves, divided between the head and chest voice, many break and others sustain the notes, as though many notes sang in only one word are much more comfortable or rather uncomfortable depending on the tunning" (AGRICOLA, 1757 *apud* HAYNES, 2002: 246).

papel de Orfeu, escrito, como vimos, tendo Rasi em mente, ou seja, de Si3 – Fá5. É também muito importante notar que nessa mesma época as composições de Salomone Rossi, músico da Corte dos Gonzaga, assim como Rasi, também apresentavam uma linha de tenor com extensão mais grave que o comum, que vai de um Lá3 a um Sol5. Verificando a extensão das obras de Rasi para voz solo em seu livro de canções intitulado *Vaghezze di musica per una voce sola* de 1608, podemos perceber que ele, ao compor para si mesmo, se utilizou de uma extensão que vai de um Dó4 a um Mi5. Note-se o resumo das extensões expostas supra no Quadro 1.

Autor	Obra	Extensão
Claudio Monteverdi	Livros de madrigais 1, 2 e 3	Si3 – Si♭5
Claudio Monteverdi	Livros de madrigais 4, 5 e 6	Si3 – Fá5
Claudio Monteverdi	Linha vocal do personagem Orfeu da ópera *L'Orfeo*	Si3 – Fá5
Salomone Rossi	Livro de madrigais	Lá3 – Sol5
Francesco Rasi	*Vaghezze di musica per una voce sola*	Dó3 – Mi5

Quadro 1: Extensão vocal das obras analisadas.

As modificações ocorridas na extensão escolhida por Monteverdi após a chegada de Rasi em Mântua e suas semelhanças com aquelas encontradas no papel de Orfeu, nas obras de Salomone Rossi, nas próprias canções de Rasi, nos levam a crer que ele possuía um alcance vocal, a princípio, que ia de um Si3 a um Sol5.

Nesse ponto, a questão da afinação da época é de grande relevância. Como vimos, a afinação utilizada em Mântua era de 465 Hertz. Para sermos capazes de saber qual nota Rasi efetivamente cantou em seu extremo mais agudo e em seu extremo mais grave, em termos atuais devemos levar em consideração que um Lá = 465 Hertz seria meio tom mais agudo do que em uma afinação de Lá = 440. Assim, o Sol5, que presumimos ter sido a nota mais aguda cantada por Rasi, seria um Lá♭5. Como sabemos que ele também cantou em Roma por diversas vezes e que a afinação Lá era mais grave, ou seja, Lá = 390, um tom mais grave do que Lá = 440, o Si♭3, que presumimos ter sido a nota mais grave por ele cantada, seria na verdade um Lá♭3. Com base nos dados acima, ao fim, temos que a extensão de Rasi, em linhas gerais, foi a de Lá♭3 a Lá♭5, com o Lá em 440Hz.

Conclusão

Quanto mais aguda for a região onde se canta, maior será a dificuldade de articulação. Isso porque o sistema fonador humano tem a tendência natural de transformar todos os sons na vogal "a" quando levado ao seu limite agudo[16]. Tendo essa informação em mente, é fácil compreender a razão pela qual os compositores dessa época, preocupados com a inteligibilidade do texto cantado em razão da teoria da supremacia da palavra, não levavam seus "tenores" ao mesmo limiar nos agudos em que hoje em dia são submetidos os tenores intérpretes de repertórios modernos. Isso

[16] Para maiores informações sobre este assunto, cf. Sundberg (2015: 182).

prejudicaria a articulação, prejudicando também a transmissão do texto e sua compreensão pelo público. Como vimos, o que era considerado um tenor nos primórdios do Barroco não guarda relação com o que consideramos um tenor em nossos dias.

Para Boldrey (1994: 127), de acordo com a classificação italiana tradicional de canto concebida no século XIX e que é utilizada até hoje, o **tenor**, do latim *tenere*, que significa **sustentar**, corresponde à faixa de sons mais aguda, que pode ser emitida, no canto lírico, por um homem, desconsiderando-se aqui a voz de contratenor. Distingue-se das outras vozes pela sua facilidade de emissão e sustentação da voz nas tessituras mais agudas, com extensão que vai geralmente de um Dó5 a um Dó6, podendo ser superada em ambos os limites por um ou dois tons.

Também de acordo com a escola Italiana, Boldrey (1994: 185) afirma que **barítono** é a voz masculina intermediária, que se encontra entre as extensões vocais de baixo e tenor. Trata-se de uma voz mais grave e aveludada que a dos tenores, dotada em muitos casos de grande agilidade. Compensa-se no volume e na beleza de produzir notas graves com bom corpo, também é uma voz mais viril e poderosa em todos os registros. Sua extensão vocal encontra-se dentro dos limites do Sol3 ao Sol5, podendo se estender do Fá3 ao Si5, ou, em alguns casos mais raros, até mais grave ou agudo.

Boldrey (1994: 187) revela que a identidade dessa voz é definida apenas no século XIX, como uma consequência da transformação daquilo que se entendia como sendo a voz do tenor. Nesse ponto, cria-se o intermédio de espaço entre tenor e baixo, o chamado baixo cantante nas primeiras décadas do século XVIII que, no século XIX, se torna barítono. O primeiro barítono, ou pelo menos o primeiro a receber essa denominação, foi **Giorgio Ronconi**, cuja voz inspirou compositores como Gaetano Donizetti e Giuseppe Verdi, que conferiram a ele os papéis-título de suas obras *Torquato Tasso* (1833) e *Nabucco* (1842), respectivamente.

A vontade de desvendar mais a respeito dessa voz teve de ir além das descrições de seus contemporâneos. Sabíamos que ele foi um cantor extraordinário e que ocupou um lugar de grande relevância na sociedade de sua época. Os relatos de seus dias descreveram-no como tenor. Contudo, jamais ouviremos Rasi. Embora seja impossível compreendermos plenamente suas qualidades vocais, sabíamos que seria possível nos aproximarmos um pouco mais dela. Assim, o estudo das obras por ele executadas e compostas, ou mesmo as que supomos terem inspirado os compositores com quem trabalhou, aliado a um estudo da afinação utilizada na época, pôde nos proporcionar importantes indicativos. As tessituras e extensões dessas obras revelaram que, para a classificação em uso no período barroco, ele era um tenor. Entretanto, um tenor no século XVII não é o mesmo tenor que temos hoje em dia. Como vimos a partir de nossa análise, Rasi possuía qualidades vocais que, pelas características demonstradas até então, se aproximam do que hoje se conhece como um barítono.

Referências

ALESSANDRINI, Rinaldo. Performance Practice in the Seconda prattica Madrigal. *Early Music*, v. 27, p. 632-639, 1999.

BOLDREY, Richard. *Guide to Operatic Roles & Arias*. Dallas: Pst. Inc, 1994.

CARTER, Stuart. *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*. New York: Schirmer Books, 1997.

CARTER, Tim. *Monteverdi's Musical Theatre*. New Haven: Yale University Press, 2002.

EINSTEIN, Alfred. *The Italian Madrigal*. Trad. Alexander H. Krappe, Roger H. Sessions e Oliver Strunk. Princeton: Princeton University Press, 1949. 3 v.

FABBRI, Paolo. *Monteverdi*. Trad. Tim Carter. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

FORTUNE, Nigel. *Monteverdi and the seconda prattica*. London: Faber, 1968.

FEDERICI, Conrado Augusto Gandara. *Giulio Caccini e suas novas músicas* – um elogio ao canto. 2009. Tese (Doutorado). Universidade de Campinas, Campinas, 2009.

HAYNES, Bruce. *A History of Performing Pitch*. The Story of an "A". Lanham: Scarecrow Press, 2002.

NIGRO, Antonella. Considerazioni sulla técnica del canto italiano dal sec. XVI ai giorni nostri. *In:* DALL'ALBERO, Claudio; CANDELA, Marcello. *Celebri arie antiche*. Milano: Rugginenti, 1998. p. 21-33.

KIRKENDALE, Warren. *The Court Musicians in Florence During the Principate of the Medici*: With a Reconstruction of the Artistic Establishment. Florence: Leo S. Olschki, 1993.

KIRKENDALE, Warren. *Zur Biographie der ersten Orfeo, Francesco Rasi*. 2ª ed. Munich: Laaber-Verlag, 1986.

PARISI, Susan. *Ducal Patronage of Music in Mantua, 1587-1627*: An Archival Study. Diss. (Ph.D.). University of Illinois at Urbana-Champaign, 1989.

ROSE, Gloria. Polyphonic Italian Madrigal of the Seventeenth-Century. *Music and Letters*, v. 47, n.2, Apr. 1966.

SUNDBERG, Johan. *Ciência da Voz, fatos sobre a voz falada e o canto*. Trad. Gláucia Laís Salomão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

Thiago Madruga Monteiro é cantor lírico, barítono, mestre em música pela Universidade Federal do Paraná. Professor e pesquisador na área da musicologia histórica e performance vocal, dedica-se notadamente à ópera italiana, sua evolução e execução como um todo. Dedica-se também ao estudo aprofundado da fisiologia vocal e da pedogogia do canto. É membro do Lamusa (Laboratório de Música Antiga) e do Música XX e XXI (Grupo de Estudos e Prática da Música dos Séculos XX e XXI), ambos da Universidade Federal do Paraná, onde cursa atualmente o terceiro ano do doutorado em Músicas sob orientação da Prof.ª Doutora Zélia Maria Marques Chueke. profthiagomontero@gmail.com