

A regrição vocal no séc. XVIII e XIX e suas conseqüências na prática interpretativa.

Autor: **Alberto Pacheco**

Filiação Acadêmica: **Aluno de mestrado no Instituto de Artes da Unicamp**

Autora: **Prof^ª. Dr^ª. Adriana G. Kayama.**

Filiação Acadêmica: **Professora do Instituto de Artes da Unicamp**

e-mail: apacheco@post.com

Sumário: Se, como cantores, estamos interessados em executar o repertório vocal do séc. XVIII e XIX, buscando uma aproximação à sonoridade e ao estilo que o compositor tinha em mente no momento da criação da obra, precisamos pesquisar como era a prática vocal e musical desta época. Um dos fatores que influencia a sonoridade de uma voz é a maneira como se utiliza e coordena os registros vocais. Nesse artigo pretendemos apresentar e discutir questões sobre regrição, baseados na leitura de textos escritos nos séculos XVIII e XIX que tratam da prática vocal contemporânea a eles. Verificamos que no transcorrer deste período, houve mudanças nas regras de regrição vocal recomendadas pelos autores dos textos estudados.

Palavras-chave: *Bel Canto*, registro vocal, *castrati*, Mancini, Tosi, Manuel Garcia

Abstract: If, as singers, we are interested in performing the vocal repertoire of the XVIII and XIX centuries, in search of the sonority and style that the composer had in mind when he created his work, we must study the vocal and musical practice of his time. One of the factors that influence the sonority of a voice is the manner in which the vocal registers are used and coordinated. In this article we intend to present and discuss the subject of vocal practice of their time. From this, we were able to verify that during their period, there occurred a change in the behavior of vocal registration recommended by the authors of these texts.

Introdução:

Em nossa pesquisa de Mestrado em Música no Instituto de Artes da UNICAMP¹, estamos estudando alguns tratados na área de canto dos séc. XVIII e XIX: publicado em 1723 “*Opinione de’ cantori antichi e moderni*”², o sieno *Osservazione sopra il canto figurato*” de Pier Francesco Tosi (1647 – 1732); publicado em 1774 “*Riflessioni pratiche sul canto figurato*” de Giambattista Mancini (1714-1800); e publicado em 1840 “*Traité complet sur l’Art du Chant*”, de Manuel P. R. Garcia (1805-1906). Com a análise comparativa desses tratados, pretendemos identificar algumas das mudanças que a prática vocal do *Bel Canto* sofreu dentro do período representado por estas obras. Esse artigo visa discutir questões a respeito da regrição vocal surgidas dessa pesquisa - um tópico bastante polêmico e discutido da técnica vocal.

Justificativa e objetivos:

Ao preparar uma performance musical que procura autenticidade histórica, o músico deve se perguntar como teria soado aquela obra na época em que foi composta. Essa é uma resposta difícil de se responder pois o compositor, conforme a prática composicional da sua época, pode omitir na partitura muitas informações que podem pertencer ao senso comum da época em que a música foi escrita. Na música Barroca, por exemplo, a linha vocal é apenas um esboço que seria completado e embelezado pelo “bom gosto” do intérprete. Como gravação fonográfica é um fenômeno recente na história da música, para tentarmos resgatar a prática musical anterior ao séc. XX, precisamos partir para a leitura dos mais variados textos que a descrevem. Interessados no

repertório dos séc XVIII e XIX, buscamos uma resposta para nossas questões, lendo textos de época que nos informem sobre a prática vocal deste período. Essa leitura nos proporcionou uma gama de dados que contribuíram no aprimoramento da nossa prática interpretativa desse repertório. O objetivo neste artigo é apresentar e discutir informações que colhemos sobre a gravação vocal usada neste período histórico, através de nossas pesquisas.

Metodologia:

Os dados históricos sobre prática vocal que constam neste artigo são fruto da leitura crítica de vários textos que tratam da prática vocal do séc. XVIII e XIX. Esses textos são tratados de canto, artigos de periódicos, dicionários musicais, entre outros. Nossas fontes estão descritas em nossas referências bibliográficas.

A gravação vocal na música do século XVIII e XIX:

Até os nossos dias muito ainda se discute em torno dos registros vocais. Quantos são? Quais suas características? Qual a sua extensão? Essa extensão varia segundo o tipo vocal? Mesmo com os estudos científicos mais recentes, o assunto está longe de chegar a um consenso entre os professores de canto. Em busca de justificar ou mesmo criar uma opinião sobre o assunto alguns autores modernos, como Cornelius Reid, buscaram na tradição dos professores do *Bel Canto* as respostas para suas questões. Não pretendemos aqui discutir as novas descobertas científicas sobre registros vocais, mas sim tentar compreender como os autores como Pier Francesco Tosi, Giambattista Mancini, e Manuel P. R. Garcia entendiam e praticavam a gravação.

Primeiramente, devemos fazer algumas considerações sobre o gênero dos cantores de séculos passados. A história do canto barroco se confunde com a história dos *castrati*³. Tiveram seu apogeu no séc. XVIII. Tanto Tosi quanto Mancini eram *castrati* e defendem uma técnica orientada para as vozes dos *castrati*. Estes autores pouco falam da voz feminina propriamente dita, e muito menos ainda, da voz masculina – tenor e baixo. Nesse período de domínio técnico dos *castrati*, as poucas cantoras de sucesso tiveram que seguir as regras de uma escola vocal que não foi criada pensando nas necessidades e características de suas vozes. Segundo Sally Sanford:

“Na Itália, entretanto, *castrati* dominavam a cena vocal. Como professores e performers, eles foram enormemente responsáveis pelo desenvolvimento dos métodos vocais italianos dos séculos dezessete e dezoito.”⁴

No século dezanove cada vez mais se condena a mutilação dos jovens rapazes por diversas razões, dentre elas, estéticas e sociais. Isso levou os *castrati* à extinção.

Manuel Garcia, um dos maiores professores de canto do século dezanove, não era um *castrato*, bem como nenhum de seus alunos de maior renome. Foi professor de cantoras que vieram a se tornar grandes divas românticas. Assim, supõe-se que sua escola esteja adaptada ou se adaptando ao aparelho vocal feminino. É essa a técnica que sobreviveu até os dias de hoje, com algumas poucas alterações. Através da nossa leitura dos tratados de Tosi e Mancini, vimos que a gravação dos *castrati* parece ter sido bem diferente daquela proposta por Garcia.

No século XVI, já havia discussão sobre os registros vocais. Segundo Sally Sanford, “Os autores do final do século dezesseis e começo do dezessete geralmente preferiam o uso da voz de peito ou natural ao uso do *falsetto* ou voz de cabeça.”⁵ Ela cita Caccini como exemplo, pois ele deixa claro em sua *Le Nuove Musiche*, que não gostaria do uso do *falsetto*⁶ em seu novo estilo monódico. Ele aconselha o cantor a transpor o tom da canção de forma tal que essa possa ser executada totalmente no registro de peito. Segundo Sally Sanford, como as canções de Caccini têm

em geral uma extensão limitada a uma oitava ou nona, o uso do registro de peito apenas na execução da sua música é uma coisa possível.⁷

Com o desenvolvimento da ópera e da arte do canto, o repertório vocal exigiu dos cantores que tivessem uma extensão vocal cada vez mais extensa. Tanto Tosi quanto Mancini indicam o uso do *falsetto* ou voz de cabeça para o aumento da tessitura do cantor. A escola dos *castrati* usava esses dois registros, que deveriam ser igualados de tal forma que a passagem de um para o outro fosse imperceptível para o ouvinte. Esse ideal de igualdade de registros são mantidos até os dias de hoje, segundo Mancini.

“Todo estudante, seja o soprano, seja contralto, tenor, baixo, pode chegar a conhecer com toda a facilidade a diferença destes dois registros distintos. Basta que comece a cantar a escala, se for soprano por exemplo, do sol posto na terceira linha, seguindo até o dó do quarto espaço, observará que estas quatro notas serão sonoras, e as emitirá com força, clareza, e sem dificuldade, pois provêm do peito; pode-se ir ao ré, mas se o órgão não é susceptível, soará com dificuldade e fadiga nesse registro.”⁸

Notamos que para Mancini a passagem do registro para soprano - tanto masculino quanto feminino - se dá por volta do Do⁴.⁹ Tosi, por sua vez, indica o mesmo ponto como região de passagem. Infelizmente esses autores não falam especificamente da registoção de outros tipos vocais como contraltos, tenores e baixos, nem descrevem diferenças entre o soprano ou contraltos femininos e os masculinos. No entanto, fica claro que tanto o baixo quanto o tenor devem ser capazes de usar tanto a voz de peito quanto a de cabeça. Garcia, entretanto, introduz novos conceitos sobre o assunto. Segundo ele, independente do tipo vocal, a região entre Mi³ e Do⁴ se chama “registro de *falsetto*”, diferenciado do “registro de cabeça” que começa por volta do Dó⁴. Com o tratado de Garcia vemos que os registros da voz masculina natural serão explorados no séc. XIX, em particular com o desenvolvimento das potencialidades da voz de tenor.

O mais interessante no tipo de coordenação de registros feita por Tosi e Mancini é o fato que ambos indicam o Dó⁴ como nota de passagem da voz de peito para voz de cabeça, enquanto que Garcia toma o Mi³ como nota de passagem para vozes femininas. Por que a escola de canto dos *castrati* teria determinado o Dó⁴ como nota de passagem? E por que a de Garcia diminuiu a extensão da voz de peito para suas alunas, abaixando a passagem para Mi³? Uma hipótese seria o fato que a voz de peito dos *castrati* talvez fosse mais vigorosa que a das mulheres, sendo muito difícil para eles trazerem a voz de cabeça até o mi³. Essa hipótese não pode ser facilmente confirmada pois não temos mais *castrati* em atividade. Entretanto, sabemos que o aparelho fonador feminino é diferente daquele do *castrato* em vários sentidos e, logicamente, a técnica desenvolvida por eles privilegiava seu próprio aparelho. Essas diferenças podem ser vistas no seguinte texto de Charles Brosses (1739) citado por George Newton¹⁰:

“Deve-se acostumar-se com as vozes dos castrati para poder apreciá-las. Seu timbre é claro e penetrante, como garotos de coro e muito mais poderoso; eles parecem cantar uma oitava acima da voz feminina natural. Suas vozes têm sempre algo de seco e duro, bastante diferente da maciez juvenil das mulheres; mas elas são brilhantes, leves, cheias de cintilações, muito sonoras e com uma extensão muito grande.”¹¹

Por outro lado, a razão para essa mudança da região de passagem pode ser estética. Explico: com o tipo de registoção feita por Mancini a voz resultante soa muito brilhante e sonora na região média, com tendência a ficar estridente no registro de cabeça. Isso era o que na verdade estava de acordo com suas necessidades vocais já que cantavam numa tessitura média, acompanhados de

instrumentos de timbre claro e brilhante como o cravo. Já Garcia diz que a região média, que segundo ele deve ser cantada no *falsetto*, soa pueril e seria a mais difícil de tornar consistente, o que só seria resolvido usando a voz *sombré*, não desenvolvida ainda na época de Mancini. Isso significa que, na escola de Garcia, o registro médio femininosoaria redondo e cheio apesar de menos penetrante. Sabemos, também, que essa postura facilita alcançar o registro mais agudo da voz e também possibilita arredondar seu timbre. Isso era o que necessitavam as cantoras contemporâneas a Garcia, pois agora cantavam ao lado de instrumentos muito mais ricos em harmônicos graves, no momento em que o piano, os instrumentos e toda a orquestra ganhavam aos poucos uma sonoridade mais pesada e redonda, além da escrita vocal que se estendia cada vez mais para a região aguda da voz¹². O tipo de passagem de registro da escola dos *castrati* requer do aparelho vocal uma posição mais elevada e brilhante, enquanto a passagem de Garcia deixa o aparelho numa posição mais baixa e com um som mais arredondado na região aguda, apesar de dificultar a emissão de um som consistente na região média.

Fica claro, então, que no séc. XIX a escola dos *castrati* teve que se adaptar às características e necessidades vocais femininas, que tinham uma voz de peito menos robusta e uma voz de cabeça mais extensa e vigorosa. Como dissemos anteriormente, os *castrati* eram os professores dessa época e, portanto, essa adaptação só foi possível com o fim da “era dos *castrati*”. Garcia situa-se exatamente nesse momento e, por este motivo, nunca trata da voz do *castrato*. Podemos notar que Mancini está num momento de transição ao vermos que ele começa o capítulo III de seu tratado dizendo:

“A corrupção do gosto vocal, que está efeminado demais, fez tanto progresso que a tendência é ensinar cultura vocal apenas para desenvolvimento de força, e estender a voz aos tons mais agudos do registro de cabeça da garganta humana.”¹³

Assim, Mancini mostra claramente uma tendência da escrita do repertório vocal de seu tempo: uma elevação da tessitura das vozes assim como a busca de uma emissão vocal mais poderosa que desse conta de salas de concerto e orquestras maiores. Dizer que o gosto vocal está “efeminando” talvez venha do fato que a voz feminina propriamente dita estivesse naquele momento desenvolvendo suas potencialidades e, com isso, influenciando a escrita vocal. O uso de superagudos como os da Rainha da Noite da ópera “A Flauta Mágica” de Mozart talvez esteja relacionado ao desenvolvimento dessas potencialidades, que não eram compartilhadas pelos *castrati* que, na sua maioria, eram contraltos ou mezzo-sopranos no sentido moderno desses termos.

Podemos considerar ainda que, se por um lado a mulher aumentou a tessitura de sua voz de cabeça, por outro, o homem aumentou a tessitura de sua voz de peito através da voz *sombré* de Garcia, com chegada do séc. XIX. Isso foi o começo de uma diferenciação cada vez maior entre os diversos tipos vocais que, hoje, pode ser facilmente constatada, verificando-se as numerosas sub-classificações dos tipos vocais que são descritos em alguma bibliografia moderna que trata de classificação vocal.

Conclusão:

A maneira como os cantores usaram seus registros vocais não teve uma regra única na história. A partir do século XVI, quando os autores geralmente aconselhavam o uso exclusivo do registro de peito, a tendência foi o uso cada vez maior do registro de cabeça. No séc. XVIII, um soprano – masculino ou feminino - da escola dos *castrati*, provavelmente somente usava a voz de cabeça em seu registro agudo, deixando o médio no registro de peito. Do século XIX até nossos

dias, as mulheres passaram também a cantar seu registro médio com a voz de cabeça. Já os cantores – tenores, barítonos e baixos - seguiram um caminho oposto. No decorrer do séc. XIX, eles praticamente deixaram de usar a voz de cabeça ou *falsetto*, cantando com voz de peito toda sua extensão. Por sua vez, nossos cantores modernos acabam usando esse tipo de registo, nascida no séc XIX, ao cantarem um repertório anterior a esse século. Ao fazerem isso acreditamos que se distanciam da sonoridade concebida pelo compositor, pois a maneira como um cantor coordena seus registros muda sensivelmente toda sua produção vocal e, conseqüentemente, sua sonoridade. O repertório de cada época foi escrito esperando um tipo específico de registo, levando em conta, então, passagens de registro, dificuldades e qualidades também específicas do cantor daquela época. Ao cantar uma peça com um sistema de coordenação de registros anacrônico a esse repertório, o cantor moderno pode obter uma sonoridade bastante diferente daquela esperada pelo compositor. Pode, também, tornar a execução da peça muito mais sofrida, devido ao fato que algumas regiões da voz ficam mais fáceis ou difíceis de serem emitidas, dependendo do tipo de registo feita pelo cantor. O compositor do séc XVIII e XIX sempre compõe levando em conta as facilidades do cantor e evitando ao máximo suas dificuldades. Portanto, não usando o padrão de registros familiar ao compositor, o resultado prático pode ser uma sonoridade indesejada que acabe ressaltando as dificuldades do cantor que usa uma registo anacrônica. Por outro lado, ao tentar mudar sua registo para cada tipo de repertório, o cantor moderno pode acabar desequilibrando completamente sua sonoridade vocal. Qualquer um que queira cantar o repertório antigo terá que achar suas próprias soluções para esse impasse.

Referências Bibliográficas:

- Barbier, Patrick. *História dos Castrati*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- Coffin, Berton, *Exercises and method for singing by Manuel Patricio Rodriguez Garcia I* [pere], Journal of Singing, Vol. 38, September, 1981.
- Coffin, Berton. *Historical vocal pedagogy classics*. The Scarecrow Press, Inc. London, 1989.
- Duey, Philip A. *Bel Canto in its golden age: a study of its teaching concepts*, N.Y. Da Capo Press, 1980.
- Foresnan, Eduard. A *Comparison of Selected Italian Vocal Tutors of the Period Circa 1550- 1800*. (DMA diss. Music: U. of Illinois, 1969) (microfilm, xerox).
- Garcia, Manoel. *Traité complet sur l'Art du Chant*.
- Garcia, Manuel. *A Complete treatise on the art of singing*. VI. II. Edições de 1847 e 1872 reunidas e traduzidas por Donald V. Pasche. New York: Da Capo Press, 1972.
- Garcia, Manuel. *Hints on singing*. New York: The Joseph Patelson Music House, sd.
- Grout, Donald J. *A Short History of Opera*. New York, NY: Columbia University Press, 1947.
- Mancini, Giambattista, “*Riflessioni pratiche sul canto figurato*” edição de 1774
- Mancini, Giambattista, “*Practical reflections on the figurative art of singing*” Edição revisada de 1777. Trad. Pietro Buzzi.
- Monahan, B. J. *The art of Singing, a compendium of thoughts on singing published between 1777 e 1927*. Metuchem, N. J.: Scarecrow, 1978.
- Newton, George. *Sonority in singing*. New York, NY: Vantage Press, Inc., 1984.
- Reid, Cornelius L. *Bel Canto: principles and practices*. New York: The Joseph Patelson Music House, 1972.
- Reid, Cornelius - *A Dictionary of vocal terminology*. The Joseph Patelson Music House, N.Y
- Sadie, Stanley. *The New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publishers Ltd., 1980.
- Sanford, Sally Allis. *Seventeenth and eighteenth century vocal style and technique*. Stanford University, Unpublished. Doctoral Dissertation, 1979.
- Tosi, Pier Francesco *Observations on the Florid Song; or sentiments on the ancient and modern singers*. Traduzido por Galliard. Londres, J. Wilcox, 1743.
- Tosi, Pier Francesco “*Opinione de’ cantori antichi e moderni, o sieno osservazione sopra il canto figurato*”, 1723.

¹ Pesquisa com apoio financeiro da FAPESP.

² Apesar das várias acepções que podem ser dadas ao termo, podemos dizer que “*Bel Canto*” é uma maneira de cantar que surgiu na Itália a partir do desenvolvimento da ópera e que se adaptou a vários estilos musicais durante sua história. Tem seu apogeu com os *castrati* no séc XVIII.

³ Rapazes castrados antes da puberdade, a fim de evitar a muda vocal e manter suas vozes com a tessitura de soprano ou contralto.

⁴ “*In Italy, however, castrati dominated the vocal scene. As teachers and performers, they were largely responsible for developing the Italian vocal methods of the seventeenth and eighteenth centuries.*” pg 31

⁵ “*Late sixteenth and seventeenth century writers generally preferred the use of the ‘natural’ or chest voice to the use of falsetto or head voice.*” pg 33

⁶ Geralmente no Barroco os termos *Falsetto* e “Voz de Cabeça” são usados como sinônimos, fugindo assim do sentido moderno do termo.

⁷ Sanford, Sally Allis. *Seventeenth and Eighteenth Century Vocal Style and Technique*. Stanford University, Unpublished. Doctoral Dissertation, 1979.

⁸ “*Ogni Scolare, sia egli Soprano, sia Contralto, sia Tenore, sia Basso, può da per se com tutta facilità conoscerne la differenza di questi due separti registri. Basta, che cominci a cantare la scala, per esempio se è Soprano, dal sol posto nel terzo rigo, e seguitando fino al C-sol-fa-ut del quarto spazio, osserverà che queste quattro voci saranno sonore, e le dirà com forza, chiarezza, e senza pena, perchè proveniente dal petto; se poi vorrà passare al D-la-sol-re, se l’organo non è valido, ed è difettoso, lo dirà com pena, e fatica.*” pg 44

⁹ Estamos considerando o Dó central do piano como Dó³

¹⁰ Newton, George. *Sonority in Singing*. New York, NY: Vantage Press, Inc., 1984.

¹¹ “One must become accustomed to the voices of castrati in order to enjoy them. their timbre is as clear and piercing as choirboys and much more powerful; they appear to sing na octave above the natural voice of women. Their voices have always something dry and harsh, quite differnete from the youthful softness of women; bat they are brilhante, light, full of sparkle, very loud, and with a very wide range.”

¹² Digo cantoras por que Garcia já não ensinava a *castrati* mas sim a mulheres.

¹³ “The corruption of musical tate which is too effeminate, has made such headway that the tendency is to teach voice culture to develop strength only, and to extend the voice to the highest tones of the head register of the human throat.” pg 51