



ESTUDO E ANÁLISE TÉCNICA E INTERPRETATIVA DO PAPEL PRINCIPAL DE TENOR NAS ÓPERAS *LUCIA DI LAMMERMOOR (EDGARDO)* E *L'ELISIR D'AMORE (NEMORINO)* DE GAETANO DONIZETTI

Marcos Santos

Dissertação apresentada na Universidade de Évora
para obtenção do Grau de Doutor em Música e Musicologia
Especialidade: Interpretação – Canto

ORIENTADOR: *Professor Doutor Filipe Mesquita de Oliveira*
CO-ORIENTADOR: *Professora Doutora Liliana Bizineche*

ÉVORA, SETEMBRO 2015



Amo l'arte e l'amo con passione.

Gaetano Donizetti

Agradecimentos

Gostava de agradecer a todos os que me ajudaram e tornaram possível finalizar esta minha etapa académica. Quero agradecer à Harvard University por me ter facultado o acesso às suas bibliotecas, Widener, Lamont e Loeb Libraries, durante os dois anos de residência em Boston, através das quais tive acesso às mais fantásticas e ricas obras literárias. Agradeço também à Boston Public Library pelo acesso ao seu espólio. Ao tenor Roberto Alagna e à maestrina Joan Dornemann, por me terem facultado entrevistas breves sobre o tema *bel canto*. Ao meu orientador, Professor Filipe Mesquita de Oliveira, pelo seu apoio e dedicação, e aos meus mentores do canto, Liliana Bizineche e Olga Makarina, que ao longo destes anos tanto me apoiaram e ensinaram sobre a interpretação vocal. À minha mulher, Constança Oliveira e Sousa, pela sua persistência e empenho durante estes dois anos de pesquisa e trabalho.

Resumo

ESTUDO E ANÁLISE TÉCNICA E INTERPRETATIVA DO PAPEL PRINCIPAL DE TENOR NAS ÓPERAS *LUCIA DI LAMMERMOOR* (EDGARDO) E *L'ELISIR D'AMORE* (NEMORINO) DE GAETANO DONIZETTI

Nesta dissertação pretendemos analisar a interpretação do papel do tenor nas óperas *Lucia di Lammermoor* e *L'Elisir d'Amore* de Gaetano Donizetti, estudando os principais fatores que influenciaram a interpretação do papel do tenor e como esta mudou ao longo dos anos, por comparação de gravações destas óperas com 50 anos de intervalo entre si. O período do *bel canto* está associado à linha de canto ornamentada para exprimir emoções, o que, em conjunto com outros aspetos, fez com que a voz de tenor passasse a ter uma emissão distinta, especialmente no registo agudo. O contexto histórico e musical desta época, bem como os desenvolvimentos técnicos que se verificaram, influenciaram a forma de cantar e introduziram o tenor como papel principal nas óperas, com todos os desafios de cantar na zona de passagem, de domínio da respiração e de respeito pelas diversas formas de expressão musical que os compositores do período do *bel canto* usavam como veículos de interpretação e expressão dos sentimentos.

A escolha destas duas óperas de Donizetti assenta num gosto pessoal e no meu interesse em estudar os contrastes dos personagens Edgardo e Nemorino, que são apresentados nesta dissertação sob o ponto de vista interpretativo, analisando a problemática de cada papel e a forma como o percurso tonal destas obras influencia as performances dos intérpretes.

Palavras-chave: Donizetti, *falsetto*, interpretação, *legato*, linha de canto, tenor, tenor lírico, tenor ligeiro, voz de peito, voz de cabeça, voz.

Abstract

STUDY AND ANALYSIS TECHNICAL-INTERPRETATION OF THE LEADING ROLE OF THE TENOR IN THE OPERAS *LUCIA DI LAMMERMOOR* (EDGARDO) AND *L'ELISIR D'AMORE* (NEMORINO) OF GAETANO DONIZETTI

In this dissertation we analyze the interpretation of the tenor role in the operas *Lucia di Lammermoor* and *L'Elisir d'Amore* by Gaetano Donizetti, studying the major factors that influenced the tenor role interpretation and how it developed along the years, by comparing two recordings of these operas recorded 50 years apart from each other. The period of the *bel canto* is associated with the vocal ornamentation to express emotions which, as a consequence and together with other aspects, required technical changes to the tenor voice, in particular the high register. The historic and musical context of this time, as well as the technical developments that happened then, influenced the way of singing and introduced the tenor as the main role in operas, with all the challenges to sing in the *passagio*, to master the breathing process and to use all the forms of musical expression that the *bel canto* composers used as vehicles to interpret and express feelings.

The choice of these two operas by Donizetti is based on personal taste and also on the interpretative contrasts between the roles of Edgardo and Nemorino, studied in this dissertation in terms of their interpretation, their problematic and how the harmony of these operas influences the interpretation of the singers.

Keywords: Donizetti, *falsetto*, interpretation, *legato*, vocal line, tenor, lyric tenor, light tenor chest voice, head voice, voice.

Índice

Agradecimentos.....	1
Resumo.....	3
Abstract.....	6
Índice.....	8
Índice de Quadros.....	10
Índice de Figuras.....	11
Introdução.....	1
I. Enquadramento histórico e musical.....	5
I.1 Contexto histórico e musical no início do século XIX em Itália.....	5
I.1.1. O período do <i>bel canto</i>	5
I.1.2. A influência do romantismo na ópera italiana no início do século XIX e a sua estrutura.....	6
I.1.3. Contexto histórico-social em Itália entre 1800-1870.....	9
I.2 A evolução da voz do tenor durante a última metade do século XVIII.....	13
I.2.1. Os castrati e o <i>bel canto</i>	13
I.2.2. A <i>opera buffa</i> e a voz de tenor.....	15
I.3 Os compositores do período do <i>bel canto</i>	16
I.3.1. Gioacchino Rossini e o nascimento do tenor do <i>bel canto</i>	16
I.3.2. Vincenzo Bellini (1801-1835).....	19
I.3.3. Gaetano Donizetti.....	21
I.4 O ensino de canto no período do <i>bel canto</i>	35
I.4.1. Os professores de canto no século XIX.....	35
I.4.2. Manuel García II e o seu método de canto.....	36
I.5 Os principais tenores do período do <i>bel canto</i>	39
I.5.1. Giovanni Battista Rubini (1794-1854).....	39
I.5.2. Gilbert Duprez.....	40
II. A voz de tenor.....	47
II.1 Os diversos registos na voz de tenor: voz de peito, voz de cabeça e mistura.....	47
II.2 Zona de passagem ou <i>passaggio</i>	50
II.3 Respiração.....	51
II.4 Formas de expressão musical no período do <i>bel canto</i>	53
II.4.1. Legato.....	53
II.4.2. Declamato.....	54
II.4.3. Tempo rubato.....	54
II.4.4. Ataque.....	55
II.4.5. Coloratura.....	55
II.4.6. <i>Messa di voce</i>	57
II.5 Cadência.....	58
II.6 A voz de tenor mais adequada a Donizetti.....	59
III. <i>Lucia di Lammermoor</i>	60

III.1	Origem	60
III.2	Argumento	64
III.3	O conto <i>The bride of Lammermoor</i> e a sua influência na ópera	68
III.4	O libretista Cammarano e as suas funções	68
III.4.1.	Os principais teatros de ópera em Itália no século XIX	70
III.4.2.	O funcionamento do teatro italiano de ópera na primeira metade do século XIX	71
III.4.3.	O papel da censura	72
III.5	A composição de <i>Lucia di Lammermoor</i> de Gaetano Donizetti	72
III.6	A estreia de <i>Lucia di Lammermoor</i> em Nápoles.....	74
III.7	<i>Lucie de Lammermoor</i> em Paris	77
III.8	Objeto de estudo	78
III.9	Análise interpretativa	80
III.9.1.	Gravação de <i>Lucia di Lammermoor</i> de 1953	80
III.9.2.	Gravação de <i>Lucie de Lammermoor</i> de 2002.....	92
III.10	Análise do percurso tonal.....	102
III.11	Problemática na interpretação de Edgardo.....	110
III.11.1.	Registo agudo e a sua relação com as dinâmicas.....	110
III.11.2.	O dramatismo nos <i>ensemble</i>	115
III.11.3.	O uso de <i>portamento</i>	116
III.11.4.	Tradição do uso das cadências	118
IV.	<i>L'Elisir d'Amore</i>	121
IV.1	O libretista Felice Romani.....	121
IV.2	A Ópera <i>Le Philtre</i> e a sua influência em <i>L'Elisir d'Amore</i>	122
IV.3	Argumento	125
IV.4	A estreia	129
IV.5	Objeto de estudo	133
IV.6	Análise interpretativa	134
IV.6.1.	Gravação de <i>L'Elisir d'Amore</i> de 1955	134
IV.6.2.	Gravação de <i>L'Elisir d'Amore</i> de 1996	144
IV.7	Análise do percurso tonal.....	153
IV.8	Problemática na interpretação de Nemorino.....	162
IV.8.1.	Controlo vocal da ornamentação	162
IV.8.2.	O uso das cadências.....	163
IV.8.3.	Dinâmicas, <i>messa di voce</i> e demonstração de sentimentos através das mesmas	164
Conclusão		167
Bibliografia		173
Discografia seleccionada		180
Glossário.....		181
Anexo I – Programas de recital do Tenor Marcos Santos		183
Anexo II – Giuseppe di Stefano – biografia.....		185
Anexo III – Roberto Alagna – biografia		186

Índice de Quadros

Quadro III.1 – Elenco da estreia da ópera <i>Lucia di Lammermoor</i> , a 26 de setembro de 1835, no Teatro San Carlo em Nápoles.	74
Quadro III.2 – Gravação mais antiga em estudo para a ópera <i>Lucia di Lammermoor</i>	79
Quadro III.3 – Gravação mais recente em estudo para a ópera <i>Lucie di Lammermoor</i>	80
Quadro III.4 – Tabela de Tonalidades de Pauer.	103
Quadro IV.1 – Elenco da estreia da ópera <i>L’Elisir d’Amore</i> , a 12 de maio de 1832, no Teatro alla Canobbiana em Milão.	130
Quadro IV.2 – Gravação mais antiga em estudo para a ópera <i>L’Elisir d’Amore</i>	133
Quadro IV.3 – Gravação mais recente em estudo para a ópera <i>L’Elisir d’Amore</i>	134

Índice de Figuras

Figura I.1 – Os principais Estados de Itália em 1815.....	10
Figura I.2 – Casa onde viveu Mazzini, via Lomellini, Génova, Itália (fotografia do autor).....	12
Figura I.3 – Donizetti e o seu professor Simon Mayr.....	23
Figura I.4 – Quadro de Manuel García pintado por John Singer Sargeant.....	38
Figura I.5 – Gilbert Duprez.....	42
Figura II.1 – Registos vocais na voz de tenor.....	48
Figura II.2 – Frase da ária <i>Una furtiva lagrima</i> de Donizetti que exemplifica como a mesma nota pode ser aberta ou fechada na zona de passagem.....	51
Figura II.3 – Excerto musical de <i>L’Elisir d’Amore. Scena e Duetto, Venti scudi, Belcore e Nemorino</i> . Exemplo de escalas rápidas.....	56
Figura II.4 – Excerto musical de <i>L’Elisir d’Amore. Quartetto e stretta del finale I, Adina credimi. Gianetta, Belcore, Adina e Coro</i> . Exemplo de trilo.....	56
Figura II.5 – Excerto musical de <i>Lucia di Lammermoor. Aria finale, Fra poco a me ricovero, Edgardo</i> . Exemplo de um grupetto.....	56
Figura II.6 – <i>Messa di voce</i>	58
Figura III.1 – Teatro San Carlo (1737).....	70
Figura III.2 – Teatro alla Scala (1778).....	72
Figura III.3 – Excerto de <i>Lucia di Lammermoor, Scena e Duetto – finale I, Egli s’avanza, Lucia, Edgardo</i>	81
Figura III.4 – Figura musical de <i>Lucia di Lammermoor, Scena e Duetto – finale I, Egli s’avanza, Lucia, Edgardo</i> , como interpretado por Di Stefano.....	81
Figura III.5 – Excerto de <i>Lucia di Lammermoor, Scena e Duetto – finale I, Egli s’avanza, Lucia, Edgardo. Allegro</i>	82
Figura III.6 – Figura musical de <i>Lucia di Lammermoor, Scena e Duetto – finale I, Egli s’avanza, Lucia, Edgardo, Allegro</i> , como interpretado por Di Stefano.....	82
Figura III.7 – Figura musical de <i>Lucia di Lammermoor, Scena e Duetto – finale I, Egli s’avanza, Lucia, Edgardo</i> , final do recitativo com portamento, tal como interpretado por Di Stefano.....	82
Figura III.8 – Figura musical de <i>Lucia di Lammermoor, Scena e Dueto – finale I, Egli s’avanza, Lucia, Edgardo</i> , fim do <i>larghetto</i> com portamento como é interpretado por Di Stefano.....	83
Figura III.9 – Excerto de <i>Lucia di Lammermoor, Scena e Dueto – finale I, Egli s’avanza, Lucia, Edgardo</i> , fim do <i>allegro vivace</i>	84
Figura III.10 – Figura musical de <i>Lucia di Lammermoor, Scena e Dueto – finale I, Egli s’avanza, Lucia, Edgardo</i> , fim do <i>allegro vivace</i> como interpretado por Di Stefano.....	84
Figura III.11 – Excerto de <i>Lucia di Lammermoor, Scena e Dueto – finale I, Egli s’avanza, Lucia, Edgardo, moderato assai</i>	84
Figura III.12 – Excerto de <i>Lucia di Lammermoor, Scena e Dueto – finale I, Egli s’avanza, Lucia, Edgardo</i> , fim do <i>moderato assai</i>	85
Figura III.13 – Figura musical de <i>Lucia di Lammermoor, Scena e Dueto – finale I, Egli s’avanza, Lucia, Edgardo</i> , fim do <i>moderato assai</i> como interpretado por Di Stefano.....	85
Figura III.14 – Excerto de <i>Lucia di Lammermoor, Sexteto Chi mi frena in tal momento?, Lucia, Edgardo, Enrico, Raimondo, Arturo, Alisa e Coro</i>	86
Figura III.15 – Figura musical de <i>Lucia di Lammermoor, Sexteto Chi mi frena in tal momento? Lucia, Edgardo, Enrico, Raimondo, Arturo, Alisa e Coro</i> . Fim do Sexteto interpretado por Di Stefano.....	86
Figura III.16 – Figura musical de <i>Lucia di Lammermoor, Stretta del finale II, T’allontano sciagurato, Arturo, Enrico, Edgardo, Raimondo, Lucia e Alisa e Coro</i> . Fim do <i>più mosso</i> cantado por Di Stefano.....	87
Figura III.17 – Excerto de <i>Lucia di Lammermoor, ária finale Fra poco a me ricovero Edgardo</i>	88
Figura III.18 – Figura musical de <i>Lucia di Lammermoor, ária finale Fra poco a me ricovero, Edgardo</i> . Recitativo <i>Tombe degli avi miei</i> , como interpretado por Di Stefano.....	88
Figura III.19 – Excerto de <i>Lucia di Lammermoor, ária finale Fra poco a me ricovero Edgardo</i>	89
Figura III.20 – Figura musical de <i>Lucia di Lammermoor, ária finale Fra poco a me ricovero, Edgardo</i> . Recitativo <i>Tombe degli avi miei</i> , início do <i>larghetto</i> interpretado por Di Stefano.....	89
Figura III.21 – Figura musical de <i>Lucia di Lammermoor, ária finale Fra poco a me ricovero, Edgardo</i> . Recitativo <i>Tombe degli avi miei</i> , cadência do fim do recitativo, como interpretado por Di Stefano.....	89
Figura III.22 – Figura musical de <i>Lucia di Lammermoor, ária finale Fra poco a me ricovero, Edgardo</i> . Cadência do fim da ária, como interpretado por Di Stefano.....	90

Figura III.23 – Figura musical de <i>Lucie de Lammermoor</i> , <i>Scène et duo</i> , <i>C'est moi Lucie</i> , <i>Edgard</i> , <i>Lucie</i> . Início do <i>largo</i> <i>Sur la tombe</i> , como interpretado por Alagna.....	93
Figura III.24 – Figura musical de <i>Lucie de Lammermoor</i> , <i>Scène et duo</i> , <i>C'est moi Lucie</i> , <i>Edgard</i> , <i>Lucie</i> . Fim do <i>allegro vivace</i> , como interpretado por Alagna.	93
Figura III.25 – Excerto de <i>Lucie de Lammermoor</i> , <i>Scène et duo</i> , <i>C'est moi Lucie</i> , <i>Edgard</i> , <i>Lucie</i> . Início do <i>moderato</i>	94
Figura III.26 – Excerto de <i>Lucie de Lammermoor</i> , <i>Scène et duo</i> , <i>C'est moi Lucie</i> , <i>Edgard</i> , <i>Lucie</i> , fim do <i>moderato assai</i>	94
Figura III.27 – Excerto de <i>Lucie de Lammermoor</i> , <i>Strette du final</i> , <i>Loins de nous j'ordonne</i> , <i>Ashton</i> , <i>Arthur</i> , <i>Raimond</i> , <i>Edgard</i> , <i>Lucie</i> e <i>Gilbert</i> e Coro. Início do <i>più mosso</i>	96
Figura III.28 – Figura musical de <i>Lucie de Lammermoor</i> , <i>Strette du final</i> , <i>Loins de nous j'ordonne</i> , <i>Ashton</i> , <i>Arthur</i> , <i>Raimond</i> , <i>Edgard</i> , <i>Lucie</i> e <i>Gilbert</i> e Coro. Início do <i>più mosso</i> como interpretado por Alagna.	96
Figura III.29 – Figura musical de <i>Lucie de Lammermoor</i> , <i>Strette du final</i> , <i>Loins de nous j'ordonne</i> , <i>Ashton</i> , <i>Arthur</i> , <i>Raimond</i> , <i>Edgard</i> , <i>Lucie</i> e <i>Gilbert</i> e Coro. Fim do <i>più mosso</i> , como interpretado por Alagna.	96
Figura III.30 – Excerto <i>Lucie de Lammermoor</i> , <i>Scène et Duo</i> , <i>Edgard? Oui moi</i> , <i>Edgard</i> , <i>Ashton</i> . Fim do <i>allegro</i>	98
Figura III.31 – Figura musical de <i>Lucie de Lammermoor</i> , <i>Scène et Duo</i> , <i>Edgard? Oui moi</i> , <i>Edgard</i> , <i>Ashton</i> . Fim do <i>allegro</i> como interpretado por Alagna.	98
Figura III.32 – Excerto de <i>Lucie de Lammermoor</i> . <i>Scène et air final Tombes de mes aieux</i> , <i>Edgard</i>	99
Figura III.33 – Figura musical de <i>Lucie de Lammermoor</i> , <i>Scène et air final Tombes de mes aieux</i> , <i>Edgard</i> . Fim do <i>allegro</i> , cadência interpretada por Alagna.....	99
Figura III.34 – Figura musical <i>Lucie de Lammermoor</i> , <i>Air final</i> , <i>Bientôt l'herbe des champs</i> , <i>Edgard</i> . Fim do <i>largo</i> , como interpretado por Alagna.....	100
Figura III.35 – Excerto musical de <i>Lucie de Lammermoor</i> , <i>Moderato O bel ange dont les ailes</i> , <i>Edgard</i> , <i>Ashton</i> , <i>Raimond</i> e Coro.....	101
Figura III.36 – Figura musical de <i>Lucie de Lammermoor</i> . <i>Moderato O bel ange dont les ailes</i> , <i>Edgard</i> , <i>Ashton</i> , <i>Raimond</i> e Coro. Fim do <i>poco più</i> , interpretado por Alagna.....	101
Figura III.37 – Excerto de <i>Lucia di Lammermoor</i> , <i>Aria finale</i> , <i>Fra poco a me ricovero</i> , <i>Edgardo</i> . Fim do recitativo.	108
Figura III.38 – Excerto de <i>Lucia di Lammermoor</i> , <i>Aria finale</i> , <i>Fra poco a me ricovero</i> , <i>Edgardo</i> . Introdução da ária.....	109
Figura III.39 – <i>Lucia di Lammermoor</i> , dueto <i>Verrano a te</i> , <i>Edgardo</i> e <i>Lucia</i> . Figura musical original da partitura, incluindo o Mi bemol 5 na voz de <i>Edgardo</i>	111
Figura III.40 – <i>Lucia di Lammermoor</i> , dueto <i>Verrano a te</i> , <i>Edgardo</i> e <i>Lucia</i> . Figura musical alternativa ao Mi bemol 5 na voz de <i>Edgardo</i>	112
Figura III.41 – <i>Lucia di Lammermoor</i> , recitativo <i>Tombe degli avi miei</i> , <i>Edgardo</i> . Cadência tradicional.	113
Figura III.42 – <i>Lucia di Lammermoor</i> , recitativo <i>Tombe degli avi miei</i> , <i>Edgardo</i> . Figura musical com os contrastes de dinâmicas <i>pp</i> e <i>ff</i> propostas.....	113
Figura III.43 – <i>Lucia di Lammermoor</i> , ária <i>finale Fra poco a me ricovero</i> , <i>Edgardo</i> . Figura musical, com abordagem do Si natural 4 na mesma respiração do resto da frase.	114
Figura III.44 – Excerto de <i>Lucia di Lammermoor</i> , <i>moderato final Tu che a dio spegasti</i> , <i>Edgardo</i>	115
Figura III.45 – Excerto de <i>Lucia di Lammermoor</i> , sexteto <i>Chi mi frena in tal momento?</i> , <i>Edgardo</i>	116
Figura III.46 – Excerto de <i>Lucia di Lammermoor</i> , <i>stretta T'allontana</i> , <i>Edgardo</i>	116
Figura III.47 – Excerto de <i>Lucia di Lammermoor</i> , ária <i>finale Fra poco a me ricovero</i> , <i>Edgardo</i>	117
Figura III.48 – Excerto de <i>Lucia di Lammermoor</i> , <i>moderato final Tu che a Dio</i> , <i>Edgardo</i>	118
Figura III.49 – Excerto de <i>Lucia di Lammermoor</i> , <i>stretta final Più mosso maledetto</i> , <i>Edgardo</i>	119
Figura III.50 – <i>Lucia di Lammermoor</i> , <i>stretta final Più mosso maledetto</i> , <i>Edgardo</i> . Cadência interpretada por Di Stefano.....	119
Figura III.51 – <i>Lucie de Lammermoor</i> , <i>stretta finale Più mosso</i> , <i>Edgard</i> . Cadência interpretada por Alagna.	120
Figura IV.1 – Figura musical de <i>L'Elisir d'Amore</i> , <i>Cavatina</i> , <i>Quanto è bella quanto è cara</i> , <i>Nemorino</i> . Cadência final como interpretada por Di Stefano.....	135
Figura IV.2 – Figura musical de <i>L'Elisir d'Amore</i> . <i>Scena</i> e dueto, <i>Voglio dire</i> , <i>Nemorino</i> , <i>Dulcamara</i> . Cadência final dos últimos 3 compassos cantada por Di Stefano.	138
Figura IV.3 – Excerto musical de <i>L'Elisir d'Amore</i> . <i>Scena e Duetto</i> , <i>Venti scudi</i> , <i>Belcore</i> e <i>Nemorino</i>	141
Figura IV.4 – Figura musical de <i>L'Elisir d'Amore</i> . <i>Scena e Duetto</i> , <i>Venti scudi</i> , <i>Belcore</i> e <i>Nemorino</i> . Fim do <i>allegro Venti scudi</i> , cadência interpretada por Di Stefano.	141
Figura IV.5 – Figura musical de <i>L'Elisir d'Amore</i> , <i>romanza Una furtiva lagrima</i> . Fim da primeira estrofe interpretada por Di Stefano.	143
Figura IV.6 – Figura musical de <i>L'Elisir d'Amore</i> , <i>romanza Una furtiva lagrima</i> . Cadência final cantada por Di Stefano.....	143

Figura IV.7 – Excerto de <i>L'Elisir d'Amore</i> , <i>Cavatina</i> , <i>Quanto è bella quanto è cara</i> , <i>Nemorino</i> . Fim da <i>cavatina</i> cantada por Alagna.	145
Figura IV.8 – Figura musical de <i>L'Elisir d'Amore</i> . <i>Scena</i> e Dueto <i>Una parola o Adina</i> , <i>Nemorino</i> e <i>Adina</i> . Fim do <i>cantabile</i> cantado por Alagna.	146
Figura IV.9 – Figura musical de <i>L'Elisir d'Amore</i> . <i>Scena</i> e Dueto <i>Esulti pur la barbara</i> , <i>Nemorino</i> e <i>Adina</i> . Fim do <i>larghetto cantabile</i> cantado por Alagna.	148
Figura IV.10 – Figura musical de <i>L'Elisir d'Amore</i> . <i>Scena</i> e Dueto <i>Venti scudi</i> , <i>Belcore</i> e <i>Nemorino</i> . Fim do <i>allegro</i> cantado por Alagna.	150
Figura IV.11 – Figura musical de <i>L'Elisir d'Amore</i> , <i>romanza</i> <i>Una furtiva lagrima</i> , <i>Nemorino</i> . Cadência final cantada por Alagna em Sol maior.	152
Figura IV.12 – Excerto de <i>L'Elisir d'Amore</i> . <i>Cavatina</i> <i>Quanto è bella, quanto è cara</i> , <i>Nemorino</i>	153
Figura IV.13 – Excerto de <i>L'Elisir d'Amore</i> , <i>romanza</i> <i>Una furtiva lagrima</i> , <i>Nemorino</i> . Introdução da <i>romanza</i> com entrada do fagote.	160
Figura IV.14 – Excerto de <i>L'Elisir d'Amore</i> , <i>romanza</i> <i>Una furtiva lagrima</i> , <i>Nemorino</i>	161
Figura IV.15 – Excerto de <i>L'Elisir d'Amore</i> , dueto <i>Una parola o Adina</i> , <i>Nemorino</i> e <i>Adina</i>	162
Figura IV.16 – Excerto de <i>L'Elisir d'Amore</i> , dueto <i>Esulti pur la barbara</i> , <i>Nemorino</i> e <i>Adina</i>	163
Figura IV.17 – Figura musical de <i>L'Elisir d'Amore</i> , ária <i>Una furtiva lagrima</i> , <i>Nemorino</i> , cadência tradicional.	163
Figura IV.18 – Figura musical de <i>L'Elisir d'Amore</i> , ária <i>Una furtiva lagrima</i> na tonalidade de Sol maior, <i>Nemorino</i> . Cadência da interpretação por Alagna.	164
Figura IV.19 – Excerto de <i>L'Elisir d'Amore</i> , quarteto e <i>stretta del finale</i> <i>Adina credimi</i> , <i>Nemorino</i> , com <i>messaggio di voce</i>	165
Figura IV.20 – Figura musical de <i>L'Elisir d'Amore</i> , ária <i>Una furtiva lagrima</i> , <i>Nemorino</i> . Cadência com <i>messaggio di voce</i>	165
Figura IV.21 – Figura musical de <i>L'Elisir d'Amore</i> , <i>romanza</i> <i>Una furtiva lagrima</i> , <i>Nemorino</i> . Cadência final cantada por Di Stefano.	166
Figura IV.22 - Glossário de notas da extensão das oitavas da voz de tenor analisadas nesta dissertação.	181
Figura IV.23 – Giuseppe di Stefano.	185
Figura IV.24 – Roberto Alagna.	186

Introdução

Ao longo dos anos a ópera tem suscitado grande paixão entre os seus ouvintes. As mesmas óperas têm vindo a ser cantadas vezes e vezes sem conta, movendo audiências de apaixonados e conhecedores que nunca se cansam de assistir às mesmas óperas, muitas delas compostas há centenas de anos. Como explicar este fenómeno de popularidade e de magnetismo perante um público espalhado por todo o mundo e, por isso, temporal e geograficamente tão diverso? A resposta reside no efeito que a música tem no ser humano, na qualidade e beleza musical das óperas e na sua constante adaptação, nunca sendo repetidas em termos de produção e, principalmente, em termos da interpretação dos cantores, que são o principal motor de diferenciação entre as várias performances.

E o que faz com que os cantores consigam manter um público vibrante ao longo de tantos anos, já que as óperas têm sempre a mesma história e a mesma melodia? É, na nossa opinião, a interpretação cujo estudo constitui o objetivo desta dissertação, focada em particular na voz do tenor. É esta categoria vocal que toma frequentemente o papel principal das óperas por estar associada à virilidade e ao heroísmo e encaixar-se melhor nas personalidades dos protagonistas.

Para um estudo mais aprofundado cingimo-nos ao papel do tenor apenas durante o período do *bel canto* por nele se terem verificado grandes alterações na forma de cantar a diversos níveis, passando a ser exigido maior virtuosismo a este tipo de voz.

Escolhemos duas óperas de Gaetano Donizetti de que gostamos particularmente – *Lucia di Lammermoor* e *L'Elisir d'Amore* – e que analisaremos do ponto de vista interpretativo, comparando para tal duas interpretações de cada ópera gravadas com 50 anos de intervalo entre si. Uma gravação atual e outra da década de 50 por ser o mais longe que conseguimos recuar no tempo até encontrar gravações discográficas de referência e, assim, poder avaliar melhor a evolução da interpretação destes tenores.

Trata-se de duas óperas com personagens muito distintas no plano dramático. Nemorino, jovem pobre, camponês, inocente, que está apaixonado por Adina, mas não é correspondido, acredita que, ao tomar um elixir, a caprichosa Adina se apaixonará por ele. Para este papel está indicado um tenor ligeiro. O outro personagem é Edgardo, jovem nobre de linhagem aristocrática, apaixonado por Lucia, cuja família era grande rival da sua. Por razões políticas e económicas, Enrico, irmão de Lucia, força-a casar-se com Arturo para

grande desgosto de Edgardo que, ao descobrir esta trama, e depois de saber da loucura e morte de Lucia, se suicida. Para este papel está indicado um tenor dramático.

Quanto aos intérpretes, preocupámo-nos em escolher gravações destas óperas com os mesmos tenores – Giuseppe di Stefano em gravações da década de 50 e Roberto Alagna em gravações do fim dos anos 90 e princípio de 2000 – com o intuito de eliminar diferenças estilísticas e interpretativas pessoais. Minimizam-se assim os fatores de variabilidade e aumenta-se a possibilidade de comparar as abordagens vocais, ao longo dos 50 anos que as separam. Os intérpretes escolhidos são cantores de referência segundo os padrões estilísticos e musicais atuais e também dos anos 50.¹ Foram estas as razões que nos levaram a escolher as gravações acima referidas.

Perguntamo-nos também que elementos externos poderão ter influenciado tais diferenças nas suas interpretações, isto é, até que ponto os desenvolvimentos técnicos vocais influenciaram as capacidades de desempenho destes cantores.

Estas são as questões que este trabalho pretende estudar: a interpretação de Edgardo e de Nemorino com base nas gravações referidas. E também em que medida o desenvolvimento da técnica vocal contribuiu para as diferenças que se observam nestas interpretações.

Para estudar e analisar os protagonistas destas óperas, do ponto de vista interpretativo e estilístico, focámo-nos nas formas de expressão vocal destes papéis e na sua problemática, baseando-nos em conceitos estabelecidos por importantes pedagogos do canto, como Richard Miller, Anthony Frisell, Renata Scotto e Manuel García. Tivemos também oportunidade de recorrer ao raro e pouco acessível manual escrito por Gilbert Duprez (um dos tenores preferidos de Donizetti) sobre a sua técnica de canto, cujo original apenas está disponível para consulta presencial na Lamont Library da Harvard University em Boston. As indicações e apontamentos técnicos específicos deste manual, em conjunto com a consulta de obras literárias² desde o fim do século XVIII até meados do século XIX disponíveis na Boston Public Library e na Harvard University Library, bem como de obras sobre as críticas das estreias das óperas de Donizetti, permitiram-nos avaliar a voz de tenor sob uma perspetiva mais direcionada. Falámos com o intérprete Roberto Alagna para esclarecer algumas dúvidas sobre a escolha das suas abordagens nas gravações em estudo e com Joan Dornemann, maestrina no Metropolitan Opera House e correpetidora dos maiores cantores da atualidade, que nos explicaram muitas das abordagens tradicionais mais conhecidas. Por fim, as consultas de obras de historiadores como James Stark, Jerome Hines, William Ashbrook, Herbert

¹ Existem outros intérpretes de referência de ambas as óperas em questão, tais como Luciano Pavarotti, Plácido Domingo, Alfredo Kraus e Carlo Bergonzi, entre outros.

² Incluídas na bibliografia desta dissertação.

Weinstock e John Allitt sobre Donizetti e o período do *bel canto* ajudaram-nos a aprofundar o estudo destas interpretações.

Como os papéis de Edgardo e Nemorino fazem parte do nosso repertório de canto, aproveitámos este estudo para aprofundar também, em termos de performance, a interpretação ao estilo da época e assim poder compará-la com o estilo atual. Com esse objetivo realizámos recitais (v. datas e programas no anexo I) com base no repertório do *bel canto*, explorando a execução das linhas vocais ornamentadas, e respeitando a tradição das cadências para encontrar a interpretação adequada. Com uma análise interpretativa baseada não apenas na atuação de terceiros mas também na nossa experiência pessoal, pensamos poder contribuir para o estudo vocal do tenor em Donizetti, em particular nas óperas *Lucia di Lammermoor* e *L'Elisir d'amore*. O valor acrescentado neste sentido permitiu-nos fundamentar a nossa opinião sobre a melhor solução a adotar perante os vários desafios interpretativos com que se deparam os tenores ao cantar os referidos papéis.

Esta dissertação divide-se em quatro capítulos.

No primeiro capítulo apresenta-se o enquadramento histórico e musical da época em que foram compostas as óperas em estudo, aborda-se a evolução da voz do tenor durante o período do *bel canto* e analisa-se a forma como o romantismo influenciou a forma de cantar. Essa época foi marcante para esta categoria vocal, que passou a ter maior dramatismo e por consequência outra notoriedade. Inclui-se ainda uma apresentação dos principais compositores deste período. Por fim, e como não podia deixar de ser, fala-se dos principais tenores dessa época e de como marcaram a história do canto operático.

O segundo capítulo é dedicado inteiramente ao estudo técnico da voz de tenor. Apresentam-se os diversos registos desta classe vocal bem como os desafios de cantar na zona de passagem e de ter o domínio da respiração. Em seguida estudam-se as diversas formas de expressão musical no período do *bel canto* como veículos de interpretação e expressão dos sentimentos, o aparecimento das cadências e a sua importância. Por fim expomos as características da voz de tenor mais adequadas à interpretação das óperas de Donizetti.

No terceiro e quarto capítulos analisam-se as óperas *Lucia di Lammermoor* e *L'Elisir d'Amore*, objetos de estudo nesta dissertação. Ambas as óperas são enquadradas do ponto de vista histórico, estudando-se a sua origem, as peças teatrais, outras obras literárias que influenciaram o seu enredo e também o argumento, os seus libretistas e as respetivas estreias. Expomos em primeiro lugar as gravações e partituras de estudo e, em seguida, faz-se a análise da interpretação de Edgardo e Nemorino sob o ponto de vista estilístico e tradicional. Estudamos também o percurso tonal destes papéis, com vista a perceber a relação das

mudanças de tonalidade com o argumento da ópera e compreender de que forma as interpretações escolhidas por cada um deles são veículo de expressão dos sentimentos retratados no decurso da história.

É importante para esta análise o estudo da problemática da interpretação destes dois papéis, a identificação dos desafios com que os tenores se deparam e a melhor forma de superação das dificuldades do próprio instrumento. Com base na comparação das diferentes abordagens e na nossa própria experiência ao cantar estas óperas, formulamos uma opinião quanto à melhor forma de ultrapassar estes desafios interpretativos.

A dissertação termina com uma conclusão em que se apresentam os principais fatores que influenciaram o lado interpretativo dos tenores nas óperas em estudo e como este evoluiu ao longo de 50 anos.

I. Enquadramento histórico e musical

Este capítulo aborda o enquadramento histórico e musical em Itália no início do século XIX com o aparecimento do *bel canto*, a influência do romantismo na ópera italiana e na sua estrutura. Descreve-se também como os *castrati* deram lugar, a pouco e pouco, à afirmação da voz de tenor na segunda metade do século XVIII com o aparecimento da *opera buffa*. Apresentam-se ainda os principais compositores do período do *bel canto*, bem como os métodos e técnicas de ensino de canto usados nessa altura. Por fim, referem-se os principais tenores desta época que predominavam nos palcos dos teatros e as suas formas marcantes de cantar que os fizeram ficar na História da ópera.

I.1 Contexto histórico e musical no início do século XIX em Itália

I.1.1. O período do *bel canto*

Os princípios de expressão de sentimentos através de adornos e floreios vocais foram desenvolvidos nos finais do século XVIII e princípios do século XIX. Apesar de alguns musicólogos³ usarem o termo *bel canto* para se referirem ao período vocal entre 1600 e 1840, esta designação só começou a ser utilizada a partir de 1860, quando os músicos queriam referir-se à antiga escola de canto italiana.⁴ Embora os musicógrafos da época nunca tenham definido precisamente a data do seu início, este estilo vocal está documentado desde finais do século XVIII até princípios do século XIX nas anotações da publicação das canções de Domenico Corri (1746-1825).⁵ Foi durante este período que os cantores líricos⁶ começaram gradualmente a mudar a sua abordagem de estilo para se ajustarem às novas práticas de composição da geração de Bellini. Estas práticas incluem uma ampla gama de recursos técnicos vocais, tais como *acento*, *legato*, *staccato*, *portamento*, *messa di voce*, *mezza voce*, *tempo rubato* e ornamentação, que permitem aos intérpretes dar maior ênfase à interpretação das personagens. É a utilização destes recursos técnicos vocais que permite caracterizar o período de 1780-1840 como o período do *bel canto*.⁷

Este conceito pode ser analisado sob duas perspetivas ligadas entre si. A primeira define-o como um estilo musical que utiliza os recursos técnicos vocais referidos

³ O autor refere-se a várias opiniões de musicólogos, não especificando nomes em particular – Cf. J. STARK, *Bel canto: A history of vocal pedagogy*, Toronto, University of Toronto Press, 1999, p. xvii.

⁴ Cf. R. CELLETTI, *A History of Bel Canto*, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 13.

⁵ Domenico Corri foi compositor, estudioso teórico da música e professor de música italiana. Estudou canto em Nápoles com Nicola Porpora que foi o professor de canto do célebre *castrato* Farinelli. Cf.

www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06565pg1#s06565.1, acessado a 8 de janeiro de 2014.

⁶ H. PLEASANTS, *The Great Singers*, New York, Simon and Schuster, 1981, p. 13.

⁷ J. STARK, *Bel Canto: A History of Vocal ...* p. 205.

anteriormente e serve de meio de interpretação vocal na execução de árias, recitativos e até canções. A segunda considera-o um método em que o instrumento vocal interage com o sistema respiratório para criar equalização dos vários registros ao longo da gama vocal.

I.1.2. A influência do romantismo na ópera italiana no início do século XIX e a sua estrutura

O romantismo foi o movimento cultural que surgiu no final do século XVIII na Europa e se manifestou na literatura, pintura, teatro, artes plásticas e também na música.

Em Itália, o novelista Alessandro Manzoni (1785-1873) tinha por objetivo que as suas novelas⁸ criassem o efeito *il vero storico* ou *il vero morale*⁹, tendo como pontos principais a descrição das personagens e das suas emoções.

Com a influência do romantismo em Itália, começou a haver um maior interesse do público por óperas cujos libretos fossem de origem romântica e desenvolvessem a parte sentimental, como o lirismo, o sonho e as emoções. A expressão dos sentimentos passou a ser o fator central, pondo as personagens frequentemente em causa a própria vida por uma paixão ou matando por amor e ciúme, terminando o espetáculo quase sempre de forma trágica e sangrenta. Começa a aparecer a tendência para escolher acontecimentos de natureza histórica passados na Europa num período compreendido, na grande maioria das vezes, entre a Idade Média e o século XVIII. São disso exemplo as óperas *Gabriela di Vergy* (1816) de Michele Carafa (1787-1872), *Elisabetta Regina d'Inghilterra* (1815) e *Otello* (1816) de Rossini, *I Puritani* (1835) de Bellini e *Alfredo il Grande* (1823), *Il Castello di Kenilworth* (1829), *Anna Bolena* (1830) e *Maria Stuarda* (1835) de Donizetti. Nestas óperas, os protagonistas debatem-se entre emoções descontroladas, tudo num ambiente romântico. Dentro desta linha consolidada, de forma lenta mas firme, a preferência do público e dos compositores italianos pelos romances passados em Inglaterra e na Escócia, tratados com muito pouco rigor histórico e geográfico nos libretos, que os apresentam como regiões exóticas e misteriosas.

Com a valorização das emoções, do individualismo e nacionalismo, o romantismo influenciou a ópera, sendo o drama e a livre expressão das emoções das personagens bem recebidos pelo público. Os compositores sentiram necessidade de acomodar as suas óperas a nível estrutural e musical, o que influenciou a linha de canto, exigindo formas que fossem mais atentas às emoções e ao drama.

⁸ O seu principal romance histórico foi *I promessi sposi* (1827).

⁹ Cf. S. PACIFICI, *The Modern Italian Novel: From Manzoni to Svevo...*, p. 26.

No domínio da ópera, Gioacchino Rossini (1792-1868) ficou conhecido pelas suas óperas cómicas como *La Cenerentola* (1817), *Il Barbiere di Siviglia* (1816) e *L'italiana in Algeri* (1813). Mas também se destacou nas óperas sérias, desenvolvendo a parte mais séria e emocional como em *Otello* (1816), *Tancredi* e *La donna del Lago* (1819), esta última influenciada pela novela de Walter Scott *The lady of the lake* (1810).

A ópera típica italiana a partir de Rossini distribuía toda a ação pelos atos, que eram constituídos por várias *scenas*. Cada *scena* começa com um breve prelúdio instrumental, seguindo-se um recitativo acompanhado de orquestra, no qual o lado dramático da ópera é exposto. Esta primeira parte, geralmente estática a nível de personagem e de carácter, culmina numa ária ou num *ensemble* de expressão *cantabile*. Depois do *cantabile* há uma mudança acentuada de clima musical, às vezes provocada pela chegada de mais personagens ou pela mudança da ação do protagonista, a que se chama o *tempo di mezzo*. Segue-se a *cabaletta* (ou *stretta*, como normalmente é chamada no caso do *ensemble*), uma ária rápida e brilhante que é vocalmente muito exigente dada a sua elevada tessitura, a exposição a notas altas e a presença de escalas, trilos e ornamentações em grande velocidade. Esta ária, de grande dificuldade vocal, é cantada duas vezes conduzindo a *scena* à sua conclusão, sendo a repetição feita com ornamentações vocais diferentes da anterior exibindo a capacidade técnica do intérprete. O *cantabile* e a *cabaletta* constituem uma ária, sendo o *tempo di mezzo* o elo de ligação entre estas duas secções. No caso dos *ensembles* e duetos na *scena*, o *cantabile* é muitas vezes precedido de um andamento lírico em estilo mais animado e errático, chamado *tempo d'attacco*, no qual as várias personagens cantam frases em estilo de pergunta-resposta quase como num *parlante*. O *finale* é constituído por várias personagens em estilo conclusivo. Este padrão foi usado por Gioacchino Rossini nas suas óperas e tornou-se tão popular que influenciou muitos outros compositores da época, nomeadamente Vincenzo Bellini e Gaetano Donizetti.¹⁰

Vincenzo Bellini popularizou uma forma em que muitas vezes a ária culmina numa repetição com variações da frase inicial. Giuseppe Verdi também adotou esta forma nos seus primeiros anos de composição. No princípio do século XIX, a nível de conceção básica operática, as secções da ópera mais livres eram o recitativo e *scena*, *primo tempo* e *tempo di mezzo*, que muitas vezes eram subordinadas ao *cantabile* e à *cabaletta*. Na segunda metade deste século é importante referir que estas secções passaram a conter mais drama e expressão.

¹⁰ Cf. S. BALTHAZAR, *The Cambridge companion to Verdi*, Cambridge UK, Cambridge University Press, 2004, pp-52-55.

A supremacia da linha de canto deu uma dimensão particular à linguagem musical, à melodia e ao ritmo, que passaram a ter uma maior importância dramática.¹¹

Bellini, ao compor a ópera *I puritani*, escreveu ao seu libretista, o Conde Carlo Pepoli (1796-1881):

*In Opera, è il canto che si sposta di una fino alle lacrime, che provoca orrore, che ispira la morte.*¹²

Em termos históricos, o romantismo chega a uma Itália dividida em múltiplos e minúsculos Estados. Foi o *Risorgimento*¹³ que impeliu o povo italiano à sua unificação como país e à libertação dos poderes estrangeiros que há muitos anos dominavam a península Italiana. Deste movimento fizeram parte muitos intelectuais e artistas revolucionários.

No plano político, literário e filosófico, destacou-se Giuseppe Mazzini (1805-1872) intelectual que esteve sempre ativo na luta pela unificação dos Estados italianos numa única República. Nos seus artigos defendia que nada poderia impedir a unidade de uma nação na qual as pessoas partilhassem a mesma religião, forma de vida e cultura.¹⁴

Na literatura, destaca-se o romancista e poeta Alessandro Manzoni, que teve a preocupação de fazer várias adaptações da sua obra-prima *I promessi sposi* aos muitos dialetos existentes para que o livro pudesse ser lido por todos os italianos, num esforço identitário.

Na música, a ópera desempenhou também um papel importante na unificação, pois era considerada um elemento representativo da sua identidade cultural. Os compositores Bellini, Rossini, Donizetti e Verdi viam as suas óperas serem aclamadas com grande entusiasmo nos vários teatros da península Italiana, como motivo de orgulho nacional e por fazerem parte do património comum, como explicam Abbate e Parker:

*None of this is to deny that opera in the early nineteenth century was in many ways immediately bound up with the idea of nation and national representation.*¹⁵

¹¹ C. ROSEN, *The romantic generation*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1995.

¹² Cf. S. GALATOPOULOS, *Bellini life, times, music*, Surrey United Kingdom, Sanctuary Publishing limited, 2002, p. 351.

¹³ Movimento que promoveu a unificação da Itália entre 1815 e 1861, período que alguns historiadores designam como primeiro *Risorgimento*. O segundo seria a resistência à ocupação nazi-fascista entre 1943 e 1945.

¹⁴ Cf. G. ABRAHAM: *The New Oxford History of Music - Volume IX: Romanticism (1830-1890)*, New York, Oxford University Press, 1990, p. 140.

¹⁵ Cf. C. ABBATE & R. PARKER, *A History of Opera*, New York and London, W. W. Norton & Company, 2012, p. 247.

I.1.3. Contexto histórico-social em Itália entre 1800-1870

Nos séculos XVII-XVIII, a Itália estava dividida em Estados rivais, sob o domínio espanhol, francês e austríaco. A Itália raramente esteve liberta do domínio estrangeiro, o que deixou marcas profundas de múltiplas identidades nacionais na sua própria cultura. Em 1796 Napoleão invadiu a Itália, venceu os austríacos e formou a República Cisalpina.¹⁶ As invasões napoleónicas desencadearam uma instabilidade que deu origem a uma série de revoluções de norte a sul da península Italiana, que só viria a terminar já no fim do século XIX aquando da sua unificação.

O centro era maioritariamente ocupado pelos domínios papais, que formavam um dos maiores Estados italianos no século XIX (Figura I.1). A proteção do papado tinha estado nas mãos dos principais países católicos europeus. Foi graças à proteção destes poderosos patronos que os Estados Pontifícios conseguiram restaurar as suas forças militares que tinham sido desmembradas por Napoleão em 1798. Os Estados Papais voltaram a restaurar a sua independência em 1815 com a ajuda dos aliados do Congresso de Viena¹⁷ passando, no entanto, a ficar sob a proteção da Áustria.¹⁸

No sul do país, o Reino das Duas Sicílias, conquistado em 1806 por Napoleão Bonaparte, regressa em 1815 novamente ao domínio da dinastia Bourbon, com a proclamação do filho de Carlos III, Fernando I (1751-1825), como rei das Duas Sicílias. Nápoles era a capital deste Reinado que ocupava geograficamente a parte sul de Itália e a ilha da Sicília (Figura I.1).

¹⁶ A República Cisalpina foi um Estado fundado pelos exércitos revolucionários franceses no norte da península Italiana, que existiu entre 1797 e 1802 e que englobava os Estados da Lombardia, Emilia-Romagna e, marginalmente, Veneto e Toscana. - M. DUBINI, *Repubblica Cisalpina*, Dizionario storico della Svizzera, 01/07/2010, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/i/16621.php>, acedido a 23 de maio de 2015.

¹⁷ O Congresso de Viena (1814-1815) foi uma convenção internacional que reuniu as grandes potências europeias que derrotaram Napoleão Bonaparte (Áustria, Inglaterra, Rússia, Prússia e a França restaurada), e procurou restabelecer a situação política europeia anterior à Revolução Francesa, restaurando a monarquia nos países europeus conquistados por Napoleão e reinstalando a aristocracia no poder. Cf. M. BLOY, *The victorian web: The Congress of Vienna, 1 November 1814 – 8 June 1815*, <http://www.victorianweb.org/history/forpol/vienna.html>, acedido a 8 de abril de 2015.

¹⁸ Cf. J. DAVIS, *Italy in the nineteenth century-1796-1900*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 2.

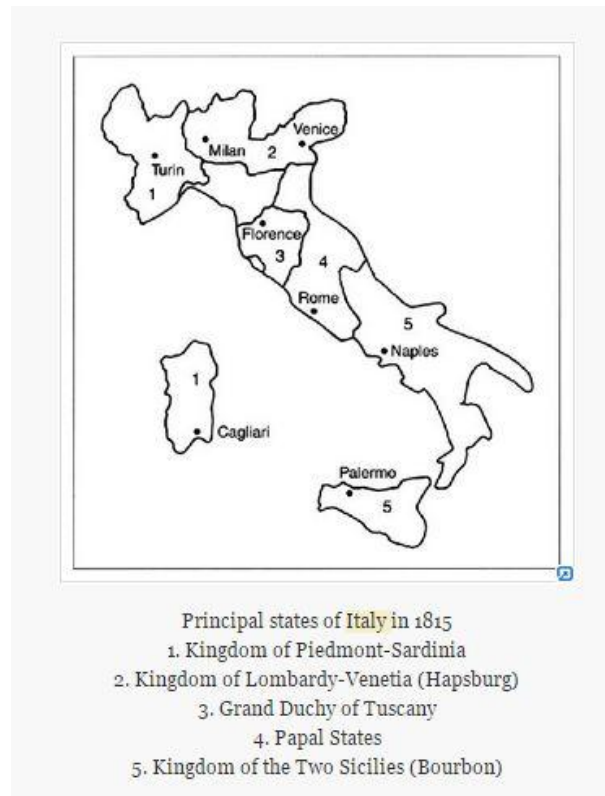


Figura I.1 – Os principais Estados de Itália em 1815.

Fonte: Cf. J. DAVIS, *Italy in the Nineteenth Century: 1796-1900*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 291.

Além dos problemas de rivalidades de caráter territorial e de direitos comerciais entre os diversos reinados e ducados, o desmembramento total do país e a deslocação das vias marítimas do Mediterrâneo provocaram o declínio económico da península. A pobreza das populações, os resquícios do feudalismo e a insatisfação com o domínio austríaco deram origem a um sentimento cada vez mais forte em prol da unidade nacional e da independência. Esse sentimento foi corporizado pelos movimentos revolucionários que se opunham à ocupação estrangeira e deram origem a diversas revoluções em 1820-21, 1831 e 1848.¹⁹

A Europa atravessava uma fase de expansão económica. Em 1830, as várias reformas políticas iniciadas pelas casas reais de França e Inglaterra foram feitas sem oposição dos seus povos. Estas reformas poderiam servir de modelo a Itália, onde os níveis de pobreza eram de tal forma elevados que deram origem ao aparecimento de epidemias, como o grande surto de cólera de 1830.²⁰ As autoridades locais não dispunham de meios para fazer face a tais calamidades. As vozes que reivindicavam reformas políticas no país soavam cada vez mais

¹⁹ Cf. L. RIAL, *The Italian Risorgimento: State, Society and National Unification*, London, Routledge, 1994, p. 14.

²⁰ Cf. J. DAVIS, *Italy in the nineteenth century...*, p. 11.

alto. A constante sucessão de novos governadores nas estruturas de poder dos Estados italianos trouxe também grande instabilidade política.²¹

Na maioria dos Estados reconquistados a Napoleão com o auxílio dos aliados do Congresso de Viena, foi restabelecido o absolutismo ou a monarquia tradicional, esta última assente nas decisões das Cortes. Os únicos Estados que permaneceram mais liberais foram o Reino das Duas Sicílias e o da Sardenha, que correspondem às atuais regiões de Piemonte e Sardenha. No Reino das Duas Sicílias, regido pelo rei Fernando II²² (1810-1859), a economia desenvolveu-se com apoio financeiro público e privado, a criação de novas estradas e portos marítimos. No Reino da Sardenha, regido pelo rei Carlos Alberto (1798-1849), fizeram-se mudanças nas políticas interna e externa, entre as quais se destacam a redução dos privilégios do clero e a concessão de maiores facilidades para transações comerciais com outros países europeus. As reformas em ambos os reinos despertaram a atenção e contagiaram os povos dos outros Estados onde a pobreza não parava de aumentar. As revoltas começaram a ganhar força, e a situação política nos Estados Pontifícios tornou-se cada vez mais caótica.²³

Nas cidades de Bolonha, Modena e Parma, que faziam parte do Estado Pontifício, Giuseppe Mazzini encabeçou vários movimentos nacionalistas contra o domínio austríaco, entre 1830 e 1840.²⁴ Também nos reinos da Lombardia e Veneza o povo lutava pela unificação do país para fugir à repressão austríaca e aos altos níveis de pobreza.²⁵ Os desequilíbrios políticos e económicos eram cada vez mais acentuados, a carga fiscal cada vez mais difícil de suportar, a censura, implacável e a Administração estava estagnada.

No período de 1848 a 1866, a península Italiana assistiu a três guerras de independência e a uma revolução social e política de grande envergadura. Nesse período destacaram-se, entre outros, os republicanos Giuseppe Mazzini (1805-1872) e Giuseppe Garibaldi (1807-1882), que chefiaram vários movimentos revolucionários e uma guerra contra o império austríaco. Apesar dos sucessos iniciais, a divisão dos revolucionários e a intervenção externa restabeleceram a ordem anterior, e a revolução foi derrotada com o apoio de forças vindas de França e de Áustria, países que estavam interessados no restabelecimento das monarquias absolutas e do poder do Papa.²⁶ O movimento de Mazzini, apesar de outras tentativas de insurreição em 1853, enfraquecia, e as forças que queriam construir uma Itália

²¹ Idem, p. 62.

²² Filho de Francisco I e neto de D. Fernando I.

²³ Cf. L. RIAL, *The Italian Risorgimento...*, p. 5.

²⁴ Cf. J. DAVIS, *Italy in the nineteenth century...*, p. 61.

²⁵ L. RIAL, *The Italian Risorgimento...*, p. 26

²⁶ Cf. L. RIAL, *The Italian Risorgimento...*, p. 13-14.

mais moderna e democrática foram vencidas. A derrota dos revolucionários provocou de novo a restauração do absolutismo em quase todos os Estados italianos.

Embora tivessem fracassado, os acontecimentos mostraram o caminho para se concretizar a unificação, tornando evidente a necessidade de obter ajuda externa capaz de neutralizar o poderio austríaco, um dos obstáculos à unificação. E também a necessidade de união sob o reino do Piemonte-Sardenha, não só porque a dinastia de Saboia era a única que não estava submetida à influência austríaca, mas também em consequência do enfraquecimento dos movimentos revolucionários e da prisão, morte e exílio de muitos dos seus dirigentes.²⁷

O único reino que manteve uma Constituição liberal foi o de Piemonte-Sardenha, sob a Casa de Saboia, e quase todos os partidos empenhados na unificação depositaram nela grandes esperanças.²⁸



Figura I.2 – Casa onde viveu Mazzini, via Lomellini, Génova, Itália (fotografia do autor).

No sul do país começaram a aparecer novos conflitos no início de 1848, quando os sicilianos se revoltaram contra o poder dos Bourbon depois de terem adotado a Constituição espanhola de 1812.²⁹

No reino de Nápoles reivindicou-se a implantação das mesmas leis e a 12 de janeiro de 1848 foi formado um Governo provisório, tendo Fernando II de Nápoles, sob pressão britânica, promulgado de imediato a Constituição. Esta passou a ser aplicada no resto da península Italiana uma vez que o Papa Pio IX (1792-1878)³⁰ se opôs à intervenção de tropas

²⁷ Idem, p. 26.

²⁸ Idem, p. 14.

²⁹ Cf. J. DAVIS, *Italy in the nineteenth century...*, p. 15.

³⁰ Foi Papa desde 1846 a 1878 tendo sucedido ao Papa Gregório XVI. Cf. L. RIAL, *The Italian Risorgimento...*, p. 21.

austríacas dispostas a reprimir os motins.³¹ Ao mesmo tempo ocorriam insurreições populares em Turim, Milão e Roma.

Depois desta onda revolucionária prosseguiu o processo de unificação, tendo sido proclamada, em 17 de março de 1861, a formação do reino de Itália governado por Vítor Emanuel II³², filho do rei Carlos Alberto da Casa de Saboia. Em junho de 1871 a cidade de Roma, que tinha sido a sede dos Estados Pontifício, torna-se definitivamente a capital de Itália.³³

Após anos de resistência da autoridade papal, foi assinado o Tratado de Latrão, em 1929, que completou a formação da Nação italiana.

I.2 A evolução da voz do tenor durante a última metade do século XVIII

I.2.1. Os castrati e o bel canto

O aparecimento dos *castrati* na segunda metade do século XVI e a sua permanência até ao século XVIII foi notável e constituiu uma das partes importantes da escola musical italiana. Eram rapazes castrados antes de entrarem na adolescência para poderem preservar a laringe de infância e o som, sem alterarem a voz devido às alterações hormonais da puberdade.³⁴ Como as mulheres estavam proibidas de interpretar música sacra no século XVI, as partes de música sacra polifónica eram compostas para vozes brancas interpretadas por crianças ou homens que imitavam artificialmente o timbre feminino.³⁵ Como as vozes destas crianças eram bastante incertas, pois mudavam quando atingiam a adolescência, a única solução para garantir a uniformidade da sua voz era a castração (orquiectomia).³⁶

As virtudes vocais que estes cantores possuíam eram extensas, como a capacidade de longa respiração, o domínio do registo agudo muito amplo e o canto com grande volume. De timbre suave, aveludado e redondo, caracterizavam-se também pelo brilho nas notas altas e pela capacidade de executar ornamentações e passagens rápidas de articulação clara, realizando trilos e uma longa *messa di voce* que nenhum outro tipo de voz conseguira fazer até então. A combinação entre o domínio deste registo e a sua amplitude e flexibilidade vocal distinguia-os entre si.

³¹ Cf. J. DAVIS, *Italy in the nineteenth century...*, p. 67.

³² Cf. L. RIAL, *The Italian Risorgimento...*, p. 15.

³³ Cf. J. DAVIS, *Italy in the nineteenth century...*, p. 154.

³⁴ Cf. J. STARK, *Bel canto: A history of vocal pedagogy...*, p. 197.

³⁵ Aquilo que corresponde aos dias de hoje à voz de contratenor. Cf. J. STARK, *Bel canto: A history of vocal pedagogy...*, p. 201.

³⁶ Cf. R. CELLETTI, *A History of bel canto*, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 109.

Embora os elementos musicais que caracterizam o *bel canto* tenham sido livremente usados por vários compositores antes do aparecimento dos *castrati*, as primeiras descrições pedagógicas anatómicas do uso desse estilo foram feitas anos mais tarde pelo eminente pedagogo Manuel García (1806-1906)³⁷, já os *castrati* estavam em pleno declínio.³⁸

A afirmação dos *castrati* foi de caráter gradual. O autor Anthony Milner refere a presença de *castrati* em coros de *cappella* desde 1553, autorizados por bula papal em 1589.³⁹ Com o desenvolvimento da ópera no fim do século XVI e princípio do século XVII, a importância dos *castrati* aumentou significativamente. Foi depois da abertura do primeiro teatro de ópera em 1637 – o Teatro San Cassiano em Veneza – e a subsequente divulgação da ópera em Itália e na Europa que os *castrati* começaram a ganhar reputação e grande sucesso.⁴⁰

Os *castrati* dominaram a cena lírica europeia com o seu virtuosismo vocal durante cerca de dois séculos. Entre eles destacou-se Carlo Maria Boschi (1705-1782), conhecido pelo nome de Farinelli, que foi uma das estrelas da sua época, senão mesmo a maior. Este *castrato* tinha uma ampla extensão vocal e conseguia cantar uma *missa di voce* de longa duração devido à sua enorme capacidade torácica.⁴¹ Tinha também uma notável facilidade na *coloratura*. Como refere o autor Marek

*Farinelli had a penetrating, well rounded luscious, clear and even soprano whose range at that time was A to D above high C (...) outstanding coloraturers ability.*⁴²

A importância da presença da voz dos *castrati* foi mais notória em grande parte do século XVII e em todo o século XVIII. Foi no final deste século que se verificou uma mudança no campo musical, com o aparecimento da *opera buffa*. Este género requeria um tipo de cantores que desempenhassem personagens de ação tiradas da *commedia dell'arte italiana*, deixando os *castrati* sem espaço de atuação. O aparecimento do iluminismo no século XVIII contribuiu para o declínio destes cantores, já que este movimento condenava qualquer tipo de crueldade de caráter físico, incluindo aquela a que os *castrati* eram sujeitos.⁴³ É a partir desta altura que os tenores começam a emergir com maior notoriedade e a ganhar mais protagonismo.

³⁷ Manuel García: espanhol, grande pedagogo vocal que criou o primeiro laringoscópio e pioneiro na observação do movimento da laringe e das cordas vocais, escrevendo vários livros sobre o método do canto. Cf. J. STARK, *Bel canto: A history of vocal pedagogy...*, p. 3.

³⁸ Idem, p. 197.

³⁹ Idem, p. 198.

⁴⁰ Cf. J. STARK, *Bel canto: A history of vocal pedagogy...*, p. 199.

⁴¹ Idem, p. 201

⁴² Cf. D. MAREK, *Giovanni Battista Rubini and the Bel Canto tenors History and Technique*, Lanham MD, The Scarecrow Press Inc, 2013, p. 54.

⁴³ Cf. J. STARK, *Bel canto: A history of vocal pedagogy...*, p. 199.

1.2.2. A *opera buffa* e a voz de tenor

No final do século XVIII nasceu em Nápoles um novo género de ópera, a *opera buffa*, descendente da *commedia dell'arte* de origens ancestrais. Os libretos deste género envolviam normalmente personagens em que havia dois pares de namorados rodeados por outros personagens de carácter cómico, como por exemplo uma velha, um rapaz, um doutor malvado ou um imponente soldado, com enredos baseados na vida quotidiana. Estes libretos eram escritos para *dramma comico* ou *dramma giocoso*.

Como era um estilo de ópera que contrastava com a atmosfera da *opera seria*, os *castrati* não tinham qualquer vontade de se apresentarem neste novo género operático. Por isso os cantores que interpretavam estas óperas eram amadores locais.⁴⁴ Neste novo estilo, o papel do jovem apaixonado era atribuído ao tenor, pois a sua voz estava relacionada com a espontaneidade da juventude. Ocasionalmente, o protagonista masculino também era cantado por mulheres *en travesti*. A *opera buffa* teve grande receptividade por parte do público e despertou a atenção de vários compositores, como Giovanni-Battista Pergolesi (1710-1736) e Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

Do ponto de vista musical, a *opera buffa* não se diferenciava da *opera seria* e muitas podiam confundir-se entre si.⁴⁵ Foi na *opera buffa* que o célebre tenor Giovanni Battista Rubini (1794-1854), referido mais à frente, começou a sua carreira em Nápoles em 1815.

A ópera de Mozart *La finta giardiniera*, estreada em 1775, foi um exemplo de uma *opera buffa* que também tinha papéis principais atribuídos a tenores, Don Anchise e o Contino Belfiore.

Na música de Mozart o tenor passou a ter maior protagonismo, pois a linha melódica era notável e permitia que as árias por um lado se destacassem por si próprias e por outro se encaixassem perfeitamente na estrutura musical das óperas como um todo. A primeira *opera seria* que Mozart compôs (1770) foi *Mitridate re di Ponto*. Guglielmo d'Ettore (1740-1772), tenor e também compositor, cantou o papel principal no qual cantava 5 árias, mais do que os outros cantores principais, três dos quais eram *castrati*.⁴⁶ Mozart teve de recompor uma das árias várias vezes e chegou inclusivamente a escrever para esta ária um Dó5 agudo.⁴⁷ Esta é uma das indicações que permite verificar que a voz de tenor estava a distanciar-se da forma de

⁴⁴ Cf. D. MAREK, *Giovanni Battista Rubini...*, p. 33.

⁴⁵ *Idem*, p. 34.

⁴⁶ Cf. C. BUMEY, *A general history of music from the earliest ages to the present time*, New York, Da Capo Press, 1968, p. 29 - 2 vols.

⁴⁷ Cf. J. POTTER, *Tenor history of a voice*, New Haven USA, Yale University Press, 2009, p. 27.

tenor-barítono do período barroco, a ganhar maior protagonismo e a aproximar-se mais da categoria de tenor romântico que viria a aparecer mais tarde.

Em 1783, o arquiduque da Áustria, José II, considerava que a *opera seria* não despertava grande interesse e pediu à sua corte que lhe apresentasse o novo estilo de ópera italiana, a *opera buffa*. Da corte faziam parte o libretista Lorenzo da Ponte (1749-1838), Mozart e outros compositores como Antonio Salieri (1750-1825), Vicente Martín y Soler (1754-1806) e Giovanni Paisiello (1740-1816). Mozart sugeriu ao rei a utilização para fins libretísticos, da trilogia de Beaumarchais (1732-1799) *Le mariage de Figaro*.

A *opera buffa Le Nozze di Figaro* estreou-se em 1786 em Viena de Áustria, com os papéis de tenor Don Curzio e Don Basilio atribuídos ao tenor irlandês Michael Kelly (1762-1826). Michael Kelly teve uma carreira de grande valor como cantor e também como compositor, e foi um dos tenores que liderou a transição do papel do tenor como o jovem apaixonado na *opera buffa* para o papel romântico que os tenores viriam a assumir mais tarde no período do *bel canto*, nas óperas de Rossini, Donizetti e Bellini.⁴⁸

I.3 Os compositores do período do *bel canto*

I.3.1. Gioacchino Rossini e o nascimento do tenor do *bel canto*

Rossini foi precursor de muitas mudanças em relação à ópera no princípio do século XIX. A amplitude, a criação de um novo impulso rítmico nas suas melodias, a sofisticação de uma possível aliança do elemento cómico à melodia e as novas cores brilhantes da sua instrumentação preencheram o espaço entre a *opera seria* e a *opera giocosa*.

A melodia rossiniana é caracterizada por extensas ornamentações, de tal forma que começou a receber manifestações de desagrado pela excessiva ornamentação por parte do famoso *castrato* Giovanni Battista Velutti (1780-1861). A forma da sua melodia cria uma emoção ou um sentimento não descritivo que gradualmente vai definindo uma determinada situação completamente liberta das inflexões e acentos da linguagem falada, exprimindo somente sentimentos interpretativos na parte musical. Existe no entanto uma ligação entre a melodia rossiniana e as palavras, pois o vocalizo é uma parte integral da expressão e não um puro ornamento.⁴⁹ A melodia rossiniana favorece e ajuda a expressar as palavras, ao contrário do que acontece no período romântico que lhe sucede, em que a linha melódica é o resultado

⁴⁸ Cf. D. MAREK, *Giovanni Battista Rubini...*, p. 40.

⁴⁹ Cf. R. CELLETTI, *A History of Bel canto...*, p. 137.

das palavras e respeita a prosa e as inflexões da língua falada. Neste caso, é exatamente o oposto: a linha melódica ganha prioridade em relação às palavras, embora as emoções do ouvinte requeiram uma referência mínima ao que se está a passar em cena. Rossini assegurou a transição neste sentido, fazendo a mudança do período anterior, cuja linha melódica era a base principal de interpretação, para o início do período romântico em que a palavra e o discurso passaram a prevalecer. Além da melodia, a música rossiniana é também caracterizada pela sua grande ligação à unidade rítmica.⁵⁰

O autor Celletti conclui que

*Un concetto non troppo in armonia con quanto che pensava Rossini a proposito del rapporto melodia-parola e che comunque portò alla graduale adozione di inflessioni ed accenti propri al linguaggio parlato (...) il vocalize era parte integrante di espressione.*⁵¹

E Stendhal defende que uma das grandes razões de sucesso de Rossini reside no facto de

*(...) no other composer could have breathed such freshness into his melody (...) the sense of the words of an aria or indeed just the meaning of the first few lines, even a person with no knowledge of Italian appreciates the melody.*⁵²

Os tenores desta época rossiniana abordavam as notas até Sol⁴ ou, nalguns casos, até Lá⁴ no registo de peito e, a partir de Lá⁴ até Dó⁵ em registo de *falsetto*.⁵³ No registo agudo a abordagem é menos viril e menos espontânea, com notas menos encorpadas e mais frágeis. Todos os tenores de Rossini – Andrea Nozzari (1775-1832), Manuel García (1775-1832), Giovanni David (1790-1864) e Domenico Donzelli (1790-1873) – tinham esta característica vocal.

Andrea Nozzari (1775-1832), nascido em Bergamo, cantou em Roma, Parma, Bergamo e em Milão, no Teatro alla Scala, em 1796, tendo sido um dos tenores preferidos de Rossini. Em 1803 foi contratado pelo Théâtre-Italien em Paris, onde cantou nas óperas de

⁵⁰ Cf. R. CELLETTI, *A History of Bel canto*..., p. 137.

⁵¹ Idem, p. 141.

⁵² H. STENDHAL, *Life of Rossini*, New York, Criterion Books, 1957, p. 102.

⁵³ Ver Glossário, p. 183.

Domenico Cimarosa (1749-1801) *Il Matrimonio Segreto* (1792) e de Giovanni Paisiello *Nina* (1789). Em Paris perdeu a voz e a habilidade de sustentar as notas mais agudas do repertório de tenor. Depois de voltar a Itália, conseguiu recuperar a capacidade de sustentação e a agilidade vocal, mas nunca a facilidade de cantar notas no registo agudo, pelo que optou por um repertório que não exigisse a execução de notas agudas. Fez a estreia de oito óperas de Rossini⁵⁴ cantando em conjunto com o tenor Giovanni David (1790-1864). No Teatro del Fondo fez a estreia de *Otello* em 1816, que o público aplaudiu com uma grande ovação pela sua voz potente e agilidade vocal. Fez também a estreia da ópera de Donizetti *Alfredo Il Grande*.

Giovanni David, o tenor preferido de Rossini para cantar as partes mais agudas das óperas, era detentor de uma gama vocal que alcançava as 3 oitavas com notável facilidade. Fez a estreia das óperas *Ermione*, *Il Turco in Italia*, o papel de Rodrigo em *Otello*, *Zelmira*, *Ricciardo e Zoraide* e *La donna del lago* no período de 1815-1822. Também estreou as óperas *Bianca e Fernando* de Vincenzo Bellini em 1828, e *Il Castello di Kenilwoth* de Donizetti em 1829. Marek afirma que este tenor era

(...) *a master of fioratura*.⁵⁵

Domenico Donzelli (1790-1873), outro tenor italiano nascido em Bergamo, ficou famoso pelo domínio do registo agudo em *falsetto* e pela voz ágil mas robusta. Rossini compôs para este tenor os papéis de Torvado na ópera *Torvado e Dorliska* (1815) e o de Cavalier Belfiore na ópera *Il viaggio a Reims*. A sua abordagem do registo agudo desde Sol⁴ até Dó⁵ era feita em *falsetto*⁵⁶, mas, a partir de 1826, a sua voz começou a mudar de características tornando-se demasiado robusta para a interpretação rossiniana. Esta voz robusta e rica de tenor terá servido mais tarde de modelo para Gilbert Duprez⁵⁷, tenor retratado mais detalhadamente no capítulo I.5.2. Donzelli também estreou algumas óperas de Donizetti, como por exemplo o papel de Almazio na ópera *Zoraide di Granata* (1822), Ugo em *Ugo Conte di Parigi* (1832) e Don Ruiz na ópera *Maria Padilla* (1842).

⁵⁴ As óperas que se estrearam foram: *Elisabetta Regina d'Inghilterra*, *Armida*, *Mosè in Egitto*, *Ricciardo e Zoraide*, *Ermione*, *La donna del lago*, *Maometto II* e *Zelmira*.

⁵⁵ Cf. D. MAREK, *Giovanni Battista Rubini...*, p. 85.

⁵⁶ Cf. M. MODUGNO, *Domenico Donzelli et il suo tempo*, Nuova rivista musicale italiana 18, n.º 2 (April-June 1984), p. 208.

⁵⁷ Cf. D. MAREK, *Giovanni Battista Rubini...*, p. 85.

Giovanni Anzani (1744-1826)⁵⁸, tenor e antigo estudante de canto de Nicola Porpora, teve também um papel fundamental na transição dos papéis principais dos *castrati* para os tenores. A sua voz era descrita como uma voz doce, potente, muito equalizada e de uma grande segurança de afinação. Quando interpretava, retratava os mais variados sentimentos expressivos.⁵⁹ Aos 50 anos retirou-se dos palcos e começou a dedicar-se ao ensino do canto.

O tenor Manuel del Pópulo Vicente Rodriguez García (1775-1832) foi também um dos tenores mais conhecidos em Espanha e na Europa. Estreou-se na *Tonadilla*⁶⁰ e fez a estreia na ópera de Rossini *Il Barbiere di Siviglia* no papel de Conde Almaviva. Cantou o papel de barítono principal na ópera de Mozart *Don Giovanni*, bem como o de barítono do Conde na ópera *Le Nozze di Figaro*.⁶¹ Tinha no seu repertório outras óperas de Rossini⁶², como o papel de Lindoro na ópera *L'Italiana in Algeri*. No entanto, quando teve de enfrentar a tessitura altíssima da ária desta ópera, *Languir per una bella*, transpôs para uma terceira abaixo cantando em Dó em vez do original Mi bemol.⁶³ Embora fosse um tenor, abordava com mais facilidade o registo do grave e do médio do que propriamente o agudo, tendo no entanto uma grande agilidade vocal.

A música de Rossini reflete, como em todos os grandes compositores para vozes, as características vocais dos seus cantores. Pode assim ter-se uma imagem de como eram as vozes dos tenores que cantavam as óperas de Rossini: robustas, com domínio de agilidade e alcance do registo agudo em *falsetto*. Segundo o musicólogo Dan Marek

*Rossini liked large resonant voices but he hated hare-brained screaming.*⁶⁴

I.3.2. Vincenzo Bellini (1801-1835)

As óperas compostas por Bellini e Rossini eram diferentes do ponto de vista interpretativo. Em Bellini, a própria música transmitia por si só as emoções desejadas através de uma melodia longa e expressiva que impunha ao cantor uma interpretação cuidadosa de emoções na linha vocal. Em Rossini, de forma diferente, a unidade rítmica era importante e predominava o *crescendo* constante até um *forte*.

⁵⁸ Alguns autores escrevem Anzani e outros Ansani.

⁵⁹ Cf. D. MAREK, *Giovanni Battista Rubini...*, p. 73.

⁶⁰ Género de musical espanhol do século XVIII, sátira e comédia musical, o equivalente ao estilo italiano *opera buffa*. Cf. J. RADOMSKI, *Chronicle of the life of a bel canto tenor at the Dawn of Romanticism*, New York, Oxford University press, 2000, p. 11

⁶¹ Idem, p. 1.

⁶² *Semiramide, Otello, Il Turco in Italia, Cenerentola, Mosè in Egitto, Zelmira*.

⁶³ Cf. J. RADOMSKI, *Chronicle of the life of a bel canto tenor...*, p. 303.

⁶⁴ Cf. D. MAREK, *Giovanni Battista Rubini...*, p. 82.

Verdi e Puccini, compositores posteriores a Bellini, foram influenciados pela sua marcante linha melódica e pelo drama que projetava.⁶⁵ Também Wagner se referiu à melodia de Bellini como tendo uma forte influência na composição da sua música.⁶⁶

O alcance do extremo agudo nas árias para tenor de Bellini está muitas vezes presente nas suas óperas e foi por essa razão que o tenor Rubini cantou mais estreias. É exemplo disso a ópera *I puritani*, onde na ária de *Arturo, A te o cara*, está escrito um Dó#5 e no dueto da mesma ópera, *Vieni fra queste braccia*, um Ré5. Na ópera *Il Pirata*, na ária de *Gualtiero Nel furor delle tempeste*, estão também escritos vários Ré5. A execução de passagens rápidas bem como a segurança no agudo predominam nestas árias de Bellini.

A sua forma estrutural revela também a intensidade dramática que o compositor pretendia do intérprete, expressa em diferentes formatos de estrutura entre as várias árias. Por exemplo, a ária *Nel furor delle tempeste* de *Il Pirata* divide-se em 2 estrofes básicas. Já a ária de *Pollione Mecco all'altar di Venere*, da *Norma*, tem 3 estrofes com intensidades dramáticas distintas.

Deixar transparecer emoções claras e dramáticas não tinha sido muito exigido ao cantor até então, mas foi uma prioridade para Bellini, cujo carácter revelava também aspetos de natureza dramática.⁶⁷

Associar a linha vocal e toda a riqueza de ornamentação deste período a uma expressão dramática clara representava uma conquista artística para o cantor.⁶⁸

⁶⁵ Cf. D. MAREK, *Giovanni Battista Rubini...*, p. 145.

⁶⁶ Cf. *Wagner on Bellini*. The Musical Times and Singing Class Circular. Vol. 27, n.º 516 (Feb. 1, 1886). http://www.jstor.org/stable/3361768?seq=1#page_scan_tab_contents, acessado a 5 de março de 2015.

⁶⁷ Cf. D. MAREK, *Giovanni Battista Rubini...*, pp. 144-145.

⁶⁸ Cf. S. GALATOPOULOS, *Bellini Life, Time...*, pp. 316-318.

I.3.3. Gaetano Donizetti

Neste capítulo sobre a vida de Donizetti sublinharemos o vasto património que o compositor deixou com as suas óperas. Embora tenha composto também sinfonias, peças para piano, quartetos de cordas, música de câmara, concertos e música coral e orquestral, foi no campo operático que o compositor deixou a sua marca maior e é, por isso, que o presente trabalho se debruça em particular sobre a interpretação em duas das suas óperas. Para melhor contextualizar o enquadramento histórico destas óperas, foi também feita a análise das críticas às suas estreias.

I.3.3.1. Bergamo e Bolonha de 1797 a 1821

Proveniente de uma família pobre e sem tradição musical, Domenico Gaetano Maria Donizetti nasceu em Bergamo no Borgo Canale, na província da Lombardia, a 29 de novembro 1797. Filho de Andrea Donizetti e Domenica Nava, era o quinto de seis filhos que o casal teve. Uma das grandes influências na vida de Gaetano Donizetti foi a Igreja de Santa Maria Maggiore situada em Bergamo, na *piazza del Duomo*, uma igreja cujas tradições musicais remontam ao século XIV, de linhas arquitetónicas lombardo-romanas e interior em estilo barroco. O *maestro di cappella* desta igreja era Johann Simon Mayr⁶⁹ (1763-1845, Figura I.3) grande admirador das obras de Haydn, Mozart, Handel e Beethoven. Donizetti teve o primeiro contacto mais sério com a música cantando no coro da igreja como *contralto* e, mais tarde, com a mudança de voz, como *basso*. O autor John Allitt afirma que Donizetti fez parte do coro quando interpretaram o *requiem* de Mozart e também em obras de Beethoven e Handel.⁷⁰

Nesta igreja, e sob a direção de Johann Simon Mayr, havia uma escola de música com o nome de *Lezioni Caritatevoli*, que era subsidiada pelas autoridades locais de Bergamo.⁷¹ Esta escola tinha coralistas e músicos com um elevado nível musical que lhes permitia participar nas celebrações. Em 1809, Johann Simon Mayr regeu aí a Criação de Haydn, que ainda não tinha sido publicamente interpretada em Itália por falta de coros de qualidade. Donizetti começou aos 8 anos de idade a ter aulas de canto e de *clavicembalo*⁷² e, mais tarde, de teoria, ciência da música, literatura, declamação, mitologia e história de arte, naquela

⁶⁹ Nascido na Bavaria, foi um notável professor de música que fez carreira em Veneza e em 1802 recebeu o convite para ser *maestro di cappella* na Igreja de Santa Maria Maggiore em Bergamo. Cf. W. ASHBROOK, *Donizetti and his operas*, New York, Cambridge Press, 1982, p. 4.

⁷⁰ Cf. J. ALLITT, *Donizetti in the light of romanticism and the teaching of Johan Simon Mayr*, Rockport MA, Element Inc, 1991, p. 2.

⁷¹ Esta escola ainda existe mas sob o nome de Istituto Musicale Gaetano Donizetti. Cf. W. ASHBROOK, *Donizetti and his operas...*, p. 4.

⁷² Termo italiano para cravo.

escola.⁷³ As aulas foram importantes para a sua educação, não só a nível musical mas também literário, o que lhe permitiu escrever alguns libretos das suas próprias óperas, como por exemplo *Il campanello* (1836) e *Betty* (1836). Iniciou ali a relação com o seu professor, que foi também seu benfeitor e fiel amigo durante toda a carreira.⁷⁴ John Allitt sugere que o que Donizetti aprendeu musicalmente de Johann Simon Mayr tinha proveniência maçónica, porque Mayr era um dos principais membros da Ordem dos *Illuminati*, criada por Adam Weishaupt (1748-1830) da Baviera.⁷⁵ Na verdade, Mayr teve problemas com as autoridades de Bergamo devido às suas ligações à Maçonaria.

Em 1814 Donizetti teve um contacto mais direto com a música dos compositores austríacos quando acompanhava o seu professor, que tocava viola de arco, nos ensaios de música de câmara composta por Haydn, Mozart, Beethoven e Mayseder (1789-1863). Foi entre os anos 1817 e 1821 que Donizetti começou a compor os seus primeiros quartetos e quintetos de cordas, claramente influenciado pelo seu tutor e pelos ensaios a que assistia. Embora já haja registo das suas primeiras composições em 1811 com um *Credo*, e em 1814 com um *Qui tollis* para tenor, clarinete *obbligato* e orquestra, foi a partir de 1816 que Donizetti começou a compor sinfonias, *concertos* e óperas.

Johann Simon Mayr, para além de ser professor de música e tocar viola, também compunha óperas. A sua primeira ópera foi *Saffo* (1794), tendo composto no total mais de 60. Mayr pensava que Donizetti devia ir para Bolonha para desenvolver ao máximo todas as suas capacidades musicais, arranjando-lhe por isso contactos e patronos para ir estudar fuga e contraponto com o Padre Mattei (1750-1825), que foi professor de Rossini.⁷⁶ Em 1815, com 18 anos, Donizetti parte para Bolonha com duas cartas de recomendação do seu professor, uma para Giovanni Ricordi (1785-1853)⁷⁷ de Milão e outra para Marchese Francesco Sampieri (1790-1863) de Bolonha, pedindo que ajudassem o seu pupilo a instalar-se. Assim que chegou a Bolonha, Donizetti começou logo a ter aulas com o Padre Mattei.

O autor Ashbrook⁷⁸ refere que pouco se sabe destas aulas e deste relacionamento, pois não existem referências ao nome do Padre Mattei em nenhuma da correspondência de Donizetti, embora nos cadernos de estudo preservados no *Museo Donizettiano* em Bergamo existam sucessões de exercícios das aulas de contraponto. Segundo Ashbrook, estes cadernos

⁷³ Os primeiros alunos foram registados nesta escola em 1806 e Donizetti foi o terceiro aluno da lista de registos. Cf. W. ASHBROOK, *Donizetti and his operas...*, p. 5.

⁷⁴ Cf. J. ALLITT, *Gaetano Donizetti; pensiero, musica, opere scelte*, Villa di Serio, Edizione Villadiseriane, 2003, p. 52.

⁷⁵ Fundador da Ordem dos *Illuminati* a 1 de maio de 1776, tinha como missão a abolição de todos os regimes monárquicos europeus. Cf. V. STAUFFER, *New England and the bavarian illuminati*, New York, Columbia University, 1918, p. 174.

⁷⁶ Cf. J. ALLITT, *Donizetti in the light of romanticism...*, p. 9.

⁷⁷ Giovanni Ricordi foi primeiro violinista e depois trabalhou como copista para o *Teatro Carcano*. Em 1808 abriu a famosa editora de música em Milão que mantém o mesmo nome até aos dias de hoje. Cf. W. ASHBROOK, *Donizetti and his operas*, p. 10.

⁷⁸ Idem, p. 11.

provam que Donizetti estudou empenhadamente enquanto esteve em Bolonha, onde compôs a sua primeira ópera, *Il Pigmalião* (1816), e um ano mais tarde *Olimpiade* e *L'ira d'Achille* (1817) que, no entanto, ficaram inacabadas.⁷⁹ *L'ira d'Achille*, cujo tema era de caráter clássico⁸⁰, ficou incompleta porque, segundo este autor, Donizetti se terá apercebido de que este tema já não despertava a atenção do público.⁸¹ De notar que esta ópera foi a única que tinha referências à mitologia clássica. Esta mudança de atitude perante os temas clássicos era já um sinal da chegada do Romantismo, no início do século XIX.

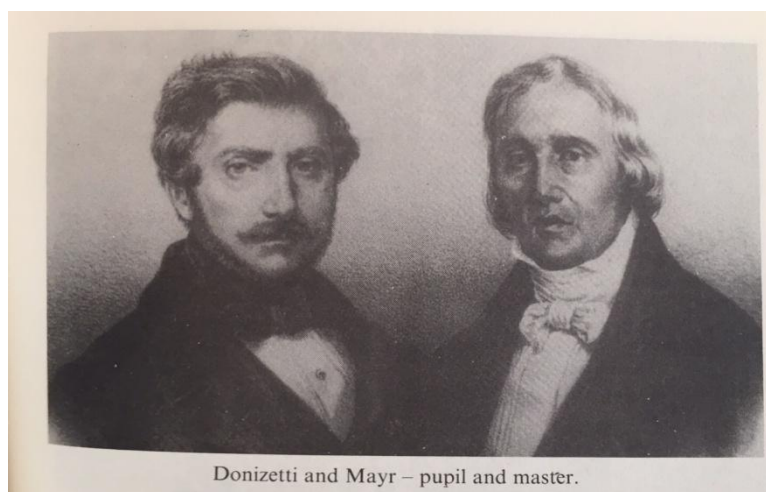


Figura I.3 – Donizetti e o seu professor Simon Mayr.

Fonte: J. ALLITT, *Donizetti in the light of romanticism and the teaching of Johann Simon Mayr*, Dorset, Element Books, 1991, p. 143.

Como não tinha encontrado trabalho⁸², Donizetti regressa em 1817 a Bergamo, sua cidade natal, e dedica-se então à composição para quartetos de cordas e de obras para piano. Nos anos de 1817-1818 mantém relações de amizade com a soprano Giuseppina Ronzi de Begnis (1800-1853) e o seu marido, o baixo Giuseppe de Begnis (1793-1849), ambos cantores no Teatro della Società, cujo empresário era Paolo Zancla.

Bartolomeo Merelli⁸³ (1794-1879) foi o libretista de uma ópera encomendada por Paolo Zancla a Donizetti, baseada na peça teatral de August von Kotzebue (1761-1819) *Der Graf von Burgund* (1795). Sabe-se, através de uma carta de 18 de abril de 1818 de

⁷⁹ Idem, p. 13.

⁸⁰ O tema desta ópera era sobre a mitologia de Aquiles.

⁸¹ Cf. W. ASHBROOK, *Donizetti and his operas...*, p. 13

⁸² Embora estivesse em negociações com algumas famílias aristocráticas de Ancona que queriam contratar um músico residente, Donizetti recusou, pois queria ter a liberdade para poder seguir uma carreira como compositor de ópera. Cf. W. ASHBROOK, *Donizetti and his operas...*, p. 14.

⁸³ Foi aluno da escola Lezioni Caritativevoli em Bergamo e colega de Donizetti, um notável libretista e, de 1829 a 1850, foi o empresário do Teatro alla Scala de Milão e do Karnntnertortheater em Viena de 1836 a 1848. Cf. J. WARRACK & E. WEST, *The Oxford Dictionary of Opera*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 463.

Bartolomeo Merelli para Mayr, que Donizetti já tinha celebrado o contrato para esta ópera, que devia estar pronta em setembro de 1818. A 14 de novembro de 1818 estreia-se em Veneza, no Teatro San Luca, a ópera *Enrico di Borgogna*. Não foi o sucesso de que se estava à espera, não apenas a nível musical mas também porque a protagonista da ópera, Adelina Catalani⁸⁴, bastante inexperiente, terá parado de cantar durante a estreia por não se sentir bem. Embora a ópera não tivesse sido um grande sucesso, já se reconhecia nela a expressividade do estilo de Donizetti, dado que no fim o público o quis felicitar no palco.⁸⁵

Esta ópera levou a outra encomenda por parte da mesma companhia. Um mês depois da estreia de *Enrico di Borgogna* estreava-se, a 17 de dezembro de 1818, *Una follia*, com libreto também de Merelli. Esta ópera de apenas um ato foi bem recebida pelo público, mas, segundo o autor Luigi Pilon, a parte vocal não era de grande imponência.⁸⁶ Esta ópera encerrou a temporada no Teatro San Luca, o que obrigou Donizetti a regressar a Bergamo sem contratos. A partir daqui existem várias versões sobre o que se passou na vida de Donizetti. Segundo Weinstock⁸⁷, quando Donizetti chegou a Bergamo juntamente com a companhia de cantores do Teatro San Luca, no qual tinha estreado *Enrico di Borgogna*, apresentou a mesma ópera no Teatro della Società na temporada de 1818-1819. Ao contrário, Ashbrook⁸⁸ disse ser improvável que isso tenha acontecido, pois as únicas óperas produzidas nesta temporada foram as de Rossini e Simon Mayr. Ashbrook acrescenta que, se a ópera de Donizetti tivesse sido apresentada em Bergamo, dado que se tratava de um compositor local, deveria ter deixado algum marco, mas não existe nenhuma evidência disso. Terá sido sim interpretada em Mântua com a companhia de Zancla, cujos cantores e orquestra já a tinham executado. Em 1819, Donizetti dedicou-se a compor música instrumental e música sacra e, no final desse ano, escreveu a ópera *Il falegname di Livonia* com libreto do Marchese Gherardo Bevilacqua-Aldobrandini, estreada a 26 de dezembro de 1819 no Teatro San Samuele de Veneza.

⁸⁴ Também conhecida por Adelaide Catalani.

⁸⁵ Cf. W. ASHBROOK, *Donizetti and his operas*, p 16.

⁸⁶ *Idem*, p 17.

⁸⁷ Cf. H. WEINSTOCK, *Donizetti and the world of opera in Italy, Paris and Vienna in the first half of the nineteenth century*, New York, Random House, 1963, p 22.

⁸⁸ Cf. W. ASHBROOK, *Donizetti and his operas*, p 17.

Na temporada de 1820-1821 estreia a nova ópera *Le nozze in villa* em Mântua que, segundo Merelli⁸⁹, não foi bem-sucedida porque

(...) *in spite of many successful numbers, it could not maintain itself on account of the caprices and the will of several of the singers, specially the prima donna.*⁹⁰

I.3.3.2. Roma, Nápoles e Milão de 1822 a 1830

Por não ter obtido o sucesso que esperava com as suas óperas, e depois da estreia da ópera *Le nozze in villa* em 1821, Donizetti faz uma reflexão sobre as suas composições e questiona-se sobre como poderia evoluir.⁹¹ Segundo Marco Bonesi⁹² (1796-1874), Donizetti achava que deveria cultivar o estilo de Rossini para conseguir também algum sucesso e poder afirmar-se depois com o seu próprio estilo. Por essa razão, Donizetti adotou uma linha vocal muito similar ao estilo daquele compositor quando escreveu a ópera *Zoraida di Granata*. Em outubro de 1821 entrou em negociações com o empresário Giovanni Paterni (1779-1837) do Teatro Argentina em Roma, para compor esta nova ópera cujo libreto estaria a cargo de Merelli. Existem várias informações sobre os contactos deste empresário com Donizetti, recolhidas na sua correspondência, mas não há referências que os liguem diretamente. Ashbrook especula que possa ter sido através do professor de Donizetti, Simon Mayr, que nesta altura já não compunha e poderá ter sugerido a proposta que Paterni fez ao seu discípulo.⁹³ A ópera *Zoraida di Granata* foi composta entre agosto e outubro de 1821, mas só se estreou a 28 de janeiro de 1822, no Teatro Argentina. O libreto foi escrito inicialmente por Merelli, mas veio a ser revisto mais tarde em Roma por Jacopo Ferretti (1784-1852). Ferretti era um libretista importante que tinha bastantes contactos no Teatro Argentina, Teatro Valle e Teatro Apollo, os principais teatros de Roma.⁹⁴ Donizetti estabelece contacto com Ferretti através de cartas de recomendação do seu mentor Simon Mayr.

A estreia da ópera *Zoraida di Granata* foi precedida de um acontecimento trágico. O papel de Abenamet, que era o papel de segundo tenor, foi atribuído a Americo Sbigoli, que dias antes estava a cantar noutra estreia, *Cesare in Egitto* de Giovanni Pacini (1796-1867) no Teatro Argentina. Vários autores afirmam que Americo Sbigoli, ao querer imitar a voz mais

⁸⁹ Nas suas *Cenni biografici di Donizetti e Mayr raccolti dalla memorie di un vecchio ottagenario diletante di musica*, Bergamo, 1875. Cf. W. ASHBROOK, *Donizetti and his operas*, p. 18.

⁹⁰ Idem, p. 18.

⁹¹ Cf. W. ASHBROOK, *Donizetti and his operas*, p. 19.

⁹² Aluno de Donizetti. Cf. W. ASHBROOK, *Donizetti and his operas*, p. 19.

⁹³ Idem, p. 20.

⁹⁴ Cf. H. WEINSTOCK, *Donizetti and the world of opera in Italy...*, pp. 24-25.

robusta de Donzelli, quando cantavam alguns *ensembles*, rebentou uma veia na garganta devido ao esforço vocal, tendo morrido dias depois da estreia.⁹⁵

O inesperado acontecimento levou Donizetti a reescrever esta parte da ópera para a voz de contralto, pois estava a poucos dias da estreia e não havia outro tenor para substituir Americo Sbigoli. O elenco da ópera teve dois cantores importantes da época: Maria Ester Mombelli (1794-1825) e o tenor Domenico Donzelli. A noite da estreia foi um grande sucesso e, no jornal *Notizie del giorno*, o crítico Abate Celli aclamou Donizetti dizendo ser

*La nuova speranza per l'Opera italiana.*⁹⁶

Nos meses seguintes Donizetti manteve contactos com a família de Luigi Vasselli, em particular com o advogado e chefe da família, Luigi, que mais tarde se tornaria seu sogro. Esta família de Roma tinha interesses e contactos muito importantes na música e na ópera. O filho de Luigi, Antonio, veio a ser um grande amigo de Donizetti e bastante próximo dele.

Em fevereiro de 1822, Donizetti muda-se para Nápoles para compor uma ópera para o Teatro Nuovo, que estava sob a direção do *impresario* Domenico Barbaja (1777-1841). A ópera *La Zingara*, com libreto de Andrea Leone Tottola, foi estreada a 12 de maio de 1822 para celebrar o nascimento da filha do príncipe de Salerno e Duas Sicílias, Leopoldo de Bourbon. De acordo com as críticas do *Giornale del Regno delle Due Sicilie*, de 13 de maio de 1822, esta estreia foi *coronata con un grande successo*.⁹⁷ Em junho do mesmo ano, Donizetti compôs a ópera *La lettera anonima*, que teve a sua estreia nesse mês no Teatro del Fondo, também com grande sucesso, tendo sido representada 20 vezes nesse ano. Em agosto de 1822 muda-se para Milão, onde assina um contrato com o Teatro alla Scala para compor a ópera *Chiara e Serafina* com estreia prevista para o outono da temporada seguinte. Felice Romani (1788-1865), que era considerado o libretista de maior cultura literária em Itália, concluiu o libreto a 3 de outubro de 1822 e a estreia teve lugar a 26 de outubro desse ano. Esta ópera teve, porém, um sucesso modesto e não resultou numa nova encomenda por parte do Teatro alla Scala. Donizetti volta então a Nápoles e em julho de 1823 estreia *Alfredo il grande*, no Teatro San Carlo, com a *prima donna* Elisabetta Ferron e o tenor Andrea Nozzari nos papéis principais. Em 1823 compôs também para o mesmo teatro *Il fortunato inganno*, que se estreou em setembro, sem grande aceitação por parte da crítica. Enquanto *Alfredo il*

⁹⁵ Os autores são: William Ashbrook, Dan Marek e John Allitt.

⁹⁶ Cf. W. ASHBROOK, *Donizetti and his operas*, p. 23.

⁹⁷ *Idem*, p. 26.

grande só teve uma récita, *Il fortunato inganno* teve três.⁹⁸ A 4 de fevereiro de 1824 estreia-se no Teatro Valle, em Roma, a ópera *L'ajo nell'imbarazzo*, de caráter cômico e com um elenco de bons cantores⁹⁹, que recebeu críticas muito positivas quanto à sua espontaneidade e imaginação.¹⁰⁰ O sucesso foi tanto que resultou na assinatura de um contrato com o Teatro Nuovo de Nápoles, para produção da ópera *Emilia di Liverpool*, que se estreou a 28 de julho de 1824, com libreto revisto por Giuseppe Checcherini (1777-1840). Donizetti começa com esta ópera a interessar-se pelo romantismo inglês.

Depois desta estreia passou a ter menos trabalho em Nápoles porque 1825 era Ano Santo e os teatros estavam fechados. Devido à morte do rei Fernando I de Nápoles, a atividade musical fora também interrompida.

Em 1825 e 1826, foi *maestro di cappella* no Teatro Carolino em Palermo, onde o ambiente não era o mais profissional. Os cantores recusavam-se a ensaiar com várias desculpas e o teatro era mal dirigido pelo que, em fevereiro de 1826, regressou a Nápoles sem contratos de trabalho.¹⁰¹

No verão de 1826, no Teatro Nuovo, apresentou uma nova versão de *L'ajo nell'imbarazzo* com o nome de *Don Gregorio*¹⁰² e estreia, no Teatro del Fondo, a ópera *Elvida* para comemoração do aniversário da rainha Maria Clementina das Duas Sicílias. Esta última ópera tinha uma parte destinada ao tenor Giovanni Battista Rubini, porque Donizetti esperava que a sua presença trouxesse notoriedade à ópera que ele próprio receava que fosse pouco interessante, como confidenciara por carta ao seu professor.¹⁰³

Allitt afirma que em 1827 e 1828 houve três momentos importantes na vida do compositor.¹⁰⁴ O primeiro foi o contrato assinado com o empresário Barbaja para compor 12 novas óperas durante 3 anos em Nápoles, o que trouxe a Donizetti um bom rendimento anual. O segundo momento foi o início do relacionamento de trabalho com o libretista Domenico Gilardoni (1798-1831), que escreveu 11 libretos para Donizetti, começando pela ópera *Otto mesi in due ore* (1827) e terminando com *Fausta* (1832). Gilardoni tinha uma profunda intuição teatral que era visível em palco, tal como Donizetti desejava. A ópera em que os dois artistas trabalharam em conjunto foi *Il borgomastro di Saardam* (1827), que na partitura não parecia uma grande ópera mas em cena resultava de forma admirável.¹⁰⁵

⁹⁸ Idem, p. 29.

⁹⁹ A cantora principal foi Maria Ester Mombelli, que já tinha obtido grande sucesso com a estreia de *Zoraida in Granata*. Cf. W. ASHBROOK, *Donizetti and his operas*, p. 31.

¹⁰⁰ Cf. W. ASHBROOK, *Donizetti and his operas*, p. 31.

¹⁰¹ Cf. J. ALLITT, *Donizetti in the light of romanticism...*, p. 29.

¹⁰² Estreou-se a 11 de junho de 1826.

¹⁰³ Cf. W. ASHBROOK, *Donizetti and his operas*, p. 38.

¹⁰⁴ Cf. J. ALLITT, *Donizetti in the light of romanticism...*, pp. 29-30.

¹⁰⁵ Idem, p. 29.

Il borgomastro di Saardam estreou-se a 19 de agosto de 1827 no Teatro del Fondo em Nápoles e foi muito bem recebido pelo público, pois teve 35 récitas.¹⁰⁶ A 21 de novembro do mesmo ano, estreia-se a ópera de um ato *Le convenienze teatral* no Teatro Nuovo. Esta ópera voltou a ser representada em 1831 em Nápoles no Teatro del Fondo, onde foi ouvida por Hector Berlioz (1803-1869), que comentou

(...) *est joué avec un tel feu, esprit et brio (...) le farsa plus amusant de Donizetti Le convenienze teatral*.¹⁰⁷

Mais tarde Donizetti reestruturou-a mudando personagens e enredo, alterando o título para *Le convenienze ed inconvenienze*, passando a ópera a ter dois atos. Foi em 1828 que Barbaja convidou Donizetti para o cargo de diretor dos dois teatros reais em Nápoles, tendo aí permanecido até à sua partida em 1838.¹⁰⁸ O último momento foi o do seu casamento com Virginia Vasselli filha de Luigi Vasselli que tinha apoiado bastante Donizetti em Roma quando ali chegou em 1821.

1.3.3.3.1830-1838

Com a estreia de *Anna Bolena* em 1830, Donizetti atingiu a fama internacional e passou a ter acesso aos mais importantes teatros internacionais. Esta ópera inicia uma trilogia¹⁰⁹ ligada à história da dinastia de Tudor entre os séculos XV e XVII. A estreia deu-se em Milão no Teatro Carcano com libreto de Felice Romani, a 26 de dezembro de 1830, tendo nos papéis principais a soprano Giuditta Pasta¹¹⁰ (1797-1865) e o tenor Gianbattista Rubini. Exatamente um ano depois da estreia de *Anna Bolena* em Milão, esta ópera estreou-se em Londres no King's Theatre, a 8 de julho de 1831, com o mesmo elenco, e, dois meses depois, em Paris, a 1 de setembro de 1831.¹¹¹ Depois da estreia de *Anna Bolena*, Simon Mayr passou a endereçar as cartas a Donizetti tratando-o por *Maestro Donizetti*.¹¹²

¹⁰⁶ Cf. W. ASHBROOK, *Donizetti and his operas*, p. 44.

¹⁰⁷ Idem, p. 46.

¹⁰⁸ Idem, p. 52.

¹⁰⁹ As outras óperas que fizeram parte desta trilogia foram *Maria Stuarda* e *Roberto Devereux*.

¹¹⁰ Célebre cantora italiana com uma grande carreira durante a primeira metade do século XIX, que fez a estreia de papéis do período do *bel canto* como: *Norma* e *La Sonnambula* de Bellini.

¹¹¹ Idem, p. 66.

¹¹² Cf. J. ALLITT, *Donizetti in the light of romanticism...*, p. 34.

Giuseppe Mazzini (1805-1872), na sua correspondência em 1836, referiu-se a esta ópera como

*(...) si avvicina poesia epica nella musica.*¹¹³

Devido à aclamada prestação de Rubini em *Anna Bolena*, que cantou com excelentes críticas em Milão e Londres, Donizetti compôs *Gianni di Parigi*, com libreto de Felice Romani e o papel de tenor principal para Rubini.¹¹⁴ No entanto, esta ópera trouxe-lhe alguns dissabores. Ao compor *Gianni di Parigi* em 1831 especialmente para Rubini, esperava da sua parte um maior empenho e influência para propor a ópera aos teatros internacionais, dado o nome e estatuto que possuía. Mas nada disto aconteceu, e Donizetti, decepcionado com a sua falta de consideração, queixa-se ao seu mentor dizendo que

*Rubini, in particolare, al quale ho dato Gianni di Parigi, scritto appositamente per lui in modo che potesse dare a Parigi o a Londra per i suoi beneficia (...) non ho ancora avuto un riconoscimento.*¹¹⁵

Esta ópera acabou por só ser estreada em 1839, no Teatro alla Scala de Milão, com o tenor Lorenzo Salvi (1810-1879).

Os anos de 1830 até 1835 foram anos de muitas composições para Donizetti. Depois de *Anna Bolena*, estreou a ópera *Ugo Conte di Parigi* a 13 de março de 1832, no Teatro alla Scala, com Domenico Donzelli no papel principal de tenor, Giulia Grisi (1811-1869) e Giuditta Pasta nos papéis principais de soprano. Estreou em Milão *L'Elisir d'Amore* em 1832. Na ópera *Ugo Conte di Parigi*, a crítica da estreia no jornal *IL Censore Universale dei Teatri, Milano, n.º 22, Sabato 17 marzo 1832*, refere-se ao tenor Donzelli como

*(...) l'energico declamare come il finito cantare di Donzelli (...) à sig. Donzelli il suo superlativo valore di canto e di declamazione.*¹¹⁶

Em Nápoles, em 1831, estreia a ópera *Francesca di Foix* seguindo-se *La romanziera* e *l'Uomo nero* e *Fausta* em 1832, ambas com libreto de Gilardoni. O libreto de *Fausta* foi

¹¹³ Cf. W. ASHBROOK, *Donizetti and his operas*, p. 67.

¹¹⁴ Cf. C. OSBORNE: *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti, and Bellini*, Portland Oregon, Amadeus Press, 1994, p. 198.

¹¹⁵ Cf. W. ASHBROOK, *Donizetti and his operas*, p. 68.

¹¹⁶ Cf. A. BINI & J. COMMONS, *Le prime rappresentazione delle opera di Donizetti nella stampa coeva*, Ginevra-Milano, Skira, 1997, p. 297.

completado por Donizetti porque Gilardoni morreu antes de o terminar.¹¹⁷ Em 1833 assina vários contratos em Roma, em janeiro com *Il furioso all'isola di San Domingo* e em setembro com *Torquato Tasso*. Em Florença estreou a ópera *Parisina* com o tenor Gilbert Duprez e a soprano Carolina Ungher (1803-1877). Duprez foi elogiado no jornal *Il Censore Universale dei teatri, Milano, n.º 25, mercoledì 26 marzo 1833*, nos seguintes termos:

*Il canto di Duprez è sempre delizia (...) Con il duetto Duprez canta ed agisce come non si potrebbe mai meglio.*¹¹⁸

Em Livorno, em 1833, foi a vez da ópera *Otto mesi in due ore*. Aos poucos, as óperas de Donizetti passam a ser mais representadas nas cidades italianas mais importantes. Compõe *Lucrezia Borgia* para o Teatro alla Scala com libreto de Felice Romani, que consolidou o seu sucesso internacional. Nos papéis principais desta ópera participaram a soprano francesa Henriette Méric-Lalande (1798-1867) e o tenor Francesco Pedrazzi, apesar de este tenor ser descrito por Donizetti como

*(...) simpatico cantante, ma soverchiamente lezioso e monotono.*¹¹⁹

Esta ópera foi estreada em Londres a 6 de junho de 1839 e um ano mais tarde em Paris no Théâtre-Italien, com a soprano Giulia Grisi no papel principal.

A 26 de dezembro de 1834 estreou *Gemma di Vergy* e em 30 de dezembro de 1835 *Maria Stuarda*¹²⁰, ambas no Teatro alla Scala de Milão, esta última com a soprano Maria Malibran (1808-1836) como protagonista. Esta ópera foi a segunda da trilogia Tudor que Donizetti escreveu originalmente para o Teatro San Carlo de Nápoles e estava programada para se estrear no Outono de 1834. Porém, tal não aconteceu porque o rei Fernando II de Duas Sicílias foi assistir ao ensaio geral da ópera acompanhado de sua mulher, a rainha Maria Cristina de Saboia, descendente de Maria Stuart, que ficou chocada com as palavras do dueto: *figlia impura di Bolena, parli tu di disonore?*

Apesar de saber que o público napolitano era muito conservador, Donizetti, artista criativo e avançado, apenas pretendia mostrar o que era representado com sucesso noutras cidades de Itália. Estava previsto que esta ópera fosse cantada por Giuseppina Ronzi de

¹¹⁷ Cf. J. ALLITT, *Donizetti in the light of romanticism ...*, p. 35.

¹¹⁸ Cf. A. BINI & J. COMMONS, *Le prime rappresentazione delle opera di Donizetti ...*, p. 347.

¹¹⁹ Idem, p. 373.

¹²⁰ Embora tenha sido composta em 1834, devido a ajustamentos do libreto só foi estreada em 1835. Cf. W. ASHBROOK, *Donizetti and his operas...*, p. 86.

Begnisi no papel principal e Francesco Pedrazzi no papel de tenor. Segundo Weinstock, na sua correspondência com Ricordi, Donizetti desejava que o libreto de *Maria Stuarda* fosse escrito por Romani, pois tinha sido ele a escrever o de *Anna Bolena* com grande sucesso. No entanto, como Romani estava ocupado, Donizetti teve de recorrer a Giuseppe Bardari¹²¹ (1817-1861), libretista de qualidade inferior. Apesar deste contratempo e para não deitar fora a partitura, Donizetti adaptou a ópera a um novo tema sob o nome de *Buondelmonte*, com estreia a 18 de outubro de 1834 no Teatro San Carlo de Nápoles e o mesmo par de cantores nos papéis principais.

A ópera *Marino e Faliero* estreou-se em Paris no Théâtre-Italien, a 12 de março de 1835, com a soprano Giulia Grisi e o tenor Rubini nos papéis principais. É importante referir que Bellini se encontrava em Paris durante a estreia da sua ópera *I Puritani*, a 24 de janeiro no Théâtre-Italien, cujo papel principal de tenor foi também desempenhado por Rubini. Segundo Weinstock, Donizetti seria um protegido de Rossini, que lhe dava conselhos musicais e estilísticos.¹²² Mas entre Donizetti e Bellini existiria uma forte rivalidade, ao ponto de irem assistir às óperas e ensaios um do outro para depois as criticarem. Bellini, depois de assistir à estreia da ópera *Marino Faliero* em Paris, tece os seguintes comentários na correspondência com o seu tio:

*La opera Marino e Faliero di Donizetti in scena ieri sera, ha avuto un semifiasco.*¹²³

Por seu lado, Donizetti refere-se à estreia da ópera *I Puritani* da seguinte forma numa carta ao seu amigo Dolci:

*Il successo di Bellini è stato molto grande, nonostante un libretto mediocre (...) Il successo di Bellini mi ha fatto tremare più di un po' (...).*¹²⁴

Podemos, por estas citações, perceber por que razão Weinstock foi tão assertivo ao dizer que havia uma grande rivalidade entre ambos os compositores.

Depois de Paris, Donizetti parte para Nápoles para a estreia, a 26 de setembro de 1835, da ópera *Lucia di Lammermoor*, com libreto de Salvatore Cammarano. Entre janeiro de 1836

¹²¹ Era um escritor e jurista italiano, a única ópera para que fez o libreto foi *Maria Stuarda*.

¹²² Cf. H. WEINSTOCK, *Donizetti and the world of opera in Italy...*, p. 106.

¹²³ Idem, p. 106.

¹²⁴ Cf. H. WEINSTOCK, *Donizetti and the world of opera in Italy...*, pp. 104-105.

e outubro de 1837, estreia 6¹²⁵ novas óperas em Nápoles e Veneza, todas com libretos de Salvatore Cammarano, com exceção de *Betty*. A 28 de outubro de 1837 estreia a terceira ópera da trilogia Tudor, *Roberto Devereux*, no Teatro San Carlo de Nápoles, com libreto de Cammarano. Em 1838 estreia *Maria de Rudenz, dramma tragico* em três atos, para o Teatro la Fenice, também com libreto de Cammarano. A ópera que compôs em seguida foi *Poliuto*, em conjunto com Cammarano¹²⁶, para o Teatro San Carlo em Nápoles. A sua representação em agosto de 1838 foi proibida pelo rei Fernando II, devido ao libreto ser sobre a vida de um mártir e o rei achar impróprio expor este tema num palco.¹²⁷ Entretanto, recebe do diretor¹²⁸ de *L'Opéra* de Paris uma proposta para compor duas óperas. Com a proibição de *Poliuto* em Nápoles, foi para Paris e, com a ajuda de Eugène Scribe (1791-1861), adaptou *Poliuto* para uma versão francesa com o nome de *Les Martyrs*, com quatro atos.¹²⁹ Foi estreada a 10 de abril de 1840 em L' Opéra, com a soprano Julie Dorus-Gras (1805-1896) e o tenor Gilbert Duprez nos papéis principais. *Poliuto* foi escrita originalmente para a voz do tenor francês Adolphe Nourrit (1802-1839), que chegou a ensaiar com Donizetti antes da proibição da estreia por parte do rei.

Na carta que Nourrit escreve a sua mulher sobre os ensaios de *Poliuto* percebemos melhor o ambiente destas sessões de trabalho quando lhe explica que

*J'ai déjà commencé à travailler hier avec Donizetti, et tu pourras juger que je l'ai fait dans la voie de la confiance et des progrès (...) Donizetti ne me laisse rien passer, pas même une intention dramatique. Il me reprend surtout sur mes sons du nez (...).*¹³⁰

Por este excerto pode concluir-se que Donizetti era muito metuculoso com a dicção do cantor e em particular com os acentos dramáticos. *Poliuto* só foi estreado em Itália muito mais tarde, a 30 de novembro de 1848, no Teatro San Carlo de Nápoles.

¹²⁵ Estas óperas foram *Belisario, Il campanello di Notte, Betty, L'assedio di Calais, Pia de Tolomei e Roberto Devereux*.

¹²⁶ Os autores A. BINI e J. COMMONS referem que Adolphe Nourrit colaborou na escolha do tema e na sua adaptação a esta ópera e por isso afirmam que o libreto é de Adolphe Nourrit e Salvatore Cammarano. Outras fontes não apresentam Adolphe Nourrit como libretista. Somente aqueles autores o afirmam com base em dados conservados nos arquivos de Nápoles Cf. A. BINI & J. COMMONS, *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva...*, pp. 713-794.

¹²⁷ Cf. A. HOLDEN, *The New Penguin Opera Guide*, New York, Penguin Putnam, 2001, p. 224.

¹²⁸ Henry Duponchel (1794-1868) era o diretor de L' Opéra em Paris de 1835-1847. Cf. H. WEINSTOCK, *Donizetti and the world of opera in Italy...*, p. 135.

¹²⁹ *Poliuto* tem 3 atos mas era inaceitável ter esta forma para a L' Opéra de Paris. Por isso foi ampliada, com a ajuda de Scribe, para 4 atos, obtendo assim o estatuto de *grand-opéra*. Cf. A. BINI & J. COMMONS, *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva...*, p. 793.

¹³⁰ Transcrição de francês da época. Cf. A. BINI & J. COMMONS, *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva...*, p. 697.

Numa carta a Simon Mayr em 15 de maio de 1839 refere que já estava a compor uma nova *grand-opéra*, *Le duc d'Albe*, para estrear em Paris. Em 1840 reiniciou as duas óperas que tinham ficado incompletas: *Le Duc d'Albe* e *L'ange de Nisida*. Esta última foi adaptada ao estilo de *grand-opéra* para quatro atos, ficando com o nome de *La Favorite*. Foi estreada a 2 de dezembro de 1840 na L' Opéra de Paris, com a soprano Rosine Stoltz (1815-1903) e o tenor Gilbert Duprez nos papéis principais.

Nos últimos anos o compositor estava cheio de trabalho e cansado, como revelava na sua correspondência:

*Sono grigio e stanco di lavorare al punto che sto cercando un modo di andare in pensione.*¹³¹

De volta a Itália no verão de 1840, Donizetti recebe do empresário Vincenzo Jacovacci (1811-1881) uma proposta para compor *Adelia* para o Teatro Apollo de Roma, com Giuseppina Strepponi¹³² (1815-1897) no papel principal, que se estreou a 11 de fevereiro de 1840. Embora não tenha tido muito sucesso, Donizetti atribuiu isso ao facto de o libreto ser bastante fraco.¹³³ Voltemos a 1840, ano em que Donizetti regressou a Itália para executar a 30 de outubro, pela primeira vez no Teatro alla Scala de Milão, *La figlia del regimento*, traduzida da versão francesa para italiano por Calisto Bassi. Se em 1840 Donizetti teve bastante trabalho com as estreias de óperas em Itália e França, já o mesmo não aconteceu em 1841. Depois da estreia de *Adelia* em Roma, só recebeu ofertas para compor óperas cujos libretos não lhe interessavam¹³⁴, com a única exceção da ópera cómica *Rita*, num ato, cujo libreto fora escrito pelo belga Gustave Vaëz (1812-1862). Embora composta em 1841, só foi estreada a 7 de maio de 1860 em Paris para a *Opéra-Comique*. Em 1841 Donizetti respondeu ao pedido do Papa Gregório XVI (1765-1846) para fazer uma reforma na música litúrgica, compondo a primeira versão para vozes masculinas e cordas do seu *Miserere*. O Papa, como recompensa, agraciou-o com o grau de Cavaleiro da Ordem de São Silvestre, em 25 de novembro de 1841.

O contrato seguinte foi com o Teatro alla Scala para a produção de *Maria Padilla*, com libreto de Gaetano Rossi (1774-1855), que foi estreada a 26 de dezembro de 1841 com a soprano Sofie Löwe (1815-1866) e o tenor Domenico Donzelli nos papéis titulares. Merelli encomendou-lhe, ao mesmo tempo, outra ópera para Viena, no Karntnertortheater. Estreada a

¹³¹ Carta de Donizetti para J. Simon Mayr em maio de 1838. Cf. J. ALLITT, *Donizetti in the light of romanticism...*, p. 39.

¹³² Esta cantora viria a ser mais tarde a mulher de Giuseppe Verdi. O autor H. Weinstock especula que Donizetti poderá ter tido uma relação amorosa com ela, pois nesta altura Donizetti já estava viúvo. Cf. H. WEINSTOCK, *Donizetti and the world of opera in Italy...*, pp. 163-164.

¹³³ Cf. A. BINI & J. COMMONS, *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva...*, p. 1005.

¹³⁴ Idem, p. 1008.

19 de maio de 1842, *Linda di Chamounix* foi um grande sucesso, tendo a crítica vienense sublinhado a sua precisão instrumental bem como a novidade que introduzia em termos de estrutura musical.¹³⁵ O compositor procurou nesta ópera ir ao encontro do gosto musical do público de Viena.¹³⁶ A escolha do libreto com personagens de características pessoais bastante distintas e a graciosidade com que decorre a ação, sem grandes excessos dramáticos, fizeram com que se tornasse um grande êxito.

Em julho de 1842 Donizetti já era um homem doente.¹³⁷ Apesar disso começou a compor *Caterina Cornaro*, para o Teatro San Carlo de Nápoles, cidade para a qual nunca mais tinha composto desde a proibição de *Poliuto*. Esta ópera, no entanto, só ficou concluída no fim de 1843¹³⁸, tendo sido estreada a 18 de janeiro de 1844 no Teatro San Carlo.

Enquanto *Caterina Cornaro* não era finalizada devido a impedimentos da censura acerca do libreto, começou a compor *Maria de Rohan* para Viena. Em 1843 estreia *Don Pasquale* em Paris para o Théâtre-Italien, com libreto de Giovanni Ruffini (1807-1881). A 5 de junho estreia *Maria Rohan*, no Kartnertortheater, com libreto de Cammaranno. A 13 de novembro estreia para *L'Opéra* de Paris a *grand-opéra* em 5 atos, *Dom Sebastien de Portugal*, com Gilbert Duprez no papel principal.¹³⁹

A 2 de dezembro de 1845 morre o seu querido amigo e mentor Simon Mayr. Em setembro de 1846 as suas condições físicas e psicológicas tinham piorado e, apesar disso, ainda queria completar a partitura de *Le Duc d'Albe* que tinha começado em 1839. Com libreto de Eugene Scribe e Charles Duveyrier (1803-1866), esta ópera acabou por ficar incompleta porque Donizetti morreu a 8 de abril de 1848 em Bergamo, no palácio da família Basoni. Nos últimos anos da sua vida já não tinha descendência direta, e a sua herança foi dividida pelos irmãos Francesco e Giuseppe.¹⁴⁰

Os seus restos mortais foram postos no jazigo da família Pezzoli, no cemitério de Valtesse em Bergamo, transferidos posteriormente para a Igreja de Santa Maria Maggiore também em Bergamo, ao lado do túmulo de Simon Mayr.

A ópera *Le Duc d'Albe* foi completada por Matteo Salvi (1816-1887), que tinha estudado em Viena com Donizetti. O libreto francês foi traduzido para italiano por Angelo

¹³⁵ O sucesso foi tanto nesta ópera que o imperador da Áustria Fernando I concedeu a Donizetti o nome de Hofkapellmeister, com um salário anual. Este título já tinha sido concedido a Mozart. Cf. H. WEINSTOCK, *Donizetti and the world of opera in Italy*..., p. 182.

¹³⁶ Cf. A. BINI & J. COMMONS, *Le prime rappresentazioni*..., p. 1045.

¹³⁷ Cf. J. ALLITT, *Donizetti in the light of romanticism*..., p. 43. Outros autores referiam que Donizetti sofria de sífilis. Cf. A. BINI & J. COMMONS, *Le prime rappresentazioni*..., p. 1180.

¹³⁸ Esta ópera levou muito mais tempo a compor, pois foi posta de parte durante alguns meses pelo compositor, que só mais tarde a finalizou. Cf. A. BINI & J. COMMONS, *Le prime rappresentazioni*..., p. 1084.

¹³⁹ Os autores Bini & Commons encontraram fontes escritas que revelam que Donizetti se referiu a esta ópera inicialmente como *Le Duc de Braganza*, e que só mais tarde o título foi mudado para *Dom Sebastien de Portugal*. Cf. A. BINI & J. COMMONS, *Le prime rappresentazioni*..., p. 1085.

¹⁴⁰ Cf. J. ALLITT, *Donizetti in the light of romanticism*..., p. 49.

Zanardini (1820-1893), e a estreia teve lugar em Roma no Teatro Apollo, a 22 de março de 1882, com o nome de *Il duca d'Alba*.

I.4 O ensino de canto no período do *bel canto*

I.4.1. Os professores de canto no século XIX

No princípio do século XIX os alunos de canto iniciavam as suas carreiras muito cedo. Começavam a sua formação vocal antes dos dez anos e os professores competiam entre si por causa do grau de desempenho vocal dos seus alunos.¹⁴¹

Naquela época, o público não queria ouvir um fraseado monocórdico e inexpressivo e esperavam que os cantores interpretassem as frases de uma forma expressiva e emocional. Por isso, a execução do exercício de *messa di voce* na linha de canto, bem como a execução de dinâmicas como a de um *piano* e de um *forte* e de um *crescendo* e *decrescendo*, eram exigidas desde o princípio da formação técnica, dando assim uma textura mais diversificada à linha vocal.¹⁴²

A arte da declamação teve também um papel bastante influente na arte de cantar, dada a sua relação com o recitativo. A associação da palavra falada com a palavra cantada foi uma ferramenta essencial no período do *bel canto*, embora já estivesse presente em períodos musicais anteriores. O musicólogo inglês Isaac Nathan (1790-1864) e o seu contemporâneo William Gardiner (1770-1853) eram de opinião que os cantores do início do século XIX só conseguiam alcançar a excelência vocal através da fusão da voz falada com a voz cantada.¹⁴³ Os pedagogos vocais exigiam que os seus alunos declamassem o texto e respirassem de acordo com a pontuação escrita, de forma a representar melhor as personagens das óperas e a transmitir maior realismo aos sentimentos das canções que estavam a interpretar. Para além da compreensão do texto e da expressão de sentimentos, era acima de tudo desejado que a performance tivesse um carácter espontâneo.¹⁴⁴ Os cantores do século XIX sentiam que a liberdade e a elegante dicção das palavras davam uma energia e uma dinâmica totalmente diferentes à canção ou à ária interpretadas.¹⁴⁵

Foi também nesta altura que os professores de canto começaram a dar mais atenção à dicção, para além da respiração, do controlo de dinâmicas, do *legato* e da *messa di voce*. As consoantes deviam ser pronunciadas rápida e cristalinamente, para contrabalançar com as

¹⁴¹ Cf. R. TOFT, *Bel Canto*, New York, Oxford University Press, 2013, p. 10.

¹⁴² Idem, pp. 46-47.

¹⁴³ Idem, p. 6.

¹⁴⁴ Cf. R. TOFT, *Bel Canto*, New York, Oxford University Press, 2013, p. 9.

¹⁴⁵ Idem, p. 9.

vogais longas. Os cantores deviam exagerar na articulação das consoantes de forma a encontrar um equilíbrio com as vogais, dando assim uma textura clara à palavra.¹⁴⁶

Para além da parte técnica e de declamação, o solfejo e a improvisação de cadências faziam parte da rotina de ensino dos cantores. O repertório era também diverso. Os alunos cantavam canções e árias inglesas, francesas e italianas, bem como repertório de oratória.

I.4.2. Manuel García II e o seu método de canto

Durante todo o período da história da arte do canto, a vida e a obra de Manuel Patrício Rodriguez García (1805-1906, Figura I.4) são referência do ponto de vista pedagógico e estão ligadas a descobertas técnicas muito relevantes. García nasceu em Madrid e desenvolveu a arte vocal a um tal ponto que o levou a descobertas que até aos dias de hoje se mantêm válidas. Era irmão de duas grandes *mezzo-sopranos* famosas: Maria Malibran¹⁴⁷ e Pauline Viardot (1821-1910).¹⁴⁸ García estudou canto com o seu pai, o tenor Manuel del Pópulo Vicente García (1775-1832), já citado anteriormente, e harmonia com François Fétis.

Em 1835 foi nomeado professor de canto no Conservatório de Paris, onde lecionou de 1830 a 1848.¹⁴⁹ Em 1841 publicou um livro com o seu método vocal, *Mémoire sur la voix humaine*, na Academia de Ciências de Paris, no qual fala sobre a vibração das cordas vocais e o seu movimento, a importância da respiração e das áreas do aparelho vocal por onde o som vibra. Os aspetos fisiológicos e a sua relação com a formação do som foram descobertos como resultado da pesquisa que fez quando esteve em hospitais militares, possibilitada pelo aparecimento do laringoscópio, que permite observar a abertura e o encerramento das cordas vocais. Foi nesta altura que, ao observar com o laringoscópio o movimento das cordas vocais, verificou que quando se empregava um timbre mais escuro, denominado *voix sombre*, se produzia menor esforço na laringe e se trazia maior beleza ao timbre.

¹⁴⁶ Cf. A. BAYLY, *A practical treatise on singing and playing with just expression and real elegance*, London, J. Ridley, 1771.

¹⁴⁷ Maria Malibran (1808-1836) foi uma cantora lírica (*mezzo-soprano*) francesa de ascendência espanhola que se tornou a diva mais famosa da primeira metade do século XIX. Pertencia à talentosa família musical dos García, tal como a também célebre cantora Pauline Viardot-García, sua irmã. Durante os seus anos de fama, Malibran conquistou a admiração de diversos compositores como Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini, Felix Mendelssohn, Frédéric Chopin e Franz Liszt. Donizetti compôs para Malibran a ópera *Maria Stuarda*. Bellini compôs também uma nova versão de *I Puritani* e de *La Sonnambula*, adaptada à tessitura mais grave da cantora, e Mendelssohn compôs a ária de concerto *Infelice!* com acompanhamento de violino para Malibran e o seu amante Charles de Bériot. O antigo Teatro di San Giovanni Crisostomo, em Veneza, foi rebatizado como Teatro Malibran em sua homenagem. O nome de Maria Malibran está estreitamente associado às óperas de Rossini. Malibran cantou, entre outros, *Tancredi* (papel principal), *Otello* (ambos Desdemona e papel principal), *Il Turco in Italia*, *La Cenerentola* e *Semiramide* (ambos Arsace e papel principal). Cantou em *Il Crociato in Egitto* de Meyerbeer e alcançou grande sucesso nas óperas de Bellini *Norma*, *La Sonnambula* e *I Capuleti ei Montecchi* (Romeo). Também interpretou o mesmo personagem em duas outras óperas então famosas: *Giulietta e Romeo* por Zingarelli e *Giulietta e Romeo* por Vaccai. www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/895/Malibran%65pg1#s0 (acedido a 10 de maio de 2015).

¹⁴⁸ Pauline Viardot-García (18 de julho de 1821-18 de maio de 1910) foi uma *mezzo-soprano* e compositora franco-espanhola, irmã 13 anos mais jovem da lendária *mezzo* Maria Malibran. Pauline Viardot começou a ter aulas de piano com seu pai, o tenor espanhol Manuel del Pópulo Vicente García, e criou muitas composições. Estreou-se aos dezasseis anos de idade, na ópera *Otello*, de Rossini, no papel de Desdemona. A sua técnica de canto era considerada assombrosa, surpreendente e de grande dramaticidade. www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/García/8412/ (acedido a 10 de novembro de 2014).

¹⁴⁹R. TOFT, *Bel Canto*, New York, Oxford University Press, 2013, p. 4.

Segundo Potter, é o baixar da laringe que permite ao som ter maior ressonância no peito, dando por isso uma emissão mais rica ao som e maior volume à voz.¹⁵⁰

Nos seus estudos categorizou os registos da voz humana em voz de peito e voz de *falsetto*:

*It can be established that the human voice is composed of two registers: chest and falsetto-head.*¹⁵¹

Muitos professores de canto da antiga escola italiana referiam-se ao *falsetto* como voz de cabeça, mas não havia grande consenso sobre a terminologia.¹⁵² García definiu o termo de registo vocal da seguinte forma:

*By the word register we mean a series of succeeding sounds of equal quality on a scale from low to high, produced by the application of the same mechanical principle, the nature of which differs basically from another series of succeeding sounds of equal quality produced by another mechanical principle.*¹⁵³

Embora já houvesse referência na antiga escola de canto italiana à voz de peito e voz de cabeça, classificou pela primeira vez estes dois registos separadamente, juntando, no entanto, a voz de cabeça e o *falsetto* numa categoria só. Em 1856, após estudos intensivos sobre esta matéria, publicou uma revisão do seu método inicial sob o nome de *Nouveau traité sommaire de l'art du chant*, no qual definiu o *falsetto* como um terceiro registo independente. O seu método levantou muitas questões em relação à definição dos registos vocais na voz humana. Alguns autores atuais discordam desta caracterização porque a acham pouco clara.¹⁵⁴ No entanto, o seu método e a sua terminologia continuam a ser usados atualmente como uma referência por vários autores.¹⁵⁵

Considerou que o registo de peito nos homens é mais presente do que nas mulheres, que o registo de cabeça é mais presente nas mulheres do que nos homens e que o *falsetto* está

¹⁵⁰ Cf. J. POTTER, *Tenor history ...*, p. 52.

¹⁵¹ Cf. J. STARK, *Bel canto: A history of vocal pedagogy...*, p. 68.

¹⁵² Cf. J. STARK, *Bel canto: A history of vocal pedagogy...*, pp. 66-70.

¹⁵³ M. GARCÍA, *Mémoire sur la voix humaine*, 1847, Duverger, p. viii.

¹⁵⁴ Cf. J. STARK, *Bel canto: A history of vocal pedagogy...*, p. 57. & R. MILLER, *On the art of singing*, New York, Oxford University Press, 1996, p. 222.

¹⁵⁵ Cf. R. MILLER, *On the art of singing...*, p. 217.

presente em ambos. Existem, no entanto, diferentes pontos de vista quanto à presença do registo de *falsetto* na voz feminina.¹⁵⁶

García fez estudos muito completos do ponto de vista fisiológico, tendo sido um dos pioneiros a observar o abaixamento da laringe. Definiu este movimento como *voix sombrée* cujo efeito era o de escurecimento da voz, que tinha como resultado um timbre harmonicamente mais rico que se refletia no agudo na voz de tenor, do período romântico, em especial com Verdi.¹⁵⁷



Figura I.4 – Quadro de Manuel García pintado por John Singer Sargeant.

Fonte: *Rhode Island School of Design Museum of Art*, Rhode Island, Providence, USA (fotografia do autor).

¹⁵⁶ Cf. J. STARK, *Bel canto: A history of vocal pedagogy...*, p. 70.

¹⁵⁷ Cf. J. POTTER, *Tenor History of a voice...*, p. 46.

I.5 Os principais tenores do período do *bel canto*

I.5.1. Giovanni Battista Rubini (1794-1854)

Em 1794, no atual município de *Romano di Lombardia*, província de Bergamo, nasceu Giovanni Battista Rubini, considerado um dos maiores tenores do período do *bel canto*. Estreou-se em Nápoles na ópera de Rossini *L'Inganno felice*, em outubro de 1815 e cantou logo a seguir o papel de *Lindoro* na ópera *L'Italiana in Algeri*, também de Rossini. Estudou canto em Nápoles com Andrea Nozzari durante 10 anos.

Bellini teve grande influência na evolução da categoria da voz de tenor, pedindo a Rubini que revelasse maior expressão de sentimentos e menos preocupação vocal. Mas Rubini¹⁵⁸ insistia em conquistar o público somente através das suas capacidades vocais.¹⁵⁹ Em outubro de 1825 fez a sua estreia em Paris no Théâtre-Italien, na ópera de Rossini *La Cenerentola* e, segundo Agostino Locatelli

*Dazzled the audience by his unrivaled ability to diminish and swell the volume of his seductive voice.*¹⁶⁰

Esta descrição refere-se claramente à *messa di voce*, capacidade vocal característica do período do *bel canto* mas que já vinha desde o tempo dos *castrati*.

A voz de Rubini era uma voz masculina, de pouca intensidade de som, mas com um *vibrato* metálico capaz de executar uma linha de canto muito refinada porque possuía um registo agudo bastante seguro e um grande domínio de afinação. A sua extensão ia desde um Si2 grave até um Sib 4 agudo em voz de peito, e a partir daí em voz de *falsetto* até F45 sobre agudo, sem quebras de passagem de registo e com grande agilidade vocal.¹⁶¹

¹⁵⁸ Cf. J. POTTER, *Tenor History of a voice...*, p. 42.

¹⁵⁹ Cf. D. MAREK, *Giovanni Battista Rubini...*, p. 144-145.

¹⁶⁰ Cf. D. MAREK, *Giovanni Battista Rubini...*, p. 146.

¹⁶¹ Cf. H. WEINSTOCK, *Vincenzo Bellini: His life and His operas*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1972, p. 63.

Embora a sua técnica vocal fosse excepcional, os reflexos do período vocal anterior, ou seja, dos *castrati*, estavam também presentes em Rubini. O autor Henry Pleasants descreveu da seguinte maneira a sua arte:

*The essential question about Rubini is how a tenor, noted for extravagant embellishment and improvisatory genius, could have excited such rapture right through the 1830's while tenors of the similar schooling, a decade earlier, had been thought to be old-fashioned. The answer may have been that Rubini was even more old-fashioned than they; that his art was not so much a continuation or reflection of David, García and Nozzari as a throwback to Pacchierotti, Crescentini and Anzani.*¹⁶²

I.5.2. Gilbert Duprez

Gilbert Duprez (Figura I.5) nasceu em Paris em dezembro de 1806 e foi um dos tenores que mudou para sempre os padrões desta categoria vocal. Estudou canto com Alexandre Choron (1771-1834), que lhe ensinou as bases de técnica vocal da escola de canto italiana. Aos dezoito anos assinou o primeiro contrato no Théâtre Royal de l' Odeon onde interpretou várias *opéras-comiques*, entre outros trabalhos. Em 1825 estreou-se no papel de Almaviva, na ópera *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini. A crítica referiu-se de forma muito elogiosa a Duprez, tendo sido unânime no reconhecimento da sua agilidade vocal e técnica:

*His voice was sweet and fluté and reminded the voice of the castrato Giovanni Battista Velluti.*¹⁶³

No Odeon cantou outros papéis ligeiros de Rossini, revelando assim o seu lado virtuosístico. A sua voz ainda era a de um tenor ligeiro e só mais tarde começou a escurecer e a poder cantar os papéis de Donizetti. Em 1831 o empresário Alessandro Lanari (1787-1852) contratou-o para cantar em Lucca o papel de Arnold, o tenor principal na ópera de Rossini *Guglielmo Tell*. É de referir que este papel tinha sido atribuído inicialmente a um contralto que, por motivos de saúde, teve de o recusar. Duprez assumiu a difícil tessitura deste papel que tem dois Dós#5 sobreagudos, vinte e oito Dós 5 agudos, muitos Sis e alguns Sis bemóis 4. Abordou este registo agudo com uma técnica totalmente diferente da que se praticava até

¹⁶² Cf. H. PLEASANTS, *The Great Singers...*, p. 133.

¹⁶³ Cf. M. EVERIST, *Music Drama at the Paris Odeon, 1824-1828*, Berkley, University of California Press, 2002, p. 82.

então e cantou todo o registo agudo numa emissão com voz de peito, cujo som é mais forte, rico e metálico. A esta nova forma de cantar chama-se, na nomenclatura atual, agudos de voz de peito.¹⁶⁴ A reação de Rossini quando o ouviu não foi muito favorável, tendo-se referido ao Dó 5 agudo de Duprez como

*Il strillo di un cappone.*¹⁶⁵

Como é que Duprez chegou a este novo registo? A questão é pertinente e o próprio diz que o descobriu por intuição, quando estava a preparar *Guglielmo Tell* de Rossini, como relata no seu livro *Souvenirs d'un Chanteur*:

*(...) terminé par une note à laquelle je n'avais jamais essayé d'atteindre, moi, tenorino d'hier (...) mes cheveux se dressèrent sur ma tête! Du premier coup je le compris: ces mâles accents, ces cris sublimes, rendus avec des moyens médiocres, n'étaient plus qu'un effet manqué, partant ridicule. Il fallait, pour se mettre à la hauteur de cette énergique création, la concentration de toute la volonté de puissance et de force physique de celui qui s'en ferait l'interprète (...) Voilà comment je trouvai cet ut de poitrine qui me valut, à Paris, tant de succès (...).*¹⁶⁶

Em 1837 estreou-se na ópera *Guglielmo Tell*, onde cantou os seus Dós 5 agudos em voz de peito, mantendo uma equalização vocal, afinação e clareza de dicção ao longo da sua performance, o que lhe valeu uma reação estrondosa por parte do público.¹⁶⁷

Existe no entanto alguma controvérsia neste ponto, pois antes de Duprez já vários tenores tinham cantado ocasionalmente algumas notas acima de Lá4 com uma certa robustez. Esta abordagem não era, no entanto, prática comum. O próprio Rubini, que tinha uma voz menos robusta que Duprez, tinha já uma linha de canto bastante heroica, cantando esporadicamente Si4 em voz de peito, embora com um ataque cuidado suave e *dolce*.¹⁶⁸

¹⁶⁴ Um agudo cantado em voz de peito implica um abaixamento da laringe, produzindo um som aberto com maior vibração e projeção. Cf. G. BLOCH, *The pathological Voice of Gilbert-Louis*, Cambridge Opera Journal 19, 2007, p. 12.

¹⁶⁵ Cf. J. POTTER, *Tenor history ...*, p. 51.

¹⁶⁶ Transcrição exata, com uso de francês antigo por G. DUPREZ, *Souvenirs d'un chanteur*, Calmann Levy éditeur, Paris, 1880 p. 75.

¹⁶⁷ No livro de J. Potter é referida a crítica da estreia desta ópera: *Il excita au plus haut point le délire de l'Opéra, tout entière... tout fut anéanti dans le paroxysme de l'admiration*. Cf. J. POTTER, *Tenor history ...*, p. 52.

¹⁶⁸ Cf. D. MAREK, *Giovanni Battista Rubini...*p. 129.

Concordando com Miller, sabendo que na voz de Duprez toda a emissão do seu agudo já não era em *falsetto* e avaliando as críticas que teve na estreia de *Lucia di Lammermoor*, onde se referiam ao seu canto como

*(...) forza del suo bell'organo*¹⁶⁹



Figura I.5 – Gilbert Duprez.

Fonte: A. FRISELL, *The tenor voice*, Branden Publishing Company, Wellesley MA, 2007, p. 145.

podemos concluir que a sua emissão vocal era rica, sólida e segura. Ao analisar a fotografia de Duprez, Miller sugere que a sua figura física o indica para a categoria de uma voz de tenor mais robusta, porque

*He is a large person of compact build (...) he usually is short necked and barrel chested.*¹⁷⁰

O seu Dó5 agudo de peito era feito com um ataque espontâneo e energético e foi muito bem aceite pelo público, tendo contribuído para o sucesso da sua carreira, ficando para sempre com a denominação de Dó de peito. Nos anos seguintes, os jovens aspirantes tenores tentavam imitar o Dó5 agudo de Duprez, porque o público assim o desejava.¹⁷¹ Por todas estas razões, a partir da segunda metade do século XIX passou a haver só um tipo de tenor, aquele que cantava no registo de peito até um Dó5 agudo.

¹⁶⁹ Cf. A. BINI & J. COMMONS *Le prime rappresentazione delle opera di Donizetti...*, p. 526.

¹⁷⁰ Cf. R. MILLER, *Training tenor voices...*, p. 12

¹⁷¹ Cf. J. STARK, *Bel canto: A history of vocal pedagogy...*, p. 220.

*After Duprez, the ut de poitrine became a requirement for the romantic tenor.*¹⁷²

I.5.2.1. O Dó de peito

Foi devido a Gilbert Duprez que se deu a grande mudança do agudo para uma maneira mais robusta e sólida do que até então era cantado em *falsetto*. O Dó agudo, bem como todo o registo, ganharam maior robustez e projeção a nível técnico a partir da primeira metade do século XIX. Esta nota no repertório do tenor é escrita pela maior parte dos compositores desta época até ao fim do século XIX. Donizetti também compõe esta nota para o tenor, em *La Favorita* (1840), *Anna Bolena* (1830), *Lucrezia Borgia* (1833), *Poliuto* (1848), *Lucia di Lammermoor* (1835) e *La Fille du Regiment* (1840).

A partir do *bel canto*, esta classe vocal ficou associada à bravura, virilidade, heroísmo e também ao romantismo, devido ao difícil alcance das notas altas nas partituras. Nesta época fez-se a transição da voz de tenor, não só em aspetos interpretativos como também técnicos, permitindo-lhe que interpretasse os desafios vocais das óperas do período romântico, como aconteceu nas óperas de Donizetti e Bellini e mais tarde nas de Verdi. Com a nova abordagem do registo agudo em voz de peito e com a expressão de sentimentos na linha de canto, os compositores começaram a escrever papéis para o tipo de voz de tenor dramático. Verdi compôs, em 1887, a ópera *Otello* que requer uma voz dramática e um domínio do registo agudo até um D65. O famoso Dó de peito tem mantido esta denominação ao longo dos anos, em oposição ao Dó de *falsetto*. No entanto, esta nota não é cantada apenas com a voz de peito, mas sim com mistura de registos de voz de cabeça e voz de peito, como Miller refere:

*The term is sometimes used to describe the voce completa character of the legitimate high C as opposed to C5 sung in falsetto production. Even in forced phonation, neither the tenor nor the baritone could carry petto into the extremes of upper range without injury to his instrument.*¹⁷³

Esta nota ficou com a denominação de Dó de peito no início do século XIX, pela novidade que trouxe.¹⁷⁴ Esta emissão no registo agudo com maior presença de voz de peito foi

¹⁷² Idem, p. 42.

¹⁷³ Cf. R. MILLER, *Training tenor voices*, New York, Schirmer books, 1993..., p. 105.

¹⁷⁴ Cf. J. POTTER, *Tenor history ...*, pp. 52-53.

uma grande mudança no campo técnico vocal e permitiu que os tenores posteriores tivessem maior riqueza de timbre, embora com menor agilidade.¹⁷⁵

I.5.2.2.A técnica e a interpretação em Duprez

Como referido anteriormente, a técnica de Duprez trouxe à voz de tenor uma nova abordagem. Sabemos que, até então, a voz de tenor era cantada no registo de peito até aproximadamente um Lá⁴ agudo. Mais tarde as notas agudas passaram a ser abordadas maioritariamente em registo de *falsetto* ou em registo de cabeça até Dó⁵ suspenso, sempre com um ataque cuidado e suave. Na nova emissão em voz de peito, as notas agudas eram mais projetadas e robustas.¹⁷⁶

Duprez publicou em 1846 um livro sobre a técnica de canto que ensinava aos seus alunos. Este livro, *L'Art du Chant*, que tivemos oportunidade de consultar, é um manual sobre técnica vocal, exercícios e regras que considerava muito importantes. Embora não contenha definições relacionadas com a estrutura anatómica, reúne um conjunto de regras que o aluno de canto deve usar e que seriam aplicáveis, na sua opinião, a todos os tipos de vozes masculinas e femininas. Ao longo do livro faz muitas vezes referência a outros cantores, como Nourrit, Nicolas Levasseur (1791-1871), Pasta e Rubini, mas nunca se refere à sua própria carreira nem ao seu exemplo vocal como tenor. Defende que o sucesso só é obtido com o uso e prática regular de vocalizos e escalas que devem ter uma extensão do Dó³ até ao Dó⁵.

Neste manual, divide o estudo da técnica vocal em 3 níveis.

O 1.º nível chama-se *style large d'expression et de force*, no qual os ataques dos exercícios devem contrastar entre o *forte* e o *dolce* e ser feitos sobre a vogal A de *âme* e não de *ami*. O uso desta vogal permite a abertura da garganta e a equalização da voz. O som deve ser puro e pleno, e a voz de peito deve ser usada até ao limite do cantor com a boca na posição horizontal. A categoria vocal de um cantor é definida pelo timbre e não pela sua extensão.¹⁷⁷ A voz de tenor deve obrigatoriamente usar a voz de peito sempre até ao seu limite. O aluno deve ser capaz de executar *nuances* com as dinâmicas *piano* e depois *forte* e também o oposto, *forte* e depois *piano* e respirar sem barulho, sem esforço. Deve frasear, acentuar e colorir os exercícios, e cantar com *sentiment de simplicité*. Aconselha os alunos a não forçarem o registo do grave quando se pretende de seguida uma nota aguda em *forte*.

¹⁷⁵ Idem, p. 59.

¹⁷⁶ Idem, p. 52.

¹⁷⁷ Cf. G. DUPREZ, *L'art du chant*, Paris, Bureau Central de Musique, 1846, p. 21.

Recomenda também o estudo e a prática de *gruppetti*, *appoggiatura* e trilos.¹⁷⁸ Considera o trilo como um dom da natureza, mais fácil de ser executado por vozes femininas do que masculinas, com as exceções dos cantores Rubini e Levasseur.¹⁷⁹

O 2.º nível é designado como *chant de grâce et d'agilité* e caracteriza-se da seguinte forma:

*Dans le chant d'expression nous avons démontré qu'il fallait savoir chanter fort pour savoir chanter plein et doux. Dans le chant d'agilité il faut au contraire arriver peu à peu à un certain degré de force en commençant par le piano.*¹⁸⁰

Este nível inclui a prática de uma lista de vocalizos e de escalas muito rápidas que vão até um D65 agudo. O autor aconselha o uso da voz de peito, da voz intermédia ou mista com o objetivo de dar brilho e conseguir uma equalização da gama vocal desde o grave até ao agudo.¹⁸¹ Para atingir esse objetivo sugere uma lista de árias e canções de compositores franceses e italianos e inclui notas sobre o estilo adequado para a sua interpretação, sublinhando que se deve obedecer às indicações escritas nas partituras.¹⁸²

O 3.º nível chama-se *diction lyrique – chant complet*. Neste nível salienta que o canto é incompleto sem a poesia e que a união da palavra à música é muito importante, pelo que o aluno deve prestar atenção aos sentimentos expressos através da poesia quando canta.

*Les paroles sont animés par la musique et rendus par la magique puissance de la voix humaine.*¹⁸³

Valoriza também a importância rítmica dos versos e salienta que a pronúncia deve ser harmoniosa para que se ouçam as palavras bem pronunciadas. Em relação aos recitativos diz que os alunos têm de ser claros e precisos, e não devem ser lentos nem uniformes. Afirma que os recitativos devem ser cantados com voz plena e que a voz não deve tremer como efeito, a não ser como expressão do medo, fraqueza ou de um sentimento profundo.¹⁸⁴

¹⁷⁸ Idem, p. 17.

¹⁷⁹ Idem, p. 70.

¹⁸⁰ Idem, p. 60.

¹⁸¹ A voz intermediária ou mista está abordada em capítulos à frente.

¹⁸² Cf. G. DUPREZ, *L'art du chant...*, p. 101.

¹⁸³ Cf. G. DUPREZ, *L'art du chant...*, p. 106.

¹⁸⁴ Idem, p. 117.

A interpretação da voz de tenor em Donizetti tem obrigatoriamente de ter características expressivas de domínio das dinâmicas e da agilidade vocal. Embora começassem a aparecer vozes de tenor cada vez mais robustas do que as convencionais, todas elas tinham de ter capacidade para exprimir emoções através da sua linha de canto, de *portamento*, *messa di voce*, controlo de dinâmicas e execução rápida de ornamentos.

II. A voz de tenor

Este capítulo começa por analisar os diversos registos desta categoria vocal – voz de peito, voz de cabeça e mistura – bem como o desafio de cantar na zona de passagem e a importância do domínio da respiração para se ter uma robusta base técnica de canto. Em seguida referem-se diversas formas de expressão musical usadas no período do *bel canto* como veículos de interpretação e expressão de sentimentos tais como, o *legato*, o *declamato*, o *tempo rubato*, o ataque, a *coloratura* e a *messa di voce*. Por fim, refere-se a importância das cadências para a interpretação musical e apresenta-se o tipo de voz de tenor que mais se adequa às óperas de Donizetti.

II.1 Os diversos registos na voz de tenor: voz de peito, voz de cabeça e mistura

O cantor, ao executar uma escala ascendente, revela diversas mudanças de registos relacionadas com modificações anatómicas que acontecem no aparelho vocal e que condicionam a sua emissão. Estas transições nos registos vocais ocorrem para ser possível alcançar certas notas do agudo. É, no entanto, necessário ter recursos técnicos vocais para poder executar as mudanças de registo nas chamadas zonas de passagem¹⁸⁵, sem se notarem mudanças audíveis no som para o registo seguinte. As zonas de passagem verificam-se em diferentes notas da escala consoante a categoria da voz do cantor. Vamos analisar as categorias de tenor ligeiro e tenor dramático como as mais indicadas por Miller para as óperas em estudo. Manuel García, proeminente pedagogo vocal, definiu os registos vocais da seguinte forma:

*(...) a series of succeeding sounds of equal quality on a scale from low to high, produced by the application of the same mechanical principle, the nature of which differs basically from another series of succeeding sounds of equal quality produced by another mechanical principle.*¹⁸⁶

O registo de peito está relacionado com as notas graves e com o brilho e harmónicos da gama vocal. Este registo é assim designado pelo facto de as notas graves, quando cantadas

¹⁸⁵ Os Italianos chamaram *passaggio* a esta zona de passagem, termo utilizado no campo da pedagogia vocal como referência às notas de passagem de um registo vocal para outro.

¹⁸⁶ Cf. M. GARCÍA, *Mémoire sur la voix humaine*, 1840, Paris, p. viii.

ou faladas, vibrarem e ressoarem no esterno. Os Italianos chamam a este registo *voce di petto*. Richard Miller refere que

*If a male places the palm of his hand on his sternum when he is speaking, he feels a vibratory rumble. As he inflects his voice upward into a higher speaking range the vibratory sensation diminishes.*¹⁸⁷

Quando o tenor canta neste registo sente o peito como um elemento ressoador, mas, à medida que vai ascendendo na escala, a sensação de ressonância vai diminuindo até começar a sentir um certo desconforto na laringe para alcançar as notas mais agudas. Esse desconforto deve-se ao facto de se estar perante um novo registo, o de cabeça. Para transitar entre registos existe uma zona de passagem que, quando corretamente executada, os une sem se notarem quebras na emissão vocal. Os registos apresentados na Figura II.1 ganham ou perdem ressonância nas zonas de transição à medida que se vai ascendendo ou descendendo na escala, pelo que é muito importante fazer nestas zonas de passagem uma mistura entre eles para assegurar que a transição vocal se faça de forma homogénea.

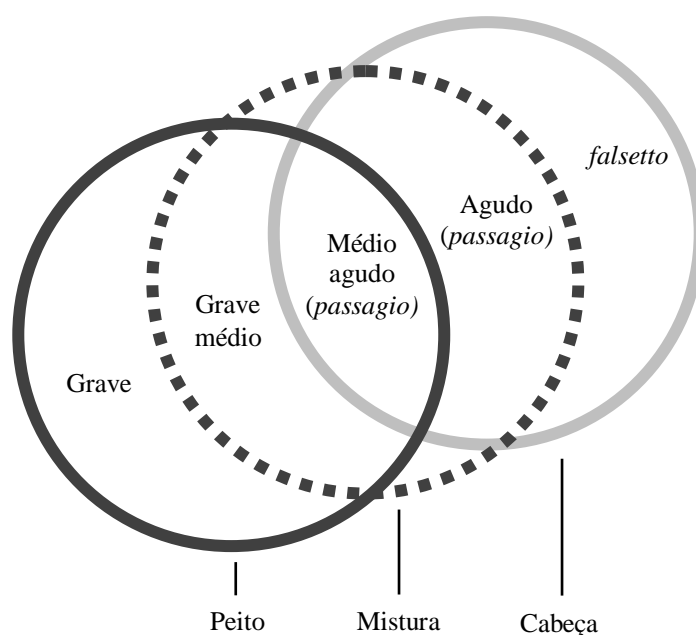


Figura II.1 – Registos vocais na voz de tenor.

Fonte: R. MILLER, *Training tenor voices*, New York, Schirmer, 1993, p. 4.

¹⁸⁷ Cf. R. MILLER, *Training tenor voices*, New York, Schirmer, 1993, p. 2.

Nos dias de hoje os tenores fazem uma mistura entre o registo de cabeça e a voz de peito, indo buscar a esta última o brilho e a robustez necessárias para as notas agudas. Na pedagogia vocal, esta mistura tem a designação de *voce mista*.¹⁸⁸ Klein referiu-se ao uso de voz mista como

*The union of chest and medium, of medium and head tones proceeding either up or down the scale, the voice can be brought into line throughout the whole compass.*¹⁸⁹

Existiram também tenores que faziam um *falsetto* mais escuro, denominado *falsettone*. No entanto, a definição de *falsetto*

*(...) refers to a male voice quality that can be produced within the female pitch and is female-like in quality.*¹⁹⁰

Fisiologicamente, o *falsetto* caracteriza-se pela vibração dos extremos das cordas vocais e não das cordas vocais completas, como ocorre quando se canta no registo de peito.¹⁹¹ Atualmente o uso do *falsetto* na voz de tenor não é muito usado para abordar os agudos em *forte*, mas pode ser usado esporadicamente na execução de uma dinâmica de *pp* quando se canta uma ária ou canção. A abordagem contínua do agudo em *falsetto* puro requer que se use maior quantidade de ar do que na voz de mistura, que não requer tanto ar devido à presença de voz de peito que faz com que as cordas vocais vibrem na sua totalidade e não só parcialmente, como quando se canta em *falsetto*. O excesso de ar na emissão vocal projeta um som que não é limpo nem puro, podendo, segundo Miller, trazer como resultado a instabilidade na emissão da voz.¹⁹²

Hoje em dia, o D65 na voz de tenor é denominado como Dó de peito porque a ressonância de peito foi sendo cada vez mais usada para abordar este registo agudo, ao contrário do que se fazia antes de Duprez. No entanto esta nota não é emitida apenas com ressonância de peito, o que seria impossível fazer sem danificar o instrumento vocal, como já

¹⁸⁸ Cf. R. MILLER, *Training tenor voices...*, p. 3.

¹⁸⁹ Cf. H. KLEIN, & W. MORAN, *Herman Klein and the gramophone: being a series of essays on the Bel canto (1923), the Gramophone and the Singer (1924-1934), and reviews of new classical vocal recordings (1925-1934), and other writings from the Gramophone*. Portland: Amadeus Press, 1990 p. 22.

¹⁹⁰ Cf. L. THURMAN, G. WELCH, A. THEIMER, C. KLITKZE, *Addressing Vocal Register Discrepancies: An Alternative Science-Based Theory of register phenomena*, <http://ncvs.org/pas/2004/pres/thurmanPaper.htm>, acessado em fevereiro de 2015.

¹⁹¹ Cf. J. STARK, *Bel canto: A History of Vocal Pedagogy...*, p. 69.

¹⁹² Cf. R. MILLER, *Training tenor voices...*, p. 130.

referido. Para evitar esse risco usa-se também a ressonância de cabeça, havendo assim uma mistura de registros.¹⁹³ Marek refere que

*High notes must be sung in the mixed voice.*¹⁹⁴

Os tenores com prestígio internacional, que cantam o repertório de Donizetti, são exemplo desta mistura de registros na abordagem do agudo, pois a voz mista predomina, isto é, utilizam a voz de cabeça misturada com a voz de peito. São exemplos Enrico Caruso (1873-1921), Beniamino Gigli (1890-1957), Tito Schippa (1888-1965), Jussi Bjorling (1911-1960), Giuseppe Di Stefano (1921-2008), Carlo Bergonzi (1924-2014), Nicolai Gedda (n. 1925), Alfredo Kraus (1927-1999), Luciano Pavarotti (1935-2007), Plácido Domingo (n. 1941), José Carreras (n. 1946), Francisco Araiza (n. 1950), Ramón Vargas (n. 1960), Roberto Alagna (n. 1963), Rolando Villazón (n. 1972) e Juan Diego Flórez (n. 1973). As percentagens de mistura dos registros variam em cada voz: há vozes que têm naturalmente na sua mistura mais voz de cabeça do que voz de peito e, vice-versa, daí umas serem mais ligeiras do que outras. A mistura de ambos os registros é fundamental para se obter uma emissão saudável na voz do intérprete. Tradicionalmente, as vozes mais ligeiras e que têm segurança no registro agudo são as que possuem maior percentagem de voz de cabeça na abordagem do agudo.¹⁹⁵ É também necessário, no domínio da tessitura aguda, que haja um equilíbrio entre a pressão do ar e da respiração, e um controlo vocal de mistura na zona de passagem entre registros.

II.2 Zona de passagem ou *passaggio*

A zona de passagem de registros ou, *passaggio*, é um dos aspetos técnicos de maior dificuldade que o cantor tem de conquistar para poder cantar de forma homogênea e ter um alcance seguro das notas agudas. Segundo Miller¹⁹⁶ no tenor lírico esta passagem ocorre normalmente entre o Ré4 e o Sol4, e no tenor ligeiro entre o Mi bemol 4 e Lá bemol 4. Vários pedagogos vocais defendem que a solução para se cantar acima da zona de passagem é usar um escurecimento do som, ou seja, a partir de um Sol4. O cantor deve arredondar a voz transformando, por exemplo, a vogal ah mais em oh, para conseguir a concentração e escurecimento do som, o que lhe permite depois subir com maior facilidade. Este

¹⁹³ Cf. R. MILLER, *Training Tenor voices...*, p. 105.

¹⁹⁴ Cf. D. MAREK, *Giovanni Battista Rubini...*, p. 299.

¹⁹⁵ Cf. R. MILLER, *Training Tenor voices...*, p. 106.

¹⁹⁶ Idem, p. 107.

escurecimento, se for em excesso, pode trazer instabilidade para as notas agudas, pois pode forçar o aparelho vocal. Cabe no entanto ao pedagogo encontrar um equilíbrio para o evitar.¹⁹⁷

O grande tenor Pavarotti referia-se de maneira diferente a este escurecimento, aconselhando o cantor a abrir as vogais no início e estreitando-as constantemente logo em seguida, na zona de passagem entre Ré4 e Fá#4, para as tornar mais concentradas. A partir de Fá#4 e Sol4 deve manter a posição mais estreita, quase com a sensação de morder a voz, para se obter um agudo seguro.¹⁹⁸

Alfredo Kraus ensinava nas suas *masterclasses* públicas que a solução na zona de passagem consistia em manter o brilho da vogal i em todas as notas e, depois do Sol4, concentrar o som na máscara para revelar o brilho da vogal i na emissão das notas agudas.

É nossa opinião que o tenor, depois de dominar a zona de passagem através de exercícios, prática e conhecimento do seu próprio instrumento, obtém como resultado o domínio das notas agudas. Serve de exemplo para esta abordagem a passagem da ária *Una furtiva lagrima* ilustrada na Figura II.2, em que o mesmo Fá 4 numa frase pode ser aberto, logo de seguida fechado ou concentrado e permitir cantar o Lá bemol 4 de uma maneira segura, com brilho e sem esforço. É também muito importante coordenar o apoio e a respiração durante todo este processo.



Figura II.2 – Frase da ária *Una furtiva lagrima* de Donizetti que exemplifica como a mesma nota pode ser aberta ou fechada na zona de passagem.

II.3 Respiração

A respiração é um aspeto fundamental da base técnica de um cantor. Neste estudo vamos abordar o método de respiração que Miller refere como o mais adequado à voz de tenor.¹⁹⁹ Ao inspirar no processo de inalação do ar, o tórax expande e, como consequência, o diafragma desce pressionando a parede abdominal para expandir. É assim que o cantor deve manter-se durante a emissão vocal, sentindo uma expansão contínua para evitar que o ar saia

¹⁹⁷ Cf. R. MILLER, *Training tenor voices...*, p. 48.

¹⁹⁸ Cf. J. HINES, *Great singers on great singing*, New York, Limelight editions, 1982, p. 218.

¹⁹⁹ Cf. R. MILLER, *Training tenor voices...*, p. 15.

descontroladamente e perceptivelmente.²⁰⁰ Naturalmente, quando o tenor expira os músculos abdominais contraem-se e tem-se a sensação de movimento de recuo para dentro, o que provoca uma subida do músculo do diafragma. Ao cantar, a caixa torácica deve expandir-se mantendo uma postura direita, como refere Miller:

*(...) maintaining the noble posture in which head, neck and torso are in line with pelvic and hip regions.*²⁰¹

Plácido Domingo referiu-se ao seu método de respiração como

*(...) filling with air, the abdomen from the ribs on down everything should be expanding out.*²⁰²

Nicolai Gedda descreveu a sua abordagem respiratória da seguinte forma:

*(...) When you inhale you fill the lower parts of the lungs first, so automatically your ribs have a movement out. The support is this movement with the help of your abdomen, under the sides of the rib cage.*²⁰³

Luciano Pavarotti referiu-se à sua respiração, concordando com o método de Miller e dos cantores referidos atrás referidos, dizendo que

*(...) when you take a breath for singing you stay in the position of expansion you are working to keep the feeling down of the diaphragm, because up it will come by itself.*²⁰⁴

Esta forma de respiração deve ser praticada de forma natural, sem fazer barulho audível ao inspirar e sem levantar os ombros. Só a parte de baixo da caixa torácica deve expandir e manter-se assim durante a emissão vocal.

É importante também sentir o funcionamento dos músculos do pescoço e da cabeça para que não fiquem tensos e estejam alinhados com o torso. No processo de cantar deve

²⁰⁰ Cf. R. MILLER, *Training tenor voices...*, p. 15.

²⁰¹ Idem, p. 25.

²⁰² Cf. J. HINES, *Great singers on great singing...*, p. 104.

²⁰³ Idem, pp. 119-121.

²⁰⁴ Idem, pp. 220-221.

haver um equilíbrio entre a energia despendida e a rapidez de resposta dos músculos do corpo para evitar tensão e rigidez. No entanto, o tenor, muitas vezes com o objetivo de eliminar a tensão, procura a sensação de total descontração, mas pode correr o risco de perder a energia muscular necessária ao processo de cantar. Miller afirma que

*(...) some teachers who believe singing should always feel relaxed, such doctrine is ruinous for tenors (...) Of course muscle tension is to be avoided, but muscle tonus is essential in all singing but especially for the demands of the tenor literature.*²⁰⁵

II.4 Formas de expressão musical no período do *bel canto*

II.4.1. Legato

A palavra italiana *legato* significa ligar as notas sem quebras no som. Esta forma de expressão musical está muito presente na ópera e exige que o intérprete cante todas as notas de forma a não haver quebras no som. Stark refere-se ao *legato* como

*(...) the most important form of vocal articulation in classical singing.*²⁰⁶

Para se obter um *legato* perfeito no canto têm de considerar-se vários aspetos importantes, como as diferentes vogais que existem numa palavra, a intensidade e o equilíbrio do *vibrato* quando se passa de uma vogal para a outra. É necessário prestar atenção às consoantes, pois através delas o ar circula e permite a projeção não só da consoante mas também da vogal que vem a seguir. Todas as vogais e consoantes devem estar ligadas entre si através do ar, sem tensões nos músculos do pescoço e da boca. Com a emissão do som ligado através das consoantes e das vogais, há que ter um *vibrato* equilibrado e natural para se alcançar um *legato* homogéneo. Um *vibrato* forçado pode muitas vezes impedir a ligação das notas entre si.

Para ligar as notas entre si, muitos tenores usam, além do *legato*, o *portamento*, palavra italiana derivada de *portare*, que significa trazer/levar. O *portamento* é normalmente usado livremente pelo intérprete quando está assinalado na partitura como *legato*, sendo uma opção do cantor ligar uma nota aguda a outra mais grave ou vice-versa, de uma forma mais

²⁰⁵ Cf. R. MILLER, *Training tenor voices...*, p. 26, 122.

²⁰⁶ Cf. J. STARK, *Bel canto: A history of vocal pedagogy...*, p. 164.

marcante. Esta ligação é feita através do uso da mesma vogal com a ajuda do fluxo de ar e dum *vibrato* equilibrado e homogéneo na descida (ou subida) da nota. Anthony Frisell refere que, para cantar um *portamento*, é importante não deixar escorregar as notas entre si e salienta que o fluxo do ar e o seu controlo são a solução ideal para uma execução bem-sucedida.²⁰⁷ Também o pedagogo Manuel García recomendava o uso do *portamento* como meio de expressão, mas de forma moderada, pois o excesso de lirismo poderia tornar-se cansativo para o ouvinte.²⁰⁸

II.4.2. Declamato

O efeito de *declamato* na voz de tenor está ligado à expressão da linha musical. Esta forma de expressão acontece quando o cantor se apoia na acentuação das palavras, tanto nas consoantes como nas vogais, para dar ênfase de declamação na linha de canto que normalmente não é ornamentada. Este efeito interpretativo é mais fácil de executar em vozes ligeiras e líricas, pela natureza do seu timbre, e mais difícil em vozes dramáticas, nas quais pode haver excesso de fadiga vocal devido à sua robustez.

II.4.3. Tempo rubato

O *tempo rubato* vem da palavra italiana *rubare*, que significa roubar, neste caso roubar o tempo. Em termos de prática musical verifica-se quando o cantor toma a liberdade de roubar tempo a algumas notas compensando mais tarde noutras. Segundo Stark, o *tempo rubato* tem como objetivos dar ênfase ao texto, ao *portamento*, incorporar ornamentos e criar um elemento expressivo de tensão rítmica na linha vocal.²⁰⁹

Este *tempo rubato* reflete-se nos *accelerando* e *ritardando* de uma determinada linha musical, mas é fundamental que o acompanhamento seja ritmicamente preciso na execução desta forma de expressão. Como diz este autor:

(...) *this means requires before everything an exquisite feeling of the rythm and an imperturbable poise.*²¹⁰

²⁰⁷ Cf. A. FRISELL, *The Tenor Voice*, Wellesley MA, Branden Publishing Company, 2007, p. 46.

²⁰⁸ Cf. M. GARCÍA, *A Complete Treatise on the Art of Singing: Part two*, traduzido por Donald Paschke, New York, Da Capo press, 1975, p. 86.

²⁰⁹ Cf. J. STARK, *Bel canto: A history of vocal pedagogy...*, p. 173.

²¹⁰ Idem.

II.4.4. Ataque

O ataque das notas na linha vocal está relacionado com o movimento fisiológico do encerramento da glote, que é a estrutura anatómica situada na laringe onde estão as cordas vocais e onde ocorre a entrada e saída do ar. Para se ter um ataque limpo de uma nota sem se ouvir o ar de uma maneira descontrolada, o encerramento da glote deve ser feito com energia e sem hesitação, como Marek sublinha ao referir-se ao segredo dos grandes tenores do período do *bel canto*:

(...) *had a phenomenal control over the glottal closure.*²¹¹

Este controlo do ataque limpo permitia aos cantores abordar com maior facilidade os registos vocais e conseguir um timbre claro e brilhante. No entanto, o encerramento da glote para o ataque da nota não deve ser feito de forma forçada, mas sim espontânea, como refere Mathilde Marchesi (1821-1913):

(...) *the closing of the glottis is then, a natural and spontaneous organic action.*²¹²

Nos dias de hoje, os tenores que cantam o repertório do *bel canto* têm na sua emissão um ataque limpo, sem que seja perceptível o ar na emissão vocal, conseguindo obter um timbre rico e a presença de harmónicos em toda a tessitura vocal sem esforço aparente.

II.4.5. Coloratura

A *coloratura* está também muito presente na ópera do início do século XIX, período em que compositores do *bel canto* escreviam adornos para colorir a linha de canto, tais como escalas rápidas (Figura II.3), trilos (Figura II.4), gruppetto (Figura II.5), *stacatto* e notas de ornamentação com o único objetivo, segundo Pleasants, de exprimir os sentimentos dos personagens.²¹³ No entanto, nas categorias vocais mais adequadas a este repertório – as vozes de tenor dramático e de tenor ligeiro –, a execução destes adornos está também dependente das características do timbre da voz e da facilidade natural de cada um. Uma voz de tenor ligeiro pode ter mais facilidade na execução destes adornos do que uma voz dramática. O tenor dramático Carlo Bergonzi era no entanto uma exceção, pois tinha facilidade na

²¹¹ Cf. D. MAREK, *Giovanni Battista Rubini...*, p. 261.

²¹² Cf. M. MARCHESI, *Bel canto: A Theoretical and Practical Vocal Method*, New York, Dover, 1970, p. xii.

²¹³ Cf. H. PLEASANTS, *The great singers...*, p. 20.

execução de escalas rápidas e de trilos. A nível técnico e da categoria vocal, Miller afirma que, na execução de escalas rápidas, certos tenores fazem estes conjuntos de notas rápidas com aspirações (Há-há) ouvindo-se o ar em cada nota. Para este autor, a referida abordagem não é a mais correta²¹⁴ e defende que, para se adquirir tecnicamente esta agilidade, é fundamental que a voz de tenor se apoie quando respira e ataque as notas com clareza, sem ar. Acrescenta que ter uma postura direita traz mais facilidade no domínio da respiração e agilidade na execução dos floreados.



Figura II.3 – Excerto musical de *L'Elisir d'Amore. Scena e Duetto, Venti scudi, Belcore e Nemorino*. Exemplo de escalas rápidas.



Figura II.4 – Excerto musical de *L'Elisir d'Amore. Quartetto e stretta del finale I, Adina credimi. Gianetta, Belcore, Adina e Coro*. Exemplo de trilo.



Figura II.5 – Excerto musical de *Lucia di Lammermoor. Aria finale, Fra poco a me ricovero, Edgardo*. Exemplo de um grupetto.

²¹⁴ Cf. R. MILLER, *Training tenor...* p. 87.

II.4.6. *Messa di voce*

A *messa di voce*²¹⁵ é um meio de expressão vocal bastante antigo que continua a ser utilizado nos dias de hoje. Criado pelos mestres de canto da *Schola Cantorum*, foi usado pelos *castrati* nos séculos XVII e XVIII e estudado mais tarde por Manuel García II numa perspectiva fisiológica. Este meio de expressão vocal consiste em começar a cantar uma nota na dinâmica de *pp*, fazer um *crescendo* gradual até *ff* e depois um *decrescendo* gradual novamente até *pp*, (Figura II.6), sem haver quebras no som. No século XIX, a afirmação da voz de tenor nos palcos de ópera, aliada à frequente utilização destas novas abordagens técnicas, levantou questões quanto ao uso deste meio de expressão, visto que alguns tenores faziam uma mistura de *falsetto* com voz de cabeça ao cantar a dinâmica de *pp*. Os estudiosos do canto depararam-se com uma situação de mudança de registos, pois, quando executavam a *messa di voce* em *pp*, os cantores usavam esta mistura entre *falsetto* e voz de cabeça, mudando para o registo de peito quando cantavam em *ff*.

Os mestres Alexis de Garaudé (1779-1852) e Francesco Lamperti (1813-1892) afirmam que a execução da *messa di voce* não deve ter mudanças de registos quando se passa de *pp* para *ff* e defendem que deve ser tudo cantado no mesmo registo.

Manuel García afirmava que havia uma mudança de registo vocal de peito para registo de cabeça.²¹⁶ Esta mudança de registos coincide com a mudança de dinâmica, começando o tenor a abordar um tom no registo de cabeça com presença de *falsetto*, mudando para o registo de peito na dinâmica *ff* e regressando ao registo de cabeça, sempre no mesmo tom.

Segundo Titze, ambas as escolas têm pontos verdadeiros, defendendo que a melhor abordagem a tomar depende da riqueza de timbre, dos harmónicos, da facilidade de conseguir cantar em *pp* e, muito importante, de quais são as notas em questão, se é uma nota média ou uma nota aguda, pois o funcionamento do aparelho vocal difere de cantor para cantor.²¹⁷

Na nossa opinião, é importante também considerar que há certas vozes que têm mais facilidade de cantar em *pp* do que outras vozes, pelo que a capacidade de executar dinâmicas difere de voz para voz.²¹⁸ Se o tenor estiver a cantar uma *messa di voce* num Dó4 (nota média), é possível começar esta nota em *pp* no registo de cabeça, mudar para o registo de peito no *ff* e depois regressar ao registo de cabeça em *pp*. Mas, se estiver a cantar um Lá4 (nota aguda), pode recorrer ao registo de mistura de voz de cabeça com *falsetto* na dinâmica

²¹⁵ Não confundir com *mezza voce*, que é uma dinâmica em que se deve cantar em *pp*.

²¹⁶ Cf. J. STARK, *Bel canto: A history of vocal pedagogy...*, p. 116.

²¹⁷ Cf. I. TITZE, *More on Messa di voce*, *Journal of Singing* n.º 52, abril de 1996, pp. 31-32.

²¹⁸ A celebrada pianista e maestrina no Metropolitan Opera House de Nova Iorque Joan Dornemann referia que os *pp* e os *ff* divergiam de voz para voz consoante o timbre.

de *pp*, fazer um *crescendo* gradual até *ff* em registo de peito e regressar a *pp* em registo de mistura sem haver quebra de som, para o que necessita de um grande controlo de emissão do ar. Este exercício requer um grande controlo dos músculos da respiração e também dos que envolvem a laringe.

Tizte, além de confirmar a possibilidade destas duas abordagens da *messa di voce*, refere-se à dificuldade da execução deste meio de expressão musical da seguinte forma:

(...) *All in all a large number of muscles within and below the larynx are being coordinated to execute the difficult task of the messa di voce.*²¹⁹

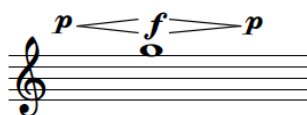


Figura II.6 – *Messa di voce*.

II.5 Cadência

A cadência vocal é um meio de expressão que o cantor utiliza para exibir a sua voz através de uma linha vocal com floreados, ornamentos, escalas e arpejos. No século XIX, os compositores escreviam as cadências por completo, dando-as depois aos cantores para que as estudassem e praticassem nos seus solos, exibindo dessa forma os seus dotes vocais. Muitas vezes, os cantores pediam alterações para ajustar musicalmente a cadência à sua voz, personalizando-as desta forma. As cadências do período do *bel canto* ficaram padronizadas e foram usadas ao longo dos anos, tornando-se uma tradição vocal. Para nos referirmos a estas cadências, vamos usar ao longo desta dissertação o termo cadência tradicional.

*Practices of ornamentation were varied. Italian opera was embellished well into the 19th century and a number of examples of the practices are preserved, including those for arias by Rossini, Donizetti, Bellini and others prepared by the soprano Laure Cinti-Damoreau (Méthode, 1849.)*²²⁰

²¹⁹ Cf. I. TITZE, *More on Messa di voce...*, pp. 31-32.

²²⁰ H. BROWN, *Performing Practice*. Grove Music online, Oxford Music online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40272pg1>, acedido a 23 de julho de 2015.

II.6 A voz de tenor mais adequada a Donizetti

Para interpretar toda a música vocal deve haver uma grande atenção às indicações que o compositor escreveu na partitura relacionadas com dinâmicas, andamento escrito, indicações de caráter, respeito pelas pausas²²¹, *appoggiatura*, *legato* das notas e acentuação das palavras. A execução de todas estas particularidades, em conjunto com o gosto musical do intérprete, que deverá depois ter liberdade de interpretação, são a chave para se fazer uma abordagem fiel ao estilo deste período.²²²

Há também questões de timbre da voz que devem ser tidas em conta, nomeadamente a questão de saber qual é timbricamente a mais adequada para interpretação do repertório. Miller classifica²²³ a voz de tenor em categorias e considera que as vozes ideais de tenor para interpretar Donizetti são as de tenor ligeiro e de tenor dramático.

O autor explica que o tenor ligeiro é uma voz com alcance fácil e vigoroso no registo agudo e que executa escalas e ornamentos com facilidade, embora não tenha um registo grave muito sonoro.²²⁴ É um tipo de voz que, devido às suas características naturais, está mais confortável no registo agudo. Este tipo de tenor, segundo Miller, pode também ser chamado tenor *di grazia* e tem facilidade na execução da *coloratura*.²²⁵

O tenor dramático é a categoria vocal que abrange mais repertório operático. Segundo Miller²²⁶, o seu timbre deve ser romântico, vigoroso e rico, bem como ter capacidade segura para cantar o registo agudo. A riqueza de harmónicos de cada instrumento vocal varia e por isso pode abranger mais ou menos papéis de ópera. Esta categoria de voz está indicada também para as óperas de Donizetti, cujos papéis requerem uma voz mais robusta e rica, como são os exemplos de Edgardo na ópera *Lucia di Lammermoor*, Roberto Devereux na ópera *Roberto Devereux*, Pollione na *Norma* e Poliuto na ópera *Poliuto*.

²²¹ A soprano Renata Scotto, considerada uma das grandes intérpretes de Donizetti, numa das suas *masterclasses* em Nova Iorque referiu que as pausas trazem tanto caráter e personalidade ao personagem como uma nota musical.

²²² Renata Scotto, nas *masterclasses* públicas da *Mannes College of Music* de Nova Iorque de janeiro de 2005, afirma que devem seguir-se as indicações da partitura escritas por Donizetti para criar o verdadeiro estilo do período do *bel canto*. A soprano Maria Callas, nas suas *masterclasses* em 1970 na *Juilliard School of Music* em Nova Iorque, referia-se à liberdade interpretativa do cantor como o início da verdadeira parte artística, pois, primeiro, o cantor deve fazer um estudo intenso da partitura para, depois, poder verdadeiramente ter liberdade de interpretação.

²²³ Cf. R. MILLER, *Training tenor voices...*, p. 9.

²²⁴ Idem, p. 9.

²²⁵ Capacidade de colorir as notas, com ornamentos vocais e escalas rápidas. Cf. R. MILLER, *Training tenor voices...*, p. 9.

²²⁶ Idem, p. 11.

III. *Lucia di Lammermoor*

A partitura escolhida para análise e estudo da ópera *Lucia di Lammermoor* foi a da editora Ricordi, por dois motivos. Em primeiro lugar, porque a partitura que está na *biblioteca Livia Simoni* em Milão é um *facsimile* de 1941 do manuscrito original de 1835 que está em Nápoles, tendo sido esta última a versão que a editora Ricordi reimprimiu.²²⁷ Em segundo lugar, porque Renata Scotto (n. 1934) e outros grandes mestres do canto lírico, com quem tivemos o gosto de trabalhar, sempre exigiram que os cantores usassem exclusivamente as partituras da editora Ricordi para a interpretação de ópera italiana, devido à sua veracidade e tradição secular na impressão.

Nos capítulos seguintes analisamos esta ópera sob diversas vertentes. Iniciamos com o relato da sua origem, seguido da descrição do argumento, o seu enquadramento na ópera italiana e a relação com o conto de *The bride of Lammermoor*, tão popular no mundo da ópera.

Estudamos as funções do libretista, a intervenção da censura, o desempenho dos teatros e o modo do seu funcionamento, de forma a enquadrar temporal e historicamente esta ópera de Donizetti. Descrevemos a sua estreia e a influência que teve noutras óperas, nomeadamente em versão francesa.

Apresentamos as gravações usadas como objeto de estudo para esta dissertação, procedendo-se à análise interpretativa de cada uma das gravações e do percurso tonal das principais passagens em que participa o tenor.

Analisamos a problemática da interpretação de Edgardo, relatando as dificuldades técnicas deste papel e comparando as abordagens dos intérpretes mencionados neste estudo.

No final, emitimos uma opinião para justificar a nossa preferência por uma destas abordagens.

III.1 Origem

Walter Scott (1771-1832), escritor nascido na Escócia, é considerado o criador do romance histórico. Na época em que foram editadas as suas primeiras obras, a crítica inglesa disse que o público recebeu muito bem este novo género literário, que ainda não tinha sido utilizado por nenhum outro escritor e que descrevia com pormenor a paisagem, a figura

²²⁷ Cf. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, Oxford University Press, 2004, vol. X, p. 565.

humana e a sua caracterização psicológica.²²⁸ Stendhal escreve sobre os autores da tragédia romântica em longas descrições e considera Scott como um génio da escrita romântica.²²⁹

É típico deste género criar frequentemente um efeito de medo, usando o terror para captar o interesse do leitor. Em 1819, Walter Scott publica a 3.^a série de contos *Tales of my landlord*, constituída por *The bride of Lammermoor* e *Legend of Montrose*. A história de *The bride of Lammermoor* é um conto típico do romance gótico,²³⁰ baseado numa tragédia da vida real e que o autor conheceu quando era criança.²³¹ A personagem principal, Lucy Ashton, é descendente de Janet Dalrymple, que pertencia a uma importante família escocesa. O conto tinha a sua ação em 1669, mas Walter Scott descreve-a como se tivesse ocorrido nos anos que precedem a união da Escócia à Inglaterra, em 1707. O pai de Janet Dalrymple foi o primeiro visconde de Stair, jurista e eminente professor de leis na Universidade de Glasgow. Era um grande latifundiário e casou-se com Margaret Ross, herdeira de Balneil em Wigtonshire.²³²

Sem que a família soubesse, a jovem Janet e o jovem Lord Rutherford oriundo de uma classe inferior e praticamente na falência, apaixonaram-se perdidamente e juraram fidelidade um ao outro. Juntos quebraram uma moeda de ouro, o que equivalia a um compromisso solene. Mas a mãe de Janet, Margaret, mulher muito autoritária, tinha outros planos: casar a sua filha com Lord David, filho e herdeiro dos ricos Dunbar de Baldoon, que, além de sangue azul, tinham vastas propriedades na mesma zona de Wigtonshire onde Margaret já possuía grandes extensões de terra.²³³ Ao combinarem os detalhes do contrato nupcial, as duas famílias não avisaram a noiva. Janet, quando soube o que se passava, recusou a proposta de casamento, pois já se tinha comprometido com o jovem Lord Rutherford. Embora contrariada, Janet aceitou ser conduzida ao altar no dia 24 de agosto de 1669, mas ia apática e muda. Realizou-se uma grande festa e depois de começar o baile, o novo casal retirou-se para consumir o casamento. Não demorou muito tempo para que um grito pavoroso atravessasse as paredes do castelo e chegasse até ao salão de baile. O grito que provinha do quarto do casal fez com que os convidados se apressassem a arrombar a porta para perceber o que tinha acontecido. Caído junto à porta estava Lord David, apunhalado pela sua noiva e agonizando

²²⁸ Cf. J. LAUBER, *Sir Walter Scott*, Boston, Twayne Publishers, 1999, p. 40.

²²⁹ Cf. H. STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, 1907, p. VIII (introd.).

²³⁰ O romance gótico tem sempre a sua cena em cenários medievais, como castelos, igrejas, ruínas e florestas. Os temas e símbolos recorrentes são na maioria segredos do passado, profecias e maldições. O autor George Levine analisa este romance gótico no seu artigo *Exorcising the past: Scott's The bride of Lammermoor*, consulta online:

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/2932935?uid=3739696&uid=2&uid=4&uid=3739256&sid=21106560758783> (acedido a 10 de junho 2015).

²³¹ Esta lenda muito popular foi contada pela mãe de Walter Scott. Cf. C. PARSONS no artigo *The Dalrymple legend in the bride of Lammermoor*, <http://www.jstor.org/discover/10.2307/510058?uid=3739696&uid=2&uid=4&uid=3739256&sid=21106578067503> (acedido a 7 de abril de 2015).

²³² Cf. R. GORDON, *The Bride of Lammermoor a novel of Tory pessimism*, Oakland, University of California Press, 1957, p. 112.

²³³ Cf. C. Parsons no artigo *The Dalrymple legend in the bride of Lammermoor*.

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/510058?uid=3739696&uid=2&uid=4&uid=3739256&sid=21106578067503> (acedido a 7 de abril de 2015).

numa poça de sangue. A trágica Janet, que vestia uma camisa de noite de tecido fino empapada de sangue, estava com um estranho sorriso no rosto. A triste rapariga não tinha conseguido suportar tanta pressão e enlouquecera completamente, morrendo poucos dias depois. Lord David, ao contrário do que se julgava, sobreviveu aos ferimentos.

Em 1819, cento e cinquenta anos após se ter passado esta história, Scott teve conhecimento desta tragédia e deu-lhe a forma de romance. Como os Dalrymples na primeira metade do século XIX eram ainda muito influentes em vários sectores do Governo, Scott transferiu a sua narrativa do sudoeste da Escócia perto da fronteira com Inglaterra, para o sudeste numa zona chamada *Lammermuir Hills*,²³⁴ e alterou o nome do conto para *The Bride of Lammermoor*. Cronologicamente, situou o conto no fim do século XVII e início do século XVIII. O personagem feminino, Janet, transformou-se em Lucy Ashton, filha de Sir William e de Lady Ashton,²³⁵ com uma personalidade doce e a imagem de uma rapariga pálida e bonita.²³⁶ Lord Rutherford tornou-se Edgar Ravenswood, cuja família, por motivos políticos e religiosos, era inimiga mortal dos Ashton, que tinham 3 filhos, Henry, Sholto e Lucy, vivendo todos no castelo que um dia pertencera aos antepassados de Edgar.²³⁷

Todo o romance se debruça sobre as diferenças entre os Ashtons, família nobre, rica, presbiteriana e adepta da revolução de 1688-89, e os Ravenswoods, família igualmente nobre, mas com dificuldades financeiras, conservadora, episcopal e adepta do rei.²³⁸

No início do romance, os Ashtons encontram-se com Edgar numa caçada, durante a qual Edgar salva as vidas de Sir William e de Lucy do ataque surpresa de um animal feroz. Lucy e Edgar apaixonam-se e trocam votos de fidelidade. Depois de trocarem os votos, um corvo que estava no local morre e suja o vestido de Lucy com sangue,²³⁹ o que é entendido como uma premonição. Porém, os Ashtons, que necessitavam de proteção política e financeira nesses tempos difíceis, forçam o casamento de Lucy com Lord Arthur Bucklaw, inimigo político e pessoal de Edgar. Lady Ashton, mãe de Lucy, tenta persuadi-la a casar-se com Arthur Bucklaw, mas Lucy insiste em escrever a Edgar para acabar de uma forma leal com o compromisso que ambos tinham. No entanto, Lady Ashton, que na obra literária tem o papel da vilã, interceta esta carta e arquiteta a mentira de que Edgar está para casar com outra mulher em França, mentira que faz chegar ao conhecimento de Lucy. O casamento com Lord Arthur Bucklaw decorre como previsto. No romance é descrita a sala do castelo onde está

²³⁴ Termo gálico, tendo sido através do anglicanismo transformado em *Lammermoor*. Cf.

<http://www.spns.org.uk/MayWilliamsonComplete.pdf>.

²³⁵ Lady Ashton era uma mulher ambiciosa e manipuladora. Cf. R. GORDON, *The Bride of Lammermoor...*, p. 116.

²³⁶ W. SCOTT, *The Bride of Lammermoor*, Oxford, Oxford University Press, Reissued 2008, p. xxiv.

²³⁷ Este castelo foi usurpado à família Ravenswood devido ao apoio que davam ao rei James VII, tendo sido depois comprado pela família Ashton. Cf. W. SCOTT, *The Bride of Lammermoor...*, p. xvii.

²³⁸ Idem, p. xvii.

²³⁹ Idem, p. xxi.

pendurado um quadro que pertencia à família Ravenswood e de que Henry, irmão mais novo de Lucy não gosta, pois o retrato é parecido com ele próprio e por isso perturba-o.

Edgar, cego com ciúmes, aparece durante as celebrações do casamento de Lucy com Arthur e desafia o novo marido e o irmão mais velho da noiva, Sholto Ashton, para um duelo no dia seguinte. Este duelo jamais se realizará porque durante a noite de núpcias Lucy apunhala o marido, que os médicos, no entanto, conseguem salvar. Logo a seguir a jovem morre enlouquecida. Edgar, sem saber de nada, ao ir na madrugada seguinte para o local do duelo com Sholto Ashton, é engolido por uma poça de areia movediça e desaparece para sempre.

Para melhor poder estabelecer-se um paralelismo entre o romance de Walter Scott e a ópera de Donizetti, vamos fazer uma breve comparação das duas obras. Na ópera, a personagem Lucia é mais temperamental e facilmente manipulada pelo irmão do que na obra literária. O mesmo sucede com Edgardo, pois, na ópera a sua cólera e raiva em relação ao injusto casamento é bem mais espontânea e vívida do que na obra de Scott, onde o seu sofrimento é mais reservado.²⁴⁰ O libretista Salvatore Cammarano eliminou vários personagens principais: transformou o pai de Lucy e os seus dois irmãos em apenas um irmão, Enrico, forma italianizada do nome Henry Ashton. A mãe de Lucy, Lady Ashton, é retratada na ópera como morta recentemente, o que, além de eliminar mais uma personagem, permitiu que se estabelecesse uma ligação entre a morte da mãe e o crescente estado maníaco e depressivo de Lucia, que a leva à loucura. Outros personagens tiveram também os seus nomes italianizados. Arthur Bucklaw tornou-se Arturo e, ao contrário da história real e do livro de Scott, morre apunhalado na noite de núpcias. Edgar tornou-se Edgardo di Ravenswood, e a sua amada, Lucy Ashton, transformou-se em Lucia di Lammermoor, nome pelo qual é conhecida.²⁴¹

²⁴⁰ Cf. J. MITCHELL, *The Walter Scott operas: An Analysis of Operas based on the Works of Sir Walter Scott*, Alabama, University of Alabama Press, 1977, p. 142.

²⁴¹ Inicialmente, Donizetti referiu-se numa carta de 18 de maio à sua ópera como *Sposa di Lammermoor*, embora 10 dias depois noutra carta se lhe tenha referido como *Lucia di Lammermoor*. Cf. J. BLACK, *The Italian Romantic Libretto: A study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984, p. 29.

III.2 Argumento

PARTE PRIMA – Atto Único – La partenza

Scena I: No único ato da primeira parte²⁴², *La partenza*, um coro de caçadores junta-se a Normanno, que era o principal da armada do Castelo *Ravenswood* onde agora habita a família rival, os Ashtons. Normanno pede aos caçadores para procurarem um desconhecido nas encostas da torre de *Wolf's Crag* e para o trazerem de volta ao Castelo.

Scena II: Abre com a *cavatina*, na qual Normanno pergunta a Enrico, com quem caçava, porque é que está furioso. Este responde que a recusa da sua irmã Lucia em casar com um jovem nobre e rico, que iria dar benefícios à sua família, o perturba, e diz que o seu inimigo Edgardo deve estar bastante satisfeito com esta decisão. Raimondo, o confidente de Lucia, surge para acalmar Enrico e relembra-lhe que a sua irmã ainda está de luto por causa da morte recente da mãe e certamente não pretende casar tão cedo, pois o desgosto ter-lhe-á por certo adormecido o lado amoroso. Era este o momento de que Normanno estava à espera para lhe dizer toda a verdade quando canta *Lucia d'amore avvampa*, revelando-lhe que Lucia se encontra com Edgardo todos os dias de manhã. Enrico reage na sua *cavatina* cantando *Cruda funesta smania* e mostra toda a sua fúria em relação às atitudes da irmã. Normanno reconhece que foi cruel em ter contado a verdade a Enrico.

Scena III: Abre com o coro de caçadores que voltaram da busca na torre de *Wolf's Crag*, onde um falcoeiro lhes tinha dito que o desconhecido que encontraram era Edgardo, embora não tivessem conseguido confirmar a sua identidade. Enrico, ao saber da história amorosa de Lucia e da fuga de Edgardo, jura vingar-se de ambos os apaixonados se Lucia não se casar com Arturo, como canta na *cabaletta La pietade in suo favore*.

Scena IV: A partitura começa com a descrição de uma fonte em que estão Lucia e a sua aia Alisa, que vêm do Castelo. É de notar o contraste entre a masculinidade das primeiras cenas da ópera e a feminilidade desta cena, que começa com um prelúdio de harpa. Lucia, quando vê a fonte não lhe dá importância, olhando à sua volta como se estivesse à procura de alguém. Mas na verdade está à espera de Edgardo para lhe contar o que Enrico descobriu e o mal que lhe pode fazer. Nesta fonte, Lucia conta que tem um mau presságio, por ter sido ali que um dia um *Ravenswood*, louco de ciúmes, matou a sua amada com quem se encontrava, fazendo-a cair lá dentro. Durante a sua *cavatina Regnava nel silenzio*, Lucia conta que teve a

²⁴² Segundo a impressão da partitura de redução para canto e piano de G. Ricordi, Milão. Cf. J. N. BLACK em *Cammarano's notes for the staging of Lucia di Lammermoor*, *The Donizetti Society Journal*, n.º 4, ed. Alexander Weatherson, London, 1980, p. 39, o *libretto* não se divide em atos mas sim em partes, separando a *parte prima La Partenza* num só ato e dividindo a *parte seconda* em dois atos, *Il contratto nuziale* e *Atto secondo*. Há assim um total de três atos, como está nos programas desta ópera no Metropolitan Opera House de Nova Iorque e no Teatro alla Scala de Milão na temporada de 2014/2015.

visão desta infeliz e revive todo este terror ao ver um fantasma. Com a *cabaletta Quando rapito in estasi* dá-se uma grande mudança de tom, deixa-se a atmosfera de melancolia e medo que predominava na ária anterior para a incontrolável alegria e felicidade de quando está com Edgardo. Este forte contraste de mudança de caráter revela já o comportamento obsessivo e desequilibrado de Lucia.

Scena e Duetto – Finale I: Edgardo aparece para se encontrar com Lucia e informa-a de que vai para França mas antes de se ir embora quer pedi-la em casamento. O amor de ambos é mantido em segredo, dado o conflito que existe entre Edgardo e o irmão de Lucia. No libreto dá-se mais atenção ao elemento amoroso desta paixão proibida do que à vingança de Edgardo contra a família Ashton, que tem maior relevo na obra literária de Scott. Por isso, no dueto, Edgardo faz apenas uma ligeira referência a este sentimento de vingança quando canta *Sulla tomba*, ao dizer que tinha jurado na campa do seu pai que se vingaria da família Ashton. Esta vingança não fazia parte da obra de Scott e na ópera só é destacada mais tarde, no início da última parte, quando Edgardo se encontra com Enrico.²⁴³ Lucia tenta acalmar os ânimos, e Edgardo coloca-lhe um anel no dedo, cantando *Son tuo sposo*, em que lhe jura eterno amor. É este o momento que vai servir de pretexto para toda a intriga que se vai seguir na ópera porque, de acordo com a religião cristã, os votos feitos entre um homem e uma mulher têm o mesmo valor que o casamento. Para escapar aos cortes da censura, o libretista Cammarano preferiu contextualizar esta promessa segundo a tradição céltica, acrescentando uma nota no texto em que esclarece isto mesmo.²⁴⁴ Feitos os votos, Edgardo parte e promete que escreve de França. É nesta partida que ambos cantam um dos mais famosos duetos de paixão e nostalgia, *Verrano a te sull'aure i miei sospiri ardenti*.

PARTE SECONDA – Atto primo – Il contratto nuziale

Scena I: A ação começa nos aposentos de Enrico Ashton, que está sentado à mesa a refletir sobre a relutância de Lucia em casar com Arturo. Normanno tranquiliza-o e diz-lhe que tem a solução perfeita: falsificou uma carta de Edgardo onde este conta que está apaixonado por outra mulher. É esta carta que irá ajudar Enrico a persuadir Lucia a casar-se com Arturo.

Scena II: Lucia chega e Enrico mostra-lhe a carta falsificada numa tentativa de a persuadir a casar-se com Arturo. Incrédula, Lucia afirma que jurou fidelidade a Edgardo e que o que está a ler lhe traz o maior dos desgostos, iniciando o dueto com Enrico *Soffriva nel*

²⁴³ Cf. J. MITCHELL, *The Walter Scott operas...*, p. 144.

²⁴⁴ Cf. J. BLACK, *The Italian Romantic Libretto: A study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984, p. 241.

pianto. No fim do dueto há uma explosão sentimental, na qual Lucia revela já desequilíbrio psicológico. Surpreendido com o compromisso assumido com Edgardo, Enrico responde com grande fúria em *Se tradirmi tu potrai*. Lucia acaba por acreditar na carta falsa e cede à chantagem do irmão, aceitando a proposta de casamento com Arturo.

Scena III: Lucia está sozinha quando entra Raimondo, seu confidente, que a encoraja a cumprir os desejos do seu irmão na *cavatina Cedi, cedi*. Diz-lhe também que escreveu a Edgardo mas não obteve resposta e que o silêncio de Edgardo é, na sua opinião, um indício de infidelidade. Por fim aconselha-a a deixar tudo entregue ao destino e canta *Offri Lucia te stessa*. Em resposta, Lucia cede e pede a Raimondo que a apoie.

Scena IV: Finale II – Coro e cavatina: Na sala do Castelo de Ravenswood começam as festividades para o casamento de Lucia com Arturo. A música anuncia um momento sinistro na melodia quando Enrico cumprimenta Arturo e ambos esperam pela chegada da noiva.

Finale II – Scena e quartetto: Lucia chega e é conduzida pelo irmão para assinar o contrato nupcial, exprimindo-se de uma forma trágica ao cantar *Io vado al sacrificio*. Quando assina o contrato há uma pausa geral escrita na partitura para criar um maior efeito dramático, após a qual Lucia canta *La mia condanna ho scritto*. Entretanto, Edgardo chega de França e vê estas festividades, que o deixam muito surpreendido e sem perceber o que se está passar, pois vê que a sua noiva se casara com outro homem. É neste momento que os protagonistas cantam o famoso sexteto *Chi mi frena in tal momento*. Edgardo fica muito enraivecido e revoltado com a situação.

Finale II – Seguito e stretta: Arturo e Enrico desembainham as suas espadas e ameaçam Edgardo para se ir embora. Aparece em seguida Raimondo que mostra o documento nupcial com a assinatura de Lucia como prova de que o casamento já foi realizado. Em resposta, Edgardo revela a prova do seu compromisso com Lucia – a aliança que ambos tinham trocado – e atira-a para o chão como um insulto a Lucia, cantando *Riprendi il tuo pegno infido cor*. Esta cena com o anel de casamento não está retratada na obra literária de Scott. Depois deste gesto, Edgardo amaldiçoa Lucia, que desmaia incrédula.

PARTE SECONDA – secondo atto

Scena I: A cena começa no salão da torre de *Wof's Crag* durante uma noite de trovada. O ambiente é criado musicalmente com uma longa introdução orquestral, durante a qual Edgardo está sentado à mesa sozinho. Infeliz e incrédulo, compara a noite horrível e escura com o seu próprio destino e medita sobre a ordem invertida da natureza – o casamento de Lucia com Arturo – questionando-se como é que Deus pôde permitir tal casamento. O mundo desabara a seus pés!

Scena II: Enrico aparece no salão e é surpreendido pela presença de Edgardo, com quem troca insultos que terminam num desafio de Edgardo para um duelo no cemitério de Ravenswood. Embora não conste da obra de Scott, esta cena é simbolicamente muito importante pois justifica a presença de Edgardo no cemitério dos seus antepassados no final da ópera.

Scena III: Paralelamente, na sala de banquete, os convidados celebram o casamento cantando em coro *D'immenso giubilo* enquanto os noivos se retiram para os aposentos nupciais.

Scena IV: Subitamente, Raimondo surge descendo as escadas e pede a atenção de todos para dizer o seguinte: a noite é de grande tragédia, Arturo foi assassinado e jaz morto na cama. Lucia está cheia de sangue e segura na mão uma enorme faca!

Scena V: Há um silêncio geral e Lucia aparece cheia de sangue a descer as escadas, para grande espanto dos convidados. Pensando em Edgardo, canta a famosa ária da loucura, *Il dolce suono mi colpì di sua voce*. O instrumento *obbligato*, inicialmente escolhido por Donizetti, foi a harmónica de vidro porque produzia um efeito penetrante, mais tarde foi substituída pela flauta.²⁴⁵ Lucia perturbada, fala de viver o amor e de ter o casamento ideal, mas as memórias de horror vêm de quando em vez, perturbando-a. Nesta *scena* e *ária* da loucura, Lucia imagina-se a si própria a celebrar o casamento com Edgardo e canta *al fin son tua, al fin sei mio*, ouvindo a melodia do dueto de amor do primeiro ato quase como um eco. Estes momentos de prazer são interrompidos porque, na realidade, não está com Edgardo. Esta cena da loucura também não está retratada no livro de Scott.

Scena VI: Enrico chega e vê com os seus próprios olhos o que fez à sua irmã. Lucia lembra a Enrico que assinou o contrato somente para lhe agradar e recorda o anel que o seu amado tirou da mão e lhe atirou, amaldiçoando-a. Lucia visualiza na sua loucura uma campa aberta e com grande desgosto e angústia canta *Spargi d'amaro pianto*. Esta cena acaba com

²⁴⁵ Cf. J. ALLITT, *Donizetti in the light of romanticism...*, p. 175.

Lucia caída, quase sem vida, nos braços de Alisa. Na ópera não é explícita a razão da sua morte, se foi suicídio ou outra causa.

Scena VII: Enrico, incrédulo com toda esta situação, fica cheio de remorsos, e Raimondo acusa Normanno de ser o causador desta tragédia.

Scena VIII – ária finale: De noite, no cemitério dos Ravenswoods, Edgardo vem ao encontro de Enrico para o duelo combinado e sente-se infeliz ao recordar-se que é o último da sua nobre linhagem, cantando *Tombe degli avi miei*. Tudo o que quer é morrer. Edgardo não sabe o que aconteceu a Lucia, mas para ele é agora uma mulher em quem já não deposita esperança. É uma mulher ingrata e pede-lhe que ao menos respeite quem um dia morreu por ela, quando canta *Fra poco a me ricovero*. Ao ver sair do castelo uma multidão exclamando *fato orrendo*, Edgardo pergunta o que aconteceu e contam-lhe que Lucia está a morrer. Neste momento, soa uma campainha anunciando a sua morte. Raimondo aparece e diz a Edgardo que Lucia está no céu, e que somente a sua morte os pode unir eternamente. Desesperado, *Edgardo* desembainha a espada e suicida-se, cantando *Io ti seguo*. Incrédulo, Raimondo canta *Dio perdona, perdona tanto error*, e a ópera acaba.

III.3 O conto *The bride of Lammermoor* e a sua influência na ópera

O romance *The bride of Lammermoor* teve um sucesso tão grande que despertou um enorme interesse nos compositores da época, tendo sido compostas várias óperas baseadas neste conto. Em Itália, Alberto Mazzucato (1813-1877) apresentou-a com o nome de *La fidanzata di Lammermoor* (1834), Michele Carafa com *Le nozze di Lammermoor* (1829) e Luigi Rieschi (1799-1880) com *La fidanzata di Lammermoor* (1833). Na Dinamarca, Ivar Bredal (1800-1864) compôs *Bruden fra Lammermoor* (1832) e em França Adolphe Adam (1803-1856) compôs *Le Caleb de Walter Scott* (1827).

III.4 O libretista Cammarano e as suas funções

Salvatore Cammarano (1801-1852), o libretista de *Lucia di Lammermoor*, foi um dos mais importantes do seu tempo. Nasceu em Nápoles no seio de uma família ligada ao teatro e às artes. Já o seu avô Vincenzo Cammarano pertencera à companhia teatral Tommaso Tomeu no Teatro del Fosso em 1770. Um dos seus tios, Michele, fora tenor de profissão, e Antonio Cammarano, pintor. O seu pai Giuseppe começou também como ator. O seu avô Vincenzo

cedo se apercebeu de que o neto queria estudar pintura, pelo que aos 13 anos pô-lo a trabalhar nos cenários do Teatro San Carlo de Nápoles como assistente de Domenico Chelli (1746-1820).²⁴⁶

A vida de Salvatore Cammarano está documentada na correspondência que trocava com os compositores²⁴⁷ e nalguns manuscritos preservados na Biblioteca Lucchesi-Palli e no Conservatorio di San Pietro a Majella, ambos em Nápoles. Dado o ambiente familiar em que Cammarano nasceu, era quase inevitável que a sua profissão fosse ligada às artes. Teve aulas de pintura, declamação dramática e literatura com Rossetti e Abatte Quattromani.²⁴⁸ Em 1820 é criada em Nápoles, pelo advogado Domenico Cascini, um apaixonado pela arte dramática e representação, a Accademia Poetica Delfica da qual o jovem Cammarano se torna assíduo.²⁴⁹ Revelando inclinação para a literatura, Cammarano começa a escrever libretos de óperas para o Teatro Fiorentini e Teatro San Carlino, iniciando-se com a peça teatral *Baldovino* no Teatro San Carlino em 1819, tinha então 18 anos de idade. A primeira ópera para a qual escreveu o libreto foi composta por Egisto Vignozzi e chamava-se *La Sposa* (1834).²⁵⁰

Os libretos não eram peças originais mas sim adaptações de histórias, contos ou novelas. O trabalho dos libretistas era adaptar as obras aos requisitos do teatro de ópera, fazendo a versificação e a métrica das palavras, seguindo as indicações musicais do compositor. Cammarano tinha várias obras que o interessavam para possíveis libretos. Vinham de toda a Europa e chegavam ao seu conhecimento através de companhias teatrais convidadas, em particular francesas, ou de companhias residentes que traduziam peças estrangeiras para a língua italiana.

O trabalho de libretista era nesta altura considerado um trabalho precário. Os empresários alugavam o teatro, normalmente pertencente à Casa Real, e contratavam cantores, bailarinos, atores e pessoas para gerirem as temporadas, de forma a poderem pagar a renda à Casa Real e ainda terem lucro no fim do ano. Muitas vezes contratavam um ou dois escritores com um salário fixo como libretistas, muitos dos quais poetas que eram também advogados ou trabalhadores da administração pública, como Giuseppe Bardari (1817-1861) e Pietro Salatino.²⁵¹ Ocasionalmente, o escritor que vivesse mais próximo seria o contratado por

²⁴⁶ Cf. J. BLACK, *The Italian Romantic libretto: a study of Salvatore Cammarano...*, p. 1-5.

²⁴⁷ Os compositores mais importantes para os quais compôs libretos foram: Gaetano Donizetti, Giuseppe Staffa (1807-1877), Saverio Mercadante (1795-1870), Giovanni Pacini (1796-1867) e Giuseppe Verdi (1813-1901). Cf. J. BLACK, *The Italian Romantic libretto: a study of Salvatore Cammarano...*, p. 174-177.

²⁴⁸ Não existem datas da altura em que viveram estes dois mestres, mas há referência a ambos no livro de J. BLACK, *The Italian Romantic libretto: a study of Salvatore Cammarano...*, p. 3.

²⁴⁹ Idem, p. 3.

²⁵⁰ Idem, p. 22.

²⁵¹ Pietro Salatino fez o libreto da ópera de G. Donizetti, *Sancia di Castiglia* e era advogado. Giuseppe Bardari fez o libreto da ópera de G. Donizetti *Maria Stuarda* e também era advogado. Cf. J. BLACK, *The Italian Romantic libretto: a study of Salvatore Cammarano...*, p. 5.

uma ou várias temporadas. Não era norma haver por parte dos teatros uma procura de um determinado libretista.

Aos poucos e poucos esta profissão começou a ganhar notoriedade, dada a sua importância e enorme influência no sucesso das óperas. É de destacar a grande carreira do libretista Felice Romani (1788-1865), que teve um contrato permanente com o empresário do Teatro alla Scala em 1814, que o obrigava a escrever 6 libretos por ano.²⁵²

III.4.1. Os principais teatros de ópera em Itália no século XIX

A arquitetura dos diferentes teatros ao longo dos anos também influenciou, a nível técnico, a voz do tenor. Os grandes teatros de Itália, entre 1600 e 1737, tinham normalmente uma capacidade entre 800 a 1500 lugares, mas a popularidade da ópera e a grande afluência de público obrigaram a construir salas cada vez maiores. Os cantores passaram a atuar em palcos com o dobro do tamanho. Os principais teatros italianos eram nessa época o Teatro di San Carlo (Figura III.1) em Nápoles, que tinha 3500 lugares e 6 andares, o Teatro alla Scala em Milão, constituído por 2800 lugares e também 6 andares, o Teatro La Fenice, em Veneza com 2200 lugares e 5 andares e o Teatro della Pergola em Florença, onde Donizetti trabalhou com Duprez, com 1500 lugares e 4 andares.²⁵³

Com as novas construções, os compositores necessitavam de orquestras cada vez mais numerosas e que exigiam maior sonoridade vocal capaz de ultrapassar o fosso de orquestra.



Figura III.1 – Teatro San Carlo (1737).

Fonte: H. PLEASANTS, *The great tenor tragedy*, New York, Simon and Schuster, 1981, p. 82.

²⁵² Idem, p. 4.

²⁵³ J. ROSSELLI, *The opera in Italy from Cimarosa to Verdi: the role of the impresario*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 127.

III.4.2. O funcionamento do teatro italiano de ópera na primeira metade do século XIX

Durante as décadas de 1830-1850, era normal que a temporada de um teatro como o Teatro San Carlo de Nápoles tivesse 120 espetáculos de 30 óperas diferentes, e o Teatro La Fenice 180 espetáculos de 35 óperas diferentes.²⁵⁴

O Teatro San Carlo e o Teatro del Fondo em Nápoles tinham, entre os anos 1830 e 1840, uma companhia de ópera com 15 a 20 cantores, desde os cantores de *prima* até aos de *terza*, um coro de 50 elementos, 50 atores extra para as cenas mais populosas e uma orquestra de 80 músicos.²⁵⁵

Faziam também parte do elenco do teatro um poeta ou outro escritor, os maestros de coro, *ballet*, *al cembalo* e de música, bem como o compositor da música para bailado.²⁵⁶ Numa das suas notas de palco, Cammarano sublinhava que precisava de espaço para uma banda de palco de 30 músicos extra, além dos músicos do fosso da orquestra.²⁵⁷

A figura do libretista, embora tenha ajudado a dar relevo às influências do romantismo através dos libretos das óperas, não tinha ainda o estatuto que veio a ter a partir da segunda metade do século XIX.

Em Nápoles, Cammarano trabalha, a partir de 1832, com os dois teatros reais, o Teatro San Carlo e o Teatro del Fondo, tendo começado não como libretista mas sim como *concertatore*, uma espécie de diretor de palco e de cena. Em 1834 passou a acumular as funções de diretor e de libretista, sob o nome de *poeta drammatico* e *concertatore dei Reali Teatri*, em ambos os teatros.²⁵⁸ A sua primeira ópera para o Teatro San Carlo de Nápoles foi *Ines de Castro*, do compositor Giuseppe Persiani (1799-1869), para a qual escreveu o libreto em conjunto com Giovanni Bidera (1784-1858).

Domenico Barbaja (1777-1841) foi empresário dos principais teatros reais em Nápoles, em 1809, trabalhando diretamente com Cammarano e Donizetti. Mais tarde, entre 1821 e 1828, foi empresário do Kärntnertheater e do Theater an der Wien, ambos em Viena, e entre 1826 e 1832 do Teatro alla Scala de Milão (Figura III.2), funções que desempenhava também nos teatros de Nápoles. Era uma figura de destaque no meio operático da época e encomendou as principais óperas de Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini e Gioacchino Rossini.²⁵⁹

²⁵⁴ Cf. A. WEATHERSON & F. STEFANO, *The Donizetti Society*, journal 7, London, Donizetti society, 2002, p. 10.

²⁵⁵ Cf. J. BLACK, *The Italian Romantic libretto: a study of Salvatore Cammarano...*, p. 11.

²⁵⁶ Idem, pp. 11-12.

²⁵⁷ Idem, p. 12.

²⁵⁸ Idem, p. 16.

²⁵⁹ Idem, p. 14.

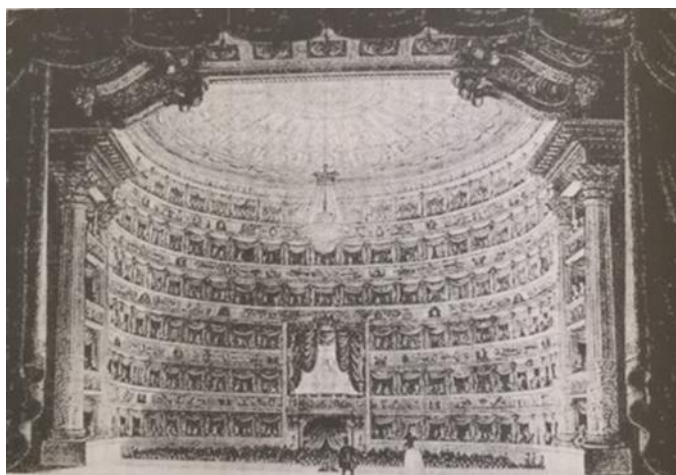


Figura III.2 – Teatro alla Scala (1778).

Fonte: M. FORSYTH, *Buildings for music*, Cambridge, MA, The MIT Press, 1985, p. 98.

III.4.3. O papel da censura

A censura em Itália era exercida pelo Vaticano e constituiu um grande entrave à difusão das ideias liberais que emergiram no século XIX em vários Estados italianos.

A censura estava atenta a todas as tendências, quer a nível de imprensa quer a nível musical, impedindo a difusão de ideais que pudessem ser demasiado liberais para o povo e resultar em revolução.

Teve também um papel importante na escolha dos temas das óperas, obrigando muitas vezes os compositores e libretistas a alterar a história narrada ou mesmo impedindo óperas de serem estreadas.

Era também prática em Nápoles que os libretistas tivessem de obter autorização prévia da censura para escolher a peça que queriam adaptar, submetendo-lhe para isso uma pequena sinopse do enredo. Só depois da sua aprovação podiam escrever o enredo, colocando em verso toda a história e adaptando os versos às árias e aos duetos das várias personagens. Depois de totalmente versado, o texto era novamente submetido à aprovação da censura para verificar que não havia palavras impróprias ou provocações, nem incitação a comportamentos proibidos publicamente.

III.5 A composição de *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti

Foi na ópera *Lucia di Lammermoor* que Cammarano começou a trabalhar com Donizetti de forma muito próxima, entre 1835 e 1838, período durante o qual escreveu os libretos das óperas *Lucia di Lammermoor* (1835), *Belisario* (1836), *L'assedio di Calais*

(1836), *Pia di Tolomei* (1837), *Roberto Devereux* (1837), *Maria de Rudenz* (1838) e *Poliuto* (1838).

A 18 de maio de 1835 Donizetti fala pela primeira vez da sua ópera para dizer que

*Il ritardo della poesia per il San Carlo, che sta per essere Sposa di Lamermoor di Walter Scott, rende difficile per me accettare il vostro genere offre per agosto. Il peggio per me... ma la colpa è del poeta.*²⁶⁰

Donizetti tinha sido contratado para compor a ópera para o Teatro San Carlo de Nápoles que deveria estreiar em julho de 1835. Estava escrito no contrato que o libreto deveria estar pronto 4 meses antes da estreia e ser aprovado pela direção dos teatros reais, o que não aconteceu.²⁶¹ Embora já tivesse recebido aprovação da censura no dia 29 de maio de 1835, ainda não tinha autorização para ser escrito por Cammarano, pelo que Donizetti escreve à direção dos teatros reais reforçando o pedido com urgência para não inviabilizar o cumprimento do prazo de julho para a estreia. No excerto que se transcreve a seguir podemos ver todo o nervosismo gerado em torno da aprovação da sua composição:

After I have explained in the clearest possible terms in my letter of the 24th of this May the reasons which induced me to write Lucia di Lammermoor, I don't know how you can seek to blame a long indecision in my choice of a subject for a delay in staging my opera in July. Permit me to tell you with my usual candour: you ought to recollect that among the terms of my contract is one which requires you to give me the libretto, approved by all the authorities, not later than the beginning of last March, while it was only a few days ago, following my repeated and urgent requests, that you put the poet Sig. Cammarano at my disposal. I quickly came to an understanding with him about the subject I mention above. You ought to remember that when, a few days ago, I myself put into your hands the synopsis, on which the performers were listed, not only did you not disapprove of my choice, but you yourselves sent it to the censors, from whom it came back with the outline of the action approved, a formality which you might well have overlooked, bearing in mind the urgency, which has frequently got us out of such difficulties. Thus the delay is not of my doing so that I would be within my rights to protest many times over, were I not to have faith in your own honesty. Time

²⁶⁰ Cf. A. WEATHERSON & F. STEFANO, *The Donizetti Society*, journal 7..., p. 26.

²⁶¹ Cf. J. BLACK, *The Italian Romantic libretto: a study of Salvatore Cammarano*..., p. 27.

*goes by, and I assure you that I cannot stay any longer in such uncertainty, since I have other commitments. Therefore either be good enough to authorize the poet Sig. Cammarano to get busy without delay on the text for Lucia di Lammermoor, which has already been seen and approved by the censors, in which case I can commit myself to finishing the work by the end of August, without insisting on the four months permitted in my contract; or, alternatively, to allow me to put my affairs in order, going back to my rights under the terms of the contract and cancelling every way out which I offer in my earlier letter of the 25th of this month or in today's.*²⁶²

Ao ler esta carta podemos concluir que o tempo que Donizetti ainda tinha estava a escassear, e que a falta de aprovação por esta entidade deixava o compositor impaciente. A ópera devia estreiar-se em julho, conforme estava no seu contrato. No entanto só foi estreada a 26 de setembro porque a direção dos teatros reais não funcionava a tempo e horas e o Teatro San Carlo esteve fechado no início de setembro. No entanto, a partitura musical já estava pronta desde 6 de julho de 1835, conforme estipulado no contrato.²⁶³

III.6 A estreia de *Lucia di Lammermoor* em Nápoles

Personagem	Tipo de voz	Intérprete
Lucia	Soprano de coloratura	Fanny Tacchinardi Persiani
Enrico	Barítono	Domenico Cosselli
Edgardo di Ravenswood	Tenor	Gilbert Duprez
Lord Arturo Bucklaw	Tenor	Balestrieri
Raimondo Bidebent	Baixo	Carlo Ottolini Porto
Alisa	Mezzo-soprano	Teresa Zappucci
Normanno	Tenor	Anafesto Rossi

Quadro III.1 – Elenco da estreia da ópera *Lucia di Lammermoor*, a 26 de setembro de 1835, no Teatro San Carlo em Nápoles.

²⁶²Cf. J. BLACK, *The Italian Romantic libretto: a study of Salvatore Cammarano...*, p. 28.

²⁶³ Esta informação está na partitura autografada pelo próprio compositor a 6 de julho de 1835. Cf. J. BLACK, *The Italian Romantic libretto: a study of Salvatore Cammarano...*, p. 29.

A estreia foi um enorme sucesso e até fevereiro de 1836 teve 22 representações. Os protagonistas foram a soprano Fanny Tacchinardi-Persiani (1812-1867) no papel de Lucia, o tenor Gilbert Duprez no de Edgardo, o barítono Domenico Cosselli (1801-1855) no de Enrico e o baixo Carlo Ottolini Porto no de Raimondo.

Numa carta para Giovanni Ricordi, de 29 de setembro, Donizetti descreve assim esse grande triunfo:

*Lucia di Lammermoor è stata eseguita, e gentilmente mi permetta di vergogna me stesso e dire la verità. È piaciuto e piaciuto molto. Sono stato chiamato molte volte, e un gran numero di volte i cantanti. Il Principe Leopoldo era presente e mi ha pagato i complimenti più lusinghieri. La seconda sera ho visto una cosa più rara di Napoli: cioè alla finale dopo i grandi applausi per l'adagio (Sexteto), Duprez nella maledizione causato se stesso di essere applaudito alle altezze prima della stretta. Ogni numero è stato ascoltato in religioso silenzio e spontaneamente salutato con grida di evviva! (...) La Tacchinardi, Duprez, Cosselli e Porto hanno essi stessi svolto molto bene, soprattutto i primi due, che sono meravigliosi.*²⁶⁴

Este grande sucesso ficou a dever-se não só à ópera em si mas também aos excelentes desempenhos da soprano Tacchinardi e do tenor Gilbert Duprez. No ano seguinte, a 21 de maio de 1836, Donizetti escreve uma carta ao empresário Lanari onde relata:

*(...) quando aveva una scena che alle prove faceva tremare Duprez, ed io stesso sentia molte volte dirmi, si calerà il telone dopo l'aria della Persiani. La cosa fu all'opposto... io non ne so il perchè (...).*²⁶⁵

A reação do público à interpretação de Duprez foi muito positiva, assim como a do próprio compositor, que lhe escreveu com grande admiração:

²⁶⁴ Cf. G. ZAVADINI, *Catalogo generale*; Bergamo, Museo Donizettiano di Bergamo, 1936, n.º 177, p. 385.

²⁶⁵ Cf. A. BINI & J. COMMONS, *Le prime rappresentazione delle opera di Donizetti...*, p. 519.

*Cher ami, j'espérais que ma Lucie n'aurait jamais d'autre interprète que toi (...) c'est pour toi qu'elle a été conçue... et tu ne l'as jamais fait transposer!!!.*²⁶⁶

No livro de *Souvenirs d'un chanteur*, Duprez relata que foi ele próprio que sugeriu a Donizetti que Edgardo se apunhalasse durante a *cabaletta*, de preferência no fim do segundo verso:

Par exemple, la grande scène du dernier acte, qui termine l'opéra, finissait comme tous les grands airs possibles: je lui conseillai la reprise du thème principal par les violoncelles sous les sanglots et les plaintes entrecoupées d'Edgar. Il fut si satisfait de l'idée, qu'il la mit à l'exécution aussitôt et m'envoya tout ce grande morceau, copié de sa main, pour me demander mon approbation. J'envoyai l'approbation et gardai l'autographe, au bas duquel le compositeur avait tracé ces mots en patois napolitain: E t'accidi, e caddi, ma caddi solo; che se io cadrò, sarò di già caduto. (E tu frappes, et tu tombes, mais tombes tout seul; car si moi je devais tomber, je serais tombé déjà).

267

Na consulta de *Le prime rappresentazione delle opera di Donizetti*²⁶⁸ que reúne as críticas das óperas de Donizetti. O jornal *L'Omnibus* de Nápoles, de 3 de outubro de 1835, escreveu o seguinte sobre a estreia da *Lucia di Lammermoor*:

*Ma per questa Lucia di Lammermoor, dalla prima sera applausi senza interruzione han coronato il celebre maestro e son venuti crescendo sempre più, ed oggi nessun dubbio ci ha del suo favorevole incontro.*²⁶⁹

O Jornal *Il Pirata* de Milão, de 9 de outubro de 1835, sublinhou que

*(...) La Lucia fu un vero trionfo per Donizetti. Si rinengono in essa tanta novità di pensieri e tanta espressione drammatica (...).*²⁷⁰

Quanto ao tenor Duprez no papel de Edgardo, o mesmo jornal afirmou que

²⁶⁶ Cf. A. BINI & J. COMMONS *Le prime rappresentazione delle opera di Donizetti...*, p. 519.

²⁶⁷ Cf. G. DUPREZ, *Souvenirs d'un chanteur*, Calman Levy Editeurs, Paris, 1880. p. 94.

²⁶⁸ Cf. A. BINI & J. COMMONS *Le prime rappresentazione delle opera di Donizetti...*, p. 524.

²⁶⁹ Idem, p. 525.

²⁷⁰ Idem, p. 527.

Duprez superò sé medesimo (...).

O *L'Eco* de Milão, de 14 outubro de 1835, disse que

*La Lucia di Lammermoor del Maestro Donizzetti, unisce tanta novità di pensieri e tanta forza drammatica a sì profonda maestria e vaghezza d'istromentazione, che l'effetto ne fu meraviglioso fin dalla prima rappresentazione, e così irresistibile (...).*²⁷¹

E sobre o seu desempenho reconhece que

Duprez hà superato sè stesso nella scena finale, in cui dovea lottare con la recentíssima e soavíssima impressione lasciata nell'animo degli uditori da canto della Tacchinardi.

III.7 *Lucie de Lammermoor* em Paris

Em 1839, Gaetano Donizetti escreveu uma versão francesa da ópera *Lucia di Lammermoor* com o título de *Lucie de Lammermoor*. Esta versão em 3 atos, com texto de Alphonse Royer (1803-1875) e Gustavo Vaez (1812-1862), estreou-se a 6 de agosto de 1839 no Théâtre de la Renaissance em Paris.

A estreia de *Lucie de Lammermoor* teve no elenco a jovem soprano inglesa Ana Thillon (1819-1903) no papel principal, o tenor italiano Achille Ricciardi em Edgard e o barítono Auguste Hurteaux no papel de Ashton. Também esta estreia foi um grande sucesso.²⁷²

A partitura tem ajustamentos musicais, especialmente nos recitativos. No primeiro ato, a *scena* e ária de Lucie que começa com o recitativo *C'est moi, mademoiselle* e a ária *Que n'avons-nous des ailes* são distintas musicalmente da versão italiana que corresponderia ao recitativo *Ancor non giunse* e à ária *Regnava nel silenzio*, também do primeiro ato. Na versão francesa foi eliminado o pequeno dueto *Cedi ah cedi* em que Raimondo tenta convencer Lucia a casar com Arturo. O personagem de Alisa, aia de Lucia, não existe na versão francesa e

²⁷¹Curioso o facto de pela primeira vez ver o nome de Donizetti, escrito Donizzetti. Cf. A. BINI & J. COMMONS *Le prime rappresentazione delle opera di Donizetti...*, p. 527.

²⁷²Cf. W. ASHBROOK, *Donizetti and his operas...* p. 143.

Ashton vem ter com Edgard somente na cena final da ópera para o duelo, chegando depois da ária de Edgard entre os dois versos da *cabaletta*. Também a cena da tempestade de noite e do dueto entre Enrico e Edgardo foram eliminadas nesta versão.

As adaptações foram feitas devido, por um lado, aos fracos recursos económicos que o Théâtre de la Renaissance tinha para esta produção e, por outro, à necessidade de respeitar um dos princípios da ópera francesa nos séculos XVII e XVIII, que era a presença de *liasons des scenes*. Essa presença tinha o objetivo de nunca deixar o palco vazio, tendo de permanecer pelo menos um personagem em cena mesmo quando esta mudasse para fazer a ligação dramática entre cenas.²⁷³

Outra mudança nesta versão consistiu em dar maior importância dramática ao personagem Gilbert (que corresponde a Normanno na versão italiana), que passou a ter maior participação vocal atuando em favor de Ashton.

A versão italiana tinha sido apresentada em Paris no Théâtre-Italien a 12 de dezembro de 1837, com um sucesso estrondoso e um elenco que incluía a soprano Fanny Tacchinardi-Persiani e o tenor Giovanni Battista Rubini nos papéis principais. Durante 10 anos esta ópera teve mais de 80 récitas apenas no Théâtre-Italien e foi representada todos os anos até 1855 (com exceção de 1852).²⁷⁴

Segundo a autora Annegret Fauser, que comparou as récitas em Paris no Théâtre-Italien com a *Lucia di Lammermoor* e no Théâtre de la Renaissance com *Lucie de Lammermoor*,

*The two leads could not compete vocally with the stars of Théâtre-Italien.*²⁷⁵

III.8 Objeto de estudo

Nesta dissertação vamos comparar as interpretações do papel de Edgardo na ópera *Lucia di Lammermoor* em duas gravações distantes entre si 50 anos. Com esta análise pretendemos estudar o que mudou na interpretação deste papel ao longo desses anos.

²⁷³ Cf. A. FAUSER & M. EVERIST, *Music, Theater and cultural transfer: Paris, 1830-1914...*, p. 206.

²⁷⁴ Idem, p. 212.

²⁷⁵ Idem, p. 212.

As gravações escolhidas têm como intérpretes, no papel de Edgardo, o tenor Giuseppe di Stefano (v. biografia Anexo II) na gravação da EMI, a mais antiga a que tivemos acesso (1953), e o tenor Roberto Alagna (v. biografia Anexo III) na gravação da Virgin Classics (2002). Seguimos as gravações recomendadas no catálogo *Gaetano Donizetti: a research and guide* de James Cassarro da Fondazione Donizetti.

Os detalhes do suporte discográfico da gravação mais antiga são apresentados no Quadro III.2, e os da gravação mais recente no Quadro III.3. Como podemos ver, a versão escolhida para a interpretação mais recente de Roberto Alagna é em língua francesa. Esta versão não difere musicalmente da italiana na voz do tenor. Consideramos esta escolha a melhor opção para cumprir o objetivo desta dissertação, que é o de comparar as interpretações deste personagem ao longo de 50 anos, usando duas gravações muito distantes entre si.

Título	<i>Lucia di Lamermoor</i>
Compositor	Gaetano Donizetti
Intérpretes	Lucia: Maria Callas Edgardo: Giuseppe Di Stefano Enrico: Tito Gobbi Raimondo: Raffaele Arié Arturo: Valiano Natali Alisa: Anna Maria Canali Normanno: Gino Sarri
Maestro	Tullio Serafin
Coro e Orquestra	Maggio Musicale Fiorentino
Ano de gravação	1953
Editora discográfica	EMI Classics
Ano de publicação	1954

Quadro III.2 – Gravação mais antiga em estudo para a ópera *Lucia di Lamermoor*.

Título	<i>Lucie di Lamermoor</i>
Compositor	Gaetano Donizetti
Intérpretes	Lucie: Natalie Dessay Edgard: Roberto Alagna Henri: Ludovic Tézier Raymond: Nicolas Cavallier Arthur: Marc Laho Gilbert: Yves Saelens
Maestro	Evelino Pidó
Coro e Orquestra	Opéra National de Lyon
Ano de gravação	2002
Editora discográfica	Virgin Classics
Ano de publicação	2002

Quadro III.3 – Gravação mais recente em estudo para a ópera *Lucie di Lamermoor*.

III.9 Análise interpretativa

Neste capítulo analisamos a interpretação de ambos os tenores para saber até que ponto obedecem à partitura, ou se têm abordagens diferentes para exprimir os sentimentos do personagem. Com esse objetivo estudamos isoladamente as intervenções da voz do tenor, embora seja por vezes difícil separá-las dos restantes intérpretes, nomeadamente nos *ensembles*.

III.9.1. Gravação de *Lucia di Lamermoor* de 1953

Prima parte, Atto único.

Scena e Duetto- finale I, Egli s'avanza, Lucia, Edgardo

Na entrada de Edgardo, Di Stefano inicia a sua interpretação de forma assertiva, decidida e respeitando as pausas do recitativo nas frases cantadas, o que lhe permite obter um efeito declamatório apoiado na dicção cuidada das consoantes duplas nas palavras *possente*,

*trasse, biancheggi, novella.*²⁷⁶ O efeito declamatório predomina ao longo do recitativo e nota-se um acento vocal sustentado na dicção em *ivi tratar m'è dato.*²⁷⁷

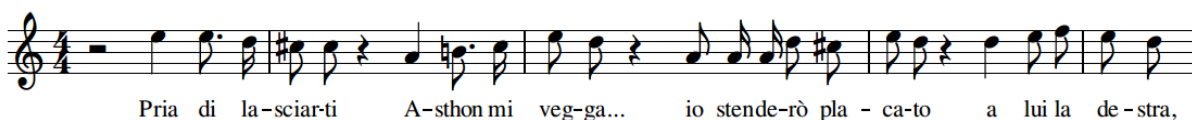
Nas frases seguintes de Edgardo, o intérprete cria uma exaltação de temperamento quando começa a falar de Enrico Ashton, porque, além de colocar ênfase nas palavras das frases seguintes, usa notas de adorno diferentes das que estão escritas na partitura e que servem para acentuar a sílaba anterior à final. Usa como meio para atingir a referida exaltação a nota musical anterior, que neste caso é a nota mais aguda.²⁷⁸ Nas Figura III.3 e Figura III.4 podemos ver como esta frase está escrita na partitura e é interpretada por Di Stefano.

Desta forma Di Stefano cria um efeito de turbulência no personagem.



Musical score for Figure III.3, showing a single staff in 4/4 time. The melody consists of quarter and eighth notes, with some rests. The lyrics are: "Pria di la-sciar-ti A-sthon mi veg-ga... io stende-rò pla - ca-to a lui la de - stra,"

Figura III.3 – Excerto de *Lucia di Lammermoor, Scena e Duetto – finale I, Egli s'avanza, Lucia, Edgardo.*



Musical score for Figure III.4, identical to Figure III.3. It shows a single staff in 4/4 time with the same melody and lyrics: "Pria di la-sciar-ti A-sthon mi veg-ga... io stende-rò pla - ca-to a lui la de - stra,"

Figura III.4 – Figura musical de *Lucia di Lammermoor, Scena e Duetto – finale I, Egli s'avanza, Lucia, Edgardo,* como interpretado por Di Stefano.

No *allegro*, Di Stefano continua a apoiar-se no efeito declamatório quando canta *intendo* e, a seguir, fundamenta-se na nota musical anterior ao fim da sílaba para acentuar a palavra. Cria novamente um ambiente de turbulência sentimental como se mostra na Figura III.6, não cantando o que está escrito na partitura como ilustra a Figura III.5.

²⁷⁶ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 11, 0.30.

²⁷⁷ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 11, 0.45.

²⁷⁸ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 11, 1.03.

Allegro.



Figura III.5 – Excerto de *Lucia di Lammermoor*, *Scena e Duetto – finale I, Egli s'avanza*, Lucia, Edgardo. *Allegro*.

Allegro.



Figura III.6 – Figura musical de *Lucia di Lammermoor*, *Scena e Duetto – finale I, Egli s'avanza*, Lucia, Edgardo, *Allegro*, como interpretado por Di Stefano.

Di Stefano continua com a exaltação de caráter usando a dinâmica de *crescendo*, em especial a partir de *il sangue mio* até *in sen mi scorre?*²⁷⁹ No fim deste recitativo faz um *portamento* notável, de acordo com a ligação que Donizetti escreveu na partitura em *trema*, como podemos ver na Figura III.7.

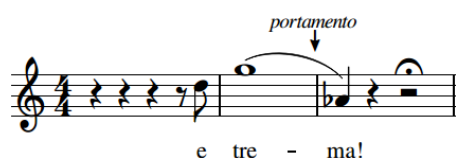


Figura III.7 – Figura musical de *Lucia di Lammermoor*, *Scena e Duetto – finale I, Egli s'avanza*, Lucia, Edgardo, final do recitativo com *portamento*, tal como interpretado por Di Stefano.

No *larghetto Sulla tomba*, o tenor continua a usar na sua interpretação o acento na dicção, precisamente na sílaba anterior à final de cada palavra, *Sulla tom-ba che rin-se-rra*, mas canta a linha vocal de acordo com o que o compositor escreveu. Neste momento do dueto, Edgardo recorda os seus antepassados e fala da rivalidade trágica entre a sua família e a de Lucia. Di Stefano faz um *portamento* em *giurai* para *nel mio furore*, dando-lhe também uma dinâmica de *crescendo* conforme está escrito na partitura (v. partitura, *Scena e Duetto – finale I, (Egli s'avanza)* cc. 73, p. 55). Di Stefano muda a cor vocal com o objetivo de realçar

²⁷⁹ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 11, 2:03.

o *dolce* que está na partitura, descrevendo dessa forma a emoção que Edgardo sente quando vê Lucia pela primeira vez, em *ma ti vidi e in cor mi nacque*. Na frase seguinte o intérprete opta por uma sustentação longa no Si bemol 4 em *si si si potrei*, cumprindo todos os acentos escritos.²⁸⁰ Canta este Si bemol 4 sustentado na vogal i, o que representa um desafio para a voz de tenor, pois é uma vogal fechada num registo agudo.²⁸¹ Em seguida faz um *portamento* em *compirlo ancor*, como podemos ver na Figura III.8.



Figura III.8 – Figura musical de *Lucia di Lammermoor, Scena e Duetto – finale I, Egli s'avanza, Lucia, Edgardo*, fim do *larghetto* com *portamento* como é interpretado por Di Stefano.

Na secção do dueto, que começa com a entrada de Lucia em *Deh! Ti placa*, Di Stefano enaltece com clareza as notas e as passagens rápidas em *Pur quel voto non è infranto* e obedece ao *rallentando* escrito em *io potrei, si potrei*, quando canta com Lucia.²⁸² Logo a seguir, em *affrettando un poco*, dá novamente importância às palavras repetidas de *compirlo ancor*.²⁸³

No *allegro vivace*, quando Edgardo pede Lucia em casamento e trocam anéis de noivado, em *Qui di sposa eterna fede*, Di Stefano cumpre exatamente os acentos que Donizetti escreveu no início de cada frase, *Qui, Dio* e em *tempio*, dando assim grande relevo a este momento tão importante. Salientam-se também o efeito declamatório e os acentos em *unisco il mio*, que contrastam com a dinâmica de *pp* em *Ah sol tanto!*²⁸⁴. Aqui faz uma pequena suspensão na nota Sol4 em *Ah*, seguindo com uma métrica vocal de acordo com o *poco più* escrito na partitura (v. partitura, *Scena e Duetto - finale I, (Egli s'avanza)* cc. 142, p. 61). Nas frases seguintes consegue uma emissão clara de acordo com o que está escrito e uma interpretação cheia de paixão.

²⁸⁰ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 12, 0:48

²⁸¹ Cf. R. MILLER, *Training tenor voices...*, p. 41.

²⁸² Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 12, 1:55.

²⁸³ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 12, 2:40.

²⁸⁴ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 13, 0:40.

Na frase *io di te memoria viva sempre o cara serberò*, o intérprete faz um pequeno *rallentando* como preparação para cantar um Lá4 agudo na palavra *cara*²⁸⁵, que não está na partitura, como podemos ver por comparação das Figura III.9 e Figura III.10.



Figura III.9 – Excerto de *Lucia di Lammermoor, Scena e Dueto – finale I, Egli s’avanza, Lucia, Edgardo*, fim do *allegro vivace*.



Figura III.10 – Figura musical de *Lucia di Lammermoor, Scena e Dueto – finale I, Egli s’avanza, Lucia, Edgardo*, fim do *allegro vivace* como interpretado por Di Stefano.

O *moderato assai* começa com Lucia a cantar *Verranno a te*, com indicação de *sempre legato* na partitura, surgindo logo um desafio do ponto de vista técnico para ambas as vozes de soprano e tenor, como se pode ver na Figura III.11. Na primeira palavra existe um intervalo de 8.^a de uma nota grave para uma nota que está na zona de passagem de registos, tanto na voz de soprano como na voz de tenor. Di Stefano, quando repete a frase cantada por *Lucia*, canta sem aparente dificuldade de emissão, sempre num *legato* conforme indicado na partitura e tendo em atenção todas as dinâmicas escritas pelo compositor. Não canta a *acciaccatura* como está escrita em *sull’aure*²⁸⁶, como podemos ver na Figura III.11, mas já a respeita na frase *udrai nel mar che mormora*.

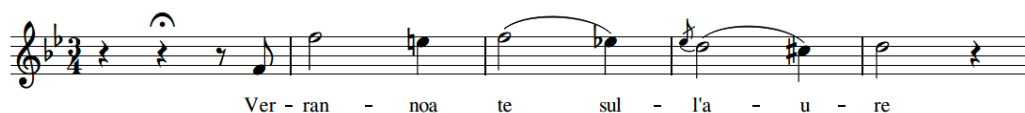


Figura III.11 – Excerto de *Lucia di Lammermoor, Scena e Dueto – finale I, Egli s’avanza, Lucia, Edgardo, moderato assai*.

²⁸⁵ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 14, 0:29.

²⁸⁶ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 15, 1:11.

Edgardo canta sozinho o tema *Verrano a te*, e não com Lucia como está na partitura. Não encontramos justificção para que a soprano não tenha cantado a sua frase.²⁸⁷ No *più allegro*, os dois intérpretes não cantam desde *Il tuo scritto sempre viva* até à retoma do tema inicial em *Ah! Verrano a te*.²⁸⁸ Nesta retoma ambos os cantores fazem uma dinâmica de *piano e dolce*, fazendo transparecer o caráter amoroso de ambos os personagens. Os acentos são bastante claros e as *appoggiatura* cantadas de forma detalhada. A frase *questo pegno* está escrita na partitura com o Mi bemol 5 para a voz de tenor, como mostra a Figura III.12. No entanto, Di Stefano canta em sua substituição um Sol4 em uníssono com a soprano e muda as palavras para *su quel* em vez de *questo*, como podemos ver na Figura III.13.

Figura III.12 – Excerto de *Lucia di Lammermoor*, *Scena e Duetto – finale I, Egli s’avanza, Lucia, Edgardo*, fim do *moderato assai*.

Figura III.13 – Figura musical de *Lucia di Lammermoor*, *Scena e Duetto – finale I, Egli s’avanza, Lucia, Edgardo*, fim do *moderato assai* como interpretado por Di Stefano.

Após um corte de 8 compassos recomeça com a entrada de *Edgardo* em *Io parto* (v. partitura, *Scena e Duetto – finale I, (Egli s’avanza)* cc. 332-340, p. 71). Depois de *rammentati, ne stringe il ciel!*, ambos os protagonistas cantam em conjunto. Não obedecem ao que está escrito na partitura segundo a qual devia entrar primeiro a soprano a cantar *Edgardo!* e depois o tenor em *Addio!* até ao Si bemol 4. Di Stefano e Maria Callas cantam esta nota aguda em *forte* e com grande riqueza.

²⁸⁷ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 15, 2:01.

²⁸⁸ Isto acontece muitas vezes para ambos os cantores poderem poupar-se do ponto de vista vocal, para enfrentarem as longas frases seguintes deste dueto.

Parte seconda, Atto primo.

Scena e Sexteto, Chi mi frena in tal momento, Edgardo, Enrico, Lucia, Alisa, Arturo, Raimondo e Coro.

Di Stefano começa este sexteto em simultâneo com o barítono, com clareza de dicção e *legato* numa dinâmica de *piano* respeitando as notas e os ritmos escritos na partitura, com grande atenção ao *affrettare* em *t'amo ingrata, t'amo, t'amo, ingrata, t'amo ancor*.²⁸⁹

No momento da entrada de Lucia e de Raimondo, o tenor canta apenas pontualmente sem grande protagonismo musical. Cumpre exatamente o que está escrito com uma emissão vocal muito segura, clara e homogênea, sem quebras nas mudanças de registos e respeitando os acentos. Nas frases seguintes, Lucia e Edgardo têm a frase melódica principal quando Edgardo canta *Ah! Son vinto ah! Son commosso*. Di Stefano executa as frases em *legato* e com o registo agudo de sólida emissão. No final do sexteto, surge a frase de Edgardo, *Ingrata, t'amo ancor*, que o tenor interpreta como está representado na Figura III.15, com repetição da palavra *ancor* para lhe dar maior ênfase e supressão das palavras *sì, sì* escritas na partitura, como mostra a Figura III.14.

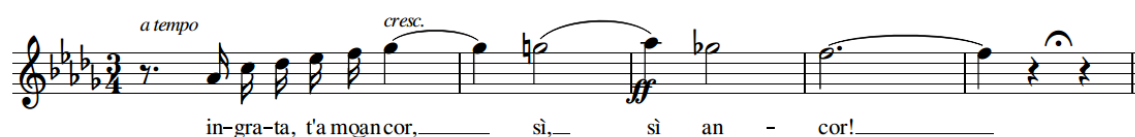


Figura III.14 – Excerto de *Lucia di Lammermoor*, Sexteto *Chi mi frena in tal momento?*, Lucia, Edgardo, Enrico, Raimondo, Arturo, Alisa e Coro.

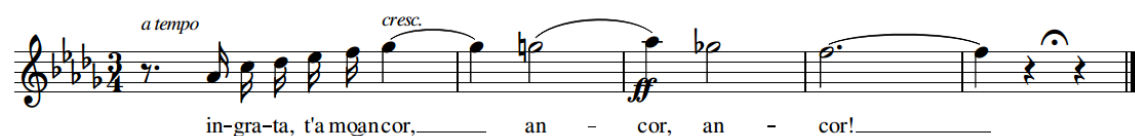


Figura III.15 – Figura musical de *Lucia di Lammermoor*, Sexteto *Chi mi frena in tal momento?* Lucia, Edgardo, Enrico, Raimondo, Arturo, Alisa e Coro. Fim do Sexteto interpretado por Di Stefano.

²⁸⁹ Cf. Consultar gravação, Disco 2, Faixa 11, 0:51.

Stretta del finale II, T'allontano sciagurato, Arturo, Enrico, Edgardo, Raimondo, Lucia e Alisa e Coro.

Nesta *Stretta*, Di Stefano mostra a sua raiva e fúria com grande clareza na emissão das notas e executa os acentos das palavras *altro sangue scorrerà* como estão escritos (v. partitura, *Stretta del finale II, (T'allontano sciagurato)* cc. 12, p. 148). Quando Edgardo desembainha a espada para responder à provocação de Arturo, aparece Raimondo, que invoca o nome de Deus e pede que as espadas sejam retiradas e haja calma. Em *La mia sorte*²⁹⁰ e até *Il mio dammi lo rendi*, o cantor respeita as dinâmicas e cumpre com os acentos. Na secção seguinte a linha de canto tem um tom de raiva e angústia que Di Stefano deixa transparecer claramente através de uma dicção cuidada, dando especial atenção às consoantes no *a piacere* em *Hai tradito il cielo e amor*.²⁹¹ Usa depois um *portamento* com *crescendo* de *amor* para *maledetto*²⁹², conforme a partitura. No fim do *più mosso* não canta os 3 compassos em *Ah ma di Dio la mano irata*, cantando depois um Lá4 sustentado, subindo depois para Si bemol 4 e regressando ao Lá4, tudo na exclamação Ah. Retoma depois o texto escrito a partir de *vi disperda*, como se pode ver na Figura III.16.

Lucia

Edgardo

Ah! _____

Ah _____ vi di - sper-da

Figura III.16 – Figura musical de *Lucia di Lammermoor, Stretta del finale II, T'allontano sciagurato, Arturo, Enrico, Edgardo, Raimondo, Lucia e Alisa e Coro*. Fim do *più mosso* cantado por Di Stefano.

No *vivace* seguinte Edgardo canta em uníssonos com Lucia na sua entrada em *Trucidatemi*, e *pronubo al rito*, tendo ambos a melodia principal. Neste *vivace*, depois de cantar a frase *all'altare più lieta ne andrà*, Di Stefano canta a mesma a linha da soprano e não

²⁹⁰ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 13, 0:12.

²⁹¹ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 13, 1:13.

²⁹² Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 13, 1:22.

a sua parte, como que numa competição entre os dois protagonistas, com as notas agudas Si natural 4, Si bemol 4, Lá natural 4, Sol sustenido 4 e Lá4.²⁹³

Os intérpretes não repetem o tema, concluindo o *vivace* com um corte em que a soprano canta um heroico Ré5 sobreagudo.

Parte Seconda, Atto Secondo.

Uragano Scena Prima e dueto, Orrida è questa notte, Edgardo, Enrico.

Esta *scena* e dueto foram cortados e não estão na gravação.

Aria finale, Fra poco a me ricovero, Edgardo.

Di Stefano inicia o recitativo da ária *Tombe degli avi miei* com uma dicção muito precisa, cantando um *legato* estilístico e um *rallentando* no fim da frase, com especial atenção à última palavra em *deh! raccogliete voi*.²⁹⁴ A execução do tenor exprime um sentimento de desespero como efeito interpretativo desde *Cessò dell'ira* até *abbandonar mi vo?*²⁹⁵, com execução precisa dos ornamentos. Entre estas frases canta *il breve foco*, como se pode ver na Figura III.18, dando mais ênfase à 1.^a sílaba da palavra *foco*. Podemos ver na Figura III.17 como a interpretação de Di Stefano difere do que está escrito na partitura.



Figura III.17 – Excerto de *Lucia di Lammermoor*, ária finale *Fra poco a me ricovero* Edgardo.



Figura III.18 – Figura musical de *Lucia di Lammermoor*, ária finale *Fra poco a me ricovero*, Edgardo. Recitativo *Tombe degli avi miei*, como interpretado por Di Stefano.

²⁹³ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 14, 0:42.

²⁹⁴ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 22, 1:54.

²⁹⁵ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 22, 2:22.

Executa o mesmo efeito em *è orrendo peso*²⁹⁶ e faz uma nota de adorno na palavra *peso*, que não está na partitura, como podemos ver por comparação das Figura III.19 e Figura III.20.



Figura III.19 – Excerto de *Lucia di Lammermoor*, ária *finale Fra poco a me ricovero* Edgardo.

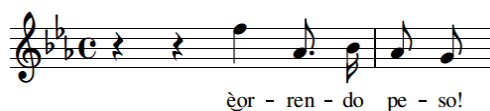


Figura III.20 – Figura musical de *Lucia di Lammermoor*, ária *finale Fra poco a me ricovero*, Edgardo. Recitativo *Tombe degli avi miei*, início do *larghetto* interpretado por Di Stefano.

O intérprete canta com uma emissão homogênea e segura, em que o desespero e a tristeza são evidentes a partir de *Ah! scarsa fu la notte al tripudio!.. até al felice consorte*²⁹⁷, e também no *larghetto* a partir de *Tu delle gioje in seno*. Aborda estas frases com sobriedade, repetindo-as com maior contraste dramático do que na primeira vez.²⁹⁸ Executa a cadência tradicional em *io della morte*²⁹⁹ de forma rica e segura, como podemos ver na Figura III.21.

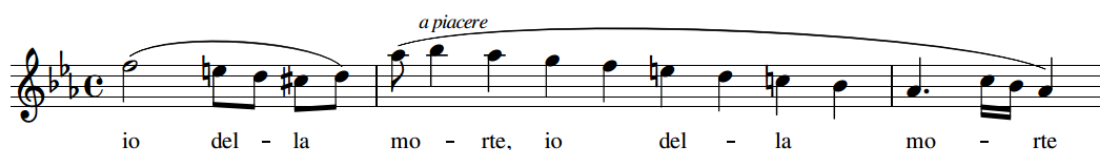


Figura III.21 – Figura musical de *Lucia di Lammermoor*, ária *finale Fra poco a me ricovero*, Edgardo. Recitativo *Tombe degli avi miei*, cadência do fim do recitativo, como interpretado por Di Stefano.

No início deste *larghetto* canta um *legato* de grande maestria desde *Fra poco a me ricovero* até *manca il conforto a me*,³⁰⁰ com o *ritenuto* em *conforto a me*. No meio das frases

²⁹⁶ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 22, 2:31.

²⁹⁷ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 22, 3:22.

²⁹⁸ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 22, 3:41.

²⁹⁹ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 22, 3:47.

³⁰⁰ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 23, 1:00.

atrás referidas são também notáveis a clareza da sua dicção e o uso com requinte de um pequeno *portamento* em *Ah! Fin degli estinti, ah misero*³⁰¹ do *Ah* para *fin*. Seguindo a indicação de *legato* nesta frase, cria um ambiente mais sentimental (v. partitura *Aria finale (Fra poco a me ricovero)* cc. 71-72, p. 259). As frases são interpretadas com elegância de fraseado, as notas rápidas são claras, os acentos respeitados em *quel marmo dispregiato*³⁰² e em *del tuo consorte a lato*.³⁰³ Na frase *Ah! Rispetta almen le ceneri*, canta a suspensão em *Ah!* num Sol4 seguro e robusto³⁰⁴ e faz uso de *portamento* na frase *di chi moria per te*.³⁰⁵ Quando interpreta *rispetta almen le ceneri*³⁰⁶, o Lá4 é sólido e opulento, com atenção ao acento escrito e ao *legato*, usando um *portamento* em *moria per te*.³⁰⁷

No *poco più animato* há uma métrica vocal acelerada e um desespero arrebatador em *rispetta almeno chi muore per te*³⁰⁸, que obedece à indicação de *con calore* e em *crescendo* (v. partitura *Aria finale (Fra poco a me ricovero)* cc. 92-93, p. 261). Cumpre também os acentos com ataques incisivos em *tu lo dimentica* e quando canta no *a tempo* a palavra *o barbara*. Interpreta a cadência final tradicional até um magnífico e sustentado Si natural 4 com sentimento, não fazendo nenhum *diminuendo* no fim da frase e mantendo uma dinâmica de *forte* na conclusão em *per te*, como mostra a Figura III.22.³⁰⁹



Figura III.22 – Figura musical de *Lucia di Lammermoor*, ária *finale Fra poco a me ricovero*, *Edgardo*. Cadência do fim da ária, como interpretado por Di Stefano.

Maestoso, Oh meschina! Raimondo, Enrico, Edgardo e Coro.

No *maestoso* seguinte *Oh meschina!* o cantor cumpre na sua primeira entrada o que está escrito, em especial a pausa depois da exclamação em *Giusto cielo!... rispondete*³¹⁰, criando um efeito de ansiedade e surpresa. Desde *Di chi mai, di chi piangete?* até *Su, parlate*, nota-se a agonia e o desespero do intérprete quando os convidados o informam de que Lucia

³⁰¹ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 23, 0:46.

³⁰² Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 23, 1:12.

³⁰³ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 23, 1:23.

³⁰⁴ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 23, 1:30.

³⁰⁵ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 23, 1:44.

³⁰⁶ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 23, 1:49.

³⁰⁷ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 23, 1:57.

³⁰⁸ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 23, 2:18.

³⁰⁹ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 23, 3:18.

³¹⁰ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 24, 0:47.

está a morrer.³¹¹ O tenor respeita a nível estilístico o que está escrito em *Questo di che sta sorgendo*³¹², usando para isso uma cor vocal adaptada ao drama.

Continuando em *crescendo* dramático interpreta *È decisa la mia sorte!* de forma assertiva, aumentando o mesmo efeito em *Rivederla ancor vogl'io*.³¹³ Dá especial atenção à reação de Edgardo perante a morte de Lucia em *Ella dunque?* e exprime no final o seu desespero em *Lucia più non è!*³¹⁴

Moderato, Tu che a dio spiegasti, Edgardo, Raimondo, Enrico e Coro.

No *moderato Tu che a dio spiegasti l'ali*, é comovente no seu desespero quando canta um *legato* muito homogéneo e um *portamento* em *spiegasti*³¹⁵, com especial atenção ao acento escrito na palavra *l'ali*³¹⁶, e ao usar outro *portamento* em *bell'alma innamorata*.³¹⁷ Dá também especial atenção às *appoggiaturas* e executa um rigoroso *legato* com uso de *portamento* e *rallentando* em *teco ascenda il tuo fedel*.³¹⁸ No *poco più* usa o efeito declamatório quando canta, na mesma nota, a frase *O bell'alma innamorata*. Quando repete *bell'alma innamorata* usa o *legato* e respeita o *calando* em *ne congiunga in il Nume in ciel*.³¹⁹ E quando repete mais uma vez estas duas frases nota-se o *crescendo* e o *rinforzando* até um firme Lá4 em *forte* em *innamorata*.³²⁰ Depois o violoncelo retoma o tema principal e Di Stefano usa uma dinâmica de *pp* com respeito das pausas, dando à interpretação um efeito muito expressivo em *A te vengo* de acordo com a indicação estilística de *con voce fioca*.³²¹ Continua com a mesma dinâmica de *pp* e *legato* mas com grande doçura em *ti rivolgi, ah!*³²² É muito expressivo quando utiliza a respiração ofegante nas pausas em *al tuo fedel*³²³, para criar o efeito de soluçar. Exprime novamente o sentimento de doçura com um ataque em *piano* e usa o *portamento* na frase *O bell'alma*.³²⁴ No *poco più* usa o efeito declamatório quando canta *o bell'alma innamorata*³²⁵ na mesma nota, fazendo contraste com *legato* na repetição, e continuando em *crescendo* até ao *forte* Lá4 em *innamorata*. No *più allegro* faz

³¹¹ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 24, 1:16.

³¹² Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 24, 2:12.

³¹³ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 24, 2:53.

³¹⁴ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 25, 0:36.

³¹⁵ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 26, 0:46.

³¹⁶ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 26, 0:46.

³¹⁷ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 26, 0:56.

³¹⁸ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 26, 1:15.

³¹⁹ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 26, 2:01.

³²⁰ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 26, 2:11.

³²¹ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 27, 0:12.

³²² Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 27, 0:34.

³²³ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 27, 0:40.

³²⁴ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 27, 1:10.

³²⁵ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 27, 1:27.

um corte de 4 compassos, canta apenas a partir do *poco più* em *il nume in ciel*³²⁶ e conclui com um opulento e sustentado Si bemol 4 agudo.

III.9.2. Gravação de *Lucie de Lammermoor* de 2002

Esta ópera em versão francesa tem pequenos ajustamentos do ponto de vista musical de forma a ajustar a melodia à métrica das palavras francesas. O enredo e a parte musical para o papel de Edgard são iguais à versão italiana. Os atos têm uma denominação diferente da versão italiana, em que eram designados como partes.

Para esta análise usámos a partitura da versão francesa da editora Edmond Mayaud, (Paris, 1857) que só está disponível online³²⁷, pois a Ricordi não editou esta versão.

Acte I

Scène et duo, C'est moi Lucie, Edgard, Lucie.

Na primeira frase deste recitativo, Alagna inicia com uma voz robusta e uma dicção precisa. O cantor não respeita as pausas escritas na sua totalidade³²⁸, optando por um discurso mais fluente desde *C'est moi Lucie* até *mon ennemi*.³²⁹ A partir do *moderato* nota-se um efeito declamatório na emissão das notas, que deixa transparecer a cólera de Edgard em relação ao irmão de Lucie e a tudo o que fez à sua família. Entre as frases *O destinée étrange* e *qu'il tremble*³³⁰ destaca-se a particular atenção dada à *appoggiatura* em *ma perte entière*.³³¹ Para conclusão deste recitativo, Alagna faz um *portamento* muito expressivo em *toi même*³³², embora este tipo de ligação não esteja escrito.³³³

Nas primeiras frases do *larghetto* *Sur la tombe* canta com uma cor escura e usa um *portamento* que não está escrito nas palavras *tombe, père, juré, colère, race* e *guerre*³³⁴ com um agudo brilhante e seguro. Nas frases *Mais je te vis et dans mon âme* usa as dinâmicas escritas, articula claramente as palavras com uma cor vocal escura e tem atenção ao *acento* em *te vis*.³³⁵ Faz uma dinâmica de *pp* em *rayon d'amour*³³⁶ com o registo de cabeça com

³²⁶ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 27, 2:03.

³²⁷ Disponível no site: http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/0/04/IMSLP253353-PMLP51145-Donizetti_-_Lucie_de_Lammermoor_vs_ed.Mayaud_.pdf. (acedido a 10 de julho de 2015).

³²⁸ Cf. Consultar partitura em http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/0/04/IMSLP253353-PMLP51145-Donizetti_-_Lucie_de_Lammermoor_vs_ed.Mayaud_.pdf, p. 48.

³²⁹ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 8, 0:56.

³³⁰ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 8, 1:53.

³³¹ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 8, 1:37.

³³² Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 8, 2:06

³³³ Cf. Consultar partitura em http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/0/04/IMSLP253353-PMLP51145-Donizetti_-_Lucie_de_Lammermoor_vs_ed.Mayaud_.pdf, p. 51.

³³⁴ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 9, 0:18.

³³⁵ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 9, 0:27.

³³⁶ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 9, 0:41

mistura de *falsetto*, canta o Si bemol 4 em *Oui, oui je pourrais* de uma forma brilhante e rica, num difícil desafio técnico, pois está a cantar a vogal i numa nota muito aguda. No fim da frase, em *l'accomplir un jour*, o tenor executa por opção própria um *diminuendo* até chegar a um *pp* seguido de um *portamento* em *jour*, como se pode ver na Figura III.23.³³⁷



Figura III.23 – Figura musical de *Lucie de Lammermoor, Scène et duo, C'est moi Lucie, Edgard, Lucie*. Início do *larghetto* *Sur la tombe*, como interpretado por Alagna.

Na secção seguinte cumpre com precisão o que está escrito na partitura, obedecendo ao *legato* nas passagens rápidas que são cantadas com precisão e clareza em *la vengeance me réclame*³³⁸, aos *rallentando* em *je pourrais*³³⁹ e às dinâmicas sugeridas em *je pourrais encor punir*. No *allegro* seguinte, o tenor cumpre os acentos em *Viens sous l'ombre de ce chêne où tu m'as juré ta foi*³⁴⁰, assim como na repetição destas frases, obtendo um efeito expressivo de contentamento, pois é nesta altura que Edgard e Lucie trocam os votos nupciais. Nas frases seguintes tudo é cantado de acordo com a partitura, para mostrar o contentamento e o ambiente amoroso entre os dois apaixonados. No fim de *Ma pensée et ma prière vont de loin vers toi voler*³⁴¹, Alagna faz uma cadência ao Lá4 em *forte* tal como Di Stefano, seguido de um *diminuendo* até *pp*, quando muda para um registo de mistura entre cabeça e *falsetto*. Retoma a frase conclusiva com *portamento* em *toi voler*³⁴², como mostra a Figura III.24.



Figura III.24 – Figura musical de *Lucie de Lammermoor, Scène et duo, C'est moi Lucie, Edgard, Lucie*. Fim do *allegro vivace*, como interpretado por Alagna.

³³⁷ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 9, 1:01.

³³⁸ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 9, 2:02.

³³⁹ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 9, 2:04.

³⁴⁰ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 9, 3:16.

³⁴¹ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 10, 0:33.

³⁴² Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 10, 0:35.

No *moderato* *Vers toi*³⁴³ cumpre sem qualquer dificuldade técnica o salto de 8.^a na primeira frase, canta sempre com timbre forte e brilhante, e usa o *legato*, as notas de ornamentação, o *crescendo* e os acentos, até *ton coeur soit sa tombe*³⁴⁴, como se pode ver na Figura III.25:

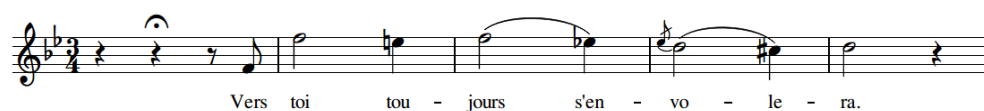


Figura III.25 – Excerto de *Lucie de Lammermoor*, *Scène et duo*, *C'est moi Lucie*, *Edgard*, *Lucie*. Início do *moderato*.

Em conjunto com a soprano, canta a sua parte na retoma do tema em *Ah vers toi*³⁴⁵, com *rallentando* e em *piano* conforme a partitura e cumpre com o *poco meno*, com notas de ornamentação cuidadas e abordadas com detalhe. Não canta nesta gravação a parte de Edgar em *si mon pauvre coeur désolé à sa douleur succombe*³⁴⁶, que é cantada pela soprano tal como na versão italiana da ópera, sem justificação conhecida. Na frase *donne une larme à l'exilé* obedece ao *legato* e executa o desafiante Mi bemol 5 escrito em *adieu tout mon bonheur*³⁴⁷, em registo de *falsetto* e com uma afinação muito segura. Esta nota de difícil alcance exprime o sentimento de euforia dos apaixonados, transmitindo ao ouvinte o êxtase que ambos os protagonistas estão a viver na ópera.



Figura III.26 – Excerto de *Lucie de Lammermoor*, *Scène et duo*, *C'est moi Lucie*, *Edgard*, *Lucie*, fim do *moderato assai*.

³⁴³ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 10, 0:57.

³⁴⁴ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 10, 2:38.

³⁴⁵ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 10, 3:11.

³⁴⁶ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 10, 3:37.

³⁴⁷ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 10, 4:03.

A partir de *tout mon bonheur* e até ao fim do dueto, o tenor cumpre com o que está escrito, em especial quando entra em *adieu*, depois da soprano, concluindo ambos com um sólido e sustentado Si bemol 4 agudo, em que o tenor canta *adieu!* e a soprano, *Edgard!*³⁴⁸

Acte II

Sestetto, *J'ai pour moi mon droit mon glaive, Edgard, Ashton, Lucie, Gilbert, Arthur e Coro.*

Neste sexteto, o cantor faz todas as dinâmicas e o *legato* indicados na partitura, a partir da frase *J'ai pour moi mon droit mon glaive até je t'aime encor*³⁴⁹, dando atenção ao *forte piano* e ao *calando* em *l'effroi sur son visage*³⁵⁰, o que traz elegância ao fraseado. O seu agudo é muito sólido e faz um *diminuendo* até *pp*, o que traz grande expressividade ao fim da frase *je t'aime encor*.³⁵¹ Na frase seguinte, volta a cantar até ao fim com *Lucie je t'aime encor*³⁵² e faz também um *diminuendo* até *pp*. Quando canta a melodia principal com Lucie, a partir de *ah ce coeur que tu repousses*³⁵³, cumpre com o *legato* e obedece ao que está escrito na partitura. No fim deste *ensemble* usa o *portamento* na frase *Oui, oui je t'aime encor*³⁵⁴ e conclui assim este sexteto de grande dramatismo musical.

Strette du final, *Loins de nous j'ordonne, Ashton, Arthur, Raimond, Edgard, Lucie e Gilbert e Coro.*

Neste momento da ópera canta de uma forma muito expressiva e mostra a sua fúria através de acentos para destacar as palavras *va rougir*³⁵⁵, optando por uma emissão escura e robusta quando canta com Ashton a partir de *Oui d'unir sa vie à la mienne*³⁵⁶ até *est-ce ton nom?*³⁵⁷ Mantém a mesma atitude de revolta em *Ramasse ton gage va loin de moi*³⁵⁸ e no *a piacere* em *non du serment tu trahis la fo.*³⁵⁹ Na partitura está prevista uma ligação sem respiração para o Lá4 na palavra *anathème*, como mostra a Figura III.27, mas que o tenor não

³⁴⁸ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 10, 4:30.

³⁴⁹ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 17, 1:00.

³⁵⁰ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 17, 0:36.

³⁵¹ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 17, 0:57.

³⁵² Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 17, 2:00.

³⁵³ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 17, 2:17.

³⁵⁴ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 17, 3:30.

³⁵⁵ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 18, 0:25.

³⁵⁶ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 18, 1:40.

³⁵⁷ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 18, 2:20.

³⁵⁸ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 18, 2:28.

³⁵⁹ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 19, 0:03.

faz, prefere respirar no fim de *la foi* como se ilustra na Figura III.28. Cumpre com o acento em *anathème* para criar assim o mesmo efeito interpretativo de angústia.

A piacere. Più mosso. Conforza

non, du ser - ment tuta his la foi a - na - thê - me

Figura III.27 – Excerto de *Lucie de Lammermoor*, *Strette du final*, *Loins de nous j'ordonne*, *Ashton, Arthur, Raimond, Edgard, Lucie e Gilbert e Coro*. Início do *più mosso*.

A piacere. Più mosso. Conforza

non, du ser - ment tuta his la foi a - na - thê - me

respiração

Figura III.28 – Figura musical de *Lucie de Lammermoor*, *Strette du final*, *Loins de nous j'ordonne*, *Ashton, Arthur, Raimond, Edgard, Lucie e Gilbert e Coro*. Início do *più mosso* como interpretado por Alagna.

Canta exatamente todas as notas que estão na partitura sem fazer cortes e aplica os acentos em *je te vis coeur de reptiles race infâme*.³⁶⁰ No Lá4 em *et la flamme* faz a cadência ao Si bemol 4 volta ao Lá4, como podemos ver na Figura III.29. Retoma em seguida a frase em *Vous détruissant*.³⁶¹

L Ah! Rall.

Ed qui vous a vo - mis que lie poi - son le fer et la flam - me vous détruissant

Figura III.29 – Figura musical de *Lucie de Lammermoor*, *Strette du final*, *Loins de nous j'ordonne*, *Ashton, Arthur, Raimond, Edgard, Lucie e Gilbert e Coro*. Fim do *più mosso*, como interpretado por Alagna.

³⁶⁰ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 19, 0:27.

³⁶¹ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 19, 0:39.

Canta com *Lucie* a partir de *Egorgez moi frappez car la terre*³⁶², com os acentos nas palavras *plus, pour, repandez* e *sang*. Até ao fim deste *ensemble* cumpre com o que está escrito, não acrescenta notas nem faz cortes, em contraste com a abordagem de Di Stefano na gravação mais antiga.

Acte III

Scene et Duo, Edgard? Oui moi, Edgard, Ashton.

Por se tratar da versão francesa, começamos por analisar diretamente a entrada de Edgard no *moderato assai*, em que Alagna usa uma cor vocal escura e robusta que sugere o orgulho e a raiva de Edgard em *ton juge aussi à me voir tu devais t'attendre*³⁶³, cumprindo as notas com segurança no ataque.

Na versão italiana, a descrição da tempestade antecede o recitativo *Orrida é questa notte*, que não existe na versão francesa.

Em *Souviens-toi qu'en ce domaine*³⁶⁴, o tenor canta com brilho e bravura, executa as notas rápidas de forma clara e destacada e cumpre os acentos nas palavras *domaine, chasse* e *comandé*. Enaltece o *legato* indicado sem perder a bravura de carácter, ataca a passagem rápida com grande nitidez em *mais mon droit n'a point cédé*³⁶⁵, cumpre os acentos em *ma vengeance*³⁶⁶ e o *legato* em *veut enfin être assouvie*.³⁶⁷ Até ao fim da sua intervenção canta exatamente o que está escrito, as *appoggiatura* em *j'ai commandé* e faz o *crescendo* em *seigneur j'ai comande*.³⁶⁸ Depois executa a suspensão em *Oh jalousie*³⁶⁹, continuando a cumprir as *appoggiaturas* em todas as outras pequenas intervenções. Apenas quando canta *je t'y plongerai*³⁷⁰ acrescenta uma pequena cadência até Lá4 agudo, que não está na partitura, como se mostra nas Figura III.30 e Figura III.31

³⁶² Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 19, 1:13.

³⁶³ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 2, 1:16.

³⁶⁴ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 3, 0:09.

³⁶⁵ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 3, 0:36.

³⁶⁶ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 3, 0:41.

³⁶⁷ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 3, 0:45.

³⁶⁸ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 3, 1:00.

³⁶⁹ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 3, 1:41.

³⁷⁰ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 4, 1:30.



Figura III.30 – Excerto *Lucie de Lammermoor, Scène et Duo, Edgard? Oui moi, Edgard, Ashton*. Fim do *allegro*.

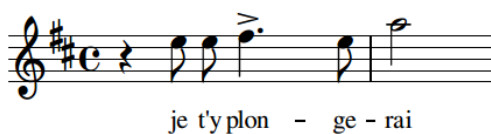


Figura III.31 – Figura musical de *Lucie de Lammermoor, Scène et Duo, Edgard? Oui moi, Edgard, Ashton*. Fim do *allegro* como interpretado por Alagna.

No *allegro Ah soleil sur l'arène*³⁷¹, e até ao fim, respeita todos os acentos sempre com grande bravura de caráter e agudos luminosos e seguros, respeitando os *crescendo*, as notas de *appoggiatura* e os *affrentando*. No final faz um corte de 8 compassos, passa diretamente para a frase *éclairé soleil ce drame*³⁷², e depois canta um Lá4 agudo sustentado que não está escrito na partitura.³⁷³

Scène et air final Tombes de mes aieux, Edgard.

Edgard inicia o recitativo com grande segurança no ataque das notas em *Tombes de mes aieux*, revela especial expressão de tristeza em *d'une famille éteinte recueillez le dernier*³⁷⁴, faz um *rallentando* que não está escrito em *l'infortuné débris*³⁷⁵ e suprime o *gruppetto* em *Ah! Plus de plainte*.³⁷⁶ No fim da frase *pour moi n'a plus de prix*³⁷⁷ faz uma dinâmica de *pp* usando uma mistura de voz de cabeça com *falsetto*, bem como um pouco de *rallentando* que também não está indicado. Até ao começo do *largo* seguinte, o desgosto e a raiva de Edgard são visíveis desde *mon sang Ashton je te le livre até je tourne vainement mon front pâli vers toi*³⁷⁸, onde faz um pequeno *rallentando* que não está indicado.

³⁷¹ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 4, 1:40.

³⁷² Cf. Consultar partitura em http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/0/04/IMSLP253353-PMLP51145-Donizetti_-_Lucie_de_Lammermoor_vs_ed.Mayaud_.pdf, pp. 146-147.

³⁷³ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 4, 3:48.

³⁷⁴ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 11, 1:50.

³⁷⁵ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 11, 1:55.

³⁷⁶ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 11, 2:16.

³⁷⁷ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 11, 2:22.

³⁷⁸ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 11, 3:13.

Reconhecem-se na sua interpretação o sentimento de ódio, em particular quando canta *ingrate et moi*.³⁷⁹

No *larghetto* seguinte, em *tu cherches le plaisir*³⁸⁰, faz um ataque expressivo em *pp* e uma pequena nota de adorno na palavra *plaisir*. Quando repete esta frase pela primeira vez faz um contraste na dinâmica de *forte* para lhe dar maior dramatismo e, da segunda vez, usa a cadência tradicional ao Lá4, Si bemol 4, regressando ao Lá4 em *Lucie et moi la tombe*³⁸¹ como se pode ver comparando as Figura III.32 e Figura III.33.



Figura III.32 – Excerto de *Lucie de Lammermoor. Scène et air final Tombes de mes aieux, Edgard*.

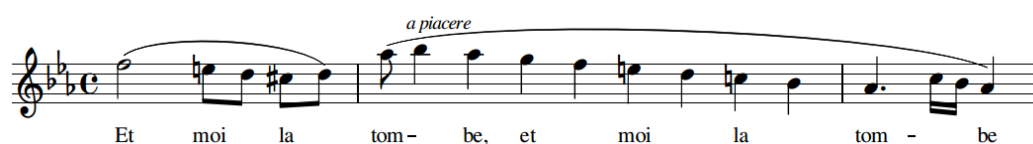


Figura III.33 – Figura musical de *Lucie de Lammermoor, Scène et air final Tombes de mes aieux, Edgard*. Fim do *allegro*, cadência interpretada por Alagna.

Air final, Bientôt l'herbe des champs, Edgard.

Alagna começa o *larghetto* desta ária com assertividade na sua linha de canto, revela nobreza e segurança, usa o *legato* e *portamento* em *la triste mausolée*³⁸², cumpre com o acento em *Ah mon âme*³⁸³ e com o *ritardando* em *et désolée*.³⁸⁴ No *a tempo* canta as passagens rápidas de maneira límpida e com o acento em *éveillerait mon ombre*.³⁸⁵ Faz novamente um *portamento* na exclamação em *ah respecte*³⁸⁶, mantém o *legato*, obedece ao *crescendo* em *respecte au moins respecte*³⁸⁷ e termina num Lá4 muito brilhante. A partir de *un mot d'amour*³⁸⁸, e até à cadência em *sois heureuse*³⁸⁹, cumpre com rigor as suas frases. No

³⁷⁹ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 11, 3:08.

³⁸⁰ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 11, 2:16.

³⁸¹ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 11, 4:02.

³⁸² Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 11, 4:50.

³⁸³ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 11, 4:57.

³⁸⁴ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 11, 5:13.

³⁸⁵ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 11, 5:37.

³⁸⁶ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 11, 5:44.

³⁸⁷ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 11, 6:02.

³⁸⁸ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 11, 6:14.

³⁸⁹ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 11, 7:00.

fim da ária faz a cadência até um Si natural 4 sustentado e robusto, sem nenhum *decrecendo* em *Lucie adieu*³⁹⁰, como podemos ver na Figura III.34.

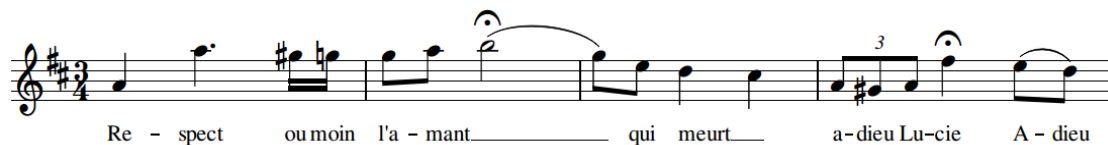


Figura III.34 – Figura musical *Lucie de Lammermoor*, Air final, *Bientôt l’herbe des champs*, Edgard. Fim do *largetto*, como interpretado por Alagna.

Maestoso, Ravenswood à ton atente, Edgard, Raimond, Ashton e Coro.

Em *Grand Dieu qu’entends je à cette heure qui donc expire*³⁹¹ respeita o acento escrito numa dinâmica de *forte*, domina o *legato*, usa *portamento* em *expire* para exprimir o terror de *Edgard* ao saber o que está a acontecer. Obedece ao *legato* em *mais qui faut-il que je pleure*³⁹² e cumpre com o *rallentando* escrito, acrescentando ao *ah*³⁹³ um *diminuendo* estilisticamente correto a esta cena musical. Em *ah par grace dites non*, executa um *portamento* muito expressivo na ligação das notas e faz no *non*³⁹⁴ um *diminuendo* de caráter afetivo até uma dinâmica de *pp*. Quando canta *Oh ma Lucie* é bastante claro na dicção, criando um efeito de choro com a sua declamação³⁹⁵, e é também muito expressivo quando canta *elle a tonné sur ma tête*³⁹⁶ e *je ne la verrai plus*.³⁹⁷ Utiliza uma cor ofegante ao cantar *perdue* e acrescenta logo de seguida uma cadência ao Si bemol 4 que não está na partitura³⁹⁸, para exprimir desespero, quando canta *Lucie*.

Moderato O bel ange dont les ailes, Edgard, Ashton, Raimond, e Coro.

A primeira frase é cantada com detalhe e Edgard obedece ao acento e ao *legato* expressivo em *O bel ange dont les ailes*³⁹⁹ até *ont emporté mon espoir*⁴⁰⁰, faz o *rallentando* e

³⁹⁰ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 11, 7:34.

³⁹¹ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 12, 0:46.

³⁹² Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 12, 1:02.

³⁹³ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 12, 1:16.

³⁹⁴ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 12, 1:46.

³⁹⁵ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 12, 2:12.

³⁹⁶ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 12, 2:37.

³⁹⁷ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 12, 3:19.

³⁹⁸ Cf. [http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/04/IMSLP253353-PMLP51145-Donizetti - Lucie de Lammermoor vs ed.Mayaud .pdf](http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/04/IMSLP253353-PMLP51145-Donizetti_-_Lucie_de_Lammermoor_vs_ed.Mayaud.pdf), p. 189.

³⁹⁹ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 12, 4:50.

a nota de *appoggiatura* acrescentando um *diminuendo* bastante claro. Quando canta *de mes jours fleurs parfumée*⁴⁰¹ utiliza uma cor clara, suave e doce, e tem cuidado nos acentos nas notas em *ô bel ange ma Lucie*. Contrasta com um *legato* quando repete a frase seguinte, que é idêntica à anterior, fazendo o *crescendo* contínuo até Lá4 na dinâmica de *forte* em *bel ange ma Lucie*⁴⁰², para trazer maior dramatismo ao momento. Na retoma do tema com o solo de violoncelo há um corte de 6 compassos⁴⁰³, pelo que só começa a cantar a partir de *dans l'autre vie*⁴⁰⁴ numa dinâmica de *pp* afetiva e doce, com voz de mistura de cabeça e *falsetto*. Segue-se o *legato* interpretado com respeito pelas pausas, criando um efeito de soluçar em *en ton pouvoir*.⁴⁰⁵ Na secção seguinte, que segundo a partitura seria *bel ange ma Lucie*, o intérprete substitui o texto com *sur nous la terre est fermée, ô viens ma bien-aimée! Viens aux cieux me recevoir*⁴⁰⁶, obedecendo ao constante *crescendo* escrito na versão italiana. Canta a frase *viens ah viens*⁴⁰⁷ igualmente com as notas da versão italiana em *il nume in ciel*, terminando depois a ópera, como ilustram as Figura III.36 e III.36.

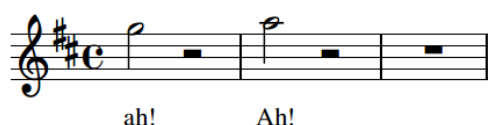


Figura III.35 – Excerto musical de *Lucie de Lammermoor*, *Moderato O bel ange dont les ailes*, Edgard, Ashton, Raimond e Coro.



Figura III.36 – Figura musical de *Lucie de Lammermoor*. *Moderato O bel ange dont les ailes*, Edgard, Ashton, Raimond e Coro. Fim do *poco più*, interpretado por Alagna.

⁴⁰⁰ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 12, 5:12.

⁴⁰¹ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 12, 5:25.

⁴⁰² Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 12, 6:18.

⁴⁰³ Cf. http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/04/IMSLP253353-PMLP51145-Donizetti_-_Lucie_de_Lammermoor_vs_ed.Mayaud_.pdf, pp. 192-193

⁴⁰⁴ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 12, 6:55.

⁴⁰⁵ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 12, 7:26.

⁴⁰⁶ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 12, 8:17.

⁴⁰⁷ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 12, 8:47.

III.10 Análise do percurso tonal

Neste capítulo fazemos uma análise do percurso tonal do papel de Edgardo na ópera *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, focando-nos em particular nas intervenções do tenor, embora em alguns *ensemble* não seja possível separá-las das intervenções dos outros intérpretes. A análise do percurso tonal, feita com base na partitura da editora Ricordi, tem como objetivo estudar a influência das tonalidades nas intervenções dos personagens e assim perceber as opções de interpretação.

Como não pode determinar-se de forma absoluta o caráter das tonalidades usadas, escolhemos como base de referência a lista elaborada por Ernst Pauer (1826-1905), compositor e pedagogo austríaco do período romântico do século XIX⁴⁰⁸, que considerava a tonalidade como um elemento-chave para criar o ambiente certo à música. Trata-se de um musicólogo sobretudo virado para as questões da reinterpretação com base em princípios de fidelidade histórica. Visto que estamos em face de uma das tantas catalogações sistemáticas dos afetos produzidos pelas tonalidades musicais. É importante haver aqui o reflexo da posição pessoal de Pauer, por inerenciada da sua subjectividade estética, tal catalogação denota o espírito do tempo e portanto poderá ser ilustrativa de uma posição de enquadramento estético perante a tonalidade musical.

A lista classifica as características das tonalidades, descreve como ilustram sentimentos específicos, estando as suas principais conclusões resumidas na Tabela de Tonalidades, como consta no Quadro III.4.

A correspondência entre as tonalidades usadas na música e os sentimentos que ajudam a exprimir vai ser usada como base para análise da expressão sentimental da ópera *Lucia di Lammermoor*.

⁴⁰⁸ Cf. E. PAUER, *The Elements of the beautiful in Music*, London, Novello, 1876, pp. 19, 23-25.

Tonalidade	Caraterísticas
Dó maior	Pureza, inocência e sentimentos religiosos.
Dó menor	Doçura, suavidade, tristeza, paixão, seriedade, solenidade. Tonalidade que expressa por si própria o sobrenatural.
Sol maior	Associado à juventude, expressa fé, sinceridade, paz, meditação, humor e esplendor.
Sol menor	Por vezes relaciona-se com tristeza, calma, alegria controlada e melancolia sonhadora. Outras vezes eleva-se até ao romantismo sentimental, exprimindo sentimentos amorosos.
Ré maior	Majestoso, grandioso, para ocasiões de carácter triunfante.
Ré menor	Melancolia, ansiedade, mágoa e solenidade.
Lá maior	Confiança, esperança, amor radiante, tonalidade preferida para exprimir sentimentos sinceros de verdadeira alegria.
Lá menor	Terno, afetuoso, sentimentos femininos. Exprime sentimentos de piedade e devoção.
Mi maior	A mais brilhante e efusiva das tonalidades, expressa incondicional alegria, esplendor, grandeza e magnificência.
Mi menor	Desgosto, luto e inquietação de espírito.
Si maior	Tonalidade pouco usada. Na dinâmica de <i>fff</i> expressa ousadia e orgulho, e na dinâmica de <i>ppp</i> pureza e nitidez.
Si menor	Muito triste e melancólico, envolvido num ambiente de esperança e expectativa.
Fá # maior	Brilhante e cristalino.
Sol b maior	Expressa suavidade e riqueza.
Fá # menor	Escuro e misterioso, cheio de paixão.
Dó # maior	Raramente usado.
Ré b maior	Notável pela sua plenitude de tom e sonoridade. Tonalidade preferida dos <i>Notturmo</i> .
Lá b maior	Sentimento e expressão sonhadora.
Lá b menor	Lamento de um coração oprimido.
Mi b maior	Grande variedade de expressão. Sério e solene, expoente de coragem e determinação, dá ao personagem um carácter de firmeza e dignidade. É uma tonalidade bastante masculina.
Mi b menor	Tonalidade mais escura e sombria, raramente usada.
Si b maior	Tonalidade preferida dos compositores do período clássico. Ligado à honestidade, seriedade e espontaneidade. Contemplação serena.
Si b menor	Sentimento triste e sombrio. Raramente usado.
Fá maior	Sentimento de paz e alegria, com alguma amargura e tristeza. Pode ainda expressar sentimentos religiosos.
Fá menor	Tonalidade angustiante e melancólica. Muitas vezes transforma-se em paixão.

Quadro III.4 – Tabela de Tonalidades de Pauer.⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ E. PAUER, *The Elements of the Beautiful in Music*, London, Novello, 1876, pp. 23-25.

Prima parte, Atto único.

Scena e Duetto- finale I, Egli s'avanza, Lucia, Edgardo.

Esta *scena* começa com o recitativo *Egli s'avanza*, em compasso quaternário numa tonalidade de Dó maior, introduzida pelo *allegro* efusivo da orquestra com ritmo pontuado, dando assim à entrada de Edgardo um tom heroico e decisivo. É de destacar na entrada de Lucia em *E me nel pianto* uma aproximação a Ré menor, em contraste musical com a linha de canto de Edgardo. Quando Edgardo canta *Pria di lasciarti* (v. partitura *scena e duetto finale I (Egli s'avanza)* cc. 25, p. 51) a tonalidade passa para Ré menor, o que dá uma *nuance* de tristeza e infelicidade ao momento em que Edgardo diz a Lucia que esteve com o seu irmão Enrico. No *allegro moderato*, com a entrada de Lucia em *Che ascolto!*, regressa à tonalidade inicial de Dó maior (v. partitura *scena e duetto finale I (Egli s'avanza)* cc. 31, p. 52). É interessante notar que a agitação de Lucia é expressa pela subida cromática da tonalidade a partir de Dó até Mi. Quando Edgardo canta e se refere a Enrico, a tonalidade muda para Lá menor, relativa à tonalidade do início do dueto, num ambiente de súplica, piedade e vitimização. No *allegro vivace*, quando Edgardo canta *Il sangue mio*, a sua exaltação é expressa pela dominante de Fá. Três compassos mais à frente a melodia passa para Ré maior na intervenção de Lucia, que, em *Calma ho ciel quell'ira estrema* (v. partitura *scena e duetto finale I (Egli s'avanza)* cc. 51, p. 53), tenta tranquilizar Edgardo. A tonalidade de Ré maior mantém-se até Edgardo cantar *E tremo* (v. partitura *scena e duetto finale I (Egli s'avanza)* cc. 64-65, p. 54), momento em que a melodia muda para Sol menor transmitindo a sensação de tristeza doce e melancolia sonhadora que acabam por vencer a aparente fúria do personagem. Prepara-se assim a secção seguinte do dueto *Sulla tomba*, também este em Sol menor.

No *larghetto Sulla tomba* em Sol menor, a tristeza e a melancolia do personagem revelam o seu sentimento amoroso. É Edgardo que inicia esta secção de divisão ternária quando canta a palavra *furore*, estabelecendo-se uma relação entre a palavra e a interpretação do texto através do uso da tonalidade de Si bemol maior que exprime abertura e franqueza. Assim se ilustra o momento em que Edgardo conta a Lucia que, na campa dos seus pais, jurara vingar a sua família. Quando Edgardo canta quatro compassos à frente em *pur quel voto non*, a tonalidade regressa a Sol menor (v. partitura *scena e duetto finale I (Egli s'avanza)* cc. 78-79, p. 55). A entrada de Lucia em Sol maior contrasta mais uma vez com o estado de espírito de Edgardo. Esta tonalidade é usada para trazer a luminosidade e candura características da personalidade de Lucia. A secção do dueto tem a forma de pergunta e

resposta entre Edgardo e Lucia. Na entrada seguinte de Lucia em *cedi cedi a me*, continuamos em Sol maior (v. partitura *scena e duetto finale I (Egli s'avanza)* cc. 111-113, p. 59). No *allegro vivace* passamos a uma divisão quaternária na tonalidade de Si bemol maior, que faz transparecer a honestidade, abertura e espontaneidade de Edgardo. É o momento em que este manifesta o desejo de casar com Lucia em *Qui di sposa eterna fede* (v. partitura *scena e duetto finale I (Egli s'avanza)* cc. 123, p. 60). Lucia responde em *E tua son io* em Mi bemol maior, mostrando coragem e determinação. Quando Edgardo canta *separarci omai conviene* (v. partitura *scena e duetto finale I (Egli s'avanza)* cc. 157-159, p. 62), o seu receio é ilustrado através de uma mudança de tonalidade para Dó bemol maior. Segue-se um contraste de tonalidades com Edgardo. Quando Lucia responde em Lá bemol menor em *Oh parola a me funesta*, revela a tristeza do seu coração oprimido. Dois compassos à frente a tonalidade passa para Si bemol menor para ilustrar o sentimento sombrio que paira sobre Edgardo, voltando a Si bemol maior quando canta *io di te sempre o cara*. Estas mudanças não só ilustram a sua abertura e franqueza como preparam a tonalidade do momento musical seguinte, que é o *moderato assai Verranno a te*, mantendo a tonalidade de Si bemol maior com divisão ternária simples até ao fim do dueto. É mais uma vez usada a tonalidade brilhante de Si bemol maior do *allegro vivace*, que ajuda a transmitir a honestidade e franqueza dos personagens que declaram o seu amor incondicional. Com este ritmo harmónico mais rápido e diverso, o percurso tonal torna-se o motor narrativo que consegue manter a atenção focada nos aspetos mais importantes da história.

Parte seconda, Atto primo.

Scena e Sexteto, Chi mi frena in tal momento, Edgardo, Enrico, Lucia, Alisa, Arturo, Raimondo e Coro.

Este *larghetto* tem uma divisão ternária e começa com a plena sonoridade na tonalidade de Ré bemol maior, com Edgardo e Enrico a cantar ao mesmo tempo. Há uma ligeira aproximação a Mi bemol menor, a mais escura das tonalidades, quando Edgardo descobre que Lucia se vai casar com outro homem e canta *Io son vinto, son commosso* (v. partitura, *Scena e Sexteto, (Chi mi frena in tal momento)* cc. 15-16, p. 134). Em *t'amo ancor* a tonalidade volta a Ré bemol maior. Com Lucia a repetir a linha de Edgardo e a liderar a melodia do *ensemble*, continuamos em Ré bemol maior até ao fim (v. partitura, *Scena e Sexteto, (Chi mi frena in tal momento)* cc. 31-32, p. 137). Neste *ensemble* predomina a tonalidade de Ré bemol maior, relacionada com a plenitude e grandeza de tom para ilustrar o

primeiro momento em que todos os personagens estão em palco para assistir ao casamento forçado de Lucia com Arturo.

Stretta del finale II, T'allontano sciagurato, Arturo, Enrico, Edgardo, Raimondo, Lucia e Alisa e Coro.

Relembremos que o sexteto anterior encerra na tonalidade de Ré bemol maior com grande dramatismo. Esta *stretta* ilustra o momento em que Enrico e Arturo desembainham as suas espadas e ameaçam Edgardo e, para contrastar com a tonalidade anterior, abre em Lá maior, tonalidades ligadas à confiança e à sinceridade e que, na nossa opinião, Donizetti terá escolhido para transmitir a audácia e autoconfiança dos personagens. Estamos em compasso quaternário e passamos para Dó sustenido menor (v. partitura, *Stretta del finale II, (T'allontano sciagurato)* cc. 11-12, p. 148) quando Edgardo canta *altro sangue scorrerà*, voltando a Lá maior dois compassos antes de Enrico cantar *sconsigliato!* (v. partitura, *Stretta del finale II, (T'allontano sciagurato)* cc. 41, p. 150). No *poco più* seguinte estamos por breves momentos em Ré menor, e quando Edgardo canta desde *ti confondi* até a *me rispondi* passa rapidamente por várias tonalidades (v. partitura, *Stretta del finale II, (T'allontano sciagurato)* cc. 63-72, pp. 151-152). Na frase de Edgardo *Riprendi il tuo pegno*, com o avolumar da sua cólera para com Enrico, a tonalidade muda Lá menor até *Maledetto* (v. partitura, *Stretta del finale II, (T'allontano sciagurato)* cc. 82, p. 153). Segue-se o *vivace* cantado inicialmente por Arturo, Enrico, Raimondo e pelo Coro, na tonalidade majestosa de Ré maior com compasso binário de 6/8. No último compasso, em que cantam em uníssono *Sul tuo capo abborrito cadrà*, há uma mudança de tonalidade para Fá maior muito pouco esperada e sem preparação musical prévia (v. partitura, *Stretta del finale II, (T'allontano sciagurato)* cc. 112, p. 156). Com a entrada de Lucia e Edgardo em *Trucidatemi e pro nubo al rito*, muda para Ré maior e quando Edgardo canta em *No no no calpestatemi* há uma descida cromática do baixo, embora continue em Ré maior até ao fim (v. partitura, *Stretta del finale II, (T'allontano sciagurato)* cc. 162, p. 164).

Parte Seconda, Atto Secondo.

Uragano Scena Prima e dueto, Orrida è questa notte, Edgardo, Enrico.

Esta *scena* começa com um recitativo que passa por várias tonalidades, estabelecendo-se em Fá maior com compasso quaternário para ilustrar a tristeza que gradualmente se apodera de Edgardo ao recordar a noite terrível em que viu Lucia a casar-se com Arturo. No *andante* seguinte a tonalidade já é de Ré maior, preparando o clima confiante e majestoso que

vai surgir no argumento em que Edgardo desafiará Enrico para um duelo. É em Ré maior que Edgardo troca palavras de raiva com Enrico no *moderato Qui del padre ancor*. Esta tonalidade mantém-se até Enrico desafiar Edgardo para um duelo em *Onde punir l'offesa*. Neste momento muda mais uma vez de forma breve para Fá maior (v. partitura *scena prima e duetto (Orrida è questa notte)* cc. 80, p. 194). Quando Edgardo aceita o duelo e responde no *allegro giurai strapparti il core*, Donizetti muda para Ré menor para revelar a ansiedade e a fúria de Edgardo (v. partitura *scena prima e duetto (Orrida è questa notte)* cc. 94, p. 195). Na frase *del mattutino albore* em que Enrico e Edgardo combinam o duelo, mudamos para Lá menor. Edgardo como tem a certeza de que vai matar Enrico, passa para a tonalidade brilhante de Lá maior em *Ivi t'ucciderò* (v. partitura *scena prima e duetto (Orrida è questa notte)* cc. 112-113, p. 197). Na parte final a tonalidade volta novamente para o lado heroico e majestoso de Ré maior no *marziale O Sole più ratto*.

Aria finale, Fra poco a me ricovero, Edgardo.

Esta ária *finale* começa com um recitativo cuja introdução instrumental é extensa e de cor densa, que cria um ambiente dramático perfeito, para ilustrar o momento em que Edgardo se desloca para o desafio com Enrico. Estamos neste recitativo em Mi bemol maior, tonalidade relacionada com a solenidade e a seriedade de Edgardo, que, em *Tombe degli avi miei*, relembra que é o último da sua linhagem e diz de forma dramática que estar sem a sua Lucia o faz sentir-se morto. No *larghetto Per me la vita è orrendo peso*, ainda em Mi bemol maior, Edgardo considera a sua vida como um peso que carrega (v. partitura ária *finale (Fra poco a me ricovero)* cc. 35, p. 257). Há uma transição de tonalidades que começa no *allegro splende il castello* e que se revela mais à frente numa zona cromática com base em Sol menor, quando pronuncia com amargura as palavras *al felice consorte*. Em *io della morte* existe a cadência tradicional ao Lá4 e Si bemol 4, feita sob o acorde de Lá maior ligado ao sentimento de confiança. De notar também uma certa amargura expressa do ponto de vista musical nesta cadência que passa por um Si bemol, a nona menor sobre o acorde de Lá maior, para ilustrar uma tensa dissonância, como mostra a Figura III.37.

Figura III.37 – Excerto de *Lucia di Lammermoor*, *Aria finale, Fra poco a me ricovero*, Edgardo. Fim do recitativo.

A dissonância anterior vai contrastar com o início do *largetto* da ária *Fra poco a me ricovero*, em Ré maior e com divisão ternária, tocado por instrumentos de cor mais escura como fagotes e trompas e, ocasionalmente, com os timbales em *ostinato*. A orquestra cria assim uma atmosfera de cores românticas, como representado na Figura III.38. A tonalidade muda de forma breve para Fá sustenido menor, tonalidade escura e misteriosa, em *non scenderá su quello* quando Edgardo lamenta que os votos que trocara com Lucia de nada valem. Dois compassos à frente, em *degli estinti ahi, misero!*, a tonalidade aproxima-se de Mi menor para ilustrar o seu desgosto. Regressa à tonalidade vibrante de Ré maior em *conforto a me* e continua até ao fim da ária sem alterações durante a cadência tradicional ao Si natural 4.

Figura III.38 – Excerto de *Lucia di Lammermoor*, *Aria finale, Fra poco a me ricovero*, *Edgaro*. Introdução da ária.

Maestoso, Oh meschina! Raimondo, Enrico, Edgaro, e Coro.

Neste *maestoso* começamos na tonalidade de Si menor com divisão quaternária, o que cria um ambiente musical triste e melancólico. Muda para Si maior quando o Coro canta que *Lucia* está a morrer e passa para Ré maior no *moderato*, quando *Edgaro* descobre que a sua amada já morreu (v. partitura, *Maestoso, (Oh meschina)* cc. 33, p. 266). Volta de seguida a Si maior, no *meno allegro* passa a Si menor e depois a Ré menor transmitindo a tristeza, melancolia e mágoa do personagem.

Moderato, Tu che a dio spiegasti, Edgaro, Raimondo, Enrico e Coro.

O *moderato* da introdução instrumental *Tu che a dio spiegasti* começa em Ré maior e assim continua com a entrada de Edgaro. No fim da quinta frase, em *ascenda il tuo fedel*, a melodia torna-se escura e misteriosa quando se aproxima de Fá sustenido menor e, dois compassos à frente de Mi menor, em *dei mortali*, transmite o sentimento de desgosto e inquietação. Regressa a Ré maior três compassos à frente em *se divisi fummo in terra*, acabando com a grande tragédia do seu suicídio no *allegro io ti seguo*. Estes últimos movimentos tonais voltam a surgir nos mesmos sítios da secção seguinte, que é uma repetição da anterior. No fim destaca-se o sexto grau menor, da escala de Ré maior, no Si bemol de Edgaro em *Il nume in ciel*, que traz acidez ao personagem quando diz que estará com *Lucia* no Céu ao pé de Deus, terminando assim a ópera.

Na análise do percurso tonal podemos ver como as tonalidades são usadas para ilustrar o carácter e os sentimentos dos personagens e facilitar a interpretação.

III.11 Problemática na interpretação de Edgardo

III.11.1. Registo agudo e a sua relação com as dinâmicas.

O papel de Edgardo em *Lucia di Lammermoor* tem uma tessitura de grande amplitude vocal pois, se executarmos as cadências tradicionais, a extensão do papel é de Fá3 até Si Natural 4.

Verrano a te

Embora esteja escrito na versão original, a execução do Mi bemol 5 no dueto do primeiro ato *Verrano a te* (ilustrada na Figura III.39) não é uma abordagem comum, visto ser uma nota que requer o uso do registo de *falsetto*. Se na gravação mais recente Alagna executa este Mi bemol 5, o mesmo não fez Di Stefano na gravação mais antiga, onde canta um Sol4, como já foi dito anteriormente, sem termos podido concluir que tal se ficou a dever a uma limitação vocal.

Põe-se, por isso, a questão de saber se a abordagem do Mi bemol 5 representa uma tendência estilística dos dias de hoje. Para tentar responder a esta pergunta, fizemos uma pesquisa sobre a interpretação deste papel por vários cantores, em gravação e ao vivo. Apenas encontrámos uma outra gravação em que foi usado o Mi bemol 5 no dueto. Como o som das gravações pode ser manipulado, preferimos basear-nos nas performances ao vivo. Ouvimos os vários intérpretes deste papel nos últimos 10 anos no Metropolitan Opera House de Nova Iorque, como Ramón Vargas (n. 1960), Marcelo Álvarez (n. 1962), Rolando Villazón (n. 1972), Joseph Calleja (n. 1978), Giuseppe Fillianoti (n. 1974), Vittorio Grigolo (n. 1977) e Piotr Beczala (n. 1966), e verificámos que nenhum deles cantou esta nota.

Consultámos também Joan Dornemann, maestrina assistente desta casa de ópera, que trabalhou na preparação do papel de Edgardo com todos estes tenores, e obtivemos a mesma resposta.

Não queremos no entanto deixar de sublinhar que existem casos em que o exercício de *falsetto* serve tecnicamente para solucionar problemas específicos e pontuais.

Por sua vez, Miller refere que o uso de *falsetto* é cada vez menos usado na performance do tenor porque pode fazer correr riscos de instabilidade técnica a nível do som, embora, na nossa opinião, não queremos deixar de sublinhar que existem casos em que o exercício de *falsetto* serve tecnicamente para solucionar problemas específicos e pontuais.

Em relação ao uso do *falsetto* na performance, Miller diz que

*Fortunately, the notion that falsetto can serve as the performance timbre of the upper range in the tenor voice has lost much ground in the last decade. This is partly because falsetto technique has become so patently part of the countertenor production and is clearly not the sound of the tenor voice. It has none in the public performance of the professional tenor solo literature.*⁴¹⁰

Também não nos podemos esquecer de que no século XIX a afinação do Lá era mais baixa do que hoje, que é muitas vezes em 440Hz. Nalgumas orquestras chegava a ser ainda mais baixa, o que quer dizer que o Mi bemol 5 seria um Ré natural ou até um Dó# e por isso mais fácil para o alcance vocal. Miller confirma que:

*Today's tenor is asked to do dramatic singing at higher pitch levels than were current in the past century.*⁴¹¹

Baseando-nos na nossa pesquisa somos levados a crer que o compositor quis, com este Mi bemol 5, exprimir um sentimento de êxtase e euforia, mas que, pelo facto de esta nota não ser de fácil alcance e frequentemente requerer o uso de *falsetto* que poderá ser nocivo ao instrumento vocal, os intérpretes têm adotado alternativas para a interpretação desta frase.

Tentámos também cantar este Mi bemol 5 e concluímos que não se encontra de uma maneira sólida no nosso registo vocal, pelo que a proposta que fazemos para interpretar esta frase, sem dificuldade técnica e sem deixar de manter o ambiente de êxtase pretendido pelo compositor, é cantarmos a frase com um Lá4, como mostra a Figura III.40.

Figura III.39 – *Lucia di Lammermoor*, dueto *Verrano a te*, *Edgardo* e *Lucia*. Figura musical original da partitura, incluindo o Mi bemol 5 na voz de *Edgardo*.

⁴¹⁰ Cf. R. MILLER, *Training tenor voices...*, p. 130.

⁴¹¹ Cf. R. MILLER, *Training tenor voices...*, p. 130.

Figura III.40 – *Lucia di Lammermoor*, dueto *Verrano a te*, *Edgardo* e *Lucia*. Figura musical alternativa ao Mi bemol 5 na voz de Edgardo.

O recurso à nota mais aguda da frase na palavra *pegno* foi propositadamente usado por Donizetti para exprimir o êxtase dos personagens, dado que a palavra *pegno* quer dizer promessa. O facto de adicionar um *forte* nesta nota demonstra que o compositor quer claramente realçar a explosão sentimental entre ambos.

Depois de interpretar este dueto várias vezes concluímos que requer ao tenor um grande domínio do registo agudo, pelo que pode ser opção do intérprete reservar a emissão de notas agudas não escritas em relação às escritas, como é o caso no fim deste dueto, onde há um Si bemol 4. Na sua interpretação, Di Stefano, ao cantar o Sol4, tem já em vista o final do dueto, pois está a guardar as suas notas agudas para no fim poder exhibir o Si bemol 4.

Tombe degli avi miei

O recitativo do fim da ópera *Tombe degli avi miei* representa também um desafio vocal para o intérprete, pelo dramatismo exigido nas notas altas. As cadências tradicionais presentes neste recitativo traduzem um claro dramatismo e recorrem ao uso de notas agudas para exprimir acessos de raiva e de fúria, como mostra a Figura III.41. Ambos os intérpretes analisados não têm dificuldade em exprimir estes sentimentos e executam as suas cadências com um conhecimento técnico sólido. Di Stefano é mais arrebatador na sua interpretação, pois tem uma voz com timbre italiano mais típico do que Alagna, o que lhe permite tirar partido da sua beleza e fazer maiores contrastes entre as frases. Alagna também faz contrastes nos mesmos sítios das mesmas frases *Tu delle gioje in seno*, embora com menor amplitude, cantando na primeira vez de uma maneira *dolce* e na repetição com grande dramatismo, para depois fazer a cadência em *io della morte* em dinâmica de *forte*.

Consideramos que na parte final, e depois da morte de Lucia, a interpretação mais apropriada consiste em os intérpretes utilizarem contrastes na dinâmica, o que também os vai ajudar na execução do agudo na cadência seguinte. Apesar do drama já descrito, sugerimos que neste recitativo de Edgardo se mantenha a tensão dramática, porque a não execução desta

cadência esfria o ambiente sentimental do recitativo. Ao fazermos os contrastes entre ambas as frases, em *Tu delle gioje in seno*, primeiramente numa dinâmica de *pp* e em seguida numa dinâmica de *forte*, preparamos, numa perspectiva interpretativa, a angústia do personagem para a cadência *io della morte* e podemos executar o agudo sem esforço, como podemos ver na Figura III.42.



Figura III.41 – *Lucia di Lammermoor*, recitativo *Tombe degli avi miei*, *Edgardo*. Cadência tradicional.



Figura III.42 – *Lucia di Lammermoor*, recitativo *Tombe degli avi miei*, *Edgardo*. Figura musical com os contrastes de dinâmicas *pp* e *ff* propostas.

Fra poco a me ricovero

A ária *Fra poco a me ricovero* representa um outro exemplo em que o tenor tem de ter domínio do registo agudo. Di Stefano e Alagna não mostram dificuldades em alcançar as notas agudas nesta ária, mas, embora façam a cadência final até ao Si natural 4 sem dificuldade de afinação, abordam-na de forma diferente, como já vimos anteriormente. Di Stefano faz um ataque a seco no Si natural 4 na vogal Ah sem qualquer dificuldade. O mesmo não se passa com Alagna, que nesta gravação faz uma abordagem diferente, alcançando a mesma extensão vocal quando canta a frase com variações musicais distintas. Por isso torna-se difícil comparar a sua preparação para o alcance do Si natural 4 com o ataque seco de Di Stefano. Encontrámos, no entanto, uma gravação de 1995 da editora EMI em que Alagna faz a mesma cadência que Di Stefano mas não separa a frase de *ceneri* para *Ah* (Si natural 4), preferindo fazer toda a frase na mesma respiração para facilitar a execução do Si natural 4. Note-se que mesmo para vozes agudas como a de Alagna, o Si natural 4 é por vezes mais difícil de abordar do que o próprio D65. Plácido Domingo também fez a mesma abordagem que Alagna nalgumas representações. Há que considerar que a vogal *i* em Sol4 na palavra *ceneri* vem antes do *Ah* em Si natural e que a vogal *i* é uma vogal frontal. Esta vogal cantada numa nota aguda não vai facilitar a emissão de uma terceira acima duma vogal aberta como o

Ah, porque esta requer mais espaço na faringe e uma articulação diferente. O facto de se inspirar, antes de uma nota aguda, pode causar mudanças anatómicas na laringe que afetam a emissão vocal. Ao fazer tudo na mesma respiração não existe dificuldade no ataque da nota Si natural 4, pois o ar flui e circula sem paragem.

Por estas razões, e com o objetivo de respeitar o dramatismo da cadência tradicional, propomos a sua execução na mesma respiração, como ilustra a figura seguinte

Ri - spet-ta!-men le ce - ne - ri, Ah! Di chi mo-ri - a,
 di chi - mo - ria per te.

Figura III.43 – *Lucia di Lammermoor*, ária *finale Fra poco a me ricovero*, *Edgardo*. Figura musical, com abordagem do Si natural 4 na mesma respiração do resto da frase.

Tu che a dio spiegasti

No *moderato* final *Tu che a dio spiegasti*, os intérpretes em estudo, além de obedecerem ao que está escrito na partitura, conseguem transmitir os sentimentos de angústia, desespero e tristeza de Edgardo. No *poco più o bell'alma innamorata*, Di Stefano é mais arrebatador no contraste das frases *pp* e *forte* do que Alagna. Mas este tem maior facilidade na dinâmica *forte* do que na *pp*, dado o seu timbre mais escuro. No plano musical, este *poco più* está situado nas notas de passagem de registos para a zona aguda, sendo por isso uma passagem delicada do ponto de vista técnico e que requer atenção. É de sublinhar que são 6 compassos que começam num Fá#4 e se mantêm em constante *crescendo* até um Lá4 em *forte*. Manter estas longas frases até ao clímax, que é o Lá4, exige ao intérprete um grande controlo da voz de forma a não ocorrerem quebras de som devido à fadiga vocal.

Quando se cantam momentos musicais muito dramáticos em *forte*, é fácil deixarmos levar pelas emoções e perder o controlo vocal. Seguindo o conselho da grande cantora Katia Ricciarelli (n. 1946), deve ser o cantor a controlar a sua voz e não a voz a controlar o cantor.⁴¹²

⁴¹² K. RICCIARELLI, *My Favourite Opera*, EuroArts DVD 2001838, 1991.

É no controlo e uso das dinâmicas tradicionais escritas de *calando*, *piano* e *forte*, e não no excesso de dramatismo a que o entusiasmo musical nos leva, que reside a nossa proposta de interpretação desta passagem, pois assim conseguimos encontrar um equilíbrio que mantém a linha de canto e culmina mais uma vez no controlo das notas altas sem fadiga vocal.

Poco piu mosso

o bel-l'al-majin-na - mo - ra - ta, bel-l'al-majin-na - mo - ra - ta, ne con-giun-gajil Nu-mejn
 ciel, o bel-l'al-majin-na - mo - ra - ta, bel-l'al-majin-na - mo - ra - ta, ne con -
 giun - ga il Nu - me in ciel!

Figura III.44 – Excerto de *Lucia di Lammermoor*, *moderato* final *Tu che a dio spegasti*, *Edgardo*.

III.11.2. O dramatismo nos *ensemble*

No período do *bel canto*, a voz de tenor sofreu alterações a nível das notas mais altas. Por seu lado, a expressão de sentimentos passou a ser parte importante da cultura musical e operática do início do século XIX. O tenor ficou assim associado à expressão de sentimentos românticos como paixão, drama, bravura, afeto e fragilidade. No papel de Edgardo encontramos momentos de grande dramatismo que requerem o equilíbrio vocal do intérprete, para não perder o controlo sobre o seu instrumento devido à intensidade do drama da ópera. O primeiro momento de grande dramatismo que Edgardo enfrenta é quando percebe que Lucia vai casar-se com outro homem, e canta o sexteto *Chi mi frena in tal momento?* Tanto Di Stefano como Alagna expressam este dramatismo recorrendo ao uso das dinâmicas, do *crescendo* e das *acciacatura* em *t'amo*, *ingrata*, *t'amo*, *t'amo ingrata*, sendo a opção interpretativa que consideramos a mais apropriada para este momento. Foi exatamente na primeira sílaba da palavra *t'amo* que o compositor pôs as *acciacatura* com o objetivo

interpretativo de que esta palavra seja expressa como uma súplica, como mostra a Figura III.45.



Figura III.45 – Excerto de *Lucia di Lammermoor*, sexteto *Chi mi frena in tal momento?*, Edgardo.

Na *stretta* seguinte deste sexteto, *T'allontana sciagurato*, quando Edgardo se confronta com Enrico e acusa Lucia de traição em *Hai tradito il cielo e amor maledetta*, Di Stefano obedece à ligação que está escrita na partitura entre a palavra *amor* e *maledetta*, transmitindo neste intervalo de 4.^a toda a raiva existente no personagem. No entanto não emprega o *crescendo* escrito na palavra *amor*. Ao contrário, Alagna respira no meio das palavras *la foi* e *anathème* da versão francesa, fazendo o ataque separado em *anathème*.

Para criar maior impacto dramático nesta parte da ópera, propomos que a dinâmica de *crescendo* e a ligação à palavra *maledetto* sejam cumpridas, dando assim maior ênfase dramático à palavra *maledetta*, como se pode ver na Figura III.46.

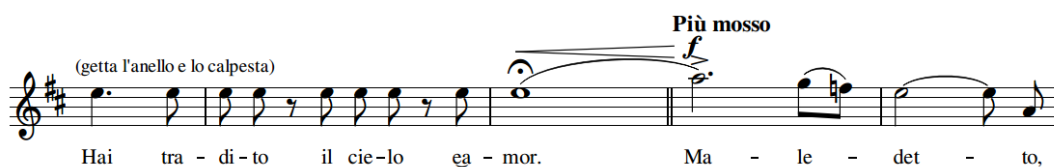


Figura III.46 – Excerto de *Lucia di Lammermoor*, *stretta T'allontana*, Edgardo.

III.11.3. O uso de *portamento*

O meio de expressão *portamento* foi mais usado pelo intérprete nos anos 50 do que pelo intérprete atual. Nas suas *masterclasses* públicas, Renata Scotto aconselhava os cantores a não usar o *portamento*, mas, ao escutarmos várias gravações desta grande artista, notámos que era um meio de expressão que usava com frequência. Por seu lado, Joan Dornemann, maestrina do Metropolitan Opera House, sempre se referiu ao *portamento* como um meio de expressão de grande beleza, se executado correta e esporadicamente. Pela nossa parte, consideramos também que o uso excessivo de *portamento* pode tornar-se um hábito pouco

atraente do ponto de vista musical. Do ponto de vista técnico, o *portamento* é a ligação entre duas notas feita através do *vibrato*, em conjunto com a circulação do ar. Essa ligação deve ter em conta que no último momento de vibração da primeira nota se escorrega para a nota seguinte de uma maneira rápida. Se tentarmos fazer a ligação entre as notas, numa dinâmica lenta, estamos a fazer um *glissando* e não um *portamento*.

Ao analisarmos a interpretação de Di Stefano, verificámos que recorre mais ao uso do *portamento* do que Alagna, que não o usa tão frequentemente. O uso de *portamento*, para além de favorecer o *legato* da frase, dá uma textura carismática à interpretação e envolve o público. Na frase *Ah! fin degli estinti, ah! misero!* da ária *Fra poco a me ricovero*, Di Stefano faz dois *portamento*, sendo ligeiramente mais lento no primeiro, como mostra a Figura III.47. Alagna não usa um *portamento* nesta frase, faz antes a ligação direta das notas, o que não causa um efeito tão especial do ponto de vista interpretativo. Nesta frase, o uso de *portamento* está apenas assinalado através da ligação de *legato*, sendo a sua execução uma opção estilística do intérprete.

Assim, consideramos que o efeito do *portamento* bem executado é muito emotivo e musicalmente adequado a esta frase tão íntima de Edgardo.



Figura III.47 – Excerto de *Lucia di Lammermoor*, ária *finale Fra poco a me ricovero*, Edgardo.

No *moderato* final *O bel ange dont les ailes*, Alagna não faz *portamento* entre as palavras *dont* e *les*, embora toda a frase esteja assinalada com uma ligação. Alagna usa o *portamento* noutras partes da ópera, como no início do dueto do primeiro ato *Sur la tombe*, como já referido em capítulos anteriores. Já o mesmo não acontece com Di Stefano em *Tu che a dio*, onde faz um *portamento* bastante afetuoso entre *spiegasti* e *l'ali*, dando à frase uma cor sentimental e romântica.

Esta abordagem de uso de *portamento* é também sugerida para a mesma frase pela grande diva Maria Callas nas suas *masterclasses*⁴¹³ na Juilliard School of Music em Nova Iorque.

⁴¹³ M. CALLAS, *Maria Callas at Juilliard – The Masterclasses* CD, gravação de 1971, Warner Classics, 1995.

Concluimos, assim, que o uso de *portamento* para efeitos interpretativos é um forte instrumento de expressão de sentimentos românticos e deve ser usado neste papel, pois dá uma textura sentimental relevante à interpretação muito importante para fazer transparecer as emoções do personagem, uma das características principais do período do *bel canto* que deve ser mantida, como ilustra a Figura III.48.

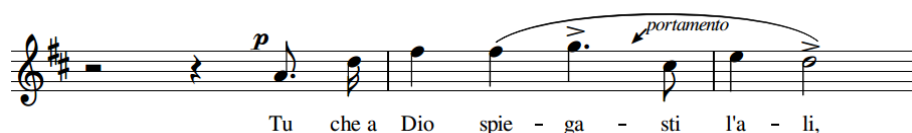


Figura III.48 – Excerto de *Lucia di Lammermoor*, *moderato* final *Tu che a Dio*, Edgardo.

III.11.4. Tradição do uso das cadências

Ao longo dos anos estabeleceram-se protótipos estilísticos em relação ao uso das cadências na ópera *Lucia di Lammermoor*, que ainda hoje definem e fazem parte do papel de Edgardo. Não podemos imaginar a ária *Fra poco a me ricovero* sem a cadência final e cantá-la somente como está escrita, nem o recitativo *Tombe degli avi miei* sem a cadência *io della morte*. As cadências adicionam elementos de expressão de sentimentos à linha musical e, se não fossem usadas, mesmo que levadas a um elevado nível, as formas de expressão de dinâmicas escritas na partitura não teriam o mesmo impacto dramático do personagem. Sem se estabelecerem estes protótipos estilísticos que fixaram as cadências tradicionais que são hoje em dia reconhecidas e desejadas pelo público, o papel de Edgardo não teria o mesmo impacto dramático. Não podemos esquecer que estamos a falar da categoria vocal de tenor, intrinsecamente ligada à personalidade do intérprete, que responde a desafios técnicos difíceis e gosta de exhibir o seu registo agudo. Como refere Miller

*The tenor personality (and there is such a thing) tends to display a combination of energy and ability to take risks and accept challenges. Why not? Singing tenor is a challenge. It requires guts and intelligence. It also demands the best technical foundation a singer can get.*⁴¹⁴

A personalidade do tenor está associada à exibição de notas agudas. Através do domínio técnico do agudo, o intérprete consegue responder às questões interpretativas de

⁴¹⁴ Cf. R. MILLER, *Training tenor voices...*, p. x.

Edgardo de uma forma mais clara. Tanto a personalidade do tenor como a exibição e controlo dos agudos, ambos ligados à interpretação, permitem uma expressão mais arrebatadora dos sentimentos de Edgardo.

Analisemos agora a execução destes dois intérpretes no início da *stretta del finale II*. Di Stefano, quando canta *io dovea da te fugir*, não usa a frase *Ah! ma di Dio la mano irata* que está escrita na partitura. Entra no fim dos respetivos compassos no Lá4, canta um Si bemol 4 que não está escrito, para depois voltar ao Lá4, antes de passar ao Sol4 de *vi disperda*, criando assim uma maior ênfase, ilustrada na Figura III.50. Alagna canta a frase escrita, no fim da qual canta o Lá4 e acrescenta também, tal como Di Stefano, o Si bemol 4 que não está escrito. Alagna regressa ao Lá4 e segue então para Sol4 em *vous destruissant*, como ilustrado na Figura III.51. Ambas as versões são equilibradas e transmitem os sentimentos pretendidos de paixão e desespero. Consultámos a gravação⁴¹⁵ mais antiga e quase completa desta ópera de 1929, não referida no catálogo de James Cassarro, em que o papel de *Edgardo* é interpretado pelo tenor Enzo de Muro Lomanto (1902-1952), que já cantava a referida cadência com Si bemol 4.

Lucia

Ah!

Edgardo

Ah! ma di Dio la ma - no i - ra - ta vi di - sper - da

Figura III.49 – Excerto de *Lucia di Lammermoor*, *stretta* final *Più mosso maledetto*, *Edgardo*.

Lucia

Ah!

Edgardo

Ah! vi di - sper - da

Figura III.50 – *Lucia di Lammermoor*, *stretta* final *Più mosso maledetto*, *Edgardo*. Cadência interpretada por Di Stefano.

⁴¹⁵ Consultar gravação em: <https://www.youtube.com/watch?v=g-6nQLAyn4>, acessido a 20 de julho de 2015.

qui vous a vo - mis que lie poi - son le fer et la flam - me vous détrouissant

Figura III.51 – *Lucie de Lammermoor*, *stretta finale Più mosso*, *Edgard*. Cadência interpretada por Alagna.

Por os elementos consultados, concluímos que, na interpretação do Edgardo, é importante respeitar as cadências tradicionais porque, além de ser uma forma de dominar o registo agudo, o seu uso faz parte dos critérios musicais e estilísticos deste papel. Giuseppe Verdi referia-se à importância da tradição musical nos seguintes termos

*Ritorniamo all'antico e sarà un progresso.*⁴¹⁶

⁴¹⁶ C. VERGA, *Vita di Maria Callas con la cronologia completa degli spettacoli*, Lucca, Lim, 1995, p. 17.

IV. *L'Elisir d'Amore*

A partitura escolhida para análise e estudo desta ópera foi, como para a ópera *Lucia di Lammermoor*, a da editora Ricordi. O original está guardado em dois lugares, um para cada ato: o primeiro encontra-se no Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella em Nápoles e o segundo no Civico Istituto Musicale Gaetano Donizetti em Bergamo. A redução para canto e piano é de 1832 *de Milano*, que a editora Ricordi reimprimiu posteriormente.⁴¹⁷

A ópera *L'Elisir d'Amore* é definida na sua partitura como um *Melodramma giocoso*⁴¹⁸, um género novo que teve as suas origens na *opera buffa* e se tornou muito popular em finais do século XVIII e princípios do século XIX. A *opera buffa* era um género cómico, como referido no Capítulo I.2.2, que deu origem ao *Melodramma giocoso* quando se adicionaram personagens sérias com elementos sentimentais e emotivos aos enredos cómicos.

Os capítulos seguintes descrevem diversos aspetos desta ópera. Começa-se pela apresentação do libretista, faz-se a introdução da ópera *Le Philtre*, analisa-se a sua influência na ópera *L'Elisir d'Amore*, estuda-se o argumento e por fim descreve-se a estreia.

Apresentamos as gravações usadas como objeto de estudo para a dissertação, procedemos à análise interpretativa de cada uma das gravações observadas e do percurso tonal das principais passagens em que participa o tenor.

Finalmente abordamos a problemática na interpretação de Nemorino, estudando as dificuldades técnicas deste papel e comparando as diferentes abordagens com a nossa. Com base nestes elementos fundamentamos a nossa opinião sobre as várias razões que justificam a opção por diferentes abordagens.

IV.1 O libretista Felice Romani

Felice Romani (1788-1865) nasceu em Génova, a 31 de janeiro de 1788, no seio de uma família rica burguesa. Recebeu uma excelente educação em Génova e Pisa, tendo viajado bastante na adolescência entre Paris, Espanha, Grécia e Alemanha.⁴¹⁹ O seu primeiro trabalho como libretista foi para Simon Mayr, com as óperas *La rosa bianca e la rosa rossa* (1813) em Génova e *Medea in Corinto* (1813) em Nápoles. Começou a colaborar com Donizetti, na ópera *Chiara e Serafina* (1822), para o Teatro alla Scala. O libretista tinha por hábito aceitar

⁴¹⁷ Cf. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, Oxford University Press, 2004, vol. X, p. 565.

⁴¹⁸ Considerado pelos autores J. Warrack e E. West. Cf. J. WARRACK & E. WEST, *The concise Oxford dictionary of Opera...*, p. 377.

⁴¹⁹ Cf. A. ROCCATAGLIATI, *Felice Romani libretista*, Lucca, Libreria Musicale italiana, 1996, p. 20.

muitos compromissos ao mesmo tempo, sendo-lhe difícil cumprir com os prazos, pelo que, frequentemente, só tinha o libreto pronto nas vésperas da estreia.⁴²⁰

Encontrava inspiração para os seus libretos em peças teatrais do género do teatro *Parisien Boulevard*⁴²¹, em histórias de *ballets* e novelas, nos *mélodrames* do século XIX dos autores românticos Victor Hugo (1802-1885), Vicomte d'Arlincourt (1788-1856) e Pixierécourt (1773-1844), e nas *tragédies* do século XVII e XVIII dos escritores franceses Corneille (1606-1684) e Voltaire (1694-1778).⁴²² Shakespeare (1564-1616) e Lord Byron (1788-1824) também influenciaram Romani nos seus libretos, como por exemplo na ópera *Amleto* (1822) do compositor Saverio Mercadante, inspirada em *Hamlet* de Shakespeare.

A sua colaboração com Donizetti refletiu-se nos libretos das óperas, *Chiara e Serafina* (1822), *Alina Regina di Golconda* (1828), *Anna Bolena* (1830), *Gianni di Parigi* (1839) *Ugo Conte di Parigi* (1832), *L'Elisir d'Amore* (1832), *Parisina* (1833), *Lucrezia Borgia* (1833), *Rosmonda d'Inghilterra* (1834) e *Adelia* (1841).

Romani era um poeta de extrema sensibilidade e trabalhou com Donizetti⁴²³, que dava grande importância a uma relação próxima entre a expressão das palavras e a linha cantada.⁴²⁴

IV.2 A Ópera *Le Philtre* e a sua influência em *L'Elisir d'Amore*

O libreto de *L'Elisir d'Amore* tem por base o texto de Eugene Scribe (1791-1861)⁴²⁵, que foi escrito para a *opéra-comique* *Le Philtre* (1831)⁴²⁶ do compositor francês Esprit Auber (1782-1871).⁴²⁷

Em *Le Philtre*, a história situa-se no século XVIII na província de Mauleon⁴²⁸ e conta que um jovem camponês, Guillaume, e o sargento Jolicoeur estão apaixonados pela donzela Theresine, ligada à casa senhorial da vila. Ambos disputam o seu amor e tentam convencê-la a casar. Theresine é uma donzela vaidosa e caprichosa que não está interessada em jovens

⁴²⁰ Cf. W. ASHBROOK, *Donizetti and his operas...*, p. 27.

⁴²¹ Género de teatro francês que surgiu em Paris na segunda metade do século XVIII, interpretado por companhias privadas com atores fracos e que não dependiam de nenhuma instituição real. Os temas eram o drama e a comédia, as suas produções eram de carácter grosseiro e até obscenas, mas a popularidade era tanta que as instituições oficiais permitiam que este género existisse para entreter a classe social mais baixa, além de que lucravam com os impostos sobre as receitas dos teatros, podendo assim ajudar os hospitais mais pobres com donativos que provinham destas receitas. Cf. W. E. REX, *Eighteenth century studies* vol. 20, n.º 3, Baltimore, John Hopkins University Press, 2.ª ed., 2008, pp. 375-378.

⁴²² www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/23733, acessado a 4 de dezembro de 2014.

⁴²³ Cf. A. ROCCATAGLIATI, *Felice Romani libretista...*, p. 54.

⁴²⁴ Cf. J. ALLITT, *Studi Donizettiani 2*, Bergamo, Editrice G. Secomandi, 1972, p. 72.

⁴²⁵ Libretista e dramaturgo francês, foi um dos libretistas que escreveu para a sátira cômica, género *vaudeville*. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/529956/Eugene-Scribe> (acessado a 16 de outubro de 2014).

⁴²⁶ Ópera estreada a 20 de junho de 1830, tendo mais tarde feito parte do repertório da *Opéra Comique*. O libreto desta ópera é baseado na peça de Silvio Malaperta, *Il filtro*, publicado numa adaptação francesa na *Revue de Paris*, por Stendhal, em 1831. <http://www.cambridgescholars.com/download/sample/58475> (acessado a 18 de outubro de 2014).

⁴²⁷ Compositor francês do século XIX, famoso pelas óperas cômicas e colaboração com Eugene Scribe, que deu origem a 38 óperas. De destacar *La Muette de Portici* (1828), e *Gustave III* (1833) que influenciou o libreto para a ópera de Verdi *Un Ballo in Maschera* (1859). <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/42405/Daniel-Francois-Esprit-Auber> (acessado a 16 de outubro de 2014).

⁴²⁸ Esta zona fica a sudoeste de Paris.

pacatos como Guillaume, que, desesperado com a sua recusa, vai comprar uma poção de amor a Fontanarose, um médico charlatão que acabou de aparecer na vila. Fontanarose faz poções mágicas falsas e vende a Guillaume uma garrafa que diz ser uma poção de amor, mas que, na verdade, é uma garrafa de vinho. Ao beber o vinho começa a sentir-se mais confiante e fica indiferente à presença de Theresine, o que a deixa muito enfurecida. Para chamar a atenção de Guillaume, decide então casar-se com o sargento Jolicoeur. Guillaume não reage ao anúncio do noivado pois está confiante de que Theresine, entretanto, irá apaixonar-se por ele. Com a aproximação das celebrações do casamento a vila enfeita-se para a grande festa, mas Theresine fica cada vez mais triste porque a sua decisão criou em Guillaume um efeito contrário ao que pretendia. Guillaume vê o tempo passar sem que Theresine volte para ele e decide comprar mais poção mágica. Como não tem dinheiro para pagar alista-se no corpo militar do sargento Jolicoeur. Entretanto ouvem-se na vila rumores de que o tio de Guillaume, que acabara de morrer, lhe deixara todo o seu dinheiro, pelo que as raparigas da vila começam a ver nele um excelente partido. Com tantas raparigas a interessarem-se por ele, fica cada vez mais convencido de que a poção mágica está de facto a fazer efeito. Quando Theresine sabe que Guillaume se juntou ao corpo militar para poder pagar a poção mágica, fica enternecida com o seu gesto e paga-lhe as despesas do alistamento militar para que não vá para a guerra. Fala com Jolicoeur para lhe explicar que decidiu casar com Guillaume. Nisto, o novo casal recebe a herança do tio de Guillaume e cheios de felicidade celebram a sua sorte, enquanto o charlatão Fontanarose se vai embora da vila orgulhoso com o efeito da sua poção.

A ópera *Il Philtre* tem menos ação e enredo do que as óperas tradicionais de género *opéra-comique*⁴²⁹, nas quais existe um desenvolvimento mais rápido do enredo e da ação. No entanto, alguns críticos consideraram-na um pouco mais do que uma *opéra-comique*, apesar de obedecer aos padrões estruturais estabelecidos. Nesta ópera, os recitativos eram cantados em vez de falados, tornando o desenvolvimento da história mais lento. Também a ação está mais incorporada nos números musicais do que nos recitativos, contribuindo para que o desdobramento da história seja ainda mais lento do que na *opéra-comique* tradicional. Com melodias graciosas e ligeiras, foi um grande sucesso desde a sua estreia, tendo sido interpretada todos os anos até 1849 e fazendo parte do repertório da *Opéra* de Paris até 1862.⁴³⁰

⁴²⁹ O género *opéra-comique* teve origem em França no princípio do século XVIII e era constituído por peças teatrais de sátira e humor que continham melodias populares já conhecidas adaptadas a novas palavras consoante a história, canções essas que tinham a designação de *vaudeville*. Uma das características deste género musical era a existência de diálogos falados no meio da ópera. <http://www.cambridgescholars.com/download/sample/59867> (acedido a 3 de janeiro de 2015).

⁴³⁰ Cf. D. FRANÇOIS & E. AUBER, *Le Philtre*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011 p. x.

Na adaptação da história de Scribe, Romani mudou o nome dos personagens. Para isso teve a ajuda do cantor Henri-Bernard Dabadie (1797-1853), que foi também o intérprete do personagem sargento Jolicoeur na ópera *Le Philtre* e o barítono intérprete no papel de Belcore na estreia de *L'Elisir d'Amore*.⁴³¹

É clara a inspiração de Romani na ópera *Le Philtre*, como ele próprio reconhece quando escreve no libreto original:

*Il soggetto è imitato da Filtro di Scribe. Gli è uno scherzo; e come tale è presentato ai cortesi lettori.*⁴³²

Embora os nomes de alguns personagens sejam diferentes, há uma relação clara entre ambas as óperas, que se nota na caracterização dos personagens, na ação e no enredo.⁴³³ Por exemplo, o sargento Jolicoeur em *Le Philtre* corresponde ao personagem de Belcore em *L'Elisir d'Amore*, e Jeanette em *Le Philtre* corresponde a Gianetta em *L'Elisir d'Amore*. Os nomes destes personagens são tradução direta de francês para italiano.

Nos nomes dos protagonistas o libretista pode ter sido influenciado por outras origens, como defendem vários especialistas. O musicólogo Paolo Fabbri⁴³⁴ sugere que Theresine não foi traduzido diretamente como Teresina pelo facto de ter quatro sílabas, o que traria dificuldades para a versificação, razão pela qual o libretista escolheu o nome Adina. Em relação a Guillaume, que na ópera *L'Elisir d'Amore* corresponde a Nemorino, defende que Romani deverá ter chegado a este nome depois da leitura do romance *Estelle*⁴³⁵, do escritor francês Claris de Florian (1755-1794), que conta o amor bucólico entre um casal de pastores chamados Estelle e Nemorin. Este escritor foi também autor do romance *Gonzalvez de Cordue* (1793), que serviu de fonte de inspiração a Donizetti nas composições das óperas *Zoraida di Granata* (1822) e *Alahor in Granata* (1826). John Allitt⁴³⁶, especialista em Donizetti, defende no entanto uma opinião diferente sobre a origem dos nomes destes personagens dizendo que, por trás do nome, está implícito um significado relacionado com o carácter ou a personalidade do personagem. Sugere por isso que Adina viria do grego *hadinos*, que quer dizer denso ou espesso e corresponde à designação de uma bela planta. Nemorino teria origem na palavra italiana *nemeno*, que significa quase nada, o que permite fazer a

⁴³¹ Cf. W. ASHBROOK, *Donizetti and his operas...*, p. 73.

⁴³² Cf. P. FABBRI, *Quaderni della Fondazione Donizetti n.º 6*, Bergamo, Fondazione Donizetti ed, 2007, p. 19.

⁴³³ O musicólogo Paolo Fabbri defende que os personagens de Romani, na ópera *L'Elisir d'Amore*, são claramente inspirados na ópera *Le Philtre*. Idem, p. 20.

⁴³⁴ Idem, pp. 18-20.

⁴³⁵ Peça teatral estreada em Paris em 1788.

⁴³⁶ Cf. J. ALLITT, *Studi Donizettiani 2*, Bergamo, G. Secomandi, 1972, p. 72.

ligação com o jovem camponês de origens humildes. Belcore vem da palavra *bel* de belo, e *core* de coração. Dulcamara é uma planta medicinal que serve para fazer curas através de chás ou poções, o que permite associá-la à profissão do personagem que se autointitula médico e propõe a poção mágica do amor a Nemorino.

Ao analisar as óperas *Le Philtre* e *L'Elisir d'Amore*, concluímos que nesta última existem números musicais que não fazem parte da ópera *Le Philtre*, como por exemplo a súplica de Nemorino em *Adina credimi* no fim do I ato, as árias de Nemorino *Una furtiva* e de Adina *Prendi per me sei libero*, ambas no fim do II ato. Estes números dão um lado humano, sentimental, melancólico e emotivo aos personagens, em contraste com o elemento cómico que envolve toda a história da ópera. Se Adina é caprichosa e Nemorino um camponês inofensivo e infantil, ambos revelam nas suas árias um lado humano e emotivo que lhes dá maior riqueza de carácter, revelado através da expressão vocal.

IV.3 Argumento

ATTO PRIMO

Scena I: Neste primeiro ato a ação passa-se na propriedade de Adina no campo, com um coro de abertura que enaltece o sol, o calor e as colheitas. Os trabalhadores do campo estão a descansar e entre eles encontra-se Nemorino, que admira Adina entretida a ler um livro. Extasiado pela sua beleza, Nemorino interpreta a ária *Quanto è bella, quanto è cara*, na qual fala da beleza de Adina e da fraca probabilidade de ser notado por ela. No fim da *cavatina* e no *allegretto*, Nemorino pede em *Chi la mente mi rischiara?* que lhe deem o poder de seduzir alguém. A cena segue com Adina cantando a *cavatina Benedette queste carte*, que começa com gargalhadas pois está a ler uma história de amor que na sua opinião é ridícula. Os camponeses aproximam-se para saber que história é aquela e Adina conta, na *cavatina Della crudele Isotta*, que é a história de amor de Tristão e Isolda em que Tristão, apaixonado por Isolda, recorre a um mágico para lhe pedir uma poção de amor para que a sua amada não o deixe. Intrigada com esta poção mágica, Adina também gostaria de a experimentar.

Scena II: Começa com um toque de tambor a anunciar a chegada do sargento Belcore com os seus soldados. Este dirige-se a Adina com um *bouquet* de flores e canta a apaixonada ária *Come Paride vezzoso*, na qual se intitula um homem galante, fazendo o paralelismo entre o amor e um campo de guerra, como se fosse um conquistador. Com esta apresentação, Belcore declara-se a Adina em *Come io t'amo* e pede-a em casamento. Adina responde-lhe que não tem pressa nenhuma em decidir-se e pede algum tempo para pensar. Belcore diz-lhe

que o tempo passa depressa e que não perca muito mais tempo. Nemorino, ao ouvir esta declaração, pensa como gostava de ter a coragem de Belcore para se declarar a Adina. Belcore inicia o recitativo seguinte cantando *Intanto, o mia ragazza, occuperò la piazza* e usa o termo militar ocupar a praça, o centro da vila, para fazer um paralelismo com a conquista do coração de Adina.

Scena III: Esta cena abre com o recitativo *Una parola o Adina*, em que Nemorino quer falar com Adina, que caprichosa como é não quer ouvir as suas lamúrias e o manda ir ver o tio que está, segundo dizem, muito doente. Nemorino corrige-a dizendo que a doença do tio não é nada comparada com a urgência que tem em falar-lhe e que, se o tio morrer e deixar a fortuna a outro herdeiro, não se importa. Adina adverte-o que, assim, mesmo que seja uma boa pessoa, vai acabar por morrer de fome, sem nada, e diz-lhe que não sente amor por ele. No *cantabile Chiedi all'aura*, Adina expõe a sua ideia de amor como brisa do vento, inconstante, sempre a voar e sem parar no mesmo sítio, pois é essa a lei da natureza. Nemorino responde-lhe que não pode renunciar ao amor que sente por ela, pois o seu amor é como um rio que vai sempre na mesma direção até desaguar no mar, fazendo também uma comparação com a natureza. Adina responde dizendo-lhe que essa ideia de amor constante é absurda e ridiculariza quem poderia morrer por amor.

Scenas IV e V: A ação passa-se na praça central da vila com a chegada do Dr. Dulcamara, ouve-se um trompete de chamada e as pessoas apressam-se para ver quem chega. O carro que o transporta chama a atenção de todos e está decorado com garrafas de poções e cartas. Na sua ária *Udite, udite, o rustici*, descreve-se como um ilustre médico bastante conhecido, capaz de curar todas as doenças e males dos jovens e mais velhos.

Scena VI e duetto: Nemorino, depois de ter ouvido a apresentação do famoso Dr. Dulcamara e contente por este médico ter chegado à vila na altura certa, pergunta-lhe se não terá a poção de amor de Isolda. Dulcamara responde com toda a certeza que sim e tem exatamente o que ele pretende. Nemorino, profundamente agradecido, canta o dueto *Obbligato, ah sì obbligato*, com Dulcamara, que lhe vende a famosa poção mágica de amor. Pergunta-lhe também como deve tomar este elixir, e o falso médico diz-lhe que deve ter paciência e esperar um dia até sentir o efeito. O médico charlatão informa-o de que já estará fora da vila no dia seguinte e Nemorino compra-lhe a garrafa de vinho de Bordéus que bebe como se fosse elixir. O médico deixa-o depois sozinho com a garrafa e recolhe ao seu albergue.

Scena VIII e duetto: A cena inicia-se com o recitativo de Nemorino, radiante, agarrado à garrafa do elixir que começa a beber imediatamente. Diz que já sente os efeitos do elixir

quando aparece Adina, que reage à sua alegria que costumava ignorar. No dueto *Esulti pur la barbara*, Nemorino diz a Adina que no dia seguinte o seu coração estará curado.

Scena IX: No fim do dueto aparece o sargento Belcore, e Adina diz-lhe que está pronta para aceitar a proposta de casar com ele, iniciando-se assim o terceto *In guerra ed in amore*. Nemorino, divertido, acha que a proposta de Belcore é absurda, pois acredita que no dia seguinte Adina estará apaixonada por si.

Scena X: Com a chegada de Gianetta e dos soldados inicia-se o quarteto *Signor sargente*, no qual Gianetta conta a Belcore que estão à procura dele. Este diz a Adina que o seu pelotão recebeu ordens para partir no dia seguinte, e ela decide que devem casar-se até ao fim daquele mesmo dia. No *larghetto Adina credimi*, Nemorino pede muito aflito a Adina para esperar mais um dia e garante-lhe que não se vai arrepender. Belcore fica furioso com a ousadia de Nemorino e manda-o embora, mas Adina interfere dizendo que é apenas um pobre rapaz, meio tonto, que está convencido de que vai conquistar o seu amor. Como Adina quer ir ter com o notário, termina a conversa e apressa Belcore. Desesperado, Nemorino invoca a ajuda de Dulcamara. Todos na vila estão contentes com as celebrações, menos Nemorino.

ATTO SECONDO

Scena I: Começa com os festejos no interior da propriedade de Adina, onde estão presentes Adina, Belcore, Dulcamara, Giannetta e outros habitantes da vila, que celebram o casamento ao som de música tocada pela banda militar das tropas de Belcore. Enquanto Dulcamara sugere a Adina que cante com ele um dueto para animar os convidados, chega o notário para oficializar o casamento. No entanto Adina fica intrigada por não ver Nemorino e não quer realizar a cerimónia sem que ele esteja presente, por se sentir ofendida com a sua indiferença.

Scena II: Neste recitativo entre Nemorino e Dulcamara, o pobre Nemorino aparece muito triste e deprimido e pede a Dulcamara para lhe dar mais elixir para ser mais eficaz. Dulcamara pergunta-lhe se tem dinheiro para pagar mais uma garrafa, pois deve repetir a dosagem até conseguir o efeito desejado. Nemorino não tem dinheiro consigo e o falso médico diz-lhe que vá buscar mais e venha ter com ele dentro de quinze minutos ao seu albergue.

Scena III e duetto: Enquanto se lamenta da extravagância de Adina, que atrasou o casamento sem razão, Belcore repara que Nemorino se encontra por ali, triste, e pergunta-lhe o porquê de tanta tristeza. Nemorino confessa que precisa de dinheiro e Belcore sugere-lhe

que se aliste para ser soldado, pois obteria imediatamente vinte escudos. No dueto *Venti scudi*, Belcore conta a Nemorino as vantagens de ser soldado e diz-lhe que não lhe vai faltar amor de nenhuma mulher, mas Nemorino só pensa no coração de Adina. Belcore mostra-lhe o contrato para se alistar, que ele assina recebendo assim o dinheiro prometido.

Scena IV: Nesta cena Giannetta comenta com as outras raparigas a grande notícia da vila: o tio de Nemorino morreu e deixou-lhe a sua grande fortuna, *saria possibile?*

Scena V: Aparece Nemorino, que já acabou de beber o elixir, e as raparigas retiram-se olhando para ele de forma curiosa. Nemorino atribui este súbito interesse ao elixir que já está a fazer efeito, cantando *Dell'elisir mirabile*, pois não sabe da notícia de que o seu tio morreu e o deixou como herdeiro.

Scena VI: Aparecem Adina e o Dr. Dulcamara, que ficam boquiabertos ao verem todas as raparigas a cortejarem Nemorino. Adina fica surpreendida com este efeito, já que Nemorino se alistou por pouco dinheiro, e Dulcamara está completamente extasiado pelo efeito que o seu elixir tem nas mulheres. Nemorino sai de cena com Giannetta e as outras raparigas.

Scena VII: Adina comenta com Dulcamara como Nemorino estava contente quando se foi embora. Dulcamara intitula-se orgulhosamente como o autor deste efeito, mas, sem saber do interesse de Nemorino por Adina, conta-lhe que possui o elixir de amor de Isolda e que o vendeu a Nemorino pois o pobre suspirava de amor e a sua tristeza era tanta que se chegara a alistar como soldado para ter dinheiro para comprar mais elixir. No *andantino Quanto amore*, Adina fica feliz com o amor que Nemorino sente por si. Dulcamara oferece-lhe também o elixir, mas ela recusa pois tem uma alternativa melhor: o poder de um olhar, um riso e uma carícia têm o mesmo efeito. E no *allegro Una tenera occhiatina* confessa o seu amor por Nemorino.

Scena VIII: Começa com a *romanza* de Nemorino, *Una furtiva lagrima*, a pensar na lágrima que viu nos olhos de Adina quando as raparigas da vila se juntaram à sua volta, e chega à conclusão de que Adina o ama e que ele pode morrer de amor. Adina aparece em cena e canta a ária *Prendi per me sei libero*, dizendo-lhe que comprou os seus papéis de alistamento militar e devolve-lhos, libertando-o da vida militar para poder ficar com os seus amigos. No fim da ária, quando Adina se prepara para sair, Nemorino pergunta-lhe se não tem mais nada para lhe dizer, mas ela diz que não e por isso Nemorino devolve-lhe os papéis, pois se o médico charlatão o enganou então prefere morrer como soldado. Adina vê que não tem alternativa e confessa que está apaixonada por ele na *cabaletta Il mio rigor dimentica*. Nemorino fica admirado, passando a acreditar que Dulcamara não o enganou.

Scena ultima: Belcore fica surpreendido com o que se está a passar, pois vê o casal muito alegre e Adina explica-lhe que quer casar com Nemorino. Belcore responde que não faz mal, pois o mundo está cheio de mulheres. Nisto, Dulcamara conta às gentes da vila que Nemorino é o herdeiro do seu tio e por isso um homem rico, facto que tanto Adina como Nemorino desconheciam, mas que atribuem ao magnífico elixir, que além de curar males de amor também transforma os pobres em ricos.

Aria Finale: Dulcamara deixa a vila em ambiente festivo a celebrar o seu elixir como o curador de todos os males. Adina e Nemorino estão também felizes e agradecem o efeito do elixir. Só Belcore percebe que o Dulcamara é um charlatão.

IV.4 A estreia

A ópera *L'Elisir d'Amore* estreou-se a 12 de maio de 1832 em Milão, no Teatro alla Canobbiana, depois de uma encomenda que o empresário Alessandro Lanari (1787-1862) fez a Donizetti. Como o principal teatro do público milanês, o Teatro alla Scala, se encontrava encerrado⁴³⁷ no período da Quaresma, Lanari alugou o Teatro alla Canobbiana para a estreia de *L'Elisir d'Amore*. O facto de o Teatro alla Scala estar temporariamente fechado trouxe vantagens ao empresário Lanari, pois pôde contratar os melhores músicos de orquestra que estavam disponíveis para trabalhar temporariamente para o Teatro alla Canobbiana. Segundo Ashbrook⁴³⁸, não se sabe a data certa em que começou a ser composta esta ópera, pois Donizetti não faz referências a qualquer data na sua correspondência. Sabe-se no entanto que, a 24 de abril, grande parte da música já estava composta⁴³⁹ e que começou a ser ensaiada a 1 de maio. Embora a censura tivesse por hábito aparecer no início dos ensaios para aprovar ou proibir as óperas, muito tempo antes da estreia, neste caso só apareceu no ensaio geral no dia 11 de maio, véspera da estreia, e como não levantou objeções a ópera foi estreada em Milão no dia seguinte.

A estreia foi um grande sucesso para surpresa de Donizetti, que não esperava este triunfo por diversas razões. Em primeiro lugar, porque o libretista Felice Romani tinha tido apenas 14 dias para versificar a música, o que deixava ao compositor sérias dúvidas quanto à qualidade da versificação.⁴⁴⁰ Por sua vez, Donizetti também teve pouco tempo para a compor,

⁴³⁷ Cf. A. BINI & J. COMMONS, *Le prime rappresentazione delle opera di Donizetti nella stampa coeva...*, p. 301.

⁴³⁸ Cf. W. ASHBROOK, *Donizetti and his operas...*, p. 73.

⁴³⁹ Idem, p. 73.

⁴⁴⁰ Carta de Felice Romani à sua mulher Emilia Branca. Cf. A. BINI & J. COMMONS, *Le prime rappresentazione delle opera di Donizetti...*, p. 300.

apenas 9 semanas desde que recebeu a proposta de Lanari até à estreia.⁴⁴¹ Quanto ao elenco, Donizetti também desconhecia o que fora estipulado. Apenas sabia que incluía um jovem tenor italiano desconhecido, um baixo francês e uma *prima donna* alemã que lhe deixava algumas dúvidas quanto à clareza da dicção e ao sentimento de interpretação.

No elenco da estreia de *L'Elisir d'Amore* (v. Quadro IV.1) Nemorino foi interpretado por Giambattista Genero, jovem tenor que estava a iniciar o seu percurso artístico mas cuja voz ligeira recebeu críticas bastante favoráveis durante a estreia. Belcore foi cantado por Henri-Bernard Dabadie, experiente baixo francês que já tinha interpretado obras de Rossini e Auber na Opéra de Paris, mas não se sentia confortável ao abordar o repertório italiano.⁴⁴² Dulcamara foi cantado pelo baixo Giuseppe Frezzolini (1789-1861), que já tinha interpretado personagens cómicas em óperas de Donizetti, como *Olivo e Pasquale* e *Alina regina di Golconda*. Este baixo tinha as características normais de um *basso buffo* da época, uma voz com pouco volume mas especializada na cuidada dicção e no *parlando* rápido do texto. Adina foi interpretada por Sabine Heinefetter (1809-1872), soprano de origem alemã que já tinha alguma reputação em Paris e Viena, mas cuja beleza vocal não compensava a inexperiência em cantar em italiano, segundo Donizetti.⁴⁴³

Personagem	Tipo de voz	Intérprete
Adina	Soprano	Sabine Heinefetter
Nemorino	Tenor	Giambattista Genero
Belcore	Barítono	Henri-Bernard Dabadie
Dulcamara	Baixo	Giuseppe Frezzolini
Giannetta	Soprano	Marietta Sacchi

Quadro IV.1 – Elenco da estreia da ópera *L'Elisir d'Amore*, a 12 de maio de 1832, no Teatro alla Canobbiana em Milão.

⁴⁴¹Cf. W. ASHBROOK, *Donizetti and his operas...*, p. 72.

⁴⁴² Cf. A. BINI & J. COMMONS, *Le prime rappresentazione delle opera di Donizetti...*, p. 302.

⁴⁴³ Idem, p. 302.

Os músicos que participaram na estreia foram o maestro *al cembalo* Vincenzo Lavigna (1776-1836) e o *primo violino e capo d'orchestra* Alessandro Rola (1757-1841)⁴⁴⁴, que eram músicos muito conhecidos e ativos em Milão entre 1803 e 1833.⁴⁴⁵

Donizetti ouviu os cantores principais pela primeira vez na abertura da temporada do Teatro alla Canobbiana, a 23 de abril, numa ópera de Luigi Ricci (1805-1859) *L'orfanella di Ginevra* (1829), nas quais teceu os seguintes comentários numa carta de 24 de abril dirigida a seu pai:

*(...) Yesterday was the first performance of the season and the only tenor is passable, the donna has a pretty voice, the buffo is a bit hammy.*⁴⁴⁶

Com cenários do pintor e arquiteto italiano Alessandro Sanquirico (1777-1849), *L'Elisir d'Amore* foi um sucesso imediato com trinta representações na primeira temporada do Teatro alla Canobbiana de 1832 e presença regular nos anos seguintes neste mesmo teatro.⁴⁴⁷

Vários relatos jornalísticos da época com comentários sobre a estreia de *L'Elisir d'Amore* em maio de 1832 permitem caracterizar em pormenor como foi recebida a ópera por parte do público e conhecer, em particular, como foi interpretada a parte principal do papel de tenor.

A 14 de maio de 1832, Gian Jacopo Pezzi (1805-1869) escreve na *Gazzetta Privilegiata di Milano* n.º 135:

*(...) Questo spartito, bello dal principio al fine ha meritato il favor generale a chi lo scrisse e a chi lo sostiene. Viva adunque Donizzetti.*⁴⁴⁸

Em relação à protagonista que fez o papel de Adina o crítico musical diz que

(...) La Heinefetter vesti il suo carattere lodevolmente (...) la voce di lei è limpida, agile ed intonata (...).

⁴⁴⁴ Foi graças à dedicação e ao empenho de Alessandro Rola que a orquestra do Teatro alla Scala teve um famoso naípe de cordas. Cf. L. ARAGONA, *I colori dell'Elisir: una congettura e un'ipotesi di prassi executiva - Quaderni della fondazione Donizetti 6* - Fondazione Donizetti, Bergamo 2007, pp. 22-35.

⁴⁴⁵ Idem.

⁴⁴⁶ Carta transcrita para inglês e citada pelo autor Cf. W. ASHBROOK, *Donizetti and his operas...*, p. 73.

⁴⁴⁷ Cf. A. BINI & J. COMMONS, *Le prime rappresentazione delle opera di Donizetti...*, p. 303

⁴⁴⁸ Idem, p. 304.

Quanto ao tenor, intérprete do papel de Nemorino, faz o seguinte comentário:

Genero ha cantatto com anima, sentendo bene quello che esprimeva. La tessitura della sua parte, è adattatissima ai suoi mezzi, ed ogni pezzo sostenuto da quel giovine cantante, venne applaudito unanimamente.

Também a 14 de maio de 1832 o jornal de Milão *L'Eco* n.º 58 refere-se ao compositor e à ópera, nos seguintes termos:

*Quella di Donizzetti che noi udimmo jeri l'altro sera per la prima volta, merita a giusto titolo la buona accoglienza che ottenne. Ella è brillante, in vari momenti originale, confacentissima alle situazioni, e perfettamente adattata ai cantante pe' quali fu scritta (...).*⁴⁴⁹

O mesmo jornal refere em relação ao tenor:

Il tenore Genero si rende sempre più caro al pubblico, e fa molto bene a moderare la sua voce.

Em 15 de maio de 1832, também o jornal de Milão *Corriere delle Dame*, n.º 27, publica o seguinte comentário:

*Ecco un grazioso libretto com vivace musica che finalmente ci diverte al teatro.*⁴⁵⁰

Sobre a interpretação do tenor Giambattista Genero, o mesmo jornal afirma que

(...) e Nemorino che dá prove anche del bel canto, della molta esperienza di scena e del non comune valore del tenore Genero. In quest'opera egli mi è sembrato, nel portamento di voce e nell'abilità, un gigante a fronte delle forme indiane (...) si egli è un tenore che á un vero mérito e di scuola e di brio, ed una grand'anima nell'accentare la musica.

⁴⁴⁹ Idem, p. 306.

⁴⁵⁰ Cf. A. BINI & J. COMMONS, *Le prime rappresentazione delle opera di Donizetti ...*, pp. 304-305.

Como se pode ver pelos comentários transcritos, a ópera foi um grande sucesso, e a crítica unânime quanto à frescura e leveza da interpretação do tenor Giambattista Genaro. Como este tenor teve uma carreira muito curta, encontra-se pouco material publicado sobre ela. No entanto, as críticas permitem-nos concluir que era detentor de uma voz com um timbre agradável e de capacidades interpretativas que lhe permitiam diversos efeitos e dinâmicas musicais.

IV.5 Objeto de estudo

Na ópera *L'Elisir d'Amore* vamos comparar as interpretações do papel de Nemorino, recorrendo mais uma vez a duas gravações distantes 50 anos entre si, de forma a estudar a evolução da interpretação destes tenores durante aquele período.

As gravações escolhidas têm como intérpretes Giuseppe di Stefano e Roberto Alagna, no papel de Nemorino, em gravações de 1955 e 1996 descritas nos Quadros IV.2 e no Quadro IV.3, respetivamente:

Título	<i>L'Elisir d'Amore</i>
Compositor	Gaetano Donizetti
Intérpretes	Adina: Hilde Gueden Nemorino: Giuseppe di Stefano Dulcamara: Fernando Corena Belcore: Renato Capecchi Giannetta: Luisa Mandelli
Maestro	Francesco Molinari-Pradelli
Coro e Orquestra	Maggio Musicale Fiorentino
Ano de gravação	1955
Editora discográfica	Decca Record Company
Ano de publicação	1969

Quadro IV.2 – Gravação mais antiga em estudo para a ópera *L'Elisir d'Amore*.

Título	<i>L'Elisir d'Amore</i>
Compositor	Gaetano Donizetti
Intérpretes	Adina: Angela Gheorghiu Nemorino: Roberto Alagna Dulcamara: Simone Alaimo Belcore: Roberto Scaltriti Giannetta: Elena Dan
Maestro	Evelino Pidò
Coro e Orquestra	Opéra National de Lyon
Ano de gravação	1996
Editora discográfica	Decca Record Company
Ano de publicação	1997

Quadro IV.3 – Gravação mais recente em estudo para a ópera *L'Elisir d'Amore*.

IV.6 Análise interpretativa

Estudamos as interpretações dos tenores Di Stefano e Alagna para verificar até que ponto obedecem à partitura ou têm abordagens diferentes nas interpretações do personagem. Estudam-se apenas as intervenções dos tenores, embora, por vezes, sejam também abordadas as de outros intérpretes quando cantam ao mesmo tempo que o tenor, como por exemplo nos *ensemble*.

IV.6.1. Gravação de *L'Elisir d'Amore* de 1955

Atto Primo.

Cavatina, Quanto è bella quanto è cara, Nemorino.

Di Stefano inicia esta *cavatina* com um *legato* bem definido e brilhante, muito claro nos acentos escritos nas palavras *bella, cara, vedo e piace*⁴⁵¹ das primeiras linhas, cantando as semicolcheias de forma bastante nítida em *ad inspirar*.⁴⁵² Nota-se por vezes no seu ataque algum excesso de ar como que se existisse um soluçar nestas notas. Em *essa legge, studia, imparo* continua com grande clareza na sua linha de canto e obedece ao *rallentando* escrito

⁴⁵¹ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 3, 0:26.

⁴⁵² Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 3, 0:26.

em *io son sempre un idiota*⁴⁵³ com uma voz homogênea (v. partitura, *Cavatina (Quanto è bella quanto è cara)* cc. 17, p. 9). No *a piacere* os seus ataques dão importância às palavras *cara* e *bella*, seguidos de um *portamento* na suspensão em *ah* até à retoma da frase *quanto è bella*.⁴⁵⁴ Cumpre novamente com todos os acentos, em especial em *in quel cor non son capace lieve affetto d'inspirar* e executa a tradicional cadência até Lá4 com uma dinâmica de *pp* no fim em *d'inspirar*.⁴⁵⁵ Cria dessa forma um efeito bastante expressivo e apaixonado de acordo com o caráter de Nemorino⁴⁵⁶, como ilustrado na Figura IV.1.

Depois desta *cavatina*, a participação de Nemorino no *allegretto Chi la mente mi rischiara*⁴⁵⁷ é breve e simultânea com o coro e Giannetta. Cumpre com o que está escrito na partitura e tem atenção ao *legato*, sendo bastante emotivo na sua linha de canto sobretudo nas partes mais rápidas em *chi ti fa* e *ne sapessi*.⁴⁵⁸

Figura IV.1 – Figura musical de *L'Elisir d'Amore*, *Cavatina, Quanto è bella quanto è cara*, Nemorino. Cadência final como interpretada por Di Stefano.

Cavatina Della crudele Isotta, Adina, Nemorino e Giannetta.

Nesta *cavatina* Di Stefano explora o lado cómico do personagem, cumprindo com as indicações escritas a nível de interpretação e abordando as notas mais rápidas de forma clara e pura.

⁴⁵³ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 3, 0:55.

⁴⁵⁴ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 3, 1:15.

⁴⁵⁵ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 3, 2:15.

⁴⁵⁶ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 3, 0:39.

⁴⁵⁷ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 3, 2:28.

⁴⁵⁸ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 4, 3:58.

Cavatina e Stretta d'introduzione, Come Paride Vezzoso, Belcore, Adina, Giannetta, Nemorino e Coro.

Nesta *cavatina* a participação vocal de Nemorino é muito breve e, quando Di Stefano canta com o *ensemble*, exprime o seu lado apaixonado e tímido em *Amor mi desse almeno!*

Scena e Dueto, Una parola o Adina, Nemorino, Adina.

Esta *scena* começa com um pequeno recitativo desde *Una parola* até ao *cantabile Chiedi all'aura lusinghiera*. Com uma interpretação clara e dicção bastante límpida, Di Stefano faz um pequeno *portamento* estilístico não assinalado na partitura no fim da palavra Adina.⁴⁵⁹ Continua com clareza na dicção e cumpre a linha melódica escrita depois de uma dinâmica de *forte*, mostrando a sua assertividade em *O di fame o d'amor*, o que cria um contraste vocal com a frase *per me è tutt'uno*.⁴⁶⁰

No *cantabile Chiedi al rio perchè*⁴⁶¹, que é a resposta à provocação de Adina em *Chiedi all'aura*, o seu fraseado é claro e as passagens, rápidas e os ornamentos são abordados com precisão e clareza. Cumpre com o *crescendo* escrito em *e nel mar sen va morir*⁴⁶² e com o *dolce* em *ti dirà che lo strascina*⁴⁶³, a que se segue um *legato*, mas não faz o *gruppetto* assinalado na frase *non sa dir*.⁴⁶⁴ Dá realce ao destaque assinalado em *morir com'esso*⁴⁶⁵, fazendo contraste com o *legato* através do uso de *portamento* em *ma morir seguendo te*.⁴⁶⁶

No *meno mosso*, na entrada de Nemorino em *Ah! Ah te sola*⁴⁶⁷, Di Stefano faz no seu primeiro ataque um *diminuendo* até uma dinâmica de *pp*, antecipando já o ambiente doce e poético das frases seguintes, o que mostra mais uma vez o lado inocente do personagem. Esta doçura revela uma mudança de carácter através do *crescendo* em *ma non può, non può giammai*⁴⁶⁸ e o lado mais forte da personalidade de Nemorino. Ambos os protagonistas concluem o dueto com a mesma frase melódica em *uscir, uscir dal cor*⁴⁶⁹, até Si bemol 4 sustentado em *forte*, sem fazerem a repetição desta secção.

⁴⁵⁹ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 7, 0:04.

⁴⁶⁰ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 7, 0:46

⁴⁶¹ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 7, 3:30.

⁴⁶² Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 7, 3:55.

⁴⁶³ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 7, 4:12.

⁴⁶⁴ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 7, 4:26.

⁴⁶⁵ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 7, 4:36.

⁴⁶⁶ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 7, 4:41.

⁴⁶⁷ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 7, 5:58.

⁴⁶⁸ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 7, 6:27.

⁴⁶⁹ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 7, 6:40.

Scena e dueto, *Voglio dire, Nemorino, Dulcamara.*

No pequeno *recitativo* que antecede o dueto em *Ardir! Há forse il cielo*, o tenor é claro no fraseado e a dicção é nítida, dando atenção cuidada às palavras com consoantes duplas como *expressamente, della, villaggio* e *saggio*.⁴⁷⁰ A afinação é precisa e obedece às notas escritas na partitura, sem improvisos musicais. Quando inicia em *voglio dire*⁴⁷¹, cumpre com o *legato* assinalado e desenvolve muito o elemento cómico do personagem através de cores e ênfases vocais, a partir de *E fia vero?*⁴⁷² Segue-se o *allegro vivace Obbligato, ah! Si obbligato!*⁴⁷³ que está assinalado na partitura como *staccato* e depois *legato*. Di Stefano explora até quase ao extremo estas formas musicais para exaltar o seu contraste e revelar o lado caricato e infantil de Nemorino. Dá bastante atenção ao *crescendo* e ao acento desde *obbligato*⁴⁷⁴ até *Elisire di tal bontà*⁴⁷⁵, a partir da qual inicia um contraste com o *smorzando* e *calando*. Na frase *Benedetto chi ti fa*⁴⁷⁶, as colcheias são muito precisas e de clara afinação.

O tenor tem atenção à dicção quando acentua a antepenúltima sílaba em *un momentinno*⁴⁷⁷, dando-lhe não apenas o verdadeiro acento na língua italiana, mas também uma cor vocal que revela o lado cómico e caricato do personagem. Depois retoma o tema com a execução das mesmas dinâmicas e formas de expressão musical.

No *allegro vivace* em *Ah! Dottor vi do parola*⁴⁷⁸, o intérprete executa todos os acentos escritos, presta atenção às colcheias e ao *legato* na dinâmica de *crescendo* em *nè per altra* até *ha costui mandato qua*.⁴⁷⁹ Nesta última frase respeita a dinâmica de *smorzando* e *piano*. Na repetição da última secção do *allegro vivace* faz um corte, vai diretamente para o *Ma silenzio, ma silenzio*⁴⁸⁰ e segue depois a partitura até ao fim, concluindo com a execução de um breve *Lá4* não escrito em *ha costui condotto qua*⁴⁸¹, como se mostra na Figura IV.2.

⁴⁷⁰ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 10, 0:12.

⁴⁷¹ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 11, 0:09.

⁴⁷² Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 11, 0:25.

⁴⁷³ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 11, 1:12.

⁴⁷⁴ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 11, 1:27.

⁴⁷⁵ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 11, 1:38.

⁴⁷⁶ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 11, 1:50.

⁴⁷⁷ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 11, 1:57.

⁴⁷⁸ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 11, 4:40.

⁴⁷⁹ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 11, 5:17.

⁴⁸⁰ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 11, 5:26.

⁴⁸¹ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 11, 5:56.

N
ha co - stui con - dot - to qua

D
ben lon - tan sa - ró di qua

Figura IV.2 – Figura musical de *L'Elisir d'Amore. Scena e dueto, Voglio dire, Nemorino, Dulcamara*. Cadência final dos últimos 3 compassos cantada por Di Stefano.

Recitativo, Caro Elisir! Nemorino.

No recitativo *Caro Elisir!* Di Stefano canta com uma dinâmica de *piano*, mostra o lado poético e suave da sua voz, sendo bastante cuidadoso no ataque das notas. Mantém o *legato* homogêneo em todas as frases até *già mi colmi il petto*⁴⁸², onde opta por um *crescendo* e uma cor vocal extrovertida e em *forte*. Continua com esta interpretação extrovertida, dando atenção às consoantes duplas nas palavras *l'effetto* e *poss'io*.⁴⁸³ Na palavra *bevasi*⁴⁸⁴ cumpre com o *legato* assinalado. Os acentos não escritos em *Oh! buono! Oh! Caro! Un altro sorso*⁴⁸⁵ constituem uma opção da sua interpretação e estão de acordo com o comportamento do personagem quando experimenta o elixir. A dinâmica nas frases seguintes é de um *crescendo* contido que apenas se torna explosivo em *me l'annunzia la gioja e l'appetito*.⁴⁸⁶ Cria uma interpretação emocionalmente bastante expressiva quando canta *De'miei sospiri*.⁴⁸⁷ Usa um *legato* em *forte* e dá especial atenção às palavras, em contraste com o lado extrovertido em *tant'è domani*, quando canta as passagens rápidas em *quel cor spietato* com grande detalhe.⁴⁸⁸

Scena e Dueto Esulti pur la barbara, Nemorino e Adina.

As primeiras frases desta *scena* começam com *Lallarallarà la la la la*, em que Di Stefano não cria grandes contrastes do ponto de vista interpretativo e mostra apenas o lado infantil e calmo de Nemorino, com uso constante das mesmas inflexões vocais de forma quase monocórdica. Quando o texto muda, revela o lado assertivo através de um efeito

⁴⁸² Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 12, 0:20.

⁴⁸³ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 12, 0:28.

⁴⁸⁴ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 12, 0:35.

⁴⁸⁵ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 12, 0:40.

⁴⁸⁶ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 12, 1:08.

⁴⁸⁷ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 13, 0:20.

⁴⁸⁸ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 13, 0:36.

declamatório, ao cantar *Finora amor non sente*⁴⁸⁹, que depois é diferenciado quando canta esta mesma frase⁴⁹⁰ com um efeito vocal que exprime tristeza. No *larghetto cantabile Esulti pur la barbara*, o intérprete respeita o *marcato* e os acentos nas palavras *pur*, *avranno*, *barbara* e *domani*, revelando segurança e autodomínio de carácter. Ambos os protagonistas concluem com o *descrescendo* em *si, m'amerà*⁴⁹¹, com doçura e de forma meiga. Nesta secção canta novamente as semicolcheias e as outras passagens rápidas de forma bastante detalhada e brilhante. No *a piacere* faz um pequeno *rallentando* que não está escrito, o que dá maior ênfase às palavras *per poco alle mie*, obedecendo ao *a tempo* em *mie pene!*⁴⁹² Faz um *descrescendo* que prossegue até uma dinâmica de *pp* num carácter de *dolcissimo*, seguido de *rallentando* em *m'amerà* de forma a exhibir mais uma vez o lado terno de Nemorino.⁴⁹³ Na última parte do dueto, em *Esulti pur la barbara*⁴⁹⁴, as notas rápidas são precisas e os acentos em *esulti*, *barbara*, *pene*, *domani* são também cumpridos. Dá a esta parte uma atmosfera de grande entusiasmo entre o apaixonado Nemorino e a caprichosa Adina. Corta-se depois a repetição do tema, indo diretamente para a parte final do dueto.

Terzetto, In guerra ed in amor, Belcore, Adina e Nemorino.

Neste terceto a intervenção de Nemorino é breve, e Di Stefano canta estilisticamente o que está escrito, revelando o carácter jovem e alegre de Nemorino e o seu lado cómico com as gargalhadas em *ah! ah! ah! ah!*⁴⁹⁵ Mantém o mesmo carácter no *a piacere* em *Ah! ah va ben, va ben così.*⁴⁹⁶ No *ensemble* com Adina, em *ma tesa è già la trappola*⁴⁹⁷, canta um *legato* apaixonado na dinâmica de *pp*, mais uma vez em contraste com o *staccato* seguinte ao repetir a mesma frase. O andamento a partir de *più allegro* é cada vez mais rápido e assim se mantém ao fim numa atmosfera de diversão.

⁴⁸⁹ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 13, 1:15.

⁴⁹⁰ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 13, 1:33.

⁴⁹¹ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 14, 0:31.

⁴⁹² Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 14, 1:22.

⁴⁹³ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 14, 2:21.

⁴⁹⁴ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 14, 3:25.

⁴⁹⁵ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 15, 1:28.

⁴⁹⁶ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 15, 1:50.

⁴⁹⁷ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 15, 2:26.

Quartetto e Stretta del finale I, Adina credimi, Giannetta, Belcore, Nemorino, Adina e Coro.

No início, a curta intervenção de Nemorino é mais intensa a partir do *a piacere quasi piangente, Adina quest'oggi no.*⁴⁹⁸ É neste momento que Nemorino revela o seu lado amoroso, carinhoso, emotivo, e, para mostrar isso, Di Stefano usa um *legato* muito expressivo, recorrendo a um *portamento* na palavra Adina⁴⁹⁹ antes de iniciar a súplica *Adina credimi*. Neste pequeno *larghetto Adina credimi*⁵⁰⁰ há uma enorme expressividade que permite mostrar um Nemorino muito apaixonado. O seu *legato* é robusto e denso e a dicção é de grande e constante nitidez. Aborda cuidadosamente as notas de ornamentação com atenção às dinâmicas em *piano* e *forte* e aos acentos escritos, desde *domani o cara*⁵⁰¹ até *te ne dorresti al par di me.*⁵⁰² Na restante curta participação de Nemorino destacam-se algumas frases no *ensemble* que canta com Adina, onde, para além do *crescendo* cumprido, canta os trilos assinalados em *te ne dorresti.*⁵⁰³ Com Adina canta novamente as longas frases musicais em *aspetta ancora, aspetta un giorno intero.*⁵⁰⁴ No *allegro vivace Andiam, Belcore*⁵⁰⁵, e até ao fim do primeiro ato, a intervenção de Nemorino é feita em *ensemble* com os outros intervenientes e o coro, em ambiente de grande festividade.

Atto Secondo.

Recitativo, Le feste Nuziali, Nemorino, Dulcamara.

Neste recitativo, Nemorino canta as notas escritas sem alteração melódica. No plano interpretativo adota inicialmente uma cor vocal de tristeza e nostalgia em *Ho veduto il notaro*⁵⁰⁶, pois está a queixar-se a Dulcamara que o elixir tarda em fazer efeito e não tem dinheiro para comprar mais.

Scena e Duetto, Venti scudi, Belcore e Nemorino.

Esta *scena* começa com Belcore a cantar *La donna è un animale stravagante*. Nemorino, a troco de dinheiro para comprar elixir, decide fazer parte do exército de Belcore. No início do *andantino Venti scudi!*⁵⁰⁷, Di Stefano mostra o lado seguro e feliz de Nemorino que, ao ter finalmente dinheiro para comprar mais elixir, fica contente com a agradável

⁴⁹⁸ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 16, 2:30.

⁴⁹⁹ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 16, 2:25.

⁵⁰⁰ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 17, 0:04.

⁵⁰¹ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 17, 0:36.

⁵⁰² Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 17, 1:05.

⁵⁰³ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 17, 3:00.

⁵⁰⁴ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 17, 3:26.

⁵⁰⁵ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 17, 4:10.

⁵⁰⁶ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 3, 2:14.

⁵⁰⁷ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 4, 1:26.

oportunidade. No *larghetto Ai perigli della guerra*⁵⁰⁸, cumpre com os acentos nas palavras *perigli* e *sono*, e em *io so ben che esposto*⁵⁰⁹ reforça a acentuação das palavras de forma a transmitir maior assertividade de caráter, ao invés do *legato* escrito (v. partitura, *Scena e duetto (Venti scudi)*, cc. 61-62, p. 166). A partir da frase *Ma so pur che fuor di questa*⁵¹⁰ canta o *crescendo* e *legato* em *non resta per poter*, mas não executa a dinâmica de *pp* assinalada na palavra *poter* (v. partitura, *Scena e duetto (Venti scudi)*, cc. 68-69, p. 167).⁵¹¹ Os seus agudos são brilhantes em Lá4 e Lá bemol em *solo un giorno trionfar*⁵¹² e, quando canta *Ah! chi un giorno*⁵¹³, as dinâmicas de *pp* são respeitadas e os acentos efetuados. As passagens musicais mais rápidas são cumpridas em *Dulcamara volo tosto a ricercar*⁵¹⁴, enaltecendo um Lá4 e outras notas que não estão escritas, como mostra a Figura IV.4, em contraste com o que está escrito, como ilustrado na Figura IV.3.

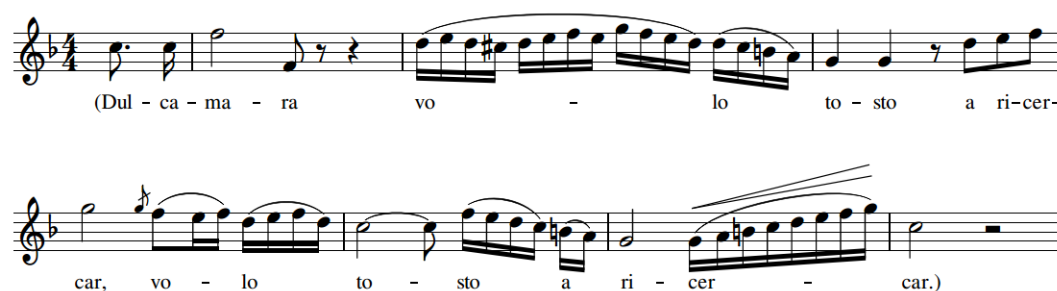


Figura IV.3 – Excerto musical de *L'Elisir d'Amore. Scena e Duetto, Venti scudi, Belcore e Nemorino*.

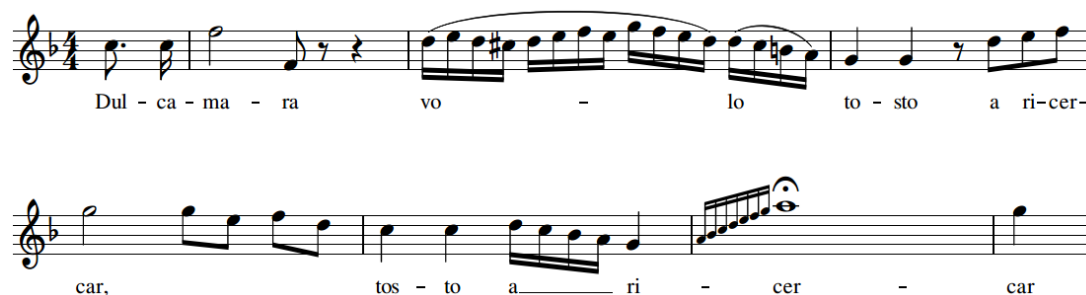


Figura IV.4 – Figura musical de *L'Elisir d'Amore. Scena e Duetto, Venti scudi, Belcore e Nemorino*. Fim do *allegro Venti scudi*, cadência interpretada por Di Stefano.

⁵⁰⁸ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 5, 0:02.

⁵⁰⁹ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 5, 0:13.

⁵¹⁰ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 5, 0:39.

⁵¹¹ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 5, 0:42.

⁵¹² Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 5, 0:48.

⁵¹³ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 5, 1:00.

⁵¹⁴ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 5, 2:46.

Executa o *legato* de forma homogénea e precisa e, a partir de *Ah! non sai chi m'há ridotto*⁵¹⁵, a sua voz é equalizada e afinada nos registos vocais. Faz um corte musical no *più allegro* deste dueto, indo diretamente para a parte final. O intérprete cumpre só com o que está escrito sem recorrer a notas agudas que não estejam escritas.

Quartetto, Dell'elisir mirabile, Nemorino, Giannetta, Adina, Dulcamara e Coro.

As intervenções de Di Stefano continuam a ter um timbre claro e uma cuidada atenção na dicção. O tenor inicia de forma detalhada e precisa e executa os acentos em *medico*⁵¹⁶ e em *in me*. O lado cómico e infantil do personagem é mostrado através de grandes contrastes vocais entre o *legato* em *cortese ogni beltà*⁵¹⁷ e os acentos não escritos na frase em *ogni beltà*.⁵¹⁸ Como o *larghetto* é pouco fluente, tira partido do andamento, sendo cuidadoso nas palavras, com atenção às notas de ornamentação, dando o destaque vocal necessário para serem audíveis nas passagens rápidas, como em *in me maggior del solito rinata è la speranza*.⁵¹⁹ Cria um efeito vocal de aspeto divertido quando dá ênfase à dicção e destaque às frases *Ma cos han coteste giovani, ma cos han?*⁵²⁰ Usa esse efeito para mostrar como Nemorino começa a ver todas as raparigas da vila a olharem apaixonadamente para ele, e como isso o deixa agradavelmente surpreendido. Na gravação em estudo, o quarteto teve um corte tradicional a partir do *allegro vivace*, quando Nemorino canta *È bellissima!*

Romanza, Una furtiva lagrima, Nemorino.

O início desta ária representa um desafio técnico para o tenor, pois tem de fazer um ataque *dolce* na zona de passagem com a palavra *Una*. Di Stefano faz esse ataque em *Una furtiva lagrima*⁵²¹ com grande maestria técnica, pureza e requinte de som, que mostram logo à partida o lado melancólico e nostálgico da ária. O *legato* é mantido na frase até dar um ligeiro acento na primeira sílaba da palavra *lagrima*.⁵²² Na frase seguinte tem especial cuidado na emissão das notas de ornamentação, mantendo no entanto o *legato* com uma dinâmica de *pp*. Em *quelle festose giovani*⁵²³, usa a dinâmica de *forte* para o Lá bemol 4, que é sólido e bem apoiado, e dá destaque na frase *invidiar sembrò* através de um *rallentando* não escrito.⁵²⁴ Em

⁵¹⁵ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 5, 4:00.

⁵¹⁶ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 7, 0:33.

⁵¹⁷ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 7, 0:40.

⁵¹⁸ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 7, 0:45.

⁵¹⁹ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 7, 0:57.

⁵²⁰ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 7, 1:33.

⁵²¹ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 9, 0:46.

⁵²² Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 9, 0:51.

⁵²³ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 9, 1:06.

⁵²⁴ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 9, 1:20.

che più cercando io vo executa o *crescendo* assinalado, e só em *m'ama si m'ama*⁵²⁵ ataca em *forte* fazendo uso de um *portamento* de *si* para *m'ama*. No 2.º tempo da palavra *vedo* faz uma dinâmica de *pp* muito expressiva⁵²⁶ de forma a demonstrar o lado arrebatador e emotivo de Nemorino, como se mostra na Figura IV.5.



Figura IV.5 – Figura musical de *L'Elisir d'Amore, romanza Una furtiva lagrima*. Fim da primeira estrofe interpretada por Di Stefano.

Na 2.ª estrofe enfrenta o mesmo desafio vocal e faz o mesmo tipo de ataque em *Un solo istante*, com grande clareza da vogal e segurança na emissão. As frases seguintes são cantadas da mesma forma clara e segura, com atenção às notas de ornamentação em *del suo bel cor sentir*⁵²⁷ e cumpre os acentos em *i miei sospir confondere*.⁵²⁸ Não faz a dinâmica assinalada de *pp* em *per poco a suoi sospir*, optando, em vez disso, por uma dinâmica de *forte* para revelar o caráter assertivo de Nemorino. Na mudança para estado maior em *co suoi sospir para cielo*⁵²⁹, faz um *portamento* para ligar as palavras *sospir a cielo*, e o mesmo de *ah!* para *cielo*, usando também um pouco de *rallentando* que não está escrito.⁵³⁰ Na frase final *di più non chiedo*⁵³¹ canta a cadência tradicional. A frase *si può morir* é abordada pela primeira vez em *forte* e, na repetição, em *pp*. Para criar maior contraste ataca a palavra *d'amor* em *forte*, que é seguida de um breve *diminuendo* e de um expressivo *portamento*, como ilustrada na Figura IV.6.

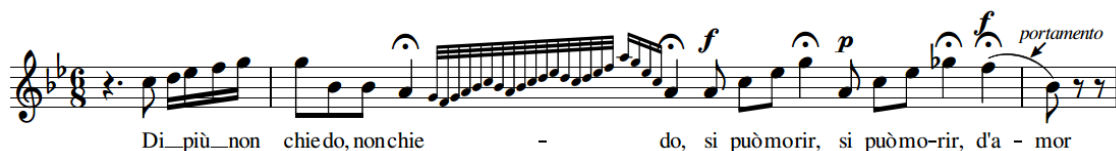


Figura IV.6 – Figura musical de *L'Elisir d'Amore, romanza Una furtiva lagrima*. Cadência final cantada por Di Stefano.

⁵²⁵ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 9, 1:57.

⁵²⁶ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 9, 2:09.

⁵²⁷ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 9, 2:30.

⁵²⁸ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 9, 2:40.

⁵²⁹ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 9, 3:17.

⁵³⁰ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 9, 3:40.

⁵³¹ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 9, 3:52.

Recitativo Eccola, Nemorino, Adina.

O tenor Di Stefano é muito claro na dicção e mostra uma atenção detalhada às consoantes duplas e a toda a sua emissão vocal, de forma a expressar o lado seguro e alegre do personagem.

Aria Prendi per me sei libero, Adina e Nemorino.

No fim desta ária, Adina confessa a Nemorino que está apaixonada por ele. Quando canta *sappilo alfin tu mi sei caro* devolve-lhe o papel com que se alistara na companhia militar de Belcore. Di Stefano, na sua breve intervenção, canta mostrando grande surpresa e entusiasmo em *Tu m'ami? Si?*

Aria Finale, Belcore, Dulcamara, Giannetta, Adina, Nemorino e Coro.

A breve participação de Nemorino na parte final da ópera é equilibrada, pois Di Stefano, quando canta sozinho e em *ensemble*, mantém a interpretação que revela o carácter do personagem. Canta no fim um Si bemol 4, em conjunto com Adina, que não está na partitura. A ópera termina em clima harmonioso e de grande felicidade.

IV.6.2. Gravação de *L'Elisir d'Amore* de 1996

Atto Primo.

Cavatina, Quanto è bella quanto è cara, Nemorino.

Nesta *cavatina*, Alagna começa a cantar com um som timbricamente muito rico e sólido, que revela um lado quase heroico nos acentos das palavras. Os registos do grave e do agudo são robustos, não se notando oscilações nas suas mudanças. Executa uma dinâmica de *pp* na primeira vez que canta *lieve affetto ad inspirar*⁵³², em contraste com o *forte* e acentos não escritos em *essa legge, studia, impar*.⁵³³ No fim da 1.^a estrofe executa um *rallentando* escrito em *io son sempre un idiota* e um *rallentando* ainda mais pronunciado em *io non so che sospir*.⁵³⁴ Antes da retoma da frase, no *Ah!*, não faz nenhum *portamento* nem ligação ao

⁵³² Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 3, 0:38.

⁵³³ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 3, 0:44.

⁵³⁴ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 3, 0:58.

tema inicial como Di Stefano. Cumpre com os acentos nas palavras *bella, cara e capace*.⁵³⁵ Dá também atenção às notas rápidas no fim da ária, não faz nenhuma cadência ao Lá4, cumprindo exatamente com o que está escrito. Faz sim um pequeno *diminuendo* não assinalado em *inspirar*⁵³⁶, como mostra a Figura IV.7.

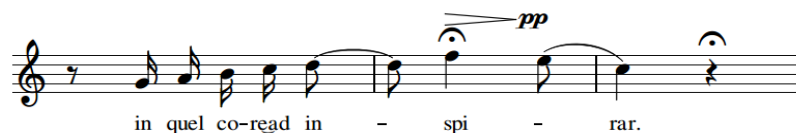


Figura IV.7 – Excerto de *L'Elisir d'Amore, Cavatina, Quanto è bella quanto è cara, Nemorino*. Fim da *cavatina* cantada por Alagna.

No *allegretto* seguinte *Chi la mente mi rischiara?*⁵³⁷ tem uma curta intervenção na qual segue fidedignamente a partitura. Destaca-se nas passagens rápidas cantadas em conjunto com Adina em *Elisir di sì perfetta*⁵³⁸, sendo muito claro e preciso na interpretação.

Cavatina Della crudele Isotta, Adina, Nemorino e Giannetta.

Nesta *cavatina* Alagna revela o lado pacato do personagem, executando a sua curta intervenção de forma muito próxima da partitura e atacando as notas rápidas com precisão.

Cavatina e Stretta d'introduzione, Come Paride Vezzoso, Belcore, Adina, Giannetta, Nemorino e Coro.

A participação vocal de Alagna nesta *cavatina* é muito breve, continuando a mostrar o lado emotivo, apaixonado e doce de Nemorino.

Scena e Dueto Una parola o Adina, Nemorino e Adina.

Esta *scena* começa com um curto recitativo, *Una parola o Adina*. Alagna cria um ambiente interpretativo de métrica vocal avançada nas palavras *Una parola*, em contraste com a expressão cuidadosa e lenta quando canta a palavra *Adina*.⁵³⁹ Nas intervenções seguintes canta com voz grandiosa e revela tendência para escurecer as vogais. Transmite o caráter pacato de Nemorino ao escolher fazer de forma precisa todos os ataques, exceto no ataque ao

⁵³⁵ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 3, 1:25.

⁵³⁶ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 3, 1:52.

⁵³⁷ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 3, 2:05.

⁵³⁸ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 4, 3:20.

⁵³⁹ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 7, 0:03.

Sol4 depois do *cantabile Chiedi all'aura lusinghiera*, cantado por Adina. Em *Cara Adina! Non poss'io*⁵⁴⁰, é bastante dramático e escuro, embora muito seguro na emissão vocal. Quando canta *Chiedi al rio perche*⁵⁴¹, a sua linha vocal é elegante e cuidadosa, tem atenção às passagens rápidas, ao *legato* e à ornamentação escrita. Para além de ter um sólido registo grave, faz longas frases sem respirar em *Che non sa dir un poter che non sa dir*⁵⁴² e no *meno mosso Per guarir di tal pazzia*, iniciado por Adina. Quando canta *Ah! Ah te sola io vedo*⁵⁴³ faz um ataque limpo, mas canta uma vogal bastante escura no Mi bemol 4, que soa quase como *Oh* em vez de *Ah*, mostrando grande dramatismo.⁵⁴⁴ Continua a linha de canto com a mesma bravura e heroísmo vocal, exibindo notas agudas generosas, não efetuando o corte tradicional e seguindo a partitura até ao fim do dueto.

No *poco più*, quando Nemorino canta os últimos dois compassos *dal cor, dal cor, dal cor*⁵⁴⁵, o tenor foge ao que está escrito na partitura e interpela a mesma frase que a soprano, acabando ambos num magnífico Si bemol sustentado em *forte*, como se pode ver na Figura IV.8.

The image shows a musical score for Soprano (A) and Tenor (N) from the opera L'Elisir d'Amore. The score is in G major and 4/4 time. The Soprano part (A) has the lyrics: "cor, il cor, il cor, il cor, sciol - to il cor". The Tenor part (N) has the lyrics: "cor, dal cor, dal cor, dal cor, dal cor". Both parts end with a long note on the final 'cor'. The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes, and there are some performance markings like accents and slurs.

Figura IV.8 – Figura musical de *L'Elisir d'Amore. Scena e Dueto Una parola o Adina, Nemorino e Adina*. Fim do *cantabile* cantado por Alagna.

Scena e Dueto, Voglio dire, Nemorino, Dulcamara.

Esta *scena* é constituída pelo recitativo *Ardir ha forse il cielo*, no qual Alagna continua a sua prestação vocal de forma opulenta e rica, com uma dicção clara, atenção às consoantes duplas nas palavras *espressamente, villaggio* e *saggio*⁵⁴⁶, e à unidade rítmica ao longo do recitativo, sempre com cuidado para não perder a linha de canto. Nemorino nesta altura pergunta a si próprio se foi a sorte que lhe pôs Dulcamara no seu caminho para lhe trazer felicidade e poções milagrosas.

⁵⁴⁰ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 7, 2:55.

⁵⁴¹ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 7, 3:13.

⁵⁴² Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 7, 4:01.

⁵⁴³ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 7, 5:29.

⁵⁴⁴ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 7, 5:29.

⁵⁴⁵ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 7, 7:44.

⁵⁴⁶ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 10, 0:14.

A linha de canto do tenor começa com um *legato no moderato* *Voglio dire lo stupendo elisir*⁵⁴⁷, e quando Nemorino pergunta a Dulcamara se o elixir é caro e este responde que não, a exteriorização é notória ao cantar *Un zecchin*⁵⁴⁸ e *Ah! Prendetelo dottore*.⁵⁴⁹ No *allegro vivace* *Obbligato ah si obbligato*⁵⁵⁰, a sua emissão é robusta e a ideia de exteriorização persiste ao longo da linha vocal, cumprindo o andamento *allegro vivace*. Dá atenção cuidada às dinâmicas de *crescendo*, *piano* e *smorzando* e aos acentos nas palavras *obbligato*, *felice* e *contento*⁵⁵¹, mas não efetua o *calando* em *di tal bontà*.⁵⁵² Os ataques nas notas agudas são muito sonoros e enérgicos em *Benedetto chi ti fa*.⁵⁵³

No dueto *Ehi! dottore un momentino*⁵⁵⁴, o tenor explora de forma curta o lado cómico de Nemorino com inflexões de dicção e umas suaves *nuances* vocais em *E il sapore?*⁵⁵⁵ Depois de retomar o tema do *allegro vivace*⁵⁵⁶, faz ataques robustos e vogais escuras com uma emissão bastante rica, e respeita os acentos escritos na partitura em *parola nè per altra* e *sai pur bella*, mantendo o *legato* até ao fim do dueto sem cortes.

Recitativo Nemorino, Caro elisir.

O tenor canta as duas primeiras palavras *Caro elisir*⁵⁵⁷ com um ataque muito cuidado e em *piano*, que cria um ambiente intimista que contrasta musicalmente com as frases em que exterioriza toda a euforia de Nemorino em *Si tutto mio com'esser de possente la tua virtù*.⁵⁵⁸ Nesta secção, a expressão vocal é rica, e as notas agudas são muito sólidas e seguras. No *andante* *De miei sospiri*⁵⁵⁹, Alagna tem uma emissão bastante metálica e escura, mas nas passagens rápidas as notas são cuidadosas e claramente audíveis.

Scena e Dueto *Esulti pur la barbara*, Nemorino e Adina.

A intervenção inicial é novamente expansiva, e Alagna, no *larghetto cantabile* *Esulti pur la barbara*, executa ataques seguros e acentos cuidados em *barbara* e *domani*. Em *m'amerà*, no fim da cadência escrita desta primeira secção, o tenor faz uma dinâmica de *pp*

⁵⁴⁷ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 11, 0:09.

⁵⁴⁸ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 11, 0:43.

⁵⁴⁹ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 11, 0:51.

⁵⁵⁰ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 11, 1:09.

⁵⁵¹ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 11, 1:34.

⁵⁵² Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 11, 1:32.

⁵⁵³ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 11, 1:46.

⁵⁵⁴ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 11, 1:50.

⁵⁵⁵ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 11, 1:50.

⁵⁵⁶ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 11, 4:24.

⁵⁵⁷ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 12, 0:00

⁵⁵⁸ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 12, 0:17.

⁵⁵⁹ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 13, 0:35.

muito expressiva e emotiva.⁵⁶⁰ Canta a parte escrita, acrescentando as palavras *ah si* para depois respirar e cantar *m'amerà*, como se mostra na Figura IV.9.

No *allegro* em *Esulti pur la barba*⁵⁶¹, as notas agudas são metálicas e harmonicamente ricas. Canta as passagens rápidas de forma clara em *per poco alle mie pene*⁵⁶², respeita o *crescendo* e as dinâmicas, com um registo grave e médio muito homogêneo e seguro. Não executa nenhuns cortes na partitura e repete tudo conforme escrito até ao fim do dueto.

Figura IV.9 – Figura musical de *L'Elisir d'Amore. Scena e Dueto Esulti pur la barbara*, Nemorino e Adina. Fim do *larghetto cantabile* cantado por Alagna.

Terzetto, In guerra ed in amor, Nemorino, Adina e Belcore.

Neste terceto, Alagna cumpre a sua interpretação vocal com linhas de *legato* e agudos sólidos e robustos em *A mio dispetto io tremo*⁵⁶³, desenvolvendo o lado infantil e divertido de Nemorino em *ah! ah! va ben va ben così*.⁵⁶⁴ Quanto canta a linha melódica em conjunto com Adina, em *ma tesa è già la trappola*⁵⁶⁵, o seu *legato* é bastante claro. São de destacar a atenção que dá ao *crescendo* em *gradasso! Già s'immagina tocar il ciel col dito*⁵⁶⁶ e as gargalhadas que ele canta para caracterizar Nemorino como um rapaz infantil e dócil em *ah ah ah!*⁵⁶⁷ Canta até ao fim do terceto conforme está escrito, sem cortes musicais.

Quartetto e stretta del finale I Adina credimi, Giannetta, Belcore, Adina, Nemorino e Coro.

Com uma participação em *crescendo* de forma gradual, Alagna explora, por um lado, o caráter cómico do personagem neste quarteto através das gargalhadas escritas e dá, por outro, grande ênfase dramática a *quest'oggi dici?*⁵⁶⁸ e a *fin domattina Adina! Quest'oggi no.*⁵⁶⁹ No a *piacere quasi piangente*, o tenor, em vez de cantar o texto *Adina quest'oggi no*, canta *Aspetta*

⁵⁶⁰ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 14, 2:10.

⁵⁶¹ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 14, 3:24.

⁵⁶² Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 14, 3:31.

⁵⁶³ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 15, 1:10.

⁵⁶⁴ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 15, 1:50.

⁵⁶⁵ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 15, 2:23.

⁵⁶⁶ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 15, 2:28.

⁵⁶⁷ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 15, 2:41.

⁵⁶⁸ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 16, 2:06.

⁵⁶⁹ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 16, 2:19.

*quest'oggi no*⁵⁷⁰, opção que não está na partitura (v. partitura, *Quartetto se stretta del finale I (Adina credimi)*, cc. 101-102, p. 121). No *largo*, Nemorino canta a súplica *Adina credimi te ne scongiuro* para tentar persuadir Adina a não se casar com Belcore. Na sua prestação o tenor mostra o lado apaixonado de Nemorino através de um *legato* expressivo, especialmente em *un giorno solo un breve giorno io so perchè*.⁵⁷¹ A sua voz é escura de timbre, mas os ataques são muito limpos e com grande cuidado nas *appoggiaturas* em *domani o cara* e em *te ne dorresti*⁵⁷², exibindo agudos luminosos e heroicos.

Cumprido com os trilos escritos na linha de canto em *te ne dorresti*⁵⁷³ e canta as frases seguintes em *aspetta ancora*⁵⁷⁴ em conjunto com Adina, através de um grande *legato*, o que torna a sua interpretação muito romântica. No *allegro* seguinte, as exclamações de Nemorino em *Dottore! Dottore!*⁵⁷⁵ são bem exploradas pelo intérprete, que mostra o lado divertido de Nemorino, mas com uma cor escura do ponto de vista vocal. A sua participação no *ensemble* é feita em uníssono com Adina até ao fim do primeiro ato.

Atto Secondo.

Recitativo *Le feste Nuziali, Dulcamara e Nemorino.*

Neste recitativo, Alagna cumpre com uma linha de canto clara e um timbre vocal rico, com bastante ênfase quando inicia o recitativo em *ho veduto il notaro* e canta em *Ed io son disperato*.⁵⁷⁶ Ataca especificamente estas notas para criar um efeito expressivo. Até ao fim deste breve recitativo é seguro, afinado nas suas notas e a sua cor vocal é heroica.

Scena e Dueto *Venti scudi, Belcore e Nemorino.*

No início, Alagna explora o lado inocente do personagem com *nuances* na linha de canto em *perchè... perche non ho danaro*⁵⁷⁷, e exprime depois um lado mais assertivo quando recebe dinheiro para comprar mais elixir no *andantino Venti scudi*.⁵⁷⁸

No *largo* *Ai perigli della guerra*⁵⁷⁹, é generoso no uso do *legato*, com emissão robusta e dicção clara. Os acentos são cuidadosamente cantados em *perigli, sono*⁵⁸⁰, mas não

⁵⁷⁰ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 16, 2:24.

⁵⁷¹ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 17, 0:35.

⁵⁷² Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 17, 0:40.

⁵⁷³ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 17, 3:19.

⁵⁷⁴ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 17, 3:49.

⁵⁷⁵ Cf. Consultar gravação, Disco 1, faixa 17, 4:55.

⁵⁷⁶ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 3, 3:15.

⁵⁷⁷ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 4, 0:56.

⁵⁷⁸ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 4, 1:25.

⁵⁷⁹ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 5, 0:00.

⁵⁸⁰ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 5, 0:48.

mantém o *legato* escrito nem faz a dinâmica de *pp* em *per poter del cor*.⁵⁸¹ Em *solo un giorno trionfar*⁵⁸², os seus agudos são sólidos e afinados. Na secção que se segue executa de forma muito clara as tercinas e as semicolcheias. A partir de *Ah chi un giorno ottiene Adina* e em *fin la vita*⁵⁸³, cumpre com todos os acentos escritos e mantém um *legato* elegante. Nas passagens rápidas no *allegro*, as notas em *Dulcamara volo tosto a ricercar*⁵⁸⁴ são nítidas e muito detalhadas na sua linha vocal, interpondo um Lá4 natural que não está na partitura, como se mostra na

Figura IV.10.

Dul - ca - ma - ra vo - lo to - sto a ri - cer -
 car, vo - lo to - sto ah _____ ri - cercar

Figura IV.10 – Figura musical de *L'Elisir d'Amore. Scena e Dueto Venti scudi, Belcore e Nemorino*. Fim do *allegro* cantado por Alagna.

Na secção *Ah non sai chi m'ha ridoto*⁵⁸⁵, o uso do *legato* revela a homogeneidade da sua voz, que, embora com uma emissão algo heroica, consegue exprimir o lado pacato e inocente de Nemorino. É notório o respeito que tem pela execução das dinâmicas e pelos acentos escritos até ao fim do dueto e, sem fazer cortes, canta todas as repetições da partitura.

Quartetto D'elisir mirabile, Nemorino, Giannetta, Adina, Dulcamara e Coro.

Alagna canta o início deste quarteto com um *legato* correto, dando particular atenção às consoantes duplas nas palavras *dell', abbondanza* e *promette*⁵⁸⁶ e aos acentos escritos em *medico* e em *in me*⁵⁸⁷, bem como na *appoggiatura* e nas passagens rápidas em *speranza*.⁵⁸⁸ A dinâmica vocal é sempre em *forte* nesta secção e cria um efeito cómico em *ma cos han*

⁵⁸¹ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 4, 0:56.

⁵⁸² Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 5, 0:44.

⁵⁸³ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 5, 1:15.

⁵⁸⁴ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 5, 2:59.

⁵⁸⁵ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 5, 4:14.

⁵⁸⁶ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 7, 0:30.

⁵⁸⁷ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 7, 0:41.

⁵⁸⁸ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 7, 0:50.

*coteste giovani!*⁵⁸⁹ Volta a fazer ataques vocais heroicos em *ah! capisco*⁵⁹⁰ que não se adequam à cena. O resto da sua participação é em *ensemble* com os outros cantores, e no *allegro vivace È bellissima! Dottor disseste il vero*⁵⁹¹ (excerto que é cortado tal como na gravação de 1955 com Di Stefano) volta a mostrar um Nemorino bastante heroico e dramático. Quando canta *parlate pure parlate pure*⁵⁹² revela o caráter infantil de Nemorino. Em *Io già m'immagino*⁵⁹³ canta em *legato* e apresenta grande nitidez vocal nas colcheias, cumprindo com os acentos escritos em *già, palpiti e amante*.⁵⁹⁴ Respeita o *rinforzando sempre più* usando um efeito muito dramático, cantando o resto deste *allegro vivace* sem cortes. A sua interpretação é muito equilibrada quando canta em *ensemble*, pois assegura o equilíbrio vocal entre os cantores, prestando atenção às dinâmicas escritas.

Romanza, Una furtiva lagrima, Nemorino.

Esta ária é cantada uma terceira abaixo da tonalidade original de Si bemol menor, passando portanto para Sol menor. Embora esta versão seja mais grave do que a original, facilita a linha de canto do ponto de vista técnico e vocal do intérprete. Neste *larghetto*, Alagna é demasiado rápido, tenta manter o caráter intimista e obedece aos acentos escritos em *festose e invidiar*⁵⁹⁵, embora faça um *gruppetto* e um pequeno *rallentando* no fim da primeira estrofe em *lo vedo*⁵⁹⁶ que não estão escritos. A segunda estrofe é cantada com uma ornamentação pouco usada que foi escolhida deliberadamente pelo intérprete, sem justificação aparente.⁵⁹⁷ A interpretação abordada pelo tenor é na mesma intimista em *per poco a suoi sospir*⁵⁹⁸, cumprindo as dinâmicas escritas de *pp* e os acentos em *i palpiti i palpiti*.⁵⁹⁹ Quando a tonalidade muda para Sol maior em *Cielo si può morir*, Alagna não é muito efusivo nem extrovertido. As notas ornamentadas são usadas de acordo com os padrões estilísticos e musicais da época, e segundo as opções de variações musicais nas frases da segunda estrofe. No fim da ária, o tenor faz uma cadência em *non chiedo*⁶⁰⁰, aplicando variações com uma passagem até Lá4 sustentado e depois um pequeno *diminuendo*, como ilustrado na Figura IV.11.

⁵⁸⁹ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 7, 1:14.

⁵⁹⁰ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 7, 1:28.

⁵⁹¹ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 7, 2:00.

⁵⁹² Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 7, 3:47.

⁵⁹³ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 8, 0:00.

⁵⁹⁴ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 8, 0:17.

⁵⁹⁵ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 10, 0:51.

⁵⁹⁶ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 10, 1:36.

⁵⁹⁷ O autor desta dissertação entrevistou o tenor Roberto Alagna, a 23 de julho de 2015, tendo-lhe colocado esta questão, à qual o tenor respondeu que foi uma escolha sua dada a liberdade que tinha nesta interpretação.

⁵⁹⁸ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 10, 2:02.

⁵⁹⁹ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 10, 2:12.

⁶⁰⁰ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 10, 3:33.



Figura IV.11 – Figura musical de *L'Elisir d'Amore*, *romanza Una furtiva lagrima*, *Nemorino*. Cadência final cantada por Alagna em Sol maior.

Nesta ária o tenor não deixa transparecer a felicidade e a paixão que Nemorino está a viver neste momento, mas o facto de ser cantada uma terceira abaixo e num andamento demasiado rápido também não ajudam à expressão de romantismo, tão característica da voz de tenor.

Recitativo Eccola, Nemorino.

Alagna inicia este recitativo com clareza na dicção e mostra a aflição de Nemorino, que tarda em ver o efeito do elixir, em particular quando canta *Non so più dove sia*.⁶⁰¹ A sua linha de canto mostra o lado mais seguro do personagem, mas não o de felicidade.

Aria Prendi per me sei libero, Adina e Nemorino.

No fim da ária de Adina a intervenção de Nemorino é breve, e Alagna revela em *Ebben tenete, poichè non sono amato voglio morir soldato*⁶⁰² um Nemorino desesperado, algo infantil e que quer alistar-se no exército. Quando Adina lhe diz que está apaixonada por ele, o cantor revela um lado entusiasta em *Tu m'ami? Si?*⁶⁰³ e apaixonado em *Oh gioja!*⁶⁰⁴

Aria Finale, Belcore, Dulcamara, Giannetta, Adina, Nemorino e Coro.

A breve intervenção de Nemorino nesta parte final é equilibrada do ponto de vista interpretativo. Quando participa no *ensemble* final, Alagna cumpre com o que está na partitura e acrescenta no fim um *Si bemol 4 em addio!* em conjunto com Adina, parte esta que não está na partitura.

A ópera termina em ambiente apoteótico e festivo.

⁶⁰¹ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 10, 3:58.

⁶⁰² Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 11, 3:55.

⁶⁰³ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 11, 5:08.

⁶⁰⁴ Cf. Consultar gravação, Disco 2, faixa 11, 5:33.

IV.7 Análise do percurso tonal

Tal como fizemos no Capítulo III.10 para o papel de Edgardo na ópera *Lucia di Lammermoor*, fazemos agora a análise do percurso tonal do papel de Nemorino na ópera *L'Elisir d'Amore* com base na partitura da editora Ricordi, de forma a estudar a influência das tonalidades nas interpretações dos tenores em estudo. Focamo-nos principalmente no papel do tenor, mas por vezes incluímos outros personagens quanto cantam em *ensemble*. Também usamos a Tabela de Tonalidades de Pauer, apresentada no Quadro III.4, para conhecer a correspondência entre as tonalidades usadas na música e a expressão sentimental desta ópera.

Atto Primo.

Cavatina Quanto è bella, quanto è cara, Nemorino.

Esta *cavatina* começa na tonalidade de Dó maior, uma tonalidade simples e, segundo Pauer, ligada à pureza e inocência que Donizetti terá pretendido relacionar com a pacatez do personagem Nemorino. O acompanhamento do baixo cria uma ideia de pulsação lenta que deixa transparecer uma atmosfera calma, serena e simples. Podemos ver na Figura IV.12 que na primeira frase há um salto de 6.^a na palavra *bella* que ajuda à exibição da voz do cantor.



Figura IV.12 – Excerto de *L'Elisir d'Amore*. *Cavatina Quanto è bella, quanto è cara*, *Nemorino*

A divisão do tempo é binária e seguimos em Dó maior até *essa legge studia*, onde muda para Dó menor exprimindo doçura e suavidade. Quatro compassos à frente, em *io non so che sospirar*, faz uma aproximação a Sol maior, tonalidade que, segundo Pauer, corresponde à expressão de sinceridade. A melodia mantém-se em Sol maior apenas por mais três compassos, pois logo retoma a frase inicial da ária, voltando por isso a Dó maior, desta vez com a melodia dobrada no acompanhamento. No percurso tonal a tónica resume-se no modo menor com uma aproximação da dominante e regresso à tónica inicial. Ao fenómeno de utilização da tónica menor chama-se permeabilidade dos homónimos, isto é, utiliza-se o mesmo tom mas na variação do modo maior para menor e, por vezes, de modo menor para maior.

No *allegretto Chi la mente mi rischiara* estamos na tonalidade de Fá maior, que deixa transparecer a alegria pacata de Nemorino e, ao mesmo tempo, a sua angústia por não saber como poderá fazer para que Adina se apaixone por ele. Ao longo deste *allegretto* são feitas algumas aproximações tonais a Ré menor e a Dó maior, mas mantém-se a tonalidade de Fá maior até ao fim.

Cavatina Della crudele Isotta, Adina, Nemorino e Giannetta.

Nesta *cavatina* a unidade rítmica é a semínima com ponto, num compasso composto de 6/8 na tonalidade de Lá menor. Ao entrar, o coro prepara a tonalidade seguinte de Mi maior que aparece no *andantino* cantado por Adina para mostrar a alegria deste personagem. O coro muda para Sol suspenso menor quando canta *che un vassel gli diede*. Em seguida volta a Mi maior quando Nemorino e Adina cantam *Elisir di si perfetta*, e passa para Lá maior em *appena ei beve un sorso*. Faz depois a mesma relação de intervalo para Dó suspenso menor em *fu di tristano amante* e mantém-se em Mi maior com o refrão *Elisir di si perfetta* e até ao fim.

Cavatina e Stretta d'introduzione, Come Paride Vezzoso, Belcore, Adina, Giannetta, Nemorino e Coro.

Depois da ária *Come Paride vezzoso*, que acaba em Fá maior, temos uma divisão quaternária de compasso na primeira entrada de Nemorino onde há uma breve instabilidade tonal, mantendo-se a tonalidade de Fá maior que projeta a alegria do momento. *Disperato io moriro* é cantado em Fá menor, tonalidade angustiante e melancólica, até ao *allegro vivace*, depois do qual se volta à felicidade característica de Fá maior. Ocorrem então algumas aproximações tonais mas mantém-se em Fá maior até ao fim.

Scena e Duetto, Una parola o Adina, Nemorino, Adina.

Este dueto começa com um pequeno recitativo cantado por Nemorino na tonalidade de Dó maior, no qual Nemorino se justifica a Adina dizendo-lhe que não pode sair dali para ir ter com o tio que está doente pois, na verdade, só quer é falar e estar com ela. Nesta secção, a tonalidade em *mille volti il tentai* passa para Ré menor e, três compassos à frente, para Lá menor (v. partitura, *scena e duetto (Una parola)*, cc. 13-16, pp. 46-47). Quando Adina quer persuadir Nemorino que não vale a pena ter esperanças que ela se apaixone por ele, mudamos de ambiente musical em *Odimi tu sei buono*. Para acompanhar esta mudança a tonalidade

muda para Ré maior, sobre um acorde de Lá maior (v. partitura, *scena e duetto (Una parola)*, cc. 22, p. 47). Quando Adina canta *bella richiesta*, a tonalidade viaja para Si bemol maior, que é a dominante da nova armação de clave Mi bemol maior.

Mais uma vez se verifica que o percurso tonal se relaciona diretamente com o desenvolvimento da ação e dá-lhe, em termos tonais, o dramatismo necessário. Donizetti utiliza a aproximação a tons próximos com a ida esporádica a Lá menor, relativa menor da tonalidade do início do recitativo que é Dó maior. Com este percurso, Donizetti garante a força dos enquadramentos utilizados recorrendo às principais estruturas hierárquicas tonais.

O *cantabile* seguinte é composto pela apresentação de duas linhas na mesma tonalidade de Mi bemol maior, cantadas primeiro por Adina e depois por Nemorino, num compasso de divisão binária do tempo de 6/8. No *cantabile dunque vuoi*, cantado por Adina, a tonalidade de Mi bemol passa ao estado menor e depois para Dó bemol maior, regressando no *meno mosso per guarir* a Mi bemol maior e mantém-se assim até ao fim do dueto. A tonalidade predominante neste *cantabile* é a de Mi bemol maior que, como podemos ver na Tabela de Tonalidades de Pauer (pág. 102), é uma tonalidade ligada à expressão de coragem e determinação. Adina compara o amor com o vento que voa em várias direções, e Nemorino diz que, para ele, o amor é como um rio sempre em marcha no mesmo sentido.

Scena e Duetto Voglio dire, Dulcamara, Nemorino.

Esta *scena* começa com um pequeno recitativo, *Ardir ha forse il cielo*, cantado por Nemorino em compasso quaternário na tonalidade de Dó maior, e conclui com a preparação da dominante do *moderato* que é Sol maior.

No dueto, Nemorino está muito curioso e quer provar o elixir que Dulcamara promete ser uma poção mágica de amor. Decide por isso experimentá-lo, tanto mais que é barato. A tonalidade neste *moderato* é de Sol maior, e o compasso é quaternário. Quando Nemorino canta *Ah prendetelo dottore* (v. partitura *scena e duetto (Voglio dire)*, cc. 44-48, pp. 77-78), estamos em Ré maior. No início do *allegro vivace Obligato ah! si obbligato* regressamos a Sol maior. Na intervenção de Dulcamara em *Con riguardo pian pianino* (v. partitura, *scena e duetto (Voglio dire)* cc. 97, p. 81) a tonalidade é de Ré maior até à intervenção de Nemorino em *Il sapore*, onde muda para Mi bemol maior, embora por pouco tempo. Com a retoma do tema em *Obligato ah! Si obbligato* volta a Sol maior, com uma breve visita a Dó maior quando Dulcamara canta *Sovra ciò* (v. partitura, *scena e duetto (Voglio dire)* cc. 158, p. 84). Regressa a Sol maior no *allegro vivace* quando Dulcamara canta *Va mortale fortunato* (v.

partitura, *scena e duetto (Voglio dire)* cc. 178, p. 86) e aí permanece até ao fim do dueto. Como podemos ver na Tabela de Tonalidades de Pauer, Sol maior é a tonalidade da esperança, juventude e do humor, servindo como suporte a Nemorino que está radiante por ter comprado a poção mágica e encontrado finalmente uma solução para o seu problema amoroso.

Recitativo, *Caro elisir sei mio, Nemorino.*

Nemorino começa este recitativo na tonalidade de Si bemol maior, sendo de sublinhar o facto de ser a primeira vez que este personagem começa uma *scena* sem ser em Dó maior. Donizetti terá feito propositadamente esta mudança musical para o personagem, pois este já tinha na sua posse o elixir. A tonalidade de Si bemol maior é empregue para reforçar a confiança que Nemorino sente. Quando Nemorino canta *già mi colmi il petto* (v. partitura, recitativo (*Caro elisir*) cc. 8, p. 95), a tonalidade vai para Sol menor e, cinco compassos à frente, quando bebe o elixir e canta *bevasi*, muda de novo para Dó menor numa tonalidade de suave tristeza. Repete a prova do elixir em Lá bemol maior, uma tonalidade de expressão sonhadora. Quando começa a sentir os efeitos do vinho de Bordéus que Dulcamara intitula de poção mágica do amor, a tonalidade muda para Fá maior, e mais à frente para Sol menor, quando canta *De' miei sospiri* (v. partitura, recitativo (*Caro elisir*) cc. 41, p. 97). Passa para Mi bemol maior, que é a dominante de Lá bemol maior, quando canta na passagem rápida *quel cor spietato*.

Scena e Duetto, *Esulti pur la barbara, Nemorino, Adina.*

Este dueto começa na tonalidade de Lá bemol maior num compasso binário simples, com Nemorino a cantar *Lallarallarà la la la la*. No *larghetto cantabile* em *Esulti pur la barbara* há uma mudança de clima musical, por Nemorino estar cheio de esperança de que *Adina* se apaixone finalmente por ele. Nesta mudança estamos na tonalidade de Fá maior numa divisão ternária do tempo. No *allegro* seguinte a melodia volta para Lá bemol maior numa divisão quaternária, quando Nemorino torna a cantar *Lallarallalà la la la la* (v. partitura, *scena e duetto (Esulti pur la barbara)* cc. 71, p. 102) e até *Esulti pur la barbara* (v. partitura, *scena e duetto (Esulti pur la barbara)* cc. 102, p. 103). Durante este percurso faz algumas aproximações de tonalidade, que no entanto são pequenas e irrelevantes. Quando Nemorino canta *Un giorno solo* (v. partitura, *scena e duetto (Esulti pur la barbara)* cc. 143 p. 105) a tonalidade passa a Dó maior por apenas 4 compassos. Depois muda para Mi bemol maior, e novamente para Lá bemol maior quando retoma o tema por Nemorino, *Esulti pur la*

barbara (v. partitura, *scena e duetto (Esulti pur la barbara)* cc. 151, p. 105). Tanto a tonalidade de Lá bemol maior, que predomina neste dueto e transmite a expressão sonhadora de Nemorino, como a tonalidade de Fá maior, também ligada à alegria e felicidade, estão de acordo com o momento da história e da ação.

Terzetto, In guerra ed in amor, Belcore, Adina, Nemorino.

No fim do dueto anterior *Esulti pur la barbara*, Belcore aparece e começa este terceto em Lá menor, mantendo-se a divisão quaternária do dueto anterior. Belcore pergunta a Adina quando quer casar com ele, perante a grande frustração de Nemorino. Com a entrada de Adina em *Ebben gentil sargente* (v. partitura *terzetto (In guerra ed in amore)* cc. 19, p. 108), a tonalidade passa para Dó maior. Na entrada do *più allegro* vai para Fá maior (v. partitura *terzetto (In guerra ed in amore)* cc. 58, p. 111). Quando Adina e Nemorino estão a cantar a mesma linha com intervalo de terceiras, estamos em Lá maior durante 7 compassos, mudando depois para Fá maior com a entrada de *Belcore* em *Si che lo prendo* (v. partitura *terzetto (In guerra ed in amore)* cc. 90, p. 113), que se mantém até ao fim. O lado alegre de Fá maior é matizado por um sentimento de amargura trazido pela tristeza de Nemorino, ao ver a proposta de casamento de Belcore a Adina. O Lá menor é usado como premonição do afeto entre Nemorino e Adina.

Quartetto e Stretta del finale I, Adina credimi, Giannetta, Belcore, Nemorino, Adina e Coro.

Este quarteto começa na tonalidade de Lá bemol maior e, quando Nemorino *canta si si domani te lo dirò* (v. partitura *quartetto e stretta del finale I (Adina credimi)* cc. 68, p. 120), muda para Fá maior sempre com o compasso quaternário. No *larghetto Adina credimi*, estamos em Fá menor, sendo interessante a escolha desta tonalidade para um momento tão revelador da paixão de Nemorino e, ao mesmo tempo, do seu estado melancólico e de grande tristeza. Mais à frente, quando Nemorino canta *Oh Adina, Oh dottore* (v. partitura *quartetto e stretta del finale I (Adina credimi)* cc. 137, p. 124), em *ensemble* com Belcore e Adina, estamos em Lá bemol maior e assim nos mantemos até ao fim da secção. No início do *allegro Andiam Belcore* estamos em Mi bemol maior e quando Adina canta *l'hai da pagar* (v. partitura *quartetto e stretta del finale I (Adina credimi)* cc. 184, p. 132) passamos para Si bemol maior. Com o *allegro vivace* numa divisão ternária *Fra lieti concetti* (v. partitura

quartetto e stretta del finale I (Adina credimi) cc. 208, p. 135) permanecemos em Mi bemol maior e assim até ao fim do primeiro ato.

Atto Secondo.

Recitativo, *Le feste Nuziali, Nemorino, Dulcamara.*

Este breve recitativo começa em Dó maior e faz a aproximação dos tons próximos até ao fim do mesmo.

Scena e Duetto, Venti scudi, Belcore e Nemorino.

O dueto inicia-se com um breve discurso no qual Nemorino diz a Belcore que se quer alistar no exército a troco de dinheiro para poder comprar mais elixir. Começa em Lá maior com a entrada de Belcore, porque esta tonalidade revela o lado assertivo e confiante do personagem. O recitativo termina em Dó maior, sempre em divisão quaternária.

O *andantino Venti scudi* começa em Fá maior numa divisão quaternária. No *larghetto Ai perigli* cantado por Nemorino (v. partitura *scena e duetto (Venti scudi)*, cc. 59, p. 166) estamos na tonalidade de Ré bemol maior, notável pela sua plenitude de tom e sonoridade. Quando canta *Dulcamara volo tosto a ricercar* voltamos à tonalidade de Fá maior (v. partitura *scena e duetto (Venti scudi)*, cc. 114, p. 171). Quando começa a cantar *Ah non sai chi m'há ridoto* passa a Fá menor para exprimir uma certa melancolia (v. partitura *scena e duetto (Venti scudi)*, cc. 152, p. 174), e no *più allegro* seguinte permanece em Fá maior até ao fim do dueto.

Quartetto, Dell'elisir mirabile, Nemorino, Giannetta, Adina, Dulcamara e Coro.

Este quarteto começa com Nemorino a cantar com todo o entusiasmo da sua juventude na tonalidade de Sol maior, com o compasso de 6/8. Na repetição da frase *cortese ogni beltà*, a tonalidade muda para Sol menor (v. partitura *quartetto (Dell'elisir mirabile)* cc. 12-13, p. 187) para exprimir o sentimento amoroso. Nemorino, de tanto elixir que bebeu, já está bêbado e por isso muito confiante em que Adina se apaixone por ele. Mas 6 compassos à frente a música muda para Si bemol maior e no *allegro vivace*, quando Nemorino canta *È bellissima!*, muda para Mi bemol maior, que traz ao personagem firmeza e dignidade. Quando Giannetta canta *voi pur verrete?*, a tonalidade passa para Lá bemol maior (v. partitura *quartetto (Dell'elisir mirabile)* cc. 91, p. 195) e 10 compassos à frente para Fá menor. Dois compassos antes do *meno allegro*, quando Adina canta *Ehi Nemorino*, estamos em Dó maior e mudamos

depois para a divisão quaternária do tempo. Com o *allegro vivace* iniciado por Nemorino, *Io già m'immagino*, a tonalidade é de Fá maior, e quando Adina canta *ah si oh come rápido* (v. partitura *quartetto (Dell'elisir mirabile)* cc. 273, p. 206) passa para Ré bemol maior, regressando à tonalidade de Fá maior 21 compassos à frente, assim continuando até ao fim do quarteto.

Romanza, Una Furtiva Lagrima, Nemorino.

Esta é a ária mais famosa desta ópera.

Começa com uma divisão do tempo binário em compasso de 6/8, com *pizzicato* da orquestra a pontuar o ritmo harmónico. Este ritmo é arpejado pela harpa enquanto a linha melódica é apresentada pelo fagote na tonalidade de Si bemol menor, como podemos ver na Figura IV.13. Traz uma cor nostálgica, melancólica e sombria à ária, em contraste com o número anterior, o que é pertinente referir apesar de não ter a intervenção de Nemorino, pois termina em Mi maior.

Na primeira frase, o ataque deve ser limpo e puro na vogal *u*, em *Una furtiva lagrima*, por se tratar de uma nota de difícil alcance que se encontra na passagem de registo. Na primeira estrofe, em *negl'occhi suoi spuntò*, finaliza a frase na tónica. Em *che più cercando io vo* termina na nota Dó, com a frase cantada sob o acorde da dominante de Si bemol menor, o que enfatiza um sentimento de tristeza. A frase seguinte repete as palavras *che più cercando io vo*, continua também sob o acorde da dominante de Si bemol maior e, em vez de resolver para a tónica, resolve para a relativa maior que é Ré bemol maior em *M'ama*, como podemos ver na Figura IV.14. A maioria das frases são cantadas no esquema de dominante-tónica-dominante de Si bemol menor, embora ocorram algumas exceções como em *quelle festose giovani*, que vai para Ré bemol, e em *invidiar sembrò*, que vai para a dominante de Si bemol menor.

A segunda estrofe repete o mesmo que o início da *romanza*, e, embora estejamos de novo em Si bemol menor, transparece a melancolia do início da ária, apenas com a diferença de que Nemorino já se convenceu de que Adina gosta dele. A meio desta estrofe, em *Cielo si può morir*, a música abre finalmente para um modo de Si bemol maior. Há uma ligação direta com as palavras, pois Nemorino está eufórico, desaparecendo o lado nostálgico criado no início da ária. Com o estado de Si bemol maior transparece a sinceridade, franqueza e espontaneidade. Esta tonalidade mantém-se até ao final desta *romanza* por ser reveladora do seu carácter, apaixonado e eufórico.

SCENA VIII.
Larghetto

Fg. *p*

A. *p*

Vni *ppizz.*

Vle *ppizz.*

Vc. *ppizz.*

Cb. *ppizz.*

Fg. *1.* *cresc.* *a 2* *calando*

Cor. *Mi b* *p*

A. *cresc.*

Vni

Vle

Vc.

Cb.

P.R. 37

Figura IV.13 – Excerto de *L'Elisir d'Amore*, romanza *Una furtiva lagrima*, Nemorino. Introdução da *romanza* com entrada do fagote.

The image shows a musical score for the aria 'Una furtiva lagrima' from Donizetti's opera 'L'Elisir d'Amore'. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The lyrics are: 'che più cer-can-do te vor M'a-ma, sì. What more than this could I prize? Sigh-ing, she loves me, I saw that she loves me.' The score is in G major and 4/4 time.

Figura IV.14 – Excerto de *L'Elisir d'Amore*, *romanza Una furtiva lagrima*, *Nemorino*.

Recitativo *Eccola*, *Nemorino*.

Começa em Si bemol maior passando também por várias tonalidades até cadenciar em Dó, que é a dominante da ária seguinte de Adina, em Fá maior.

Ária *Prendi per me sei libero*, *Adina e Nemorino*.

Estamos em Fá maior, no *allegro* mudamos para Ré bemol maior, em seguida para Lá bemol maior e no *allegro il mio rigor* para Fá maior, assim permanecendo até ao fim.

Ária *Finale*, *Belcore, Dulcamara, Giannetta, Adina, Nemorino e Coro*.

Estamos em Si bemol maior num compasso binário que se mantém até ao fim da ópera.

Em termos de percurso tonal, Donizetti centra-se, ao longo desta ópera, no quadro dos tons próximos e das relações entre tónica, relativa e homónimo menor. É curiosa e reveladora a relação da tonalidade com a história e com a expressão de sentimentos do personagem Nemorino. Donizetti utiliza também relações de 3.^a maior, o que lhe permite sair da tónica para as tonalidades mais afastadas, criando um efeito de surpresa que reforça a narrativa e contribui para a fluidez harmónica da ópera.

IV.8 Problemática na interpretação de Nemorino

IV.8.1. Controlo vocal da ornamentação

O papel de Nemorino está associado a uma voz ligeira, límpida e clara, e a sua extensão vocal vai de Mi bemol 3 até Si bemol 4, considerando as cadências tradicionais. As vozes mais límpidas e claras são vozes que têm facilidade na ornamentação e na execução de escalas rápidas, sendo por isso as mais adaptadas para este papel. No entanto, estas escalas rápidas devem ser audíveis e claras.⁶⁰⁵ Há no entanto tendência, segundo Miller⁶⁰⁶, para fazer aspirações como Ha-ha-ha-ha-há a que alguns chamam erradamente articulação, ou para sacrificar a clareza da vogal, que muitas vezes é transformada noutra, afetando o timbre da voz, a linha de canto e a respiração.

No primeiro dueto com Adina, *Una parola o Adina*, quando canta *Chiedi all rio perche gemente*, Nemorino tem várias ornamentações como representa a Figura IV.15.

Chie-di al rio per-chè ge-men - te dal-la

bal-za o-veb-be vi-ta

Figura IV.15 – Excerto de *L'Elisir d'Amore*, dueto *Una parola o Adina*, Nemorino e Adina.

Di Stefano, com a sua clareza de dicção, não faz nenhuma das referidas aspirações nas notas rápidas e mantém uma clara emissão vocal em todas as vogais. Alagna também faz as escalas rápidas sem aspirações, mas muda a cor da vogal *i*, escurecendo-a quando canta a palavra *vita*.

No segundo dueto com Adina, *Esulti pur la barbara*, quando canta o grupo de fusas em *domani* e depois em *la pèrfida*, como ilustrados na Figura IV.16, Di Stefano é claro tanto na vogal como na clareza das notas. Alagna sacrifica a vogal, escurecendo-a, mas é límpido na clareza das notas.

⁶⁰⁵ Tema já abordado no capítulo a voz de tenor, na definição de *Coloratura*.

⁶⁰⁶ R. MILLER, *Training tenor voices...*, p. 87.



Figura IV.16 – Excerto de *L'Elisir d'Amore*, dueto *Esulti pur la barbara*, Nemorino e Adina.

Ao abordarmos esta passagem vocal, o fator técnico mais desafiador é a clareza das notas rápidas, onde tem de se ter um grande controlo da respiração, pois é a circulação do ar no aparelho vocal que permite a fluência, precisão das notas rápidas e por consequência a clareza da vogal.

IV.8.2.O uso das cadências

Analisemos a abordagem das cadências tradicionais para o papel de Nemorino numa das árias mais conhecidas, *Una furtiva lagrima*. Esta ária faz parte do repertório de tenor, qualquer que seja o seu nível, pois é uma ária com poucas notas agudas mas que se situam numa zona delicada da voz, a zona de passagem de registos. É conhecida por ter uma cadência tradicional que vai até Lá4 no fim da ária, como mostra a Figura IV.17, e que faz parte dos padrões estilísticos da ópera ao longo do último século.

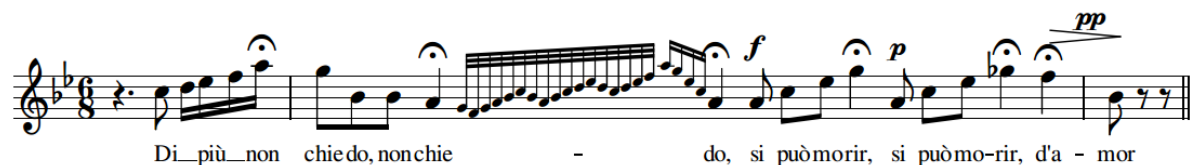


Figura IV.17 – Figura musical de *L'Elisir d'Amore*, ária *Una furtiva lagrima*, Nemorino, cadência tradicional.

Comparando os intérpretes em estudo, Di Stefano executa a cadência tradicional fazendo um Lá4 em *non chiedo* de forma a fazer transparecer as emoções e a felicidade de Nemorino. Alagna executa também o Lá4, mas com uma cadência diferente gravada numa terceira abaixo da tonalidade original, como mostra na Figura IV.18. Esta mudança leva-nos a questionar a razão que estaria na sua origem. Há a possibilidade de o tenor ter preferido cantar numa tonalidade mais baixa por lhe ser mais confortável. Mas tal razão não é justificação, porque Alagna acaba por cantar o Lá4 no fim da ária, além de que revela um grande controlo sobre o agudo, que é firme e afinado e mesmo com características dramáticas. Outra hipótese seria o tenor, embora cantando a ária na tonalidade de Sol menor ao invés de Si bemol menor,

gostar de corresponder à expectativa do público de alcançar o agudo, adicionando o Lá4 em *non chiedo* como manda a tradição. Desse modo podia demonstrar a sua personalidade de tenor e o gosto em exhibir o seu agudo. Contactámos o tenor para saber a razão por que cantou esta aria numa tonalidade diferente e ele esclareceu-nos que tal acontecera porque⁶⁰⁷ estava a interpretar uma versão da ária escrita 10 anos depois da original. Disse-nos também que gostou muito de ter cantado esta versão, mas sentiu que tinha de acrescentar a parte da cadência tradicional até Lá4, ilustrada na Figura IV.17, como era tradição.



Figura IV.18 – Figura musical de *L'Elisir d'Amore*, ária *Una furtiva lagrima* na tonalidade de Sol maior, Nemorino. Cadência da interpretação por Alagna.

Esta mesma questão foi abordada relativamente ao papel de Edgardo, quando fizemos uma reflexão desenvolvida sobre a questão do uso das cadências tradicionais. Analisaremos agora estes aspetos no papel de Nemorino, pois é essencial o uso da cadência tradicional para que a interpretação possa mostrar as emoções e os sentimentos do personagem.

IV.8.3. Dinâmicas, *messa di voce* e demonstração de sentimentos através das mesmas

O uso das dinâmicas e da *messa di voce* são formas de decorar a frase musical interpretada, de lhe dar uma forma estética própria e de deixar transparecer com maior clareza os sentimentos do personagem. O papel de Nemorino tem poucos momentos musicais de carácter romântico que revelem afetos amorosos e sentimentais, dado que esta ópera é mais uma comédia do que propriamente um drama. Os breves momentos em que Nemorino mostra os seus sentimentos românticos são na súplica *Adina credimi*, no fim do primeiro ato, e na ária *Una furtiva lágrima* no fim do segundo. Na súplica *Adina credimi*, para além da indicação de *legato* e de *con passione*, existe um único momento em que pode ser feita uma *messa di voce* que permita dar uma interpretação mais afetiva ao personagem. Esse momento verifica-se quando Nemorino canta *un breve giorno io so perchè*. A palavra *perchè* assenta inicialmente numa colcheia e passa depois para uma mínima que vai ligar a uma dinâmica de *p* em *domani o cara*, como podemos ver na Figura IV.19.

⁶⁰⁷ Entrevista feita por mensagem escrita pelo autor desta dissertação ao tenor Roberto Alagna, a 23 de julho de 2015.



Figura IV.19 – Excerto de *L'Elisir d'Amore*, quarteto e *stretta del finale Adina credimi, Nemorino*, com *messa di voce*.

Verificámos que Di Stefano e Alagna fazem um pequeno *diminuendo* e um ligeiro *rallentando* no fim da palavra *perchè*. É nossa opinião que seria mais expressivo fazer, além do *diminuendo*, a *messa di voce*, para revelar o lado mais íntimo e apaixonado de Nemorino, concordando com o que vemos na Figura IV.19. Consideramos que a execução da *messa di voce* é um veículo de expressão do sentimento amoroso que torna o carácter de Nemorino mais sensível e mais afetuoso. A frase seguinte em *domani o cara*, também com *acciaccatura* na palavra *domani*, dá continuidade à mesma expressão de sentimentos feita pela referida *messa di voce*. É de salientar que esta *acciaccatura* cria a ideia de um soluçar de choro de Nemorino, muito importante para ilustrar o momento musical.

A ária *Una furtiva lagrima* é outro momento de revelação do lado amoroso de Nemorino que Donizetti, contra a vontade do libretista Romani, insistiu que fosse acrescentado à ópera.⁶⁰⁸ Na nossa opinião o momento mais apropriado para a execução da *messa di voce* é no fim da ária na palavra *d'amor*, como mostra a Figura IV.20, onde o tenor tem liberdade para a cantar sem perder a unidade rítmica e sem prejudicar o desempenho da orquestra.

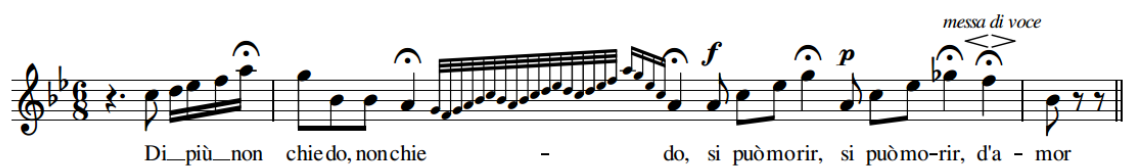


Figura IV.20 – Figura musical de *L'Elisir d'Amore*, ária *Una furtiva lagrima, Nemorino*. Cadência com *messa di voce*.

Quanto ao uso de dinâmicas, observamos que tanto Di Stefano como Alagna fazem o ataque da nota *d'amor* numa dinâmica de *forte*, regressando em seguida a uma dinâmica de *pp*. Alagna, pelo facto de cantar numa tonalidade mais baixa, não transmite tão bem o sentimento romântico da ária.

⁶⁰⁸ J. ALLITT, *Donizetti and the tradition of romantic love...*, p. 222.

Também na cadência em *si può morir, si può morir* o cantor tem liberdade de fazer contraste de dinâmicas, pois, além de exibir uma musicalidade de destaque, permite-lhe representar as emoções e sentimentos de Nemorino. Di Stefano faz contraste na mesma frase cantando primeiro na dinâmica de *forte* e depois numa dinâmica de *pp*, criando um efeito de grande expressividade. Alagna faz uma cadência musicalmente diferente e não tradicional, como ilustrada na Figura IV.18, não usando nenhum destes contrastes de dinâmica. Como resultado, não alcança do ponto de vista interpretativo um ambiente tão romântico como Di Stefano.

Consideramos a versão de Di Stefano, em relação às dinâmicas, mais adequada e equilibrada para este momento musical, por ser íntimo e revelador do caráter romântico de Nemorino, como podemos ver na Figura IV.21.

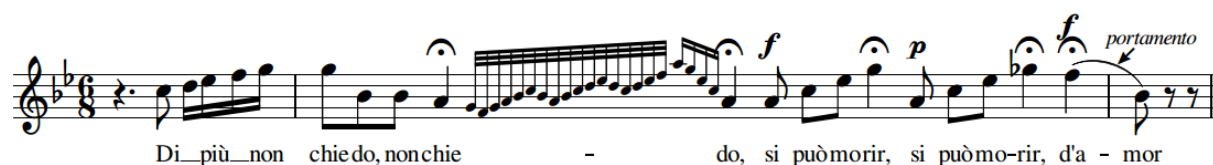


Figura IV.21 – Figura musical de *L'Elisir d'Amore, romanza Una furtiva lagrima, Nemorino*. Cadência final cantada por Di Stefano.

Conclusão

Esta dissertação utiliza como objeto de análise gravações discográficas das óperas *Lucia di Lammermoor* e *L'Elisir d'Amore*. Existem muitos exemplos de grande maestria na interpretação destes papéis, registados em várias gravações discográficas de referência. Da ópera *Lucia di Lammermoor* destacaremos as seguintes gravações que constam do catálogo de James Cassarro⁶⁰⁹ da Fondazione Donizetti de Bergamo:

1953, com Maria Callas como Lucia, Giuseppe di Stefano como Edgardo, Titto Gobbi como Enrico, Maestro Tullio Serafin, Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino, Emi.

1959, com Renata Scottò como Lucia, Giuseppe Di Stefano como Edgardo, Ettore Bastianini como Enrico, Maestro Nino Sanzogno, Coro e Orchestra del Teatro alla Scala, Deutsche Grammophon.

1965, com Anna Moffo como Lucia, Carlo Bergonzi como Edgardo, Mario Sereni como Enrico, Maestro Georges Prêtre, Coro e Orchestra della RCA Italiana, RCA.

1971, com Joan Sutherland como Lucia, Luciano Pavarotti como Edgardo, Sherril Milnes como Enrico, Maestro Richard Bonynge, Chorus and Orchestra of the Royal Opera House, Covent Garden, Decca.

1983, com Edita Gruberova como Lucia, Alfredo Kraus como Edgardo, Renato Bruson como Enrico, Maestro Nicola Rescigno, Ambrosian Opera Chorus Royal Philharmonic Orchestra, Emi.

1990, com Cheryl Studer como Lucia, Plácido Domingo como Edgardo, Juan Pons como Enrico, Maestro Ion Marin, Ambrosian Opera Chorus, London Symphony Orchestra, Deutsche Grammophon.

1997, com Andrea Rost como Lucia, Bruce Ford como Edgardo, Anthony Michaels-Moore como Enrico, Maestro Charles Mackerras, London Voices, The Hanover Band, Sony.

2002, com Natalie Dessay como Lucie, Roberto Alagna como Edgard, Ludovic Tézier como Henri, Maestro Evelino Pidó, Orchestre e Choer de L'Opera National de Lyon, Virgin Classics.

2003, com Stefania Bonfadelli como Lucia, Marcelo Alvarez como Edgardo, Roberto Frontali como Enrico, Maestro Patrick Fournillier, Orchestra e Coro del Teatro Carlo Felice di Genova, Tdk.

⁶⁰⁹ Cf. J. Cassarro, *Gaetano Donizetti: a research and guide*, New York: Routledge, 2009, pp. 195-199.

Da ópera *L'Elisir d'Amore* destacaremos as seguintes gravações, igualmente mencionadas naquele catálogo:

1952, com Margherita Carosio como Adina, Nicola Monti como Nemorino, Titto Gobbi como Belcore, Maestro Gabriele Santini, Coro e Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma, Testament.

1955, com Hilde Gueden como Adina, Giuseppe di Stefano como Nemorino, Renato Capechi como Belcore, Maestro Francesco Molinari-Pradelli, Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino, Decca.

1967, com Renata Scotto como Adina, Carlo Bergonzi como Nemorino, Giuseppe Taddei como *Belcore*, Maestro Gianandrea Gavazzeni, Coro e Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, Living Stage.

1977, com Ileana Cotrubas como Adina, Plácido Domingo como Nemorino, Ingvar Wixell como Belcore, Maestro John Pritchard, Chorus and Orchestra of the Royal Opera House, Sony.

1984, com Katia Ricciarelli como Adina, José Carreras como Nemorino, Leo Nucci como Belcore, Maestro Claudio Scimone, Orchestra Sinfonica e Coro della RAI di Torino, Philips.

1996, com Angela Gheorgiu com Adina, Roberto Alagna como Nemorino, Roberto Scaltriti como Belcore, Maestro Evelino Pidó, Choer e Orchestre de l'Opera National de Lyon, Decca.

2006, com Anna Netrebko como Adina, Rolando Villazon como Nemorino, Leo Nucci como Belcore, Maestro Alfred Eschwé, Chor und Orchester der Wiener Staatsoper, Virgin Classics.

Ao escolher as gravações de Di Stefano e Alagna como objeto de estudo desta dissertação, tivemos em consideração vários aspetos. Em primeiro lugar, por se tratar de gravações completas e reconhecidas pela sua excelência pela Fondazione Donizetti. Em segundo lugar, porque queríamos escolher duas gravações o mais distantes possível entre si e que tivessem o mesmo intérprete em ambos os papéis. E, em terceiro lugar, a mais importante, ter como intérpretes deste papel tenores de referência neste repertório. Por estas razões escolhemos as gravações de Di Stefano (1953 e 1955) e de Alagna (1996 e 2002).

Di Stefano foi na sua altura um intérprete que se destacou nos primeiros anos de carreira com o repertório do *bel canto*. A sua voz de timbre rico e brilhante possuía a elasticidade necessária para cantar as notas agudas sem dificuldade e a capacidade para exprimir as variadas dinâmicas ao longo da sua gama vocal. De acordo com J. Potter⁶¹⁰, a execução da sua *messa di voce* e a clareza com que cantava as notas de ornamentação marcaram para sempre a singularidade da sua interpretação. Foi considerado pela Fondazione Donizetti⁶¹¹ como um dos intérpretes de excelência dos papéis deste repertório nos anos 50 e 60, como Edgardo em *Lucia di Lammermoor*, Nemorino em *L'Elisir d'Amore*, Arturo em *I Puritani*, Elvino em *La Sonnambula* e Fernando em *La Favorita*.

Roberto Alagna também cantou este repertório com grande reconhecimento, tendo sido muito premiado pelas suas interpretações. Destacou-se em gravações bem como em performances nos papéis de Edgardo em *Lucia di Lammermoor*, Nemorino em *L'Elisir d'Amore*, Pollione na *Norma*, Roberto Devereux em *Roberto Devereux* e Ernesto em *Don Pasquale*. As suas características vocais são as de um tenor lírico com uma voz robusta, brilhante e heroica, com domínio absoluto do registo agudo e do *legato*. Com uma voz distinta de Di Stefano, Alagna foi considerado pela crítica⁶¹² como tendo o mesmo tipo de voz que o tenor Gilbert Duprez.

Ambos são unanimemente considerados intérpretes especialistas das óperas em estudo.

Não queremos generalizar nem ser transversais a outras interpretações de referência, mas tão-somente fazer uma ilustração pontual das óperas em estudo e o estudo diacrónico destas duas interpretações.

As conclusões que enunciamos a seguir baseiam-se somente nas gravações em estudo.

Fizemos a nossa pesquisa a partir de conceitos estabelecidos por importantes pedagogos do canto e com base em consultas de literatura especializada em manuais de técnica vocal, que foram importantes para ilustrar a voz de tenor do início do século XIX. Consultámos também obras que são o repositório das críticas sobre as estreias destas óperas.

Os contactos com intérpretes e maestros de grande renome da atualidade e a própria experiência do autor desta dissertação, ao cantar os papéis de Edgardo e Nemorino, permitiram-nos chegar às conclusões que passamos a enunciar.

⁶¹⁰ Cf. J. Potter, *Tenor history of a Voice...*, p. 129

⁶¹¹ Cf. J. Cassarro, *Gaetano Donizetti: a research and guide...*, pp. 105.

⁶¹² Cf. W. Ashbrook, *The Evolution of the Donizettian tenor-persona*, *Opera Quarterly* 14, n.º 3, 1998, pp. 24-32.

O desenvolvimento técnico vocal durante o período do *bel canto* permitiu a afirmação da voz do tenor nas óperas.

Entre outras características, a arte do *bel canto* consolidou uma expressividade vocal que veio a abrir portas aos desejos de incremento dramático de compositores como Verdi, Wagner e Puccini. Para estes, a voz de tenor foi fundamental.

Verificámos que, a partir do período do *bel canto*, o *falsetto* deixou de ser usado para abordar o registo agudo, porque as óperas passaram a requerer uma voz mais potente e dramática. Foi graças ao tenor Gilbert Duprez e à sua interpretação que se deu esta alteração a nível técnico. Com o registo agudo cantado em *falsetto*, a voz do tenor não seria tão audível nem apropriada para cantar os protagonistas das óperas em estudo.

Concluimos, assim, que o uso do agudo em *falsetto* na interpretação de Donizetti não traz aos papéis o dramatismo, a virilidade e a paixão pretendidas pelo compositor. É por isso importante referir que, com o início do romantismo, os sentimentos amorosos associados ao ciúme, raiva, alegria, tristeza e melancolia, levados ao extremo, exigiram do tenor um agudo mais robusto e sólido.

O ajuste do percurso tonal ao argumento da ópera é de extrema importância para a sua interpretação.

A análise interpretativa e do percurso tonal das óperas em estudo permitiram-nos perceber as opções interpretativas dos tenores. Donizetti foi brilhante ao escolher a tonalidade ajustada ao enredo e ao caracterizar musicalmente os sentimentos e a singularidade dos personagens. A diversidade do percurso tonal torna-se, por si só, o motor narrativo que facilita a expressão dos sentimentos e emoções mais importantes da narrativa e contribui para uma interpretação mais transparente.

A modificação a nível estilístico na gravação dos anos 50 em relação à da atualidade segundo o objeto de estudo.

Di Stefano valorizava o lirismo, o lado poético, delicado e sensível, também próprio destes papéis, sendo este mais óbvio no personagem Nemorino do que em Edgardo, por razões do próprio argumento. Di Stefano revela-nos também, em ambos os papéis, uma linha de canto romântica, um grande controlo das dinâmicas e um certo gosto musical pelo uso esporádico do *portamento*. Interpreta com elegância o lado mais sensível e delicado de ambos

os personagens. De acordo com o argumento, revela o seu lado mais heroico, cantando intensamente nos momentos de raiva, ciúme e conquista.

Embora a interpretação no instrumento vocal em estudo não tenha sofrido alterações a nível do registo agudo, notam-se grandes diferenças a nível estilístico. Estas diferenças são mais visíveis no uso do *portamento* e da *messa di voce*, que revelam o lado emotivo e sentimental dos personagens e eram mais executados na gravação dos anos 50. Atribuímos esta mudança, também, aos gostos pessoais dos intérpretes e dos próprios maestros.

Notamos uma clara mudança na interpretação do papel do tenor, na gravação da última década. Observamos que Alagna tem tendência para dramatizar a abordagem destes papéis em relação à gravação de Di Stefano. O tenor afirmou que muitas das opções foram impostas pelo maestro para uma execução fidedigna da partitura, deixando-lhe pouca margem para a espontaneidade, reveladoras de uma tendência mais automatizada e menos livre da sua interpretação.

No entanto, não nos podemos esquecer de que, a nível estilístico, muitas das ligações escritas na partitura entre as notas não são de *portamento* mas sim de *legato*. É importante referir que cabe ao gosto pessoal e musical do intérprete a opção pela execução esporádica do *portamento*, para dar carisma ao personagem e corresponder à intenção do próprio compositor. O cantor deve interpretar exatamente o que está escrito na partitura e utilizar esta fidelização como base do seu estudo, mas ter depois autonomia para criar a sua própria singularidade. É esta singularidade, amadurecida com o tempo, que revela o gosto e opção musical do intérprete para o uso de *portamento* e de *messa di voce*.

Na gravação de Alagna, a sua abordagem é mais dramática no papel de Edgardo. Ao cumprir as notas escritas em conjunto com a execução das cadências, algumas mais tradicionais do que outras, a sua interpretação perde o lado poético de encanto, elegância e leveza, embora ganhe em contrapartida mais dramatismo, potência e virilidade.

No papel de Nemorino, um papel para tenor ligeiro que não requer tanto dramatismo, não revela o lado lírico, sensível e pastoral. Tem uma técnica muito sólida com um som rico, seguro e robusto, mas descarta o lado afetuoso e terno do personagem.

Com base nestes elementos, concluímos que a abordagem destes papéis distintos nas gravações mais recentes é cada vez mais próxima na sua interpretação. Verificámos também que o uso cada vez menos recorrente das formas de expressão vocal de cada papel, como a *messa di voce*, o *portamento* e os contrastes dinâmicos, faz com que as interpretações sejam menos carismáticas e diferenciadas entre si.

O respeito pelo uso das cadências tradicionais é essencial para transmitir uma correta interpretação dos personagens.

A realização dos papéis em estudo e dos recitais referidos no Anexo I permitiu-nos verificar a importância do respeito pela linha ornamentada e pelo uso das cadências tradicionais para transmitir sentimentos que o compositor pretendia fazer transparecer. A ópera é uma forma de arte bastante completa e tradicional, há padrões estabelecidos ao longo dos anos a nível musical e de estilo que o espetador espera reconhecer na execução de uma ária ou *ensemble*. Esta expectativa por parte do público deve ser mantida e alimentada pelo intérprete, que serve de elo de comunicação entre o que o compositor escreveu e aquilo que chega ao público. A sua grande responsabilidade é a de manter a tradição musical através do uso das cadências, como forma de expressão dos sentimentos que o compositor idealizou. Para a interpretação destes papéis é essencial o cumprimento desta tradição, que permite ao cantor fazer transparecer as emoções e sentimentos que os personagens vivem na ópera.

O violoncelista Yo-Yo Ma refere-se à tradição, num discurso público, do seguinte modo:

To grow organically from within, has to be based on an intact tradition, so our idea is to bring together musicians who represent all these traditions.

Pretendemos, no futuro, alargar esta análise a outros intérpretes deste repertório, com vista a desenvolver e aprofundar o estudo da evolução da interpretação das *óperas Lucia di Lammermoor e L'Elisir d'Amore*.

Bibliografia

- Abbate, C., & Parker, R., (2012). *A history of opera*. New York: Norton and Company.
- Abraham, G., (1990). *The new oxford history of music - Volume IX: Romanticism (1830-1890)*, New York: Oxford University Press.
- Allitt, J., (1975). *Donizetti and the tradition of romantic love: a collection of essays on a theme*, London: Donizetti Society.
- Allitt, J., (1991). *Donizetti in the light of romanticism and the teaching of Johann Simon Mayr*, Dorset: Element books.
- Allitt, J., (2003). *Gaetano Donizetti; pensiero, musica, opere scelte*, Villa di Serio: Edizione Villadiseriane.
- Allitt, J., (1972). *Studi Donizettiani 2*, Bergamo: Editrice G. Secomandi.
- Aragona, L., (2007). *I colori dell'Elisir: una congettura e un'ipotesi di prassi esecutiva – Quaderni della fondazione Donizetti 6*, Bergamo: Fondazione Donizetti.
- Ashbrook, W., (1982). *Donizetti and his operas*, New York: Cambridge Press.
- Ashbrook, W., (1998). *The Evolution of the Donizettian tenor-persona*, *Opera Quaterly* 14, n.º 3, 24-32.
- Auber, D. F. E., *French composer*, acedido a 16 de outubro de 2014 em, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/42405/Daniel-Francois-Esprit-Auber>.
- Balthazar, S., (2004). *The Cambridge companion to Verdi*, Cambridge UK: Cambridge University Press.
- Bayly, A., (1771). *A practical treatise on singing and playing with just expression and real elegance*, London: J. Ridley.
- Bini, A., & Commons, J., (1997). *Le prime rappresentazione delle opera di Donizetti nella stampa coeva*, Ginevra-Milano: Skira.
- Beauvert, T. (1995). *Opera houses of the world*, New York: Vendome Press.
- Black, J., (1980). *Cammarano's notes for the staging of Lucia di Lammermoor: The Donizetti Society Journal*, (n.º 4), London: Alexander Weatherston.
- Black, J., (1984). *The italian romantic libretto: A study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Bloch, G., (2007). *The pathological Voice of Gilbert-Louis*, Cambridge: Cambridge Opera Journal 19, 10-28.
- Bloy, M., (2002). *The victorian web: The Congress of Vienna, 1 November 1814 – 8 June 1815*, Acedido a 8 de abril de 2015 em, <http://www.victorianweb.org/history/forpol/vienna.html>.
- Brewer, B., (2008). *The grove book of opera singers*, Oxford: Oxford University Press.
- Brown, H., *Performing Practice*. *Grove Music online, Oxford Music online*, acedido a 23 de julho de 2015 em, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40272pg1>.
- Bumey, C., (1968). *A general history of music from the earliest ages to the present time*, New York: Da Capo Press.
- Cambi, L., (1943). *Vincenzo Bellini epistolario*, Milano: Mondadori.
- Carducci, E., (1930). *The tenor voice in Europe*, *Music and letters* 11, (n.º 4) 319-23.
- Cassarro, J., (2009). *Gaetano Donizetti: a research and guide*, New York: Routledge.
- Celletti, R., (1991). *A History of Bel canto*, Oxford: Clarendon Press.
- Celletti, R., (1989). *Voce di tenore dal rinascimento a oggi, storia e tecnica, ruoli e protagonista di un mito della lirica*, Milano: Edizione Idea libro.
- Combarrieu, C., (1999). *Le bel canto*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Cyr, M., (1977). *On Performing eighteenth-century haute-contre roles*, *Musical times*, (vol. 118), 290-4.
- Davis, J., (2000). *Italy in the nineteenth century-1796-1900*, New York: Oxford University Press.
- De Van, G., (2009). *Gaetano Donizetti*, Paris: Bleu nuit éditeur.
- Donizetti, G., (1986). *L'Elisir d'Amore, Libretto*, New York: Schirmer inc.
- Donizetti, G., (1960). *L'Elisir d'Amore, opera complete per canto e pianoforte*, Milano: Ricordi.
- Donizetti, G., (1962). *L'Elisir d'Amore, partitura- full score*, Milano: Ricordi.
- Donizetti, G., (1986). *Lucia di Lammermoor, Libretto*, New York: Dover publications.
- Donizetti, G., (1960). *Lucia di Lammermoor, opera complete per canto e pianoforte*, Milano: Ricordi.

- Donizetti, G., (2006). *Lucia di Lammermoor, partitura – full score*, Milano: Ricordi.
- Donizetti, G., (2012). *Lucie de Lammermoor*, acedido em junho de 2015 em, [http://imslp.nl/imglnks/usimg/0/04/IMSLP253353-PMLP51145-Donizetti -
Lucie de Lammermoor vs ed.Mayaud .pdf](http://imslp.nl/imglnks/usimg/0/04/IMSLP253353-PMLP51145-Donizetti-_Lucie_de_Lammermoor_vs_ed.Mayaud.pdf) .
- Dubini, M., (2010). *Dizionario storico della Svizzera: Repubblica Cisalpina*, Acedido a 23 de maio de 2015 em, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/i/I6621.php>
- Duprez, G., (1880). *Souvenirs d'un chanteur*, Paris: Calmann Levy editeur.
- Duprez, G., (1846). *L'art du chant*, Paris: Bureau Central de Musique.
- Echevarria, N., (2000). *Historia de los cantantes liricos*, Buenos Aires: Claridad.
- Elwart, A., (1838). *Duprez et sa vie*, Paris: Magen.
- Everist, M., (2002). *Music Drama at the Paris Odeon, 1824-1828*, Berkley: University of California Press.
- Fabbri, P., (2007). *Quaderni della Fondazione Donizetti n.º 6*, Bergamo: Fondazione Donizetti.
- Fausser, A., & Everist, M., (2009). *Music, Theater and cultural transfer: Paris, 1830-1914*, London: University of Chicago Press.
- Forsyth, M., (1985). *Buildings for music*, Cambridge, MA: The MIT Press.
- François, D., & Auber, E., (2011). *Le Philtre*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Frisell, A., (2007). *The tenor voice*, Wellesley Boston: Branden Publishing Company.
- Galatopoulos, S., (2002). *Bellini life, times, music*, Surrey United Kingdom: Sanctuary Publishing Limited.
- García, M., (1847). *Mémoire sur la voix humaine*, Paris: Duverger.
- García, M., (1975). *A Complete Treatise on the Art of Singing: Part two, translated by Donald Paschke*, New York: Da Capo Press.
- García, M., (1835). *Exercices pour la voix*, Paris: Boieldieu.
- Gordon, R., (1957). *The Bride of Lammermoor a novel of Tory pessimism*, Oakland: University of California Press.
- Gossett, P., (2008). *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*, Chicago: University of Chicago Press.

- Gossett, P., (1983). *The New Grove Masters of Italian Opera*, London: Macmillan.
- Heriot, A., (1975). *The castrati in opera*, New York: Da Capo Press.
- Hines, J., (1982). *Great singers on great singing*, New York: Limelight Editions.
- Holden, A., (2001). *The New Penguin Opera Guide*, New York: Penguin Putnam.
- Isaacson, W., (2008). *Einstein, his life and universe*, New York: Simon and Schuster.
- Juvarra, A., (2006). *I Segretti del bel canto*, Milano: Curci.
- Kerr, J., (1989). *Fiction against history: Scott as a story teller*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Klein, H., & Moran, W., (1990). *Herman Klein and the gramophone: being a series of essays on the Bel canto (1923), the Gramophone and the Singer (1924-1934), and reviews of new classical vocal recordings (1925-1934), and other writings from the Gramophone*. Portland: Amadeus Press.
- Kimbell, D., (1991). *Italian opera national traditions of opera*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lamperti, G. B., (1905). *The techniques of bel canto*, New York: G. Schirmer.
- Lauber, J., (1999). *Sir Walter Scott*, Boston: Twayne Publishers.
- Levine, G., (1978). *Exorcising the past: Scott's The bride of Lammermoor*, vol. 32, n.º 4, Acedido em 10 de junho de 2015 em, <http://www.jstor.org/discover/10.2307/2932935?uid=3739696&uid=2&uid=4&uid=3739256&sid=21106560758783>
- Levine, R., (2010). *Maria Callas: a musical biography*, New York: Amadeus Press.
- Marchesi, M., (1970). *Bel canto: a Theoretical and Practical Vocal Method*, New York: Dover.
- Marek, D., (2013). *Giovanni Battista Rubini and the bel canto tenors history and technique*, Lanham: The Scarecrow Press.
- Matheopoulos, H., (1999). *The great tenors from Caruso to the present*, New York: Vendome Press.
- Miller, R., (1996). *On the art of singing*, New York: Oxford University Press.
- Miller, R., (1996). *The structure of singing*, Belmont, CA: Schirmer.
- Miller, R., (1993). *Training Tenor Voices*. New York: Schirmer Books.

- Mitchell, J., (1977). *The Walter Scott operas: An Analysis of Operas based on the Works of Sir Walter Scott*, Alabama: University of Alabama Press.
- Modugno, M., (1984). *Domenico Donzelli et il suo tempo*, Nuova rivista musicale italiana 18, n.º 2, 208-10.
- Montanelli, I., (1972). *L' Italia del Risorgimento*, Milano: Rizzoli.
- Osborne, C., (1994). *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti, and Bellini*, Portland Oregon: Amadeus Press.
- Owen, J., & Harris, E., (2001). *Bel Canto*. Grove Music Online, Oxford Music online, acedido em 3 de junho de 2015 em, <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.02551> .
- Parsons, C. O., (1943). *The Dalrymple legend in the bride of Lammermoor*, Vol. 19, n.º 73, acedido a 7 de abril de 2015, <http://www.jstor.org/discover/10.2307/510058?uid=3739696&uid=2&uid=4&uid=3739256&sid=21106578067503> .
- Pacifici, S., (1967). *The Modern Italian Novel: From Manzoni to Svevo*, Carbondale IL: Southern Illinois University Press.
- Parker, R., (1994). *Oxford Illustrated history of opera*, Oxford: Oxford University Press.
- Pauer, E., (1876). *The Elements of the beautiful in Music*, London: Novello.
- Pavarotti, L., (1982). *My own story*, Garden city New York: Warner Books.
- Pleasants, H., (1981). *The Great Singers*, New York: Simon and Schuster.
- Pleasants, H., (1995). *The Great tenor tragedy: The last days of Adolphe Nourrit as told (mostly) by himself*, Portland Oregon: Amadeus Press.
- Performance history, *Lucia di Lammermoor, opera Stanford*, Acedido a 18 de março de 2015, em, <http://opera.stanford.edu/Donizetti/LuciaDiLammermoor/history.html>.
- Presti, F., (2002). *The Donizetti society journal 7*, London: Fondazione Donizetti.
- Poriss, H., (2001). *A madwoman's choice: aria substitution in Lucia di Lammermoor*, Cambridge Opera Journal n.º 13, 3-26.
- Potter, J., (2006). *The tenor- Castrato connection*, Oxford Journal of early music 35, 95-110.
- Potter, J., (2010). *Tenor history of a Voice*, New Haven: Yale University Press.
- Quaderni della Fondazione Donizetti 6*, 2007, Bergamo: Fondazione Donizetti.

- Radomski, J., (2000). *Chronicle of the life of a bel canto tenor at the Dawn of Romanticism*, New York: Oxford University Press.
- Reid, C., (1950). *Bel canto principles and practices*, New York: Coleman-Ross.
- Rex, W. E., (2008). *Eighteenth century studies*, vol. 20, n.º 3, Baltimore: John Hopkins University Press, 375-78.
- Rial, L., (1994). *The Italian Risorgimento: State, Society and National Unification*, London: Routledge.
- Roccatagliati, A., (1996). *Felice Romani libretista*, Lucca: Libreria Musicale Italiana.
- Rosen, C., (1995). *The romantic generation*, Cambridge MA: Harvard University Press.
- Rosselli, J., (1992). *Singers of Italian Opera: the history of a profession*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosselli, J., (1984). *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi: the role of the Impresario*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sadie, S., (1992). Paul Lhèrie. *New grove dictionary of opera*, London.
- Scott, W., (2008). *The bride of Lammermoor*, Oxford: Oxford University Press.
- Scribe, E., *French dramatist*, acedido em 16 de outubro de 2014, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/529956/Eugene-Scribe>
- Smith, M., (2011). *Adolphe Nourrit, Gilbert Duprez and the high C: The influences of operatic plots, culture, language, theater design and growth of orchestral forces on the development of the operatic tenor vocal production*, Doctor of Musical Arts dissertation, Las Vegas: University of Nevada.
- Stark, J., (1999). *Bel canto history of vocal pedagogy*, Toronto: University of Toronto Press.
- Stauffer, V., (1918). *New England and the bavarian illuminati*, New York: Columbia University.
- Stendhal, H., (1824). *Life of Rossini*, New York: Criterion Books, 1957.
- Stendhal, H., (1783-1824). *Racine et Shakespeare*, Oxford: Clarendon Press, 1907.
- Thierry, B., (1995). *Opera Houses of the World*, New York: The Vendome Press.
- Titze, I., (1996). *More on Messa di voce*, Journal of Singing n.º 52, 31-32.
- Toft, R., (2013). *Bel Canto*, New York: Oxford University Press.

Thurman, L., Welch, G., Theimer, A., Klitzke, C., (2004). *Addressing Vocal Register Discrepancies: An Alternative Science-Based Theory of register phenomena*, Acedido a 15 de fevereiro de 2015 em, <http://ncvs.org/pas/2004/pres/thurmanPaper.htm>.

Vest., J. (2009). *Adolphe Nourrit, Gilbert Duprez and transformations of tenor technique in the early nineteenth century: historical and Physiological considerations*. Doctor of Music Arts dissertation, Lexington: University of Kentucky.

Verga, C., (1995). *Vita di Maria Callas con la cronologia completa degli spettacoli*, Lucca: Lim.

Von Leden, H., (1982). *The cultural history of the human voice*, New York: The Voice Foundation.

Wagner on Bellini, Musical times publication. Acedido a 5 de março de 2015 em, http://www.jstor.org/stable/3361768?seq=1#page_scan_tab_contents.

Warrack, J., & West, E., (1996). *The Oxford Dictionary of Opera*, Oxford: Oxford University Press.

Weatherson, A., & Stefano, F., (2002). *The Donizetti Society*, journal 7, London: Donizetti society.

Weinstock, H., (1963). *Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century*, New York: Pantheon Books.

Weinstock, H., (1972). *Vincenzo Bellini: His life and His operas*, London: Weidenfeld & Nicolson.

Zavadini, G., (1936). *Catalogo generale*, Bergamo: Museo Donizettiano di Bergamo n.º 177.

Discografia selecionada

Callas, M., (1995) *Maria Callas at Juilliard – The Masterclasses*. [CD, gravação de 1971]. Warner Classics.

Donizetti (comp.) (1969). *L'Elisir d'Amore*. [CD, gravação de 1955]. Decca.

Donizetti (comp.) (1997). *L'Elisir d'Amore*. [CD, gravação de 1996]. Decca.

Donizetti (comp.) (1954). *Lucia di Lammermoor*. [CD, gravação de 1953]. EMI.

Donizetti (comp.) (2002). *Lucie de Lammermoor*. [CD, gravação de 2002]. Virgin Classics.

Ricciarelli, K., (1991), *My Favourite Opera*, EuroArts. [DVD 2001838].

Glossário

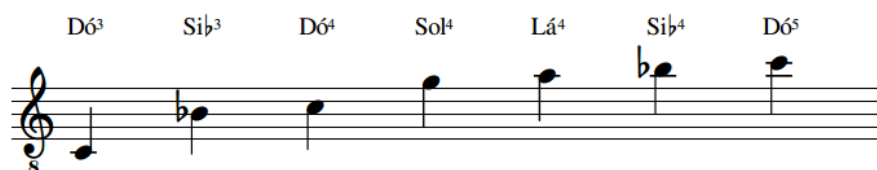


Figura IV.22 - Glossário de notas da extensão das oitavas da voz de tenor analisadas nesta dissertação.

Ataque – relacionado com o movimento fisiológico do fechamento da glote. Para se ter um ataque limpo de uma nota sem se ouvir o ar de uma maneira descontrolada, o encerramento da glote deve ser feito com energia.

Cadência vocal – meio de expressão musical que o cantor utiliza para exibir a sua voz através de uma linha vocal com floreados, ornamentos, escalas e arpejos.

Coloratura – conjunto de adornos usados para colorir a linha de canto, tal como escalas rápidas (Figura II.3), trilos (Figura II.4), *gruppetto* (Figura II.5), *stacatto* e notas de ornamentação. Usados com o objetivo de exprimir sentimentos do intérprete e do personagem.

Declamato – forma de expressão musical segundo a qual o cantor se apoia nos acentos das palavras para lhes dar ênfase na declamação, numa linha de canto que normalmente não é ornamentada.

Legato – forma de expressão musical que consiste em ligar as notas sem quebras no som.

Messa di voce – meio de expressão vocal que consiste em cantar uma nota na dinâmica de *pp*, fazer um *crescendo* gradual até *ff* e depois um *decrescendo* gradual novamente até *pp* (Figura II.6), sem haver quebras no som.

Portamento – palavra italiana que deriva de *portare*, que significa trazer. Forma de expressão musical que consiste em ligar uma nota aguda a outra mais grave e vice-versa. Esta ligação é feita através do uso da mesma vogal, com a ajuda do fluxo de ar e dum *vibrato* equilibrado e homogéneo na descida (ou subida) da nota.

Tempo rubato – palavra italiana que vem de *rubare*, que significa roubar, neste caso roubar o tempo. Utiliza-se quando o cantor tem liberdade de roubar tempo a algumas notas, compensando mais tarde noutras.

Zona de passagem de registos ou *passaggio* – zona da escala musical na qual o cantor muda de registo vocal; é um dos aspetos técnicos de maior dificuldade que o cantor tem de vencer para poder cantar de forma homogénea e ter um alcance seguro das notas agudas. No tenor dramático esta passagem ocorre normalmente entre o Ré⁴ e o Sol⁴, e no tenor ligeiro entre o Mi bemol 4 e Lá bemol 4.

Anexo I – Programas de recital do Tenor Marcos Santos

Programa de Recital de Doutoramento

Marcos Santos – Tenor

Joe Coronado – Piano

Évora, 8 de julho de 2013

Colégio Mateus de Aranda – 16h00

	G. Donizetti
<i>Una furtiva Lagrima</i> (Ópera <i>L'Elisir d'Amore</i>)	
<i>Tombe degli avi miei – Fra poco a me ricovero</i> (Ópera <i>Lucia di Lammermoor</i>)	G. Donizetti
<i>Regnava nel silenzio</i> (Ópera <i>Lucia di Lammermoor</i>) Participação especial de Maria João Sousa – Soprano	G. Donizetti
<i>Sulla tomba – Verrano a te</i> (Ópera <i>Lucia di Lammermoor</i>) Duetto com Maria João Sousa – Soprano	G. Donizetti
<i>L'Amor funesto</i>	G. Donizetti
<i>IL barcaiolo</i>	G. Donizetti
<i>Lacrima</i>	G. Donizetti
<i>Il Sospiro</i>	G. Donizetti
<i>Me voglio fa na casa</i>	G. Donizetti
<i>Le crepuscule</i>	G. Donizetti
<i>Printemps dernier</i>	J. Massenet
<i>Berceuse</i>	J. Massenet
<i>Ouvre tes yeux bleux</i>	J. Massenet

Programa de Concerto

8 de julho de 2014 – 21h30

Palácio Fronteira, Lisboa

Marcos Santos – Tenor

Yan Mikirtumov – Piano

Per la gloria d'adorarvi

G. Bononcini

Caro mio ben

G. Giordani

Gia il sole dal gange

A. Scarlatti

Ma rendi pur contento

V. Bellini

Malinconia ninfa gentile

V. Bellini

Per pieta bell idol mio

V. Bellini

Vaga luna che inargenti

V. Bellini

Dolente imagine

V. Bellini

Intervalo

Vivi tu per me scongiuro

(Ópera *Anna Bolena*)

G. Donizetti

Ed ancor la tremenda porta

(Ópera *Roberto Devereux*)

G. Donizetti

Angelo casto e bel

(Ópera *Duca D'Alba*)

G. Donizetti

Amore e morte

G. Donizetti

Eterno amore e fe

G. Donizetti

Malia

P. Tosti

La serenata

P. Tosti

Prendi per me sei libero

(Ópera *L'Elisir d'Amore*)

G. Donizetti

Maria João Sousa – Soprano

Una parola o Adina

(Ópera *L'Elisir d'Amore*)

G. Donizetti

Duetto com Maria João Sousa – Soprano

Anexo II – Giuseppe di Stefano – biografia

Nasceu em 24 de julho de 1921 na província de Catânia na Sicília. Estudou canto na adolescência com os barítonos Luigi Montesanto (1887-1954) e Mariano Stabile (1888-1968). Era dotado de uma voz natural de tenor lírico com um timbre aveludado e suave. Fez a sua estreia operática em 1946 no Teatro Reggio Emilia, no papel de Des Grieux da ópera *Manon* de Massenet (1842-1912), papel com que também se estreou no Teatro alla Scala de Milão em 1947 e um ano depois no Metropolitan Opera House de Nova Iorque. Foi com o papel de Nemorino em *L'Elisir d'Amore* que se estreou no Edinburgh Festival.

Conhecido pela sua clara dicção e entrega vocal, tinha a particularidade de fazer uma *messa di voce* e a dinâmica de *pp* com grande beleza e facilidade. Fez uma grande carreira mundial e é um tenor de referência do repertório romântico, em particular do período do *bel canto*. Destacou-se nos papéis de Nemorino em *L'Elisir d'Amore*, Edgardo na *Lucia di Lammermoor* de Donizetti e Arturo em *I Puritani* de Bellini. Os papéis de Alfredo em *La Traviata* de Verdi, Faust em *Faust* de Gounod e no repertório dramático de Cavaradossi em *Tosca* de Giacomo Puccini, Canio em *I Pagliacci* de Mascagni, Alvaro em *La Forza del Destino* de Verdi, tornaram a sua fama internacional.

Foi *partner* da soprano Maria Callas⁶¹³ (1923-1977), tanto no palco como a nível discográfico. Em 1992 fez a sua última aparição em público. Morreu a 3 de março de 2008 no Quénia, em África.⁶¹⁴

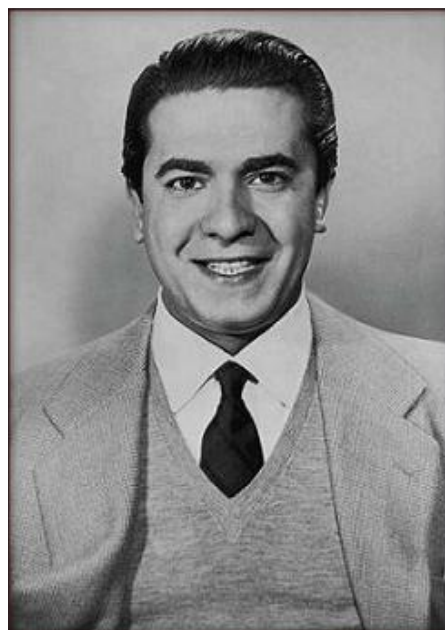


Figura IV.23 – Giuseppe di Stefano.

Fonte: Cf. *Ópera, siempre – Bitácora sobre actualidad operística y cantantes líricos del pasado*,

<http://www.operasiempre.es/2006/03/vesti-la-giubba-por-giuseppe-di-stefano/>,
accedido em agosto 2015.

⁶¹³ A soprano *Maria Callas* nos anos 50 foi uma das maiores cantoras do século XX e era famosa pela sua facilidade interpretativa, bem como pela sua primorosa técnica vocal, capaz de executar ornamentos e escalas rápidas. Era também conhecida a sua grande extensão vocal e por um grande magnetismo teatral, desenvolvendo ao máximo o lado teatral das suas heroínas como nunca antes visto. Trouxe ao conhecimento do grande público óperas do período do *bel canto* até então menos divulgadas, como *Lucia di Lammermoor*, *Il Pirata*, *Anna Bolena* e *La Sonnambula*. Tornou-se, por todas estas razões, um dos expoentes máximos de referência da interpretação do período do *bel canto*. Cf. R. LEVINE, *Maria Callas: A musical biography*, New York, Amadeus Press, 2010.

Anexo III – Roberto Alagna – biografia

Roberto Alagna nasceu a 7 de junho de 1963 em Clichy-Sous-Bois, Seine-Saint-Denis em França. Filho de pais sicilianos, ganhou o concurso de canto Luciano Pavarotti e estreou-se no papel de Alfredo em *La Traviata* no Festival de Glyndebourn. Em 1990 fez a sua estreia no Teatro alla Scala de Milão, em 1992 no Royal Opera House Covent Garden e em 1996 no Metropolitan Opera House de Nova Iorque, no papel de Rodolfo em *La Bohème*. Em 1994 a sua estreia no papel de Romeo em *Romeo et Juliette* no Royal Opera House Covent Garden foi a rampa de lançamento para os grandes teatros de ópera e companhias discográficas. Detentor de uma voz de tenor lírico dramático, cantou todo o repertório romântico italiano e francês, onde se destacam os papéis principais em *Rigoletto*, *La Bohème*, *Romeo et Juliette*, *Lucia di Lammermoor*, *Les Contes d' Hoffmann*, *Carmen*, *L'Elisir d'Amore*, *Faust* e *Roberto Devereux*.

Mais tarde, com a voz amadurecida, passou a interpretar o repertório de tenor dramático.

Atualmente é casado com a cantora Aleksandra Kurzak. Em 2008 foi agraciado pelo Governo francês como *Chevalier de la Légion d'honneur*.



Figura IV.24 – Roberto Alagna.

Fonte: Cf. *Classic FM – The world's Greatest Music*, <http://www.classicfm.com/artists/roberto-alagna/pictures/roberto-alagna/>, acedido em agosto 2015.

⁶¹⁴ M. TALIGNANI e S. ROLLI, *Giuseppe di Stefano I suoi personaggi*, Parma, Azzali editore, 2003.



UNIVERSIDADE DE ÉVORA
INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO
E FORMAÇÃO AVANÇADA

Contactos:

Universidade de Évora
Instituto de Investigação e Formação Avançada - IIFA
Palácio do Vimioso | Largo Marquês de Marialva, Apart. 94
7002-554 Évora | Portugal
Tel: (+351) 266 706 581
Fax: (+351) 266 744 677
email: iifa@uevora.pt