



Árias de Rossini, Donizetti e Bellini: uma interpretação informada

Raquel Freitas Pedra Monteiro

12/2020





Árias de Rossini, Donizetti e Bellini: uma interpretação informada

Raquel Freitas Pedra Monteiro

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização
Canto

Professor Orientador
Professor Doutor António Salgado

Dedico este trabalho à minha família e amigos por todo o apoio que me proporcionam.

Agradecimentos

Quero agradecer ao professor António Salgado pela orientação e toda disponibilidade dada e também aos meus professores do conservatório Luigi Cherubini que tanto me ajudaram e me incentivaram a continuar a melhorar o meu trabalho.

Resumo

Este trabalho aborda o *bel canto* italiano do ponto de vista do seu contexto histórico, do estilo interpretativo e dos seus compositores mais influentes. O principal objetivo desta tese foi fazer uma análise interpretativa de um conjunto de árias pertencentes ao repertório do *bel canto* italiano focando-se no que o cantor enquanto performer deve fazer para interpretar este tipo de repertório de uma forma estilisticamente correta, mas também de uma forma expressivamente adequada. Nesse sentido, apresenta-se primeiramente o enquadramento histórico da música referida e em especial da ópera italiana no século XIX, em especial do Bel Canto. Em seguida apresenta-se uma reflexão sobre o que é uma análise interpretativa em que se pode basear uma performance

Os três compositores selecionados foram os que mais marcaram este estilo e a sua época, a saber, Rossini, Donizetti e Bellini. Para cada um desses compositores, e de acordo com o meu tipo de voz e capacidades vocais, foram selecionadas uma ou duas árias que apresentassem aspetos importantes do estilo *bel canto* italiano. Para cada uma das árias selecionadas foi realizado um intenso trabalho de pesquisa, onde se procurou contextualizar as árias na ópera a que pertencem e se procurou definir e compreender a personagem a que pertencem. Documentou-se a pesquisa procurando opiniões e performances de artistas de renome sobre a personagem, as árias e o estilo de canto desta época, ao qual se juntou uma seleção das informações dadas por professores durante as aulas de canto de preparação das diferentes árias e dos diferentes personagens.

Com base nas informações assim recolhidas procurou-se realizar uma análise da interpretação das árias selecionadas que serão apresentadas no recital final de Mestrado em Interpretação Artística na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto.

Palavras-chave

ópera, *Bel canto*, Rossini, Donizetti, Bellini, Soprano, Performance

Abstract

This work focus on the Italian bel canto, mainly, its historical context, its interpretative style and its most influent composers. The main objective of this thesis is the interpretative analysis of a set of arias that belong to the Italian bel canto style focusing on what the singer, as a performer, should do to interpret this repertoire stylistically correct as well as in an expressive way. For that to be achievable, first a historical context of the opera from the XIX century is presented, focusing on the *bel canto*. After, a reflection of what a performative analysis is and what are the most important aspects of a performance in order for it to be expressive.

The three selected composers were the ones that most defined this style and period, the chosen composers were Rossini, Donizetti and Bellini. To each, and according to my vocal type and capacities, one or two arias that presented important aspects of the bel canto style were selected. For each of the selected arias an extensive research work as done; firstly a context of the aria and opera that it belongs to in order to fully understand the character. Then several performances and opinions of renowned artists about the character, the aria and the singing style were documented. Also tips and opinions of my singing teachers that were given during the singing classes were registered.

With all the collected information I aimed to do an interpretative analysis of the selected arias that will be presented in my final recital of my masters in Artistic Interpretation in Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo of Instituto Politécnico do Porto.

Keywords

Opera, *Bel canto*, Rossini, Donizetti, Bellini, Soprano, Performance.

Índice

I Parte.....	1
Introdução	2
Capítulo I: Enquadramento histórico	4
Capítulo II: Enquadramento teórico-prático da análise performativa	8
Capítulo III: Metodologia	11
II Parte - Análise do repertório selecionado	13
I - Rossini	14
<i>Ah, voi condur volete... Ah, donate il caro sposo</i>	15
II - Donizetti	24
<i>O luce di quest'anima</i>	25
III - Bellini.....	38
1. <i>Eccomi in lieta vesta...ah quante volte</i>	39
2. <i>Oh se una volta sola... Ah non credea mirarti... Ah non giunge</i>	49
Considerações finais	61
Referências:	63
Netgrafia:.....	66
Anexos:	67
Tradução das árias de ópera	67

<i>Ah voi condur volete... Ah donate il caro sposo - Rossini</i>	67
<i>Ah! Tardai troppo... o luce di quest'anima - Donizetti</i>	69
<i>Eccomi in lieta vesta... oh quante volte - Bellini</i>	71
<i>Oh se una volta sola...ah non credea a mirarte...ah non giunge - Bellini</i>	72
Partituras	75
<i>Ah voi condur volete... Ah donate il caro sposo - Rossini</i>	76
<i>Ah! Tardai troppo... o luce di quest'anima - Donizetti</i>	85
<i>Eccomi in lieta vesta... oh quante volte - Bellini</i>	92
<i>Oh se una volta sola...ah non credea a mirarte...ah non giunge - Bellini</i>	97

I Parte

Introdução

O principal objetivo desta tese-projeto foi fazer uma análise interpretativa de um conjunto de árias pertencentes ao repertório do *bel canto* italiano focando-se no que o cantor enquanto performer deve fazer para interpretar este tipo de repertório de uma forma estilisticamente correta, mas também de uma forma expressiva adequada.

Este trabalho aborda o *bel canto* italiano do ponto de vista do seu contexto histórico, do estilo interpretativo e dos seus compositores mais influentes. Nesse sentido, este trabalho apresenta primeiramente o contexto histórico da música referida, onde se apresenta uma pequena introdução histórica sobre romantismo. Sendo o objetivo desta tese a performance vocal do *bel canto*, o enquadramento histórico focou-se na ópera do século XIX e mais concretamente no estilo vocal referido. São evidenciadas as principais características que representam este estilo de canto e o que distingue o *bel canto* do canto de outras épocas.

De seguida apresentou-se uma reflexão sobre o que é uma análise interpretativa e em que se pode basear uma performance para que esta se torne expressiva. Ou seja, são apresentados os vários elementos e os vários fatores que a pesquisa de diferentes autores apresenta como determinantes para que os cantores e outros músicos possam transmitir eficientemente o conteúdo expressivo que pretendem fazer passar para o público. Assim, estes estudos em performance musical ajudam a que um cantor possa fazer certas escolhas estilísticas e interpretativas, do ponto de vista musical, vocal e gestual que o ajudarão a concretizar expressivamente a sua interpretação vocal. Estes recursos podem e devem ser utilizados pelo cantor para melhorar a sua performance e transmitir com mais eficácia o conteúdo expressivo presente na música.

Segue-se então, a parte do trabalho em que se apresenta a análise performativa propriamente dita. Selecionaram-se três compositores que representam claramente esta época e o *bel canto* italiano. Os três compositores escolhidos foram Rossini, Bellini e Donizetti. De cada um destes compositores e de acordo com o meu tipo de voz e capacidades vocais, foram selecionadas uma ou duas árias (uma ária de Rossini, duas de Bellini e uma de Donizetti). Serão estas árias que irão constituir o meu recital final e sobre as quais eu me debrucei interpretativamente. O motivo da escolha destas árias foi não só o meu tipo vocal e a sua adequação à minha voz, mas também por representarem várias características distintas do *bel canto* italiano.

Para cada um dos três compositores selecionados foi feito um trabalho de pesquisa, com uma breve introdução sobre a sua vida e a sua obra. Depois, cada uma das árias

selecionadas foi analisada, procurando-se fazer o contexto da ária na ópera, uma reflexão sobre a personagem, a sua personalidade e o seu estado de espírito, não só na(s) ária(s) escolhida(s) mas também ao longo da ópera. Depois, são apresentados os apontamentos das aulas onde os vários professores com quem fui trabalhando as árias deram a sua opinião sobre estilo, interpretação e técnica de canto. Após isto são ainda apresentadas algumas opiniões de cantores conceituados sobre a personagem e a ária. São também apresentados exemplos da ária cantada por várias cantoras que considerei relevantes, a minha opinião sobre a sua performance e o que retirei dela.

Após tudo isto, uma reflexão sobre cada ária é apresentada, assim como o percurso realizado para a sua análise e o seu processo interpretativo. Refletindo sobre as minhas dificuldades, o que fiz para as ultrapassar, o que me foi dito em aulas, as escolhas que fiz para melhorar a minha performance e conseqüentemente transmitir mais eficazmente as emoções pretendidas. Todo este processo representa o que fiz para melhorar a minha performance enquanto performer.

Capítulo I: Enquadramento histórico

Na história da música define-se o século XIX como o período do Romantismo. O período romântico é em muitas formas uma continuação do período clássico, tendo, no entanto, sido introduzidos na música novos e importantes elementos, novas formas e alargamento das estruturas clássicas, e passou a haver uma predominância da *representação do eu* (Michels 2003) e *na relação deste com o mundo e a natureza*. O romantismo leva a que muitos músicos representem as suas próprias experiências nas músicas em que compõem (Candé 2001) havendo um grande ênfase na imaginação e também na liberdade criativa (Spinato 2015).

O Romantismo contrapunha-se ao Classicismo exaltando a superioridade da emoção em relação à razão (Spinato 2015; Stanley, et al. 1995). Estas mudanças fizeram com que houvesse uma grande evolução nas estruturas, formas, técnicas de execução e também nas sonoridades (Michels 2003). Afastando-se dos temas prevalentes do classicismo, novos temas ganharam força neste período, tal como o gosto pela natureza, o macabro, a loucura, o terror e o sobrenatural (Spinato 2015; Stanley, et al. 1995). Ao romantismo são associados termos como sentimental, emotivo e apaixonado, muitos destes temas estão presentes em várias obras musicais, não sendo a ópera uma exceção. Assim, a palavra romantismo é associada à emoção (Coelho 2002).

O Romantismo e a ópera italiana:

O romantismo também está presente na música italiana do século XIX, apresentando músicas com bastante vitalidade, artifício e sempre respeitando a pura emoção musical, não dando caso a intenções ocultas (Michels 2003).

No século XIX, Itália continua a ter uma grande produção de ópera, sendo este o género de produção musical de eleição (Palisca and Grout 1994).

A ópera italiana no século XIX descendia já de uma forte tradição, isto fez com que Itália não se tornasse tão suscetível às correntes do novo movimento romântico (Palisca and Grout 1994). No entanto, foi durante o século XIX que este género musical ganhou ainda mais força e evoluiu segundo novos conceitos relacionados com o próprio espetáculo de ópera e a sua produção e apresentação, sendo o género de eleição preferido dos compositores italianos.

Em Itália houve um grande aumento do número de teatros de ópera e também de lugares disponíveis, tendo alguns dos teatros 2 mil lugares. O palco passa a ser o local de difusão de nova música (Coelho 2002). Isto levou a um aumento na procura de novas óperas, levando conseqüentemente a um grande aumento de produção de ópera. A constante procura e produção de novas óperas eram as marcas de uma cidade líder (Ringer 2016).

O público italiano procurava a novidade, não havia o conceito de obra-prima, sendo o propósito de uma temporada de ópera nos grandes teatros de ópera a encenação de apenas novas obras (Ringer 2016). Este aumento do público disponível e de teatros colocaram uma enorme pressão nos compositores italianos que precisavam constantemente de produzir material novo (Ashbrook 1994).

A ópera desta época era dedicada ao *bel canto*, havia um grande ênfase na qualidade melódica e também na sinceridade da expressão dramática. Esta prática era algo que já vinha a ser desenvolvido desde Monteverdi, mas foi no século XIX que esta técnica foi expandida e integrada na exuberância e sinceridade expressiva do romantismo (Candé 2001).

Portanto, Itália tinha já uma forte tradição no que diz respeito à ópera, mas no século XIX introduziram-se importantes modificações que se vieram a constituir como características específicas do *bel canto*. O *recitativo secco* começa cada vez mais a desaparecer, dando lugar ao recitativo acompanhado pela orquestra ou até a secções de arioso. A ária passa agora a ter duas secções, uma primeira mais lenta representando um estado mais meditativo (*ária*) e uma segunda secção mais rápida e energética (*cabaletta*) (Ringer 2016). Rossini ajudou a estabelecer esta convenção estrutural incorporando-a nas suas óperas, segundo Rossini, na segunda repetição da *cabaletta* o cantor deveria introduzir as suas próprias ornamentações e variações (Ashbrook 1994).

Outras modificações que também ocorreram nesta época foram: o desaparecimento dos *castrati*, que foram substituídos pelo tenor heroico, um grande desenvolvimento dos números de conjunto, algo que já vinha a ser desenvolvido por Mozart, e também um desenvolvimento dos números corais.

Três dos compositores que mais marcaram a ópera do início do século XIX foram Rossini, Donizetti e Bellini tendo cada um deles contribuído à sua maneira para desenvolver a arte do *bel canto* (Michels 2003) e levá-la ao seu ponto culminante (Spinato 2015).

Rossini fez especialmente sucesso no que diz respeito à *opera buffa*. Bellini e Donizetti desenvolveram o modelo da *aria/cabaletta* transformando-o na *scena tripartida* (recitativo-ária-cabaletta) típica da primeira metade do século XIX, esta *scena tripartida*

permite dar uma maior sensação de continuidade e fluidez à ópera (Coelho 2002). Por norma, a *scena tripartida* ocorre numa situação de rutura, onde a personagem deve tomar uma decisão (Ratzersdorf 2002), na ária a personagem expõe o seu dilema e na *cabaletta* toma a sua decisão. Os recitativos passaram a ter grandes secções *cantabile* e com características de ária, diminuindo ainda mais a diferença entre recitativo e ária e tornando a ópera ainda mais fluída (Ratzersdorf 2002). Para além disso, estes compositores trouxeram também os temas românticos para os seus libretos (Michels 2003) e procuraram uma maior profundidade dramática (Ratzersdorf 2002).

A ópera italiana era representada por toda a Europa e também no América do Norte e Sul (Paxman 2014). Em Paris havia um teatro que se dedicava inteiramente à ópera italiana, e outras cidades como Dresden e Praga contratavam italianos para supervisionar e compor espetáculos para eles (Ashbrook 1994) isto demonstra o grande sucesso que esta forma musical tinha no mundo daquela época.

O *bel canto* italiano:

O termo *bel canto* surgiu apenas na segunda metade do século XIX (Pistone and Caetano 1988), e o seu conceito é algo que não está inteiramente definido. Este termo é usado para uma vasta gama de situações, sendo por vezes ambíguo (Robertson-Kirkland 2013).

Bel canto em português significa belo canto, e para muitos autores é exatamente isto que esse termo significa, a arte de bem cantar que os cantores italianos utilizavam nesta época. Alguns autores defendem que o *bel canto* se iniciou já desde a altura de Caccini, enquanto outros defendem que este estilo de canto apenas se formou no final do século XVIII e início do século XIX (Silva and Baker 1922). Outros autores sugerem que o *bel canto* se desenvolveu entre o século XVII e inícios do século XIX, tendo depois desaparecido (Duey 2011).

Para (Celletti and Fuller 1991) *bel canto* é simplesmente a forma de cantar oposta ao estilo declamativo wagneriano, sendo caracterizado como sendo florido e com bastantes ornamentações virtuosísticas.

Segundo (Lamperti 2009) o *bel canto* é cultivado nos conservatórios de música de Itália desde o século XVI e é caracterizado por uma voz sem mudança de registos perceptíveis,

ornamentos rápidos e floridos, sendo Händel, Mozart, Rossini, Bellini e Donizetti alguns dos compositores que exploraram esta técnica de canto.

Nesta tese iremos utilizar o termo *bel canto* para descrever o estilo vocal utilizado no início do século XIX, onde há um grande ênfase no legato, grande controlo da respiração, uma grande precisão e flexibilidade vocal, ausência de transições bruscas entre os registos vocais, uma grande pureza e beleza no som e também uma grande extensão vocal (Santos 2017; Spinato 2015). A tudo isto alia-se a subtilidade que a voz deve ter e uma grande qualidade interpretativa, capaz de transmitir todos os sentimentos exigidos pela peça (Spinato 2015). O cantor deve ser capaz de dar o devido ênfase aos efeitos musicais mais importantes, aliando a emoção à beleza do som (Leite 2018) e também dar ênfase às palavras que estão a ser cantadas. A língua italiana ajuda no desenvolvimento desta técnica, visto que as palavras contêm consoantes fortes juntamente com vogais, o que torna a linguagem fluída e permite um grande ênfase no *legato* (Spinato 2015).

No *bel canto* a voz é muitas vezes acompanhada apenas por cordas, estando toda a orquestra ao serviço do cantor (Michels 2003), sendo por isso de extrema importância ter um domínio total da voz.

Capítulo II: Enquadramento teórico-prático da análise performativa

Segundo Langer (1942), a música é a linguagem da emoção. A música e a emoção estão, assim, intimamente ligadas desde sempre. É esperado, portanto, que um músico consiga interpretar e transmitir corretamente as emoções impressas pelo compositor na partitura (Juslin and Laukka 2003).

A investigação em *Estudos Performativos* focam-se na análise performativa e como um cantor ou outro performer transmite as emoções presentes na música através de gestos e da sua vocalidade (Coutinho, et al. 2014; Juslin and Laukka 2003; Salgado 2019). Estes estudos permitem a um intérprete aprender a reconhecer o que deve aprofundar na sua performance de forma a melhorar a sua expressividade.

A capacidade do público de reconhecer emoções na performance, pelo menos as emoções chamadas primárias (alegria, tristeza, raiva e medo) é intercultural e universal, sendo reconhecidas em vários contextos (Frick 1985; Scherer 1995). Isto quer dizer que independentemente do local no mundo onde o intérprete se encontra os seus gestos e a sua vocalidade irão ser sempre reconhecidos quando o performer exprimir com acuidade os referidos conteúdos. Assim, o intérprete deverá utilizar os recursos e os sinais interpretativos a partir dos quais o público reconhecerá a emoção que o performer pretende transmitir.

Vários autores já demonstraram que certos aspetos da música suscitam reações por parte do público, Sloboda (1998) relata que ao ouvir uma música o público pode ficar em lágrimas, com o batimento cardíaco acelerado, ter arrepios, ficar com pele de galinha, entre outras reações. Assim, a música suscita reações físicas e não só psicológicas ao público. O porquê de sucederem estas reações e como é que elas podem ser desencadeadas tem sido o alvo de muitos estudos (Frick 1985; Juslin 1997; Scherer 1995)

Estes estudos focam-se principalmente nas emoções chamadas primárias, já referidas anteriormente, a alegria, a tristeza a raiva e o medo. Alguns autores para além destas quatro emoções primárias focam-se ainda numa quinta emoção, a ternura (Coutinho, et al. 2014). Estes autores chegaram à conclusão que para diferentes emoções primárias (alegria, tristeza, raiva e medo) existem diferentes recursos musicais que os compositores e intérprete usam para as transmitir ao público.

No caso do canto, os recursos utilizados são muito semelhantes aos recursos utilizados na voz falada, mostrando assim uma grande ligação entre a voz falada e cantada (Juslin and Laukka 2003).

Vários autores tentam aplicar um modelo que explique a transmissão de emoções desde o intérprete até ao público. Há vários fatores que influenciam estas transmissões de emoções. No caso do canto, a transmissão de emoções está diretamente relacionada com a música em si, as intenções do compositor durante a sua composição (melodia e ritmo que este escolheu), o intérprete, a sua interpretação da música, a sua relação e visão da personagem que interpreta, o seu estado de espírito no dia da performance e também a recetividade do público e a atmosfera que se cria aquando da performance (Coutinho, et al. 2014).

Juslin (2000) criou um modelo focado no intérprete e o que este faz para transmitir emoções. Este modelo afirma que o músico para cada uma das emoções primárias (alegria, tristeza, raiva e medo) utiliza vários recursos para transmitir a emoção pretendida. O tempo, o vibrato, a articulação, o timbre, dinâmicas, são tudo recursos que o cantor pode articular e utilizar, consciente ou inconscientemente, para transmitir as diferentes emoções pretendidas (Juslin and Sloboda 2001; Sundberg, et al. 2013). Ou seja, o cantor define a emoção que pretende transmitir, após fazer essa escolha codifica (expressa) essa emoção utilizando vários recursos vocais. Durante a performance estes recursos são utilizados de forma a transmitir a emoção-chave. Estes recursos são depois recebidos pelo público, interpretados e traduzidos por este. O público consegue assim através destes recursos descodificar a emoção que o cantor pretende transmitir. Juslin (1997) modifica o modelo de lente proposto por Brunswik (1956) para esquematizar o seu modelo interpretativo (ver figura 1).

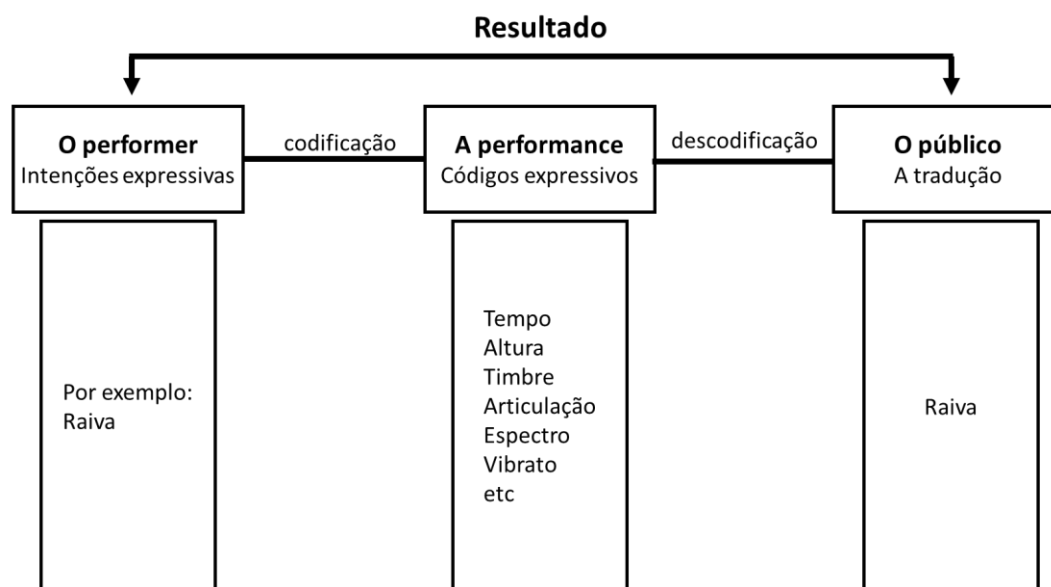


Figura 1-modelo de lente de Brunswik adaptado à comunicação emocional na performance musical. Adaptado de Juslin (1997).

Este modelo de Brunswik foi adaptado por Juslin (1997) e pretende ser um modelo que explique como ocorre a transmissão de emoções por parte de um performer (cantor/músico) durante a performance.

Para as emoções primárias, foram já descobertos vários destes recursos que codificam a emoção e que a transmitem eficazmente ao público.

Para a tristeza, alguns dos recursos utilizados pelo intérprete são: tempo lento, e de pequena variação, legato, baixa intensidade de som, ataques tonais lentos.

Para a felicidade, o tempo costuma ser rápido, média-alta intensidade de som, utilização de stacatto, timbre brilhante.

Para a raiva, o tempo costuma ser rápido com ataque abruptos, alta intensidade de som e também grande variabilidade na sua intensidade, ataques rápidos.

Para a emoção do medo, existe uma grande variação de tempo, mas este costuma ser rápido, baixa intensidade do som (exceto no pânico), ataques rápidos e articulação em stacatto. (Coutinho, et al. 2014; Juslin 2000; Juslin and Laukka 2003; Kotlyar 1976; Yamasaki 2004).

O intérprete deve conseguir conjugar vários destes elementos para que o público consiga interpretar corretamente a emoção pretendida (Juslin 2000) para que a emoção pretendida seja inequivocamente descodificada pelo público.

Outros autores sugerem que esta expressão emocional vai evoluindo e transformando-se ao longo da vida e à medida que o intérprete ganha experiência, ou seja, o cantor vai associando os diferentes fenómenos acústicos às emoções pretendidas. Este tipo de estudos são muito importantes para um intérprete poder compreender a melhor forma de transmitir as emoções pretendidas e melhorar a sua performance (Juslin 2000).

Capítulo III: Metodologia

O primeiro passo a realizar foi selecionar as árias que iriam ser trabalhadas e depois realizadas no recital final, para isto foram seguidos três critérios:

- As árias deveriam ser de um dos três compositores previamente mencionados (Rossini, Bellini e Donizetti);
- As árias escolhidas deveriam incapsular a tradição do *bel canto*;
- As árias escolhidas deveriam ser adequadas ao meu tipo de voz e o seu grau de dificuldade adaptado ao meu nível enquanto cantora e à minha capacidade técnica.

Para isso, pedi sugestões de árias que se enquadrassem nesta categoria aos meus professores de canto que me acompanharam ao longo do ano e que fossem adequadas para o meu tipo de voz.

Após ouvir atentamente cada uma das árias propostas procurei escolher árias contrastantes e que demonstrassem diferentes emoções. Procurei também escolher árias que considere serem as mais corretas para mim, de acordo com a minha voz, com a minha capacidade técnica e com as quais me sentia mais confortável.

Sendo assim as árias escolhidas para interpretar neste recital são:

- “*Ah, voi condur volete... Ah, donate il caro sposo*”, da opera - *Il signor Bruschino* (1813), de Rossini
- “*Eccomi in lieta vesta... ah quante volte*” da opera - *I Capuleti e i Montecchi* (1830), de Bellini
- “*Oh, se una volta sola... Ah non credea mirarti... Ah non giunge*”, da opera - *La Sonnambula* (1831), de Bellini.
- “*O luce di quest’anima*” da opera *Linda di Chamounix* (1842), de Donizetti

Após a escolha destas árias, seguiu-se um processo de estudo e de análise das mesmas com vista à sua compreensão e à sua apresentação em performance, no recital final.

Para cada ária o texto foi traduzido, usado um dicionário e consultando também sites onde as traduções estão disponíveis.

Posteriormente estudei a palavra e o ritmo das peças. Para o estudo da palavra procurei a ajuda dos meus professores em Itália, para os quais li o texto em voz alta e anotei

as correções que me iam fazendo. Para o ritmo procurei percuti-lo de forma a assimilá-lo corretamente. Com a ajuda de um piano parti, depois, para o estudo da melodia e da harmonia.

Após este estudo individual comecei a estudar a música nas minhas aulas de canto, onde estive sempre atenta aos conselhos que os meus professores me deram, tanto para o estilo, para a emissão vocal e indicações interpretativas. Tentei sempre aplicá-los da melhor maneira possível na minha interpretação. Estas aulas foram gravadas com a ajuda de um gravador e depois ouvidas novamente onde fiz apontamentos das correções que me foram feitas.

Depois procurei ver como outras cantoras de reconhecido mérito interpretaram estas árias, qual era a sua interpretação, e como se distinguiam no que faziam vocal, musical, interpretativa e estilisticamente. Para isso, procurei várias gravações existentes, tanto no Youtube, Spotify e em CDs e DVDs.

De seguida, estudei as óperas inteiras a que pertenciam as diferentes árias selecionadas, vi performances completas, procurei e li livros, artigos e entrevistas sobre os temas relacionados com as árias, os personagens e as óperas em questão. Isto serviu para contextualizar a ária na ópera, compreender e interiorizar a história e para além disso, compreender a personagem e o seu percurso narrativo e emocional. Juntamente com a visualização das performances completas li também o libreto de cada ópera de forma a entender por completo o texto e a história da trama.

Após esta pesquisa procurei refletir um pouco sobre a personagem e o seu percurso ao longo da ópera e procurar as emoções-chave que esta sente durante a execução musical e vocal ária. Procurei também contextualizar a ária de forma a compreender o percurso que a personagem percorreu.

Seguidamente, fiz também uma análise performativa baseada em Juslin para cada ária. Procurei sinais presentes na partitura que pudessem dar dicas quanto à emoção-chave e sinais interpretativos que pudessem depois utilizar na performance.

No fim, realizei uma análise onde fiz uma reflexão final de forma a conjugar toda a pesquisa realizada e conseguir combinar todas as conclusões que dela retirei. Todo este processo permitiu-me ter uma visão mais clara de como é a personagem que proponho interpretar.

II Parte - Análise do repertório selecionado

I - Rossini

Biografia

Gioachino Antonio Rossini nasce a 29 de Fevereiro de 1792 em Pesaro tendo estudado em Bolonha (Spinato 2015). Com 18 anos produz a sua primeira ópera (*Il cambiale di matrimonio* (1810)) (Paxman 2014). Com 21 anos este compositor tinha já escrito 10 óperas para os teatros de ópera do norte de Itália.

Assim, Rossini rapidamente se firmou como compositor, tendo o seu repertório dominado os teatros de ópera durante três décadas (1810-1830). Todos os seus trabalhos eram vistos com admiração, desde as suas óperas *buffas* às suas óperas sérias (Holden 2005).

O estilo de escrita vocal de Rossini é altamente florido, rico e com melodias contagiosas. A música não derivava do texto, muitas vezes a mesma música era utilizada para texto diferente (Colas 2004). A ornamentação das secções repetidas era aconselhada e praticada na época, especialmente no que toca às *cabalettas*. Há registos das ornamentações e cadências mais usadas na época (Colas 2004).

Rossini tinha à sua disposição alguns dos melhores cantores da época, tendo a soprano Isabella Colbran cantado muitos dos seus papéis femininos (Spinato 2015). Isto faz com que muito do seu trabalho seja bastante desafiante mesmo para os cantores atuais (Holden 2005; Ratzersdorf 2002).

Após a composição da ópera *Guillaume Tell* (1829) Rossini reformou-se aos 38 anos, tendo composto no total 34 óperas (Candé 2001). Algumas das suas óperas mais conhecidas são *Il turco in Italia* (1814), *Il Barbiere di Siviglia* (1816), *La Cenerentola* (1817) e *La gazza ladra* (1817) e *Semiramide* (1823).

Ah, voi condur volete... Ah, donate il caro sposo

A ária - “*Ah, voi condur volete... Ah, donate il caro sposo*” - da ópera *Il signor Bruschino*, é cantada pela personagem Sofia.

Esta ópera é uma farsa operática de um ato com libreto de Giuseppe Maria Foppa. A sua história é baseada na peça de 1809 denominada *Le fils par hasard, ou ruse et folie* (O filho por acaso, ou astúcia e loucura) de René de Chazet e Maurice Ourry. Esta ópera foi pela primeira vez encenada em Veneza no teatro San Moisè no dia 27 de Janeiro de 1813. Esta ópera é a última de cinco comédias todas elas escritas para o Teatro de San Moisè: *Il Cambiale di Matrimónio*, *L'Inganno Felice*, *La Scala di Seta* e *L'Occasione Fa il Ladro*.

Nesta ópera participam as seguintes personagens:

Personagem	Tipo de voz
Gaudenzio, o tutor e guardião de Sofia	Baixo
Sofia	Soprano
Signor Bruschino	Baixo
Filho do senhor Bruschino	Tenor
Florville, amante de Sofia	Tenor
Filiberto, um estalajadeiro	Baixo
Marianna, uma criada	Soprano
Um comissário da polícia	Tenor

Libretto

<http://www.librettidopera.it/zpdf/bruschino.pdf>

Sinopse

Ato único

Século XVIII

A ação passa-se no castelo de Gaudenzio, em França

Sofia e Florville vivem um amor às escondidas, porque o pai de Florville é um velho inimigo de Gaudenzio, o guardião de Sofia. Devido a isto, este não aprova o relacionamento dos jovens.

Quando o pai de Florville morre, ambos acham que irão finalmente poder casar, mas Gaudenzio já planeou casar Sofia com o filho do seu velho grande amigo, o senhor Bruschino (*Signor Bruschino*).

Sofia nunca conheceu este jovem com quem é suposto casar e não aceita ter de deixar Florville.

O filho de Bruschino prepara-se para ir conhecer Sofia mas antes decide parar numa taverna. Acaba por acumular uma grande soma de dívida e quando não a consegue pagar acaba por ir preso.

Quando Florville sabe deste acontecimento decide aproveitar-se desta ocasião para fazer-se passar pelo noivo de Sofia, o filho do senhor Bruschino de forma a conseguir casar com ela.

Tudo está a correr bem até que chega o senhor Bruschino a casa de Gaudenzio, este pode muito facilmente desmascarar todo este embuste.

Bruschino nega aquele ser seu filho, e Sofia tenta convencê-lo que sim, e o próprio começa a duvidar da sua sanidade.

Assim Bruschino, em vez de desmascarar a farsa, por pena e por ver o grande amor que os dois jovens sentem um pelo outro, acaba por dizer que Florville é o seu filho o que permite que este se casa com Sofia.

Sofia de *Il Signor Bruschino*

Sofia apresenta-se como uma jovem bastante destemida e que sabe o que quer. Durante toda a ópera luta pelo seu amor e pela sua felicidade. Rapidamente entra no esquema que Florville montou para conseguir enganar o seu tutor e também o senhor Bruschino. Sofia não tem medo de os manipular para conseguir o que quer. Quando Sofia tenta convencer Bruschino na ária *Ah donate il caro sposo* ela usa todas as estratégias que tem disponíveis. Começa por se mostrar frágil, sofredora e ao mesmo tempo um pouco sedutora tentando mudar a opinião de Bruschino em relação ao seu casamento. Quando isso não resulta Sofia irrita-se e mostra um pouco da fúria. É interessante esta mudança de comportamento, ambos servem para tentar alterar a decisão de Bruschino. Bruschino não gosta desta atitude de Sofia e tenta sair da sala, então Sofia acalma-se muito rápido e volta a demonstrar um pouco da sua jovialidade dizendo que sabe que tudo irá ficar bem e que se Bruschino a deixar casar com o seu filho ela irá ser feliz para sempre, nesta secção da ária Sofia mostra-se muito feliz e esperançosa. Durante toda a ária Sofia está ciente que tem de convencer Bruschino a deixá-la casar e usa todas as estratégias que encontra à sua disposição. Durante o resto da ópera Sofia continua a utilizar estes subterfúgios e no fim consegue o que quer, ou seja, casar com Fiorville.

Contextualização da ária

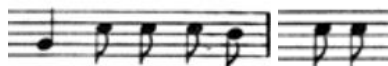
Esta ária toma lugar no ato I (ato único) cena 9.

Após Gaudenzio pedir desculpa ao senhor Bruschino pelo comportamento de Florville Bruschino diz que Florville não é o seu filho, mas Gaudenzio pensa que o senhor Bruschino apenas continua aborrecido com o seu filho e não o quer perdoar. Gaudenzio chama Sofia e diz-lhe para tentar convencer o senhor Bruschino a deixá-la casar-se com o seu filho. Sofia pede-lhe para a deixar casar com o homem a quem foi prometida. O senhor Bruschino continua muito confuso porque sabe que aquele não é o seu filho.

Notas das aulas

Antonella Belletini

- No recitativo realçar as palavras importantes;



- Ah! voi condur vo- - le-te Parar no “Ah!” é uma exclamação. Marcar bem voi (vós) por ser uma palavra importante;



- E non vi par-la Secção mais agitada;



- a' vo - ti Muito *legato*;
- Na parte veloz não deixar a voz vibrar tanto.

Anna di Gennaro



- deh! piega - - - te -vi, o cie-lo! Com mais calma;



- Ah! do - na - te il ca - ro spo - - so Esta secção deve ser muito ligada;
- Para treinar a agilidade nas árias de Rossini fazer os exercícios propostos no livro *Gorgheggi e solfeggi*.

Análise performativa

O recitativo inicia-se com o tempo *allegro* de forma a demonstrar a impaciência e um pouco de desespero por parte de Sofia, desta forma procurei fazer o início da primeira frase a um ritmo mais rápido (*Ah! voi condur volete alla disperazione una figliuola*) e depois gradualmente reduzir o tempo já que de seguida Sofia começa a suplicar que a deixem casar.

Procurei um grande legato nesta secção porque aqui Sofia está a fazer o seu pedido aos céus e assim tentei transmitir o fervor com que ela faz este pedido.

Quando Sofia vê que implorar não está a resultar revolta-se e a emoção chave aqui passa a ser a raiva, e Sofia chega a ameaçar o Signor Bruschino. Aqui o tempo passa a *allegro* e com saltos entre as notas o que torna possível fazer ataques mais abruptos para demonstrar a raiva que Sofia está a sentir. Nas notas agudas procurei fazer ataques rápidos e também uma maior intensidade de som.

Nesta secção vemos mais um exemplo de saltos e notas rápidas, mais um sinal da raiva que se pretende transmitir.

Quando Sofia se acalma e diz que vê esperança (*Ma già sento la speranza*) procurei fazer esta secção um pouco mais lenta, apesar de não haver indicação de mudança de andamento na partitura, para demonstrar a mudança de emoções.



Aqui pretendemos transmitir a esperança e também um pouco da jovialidade de Sofia. A coloratura presente nesta secção pode representar a jovialidade de Sofia e também a felicidade que esta sente quando se imagina a casar com o seu amado.

A peça termina com Sofia a pedir piedade, onde o texto é repetido várias vezes e com notas bastantes agudas.

Esta é uma peça muito rica em emoções, esta personagem ao longo de toda a ária passa por várias emoções-chave e é muito importante elas estarem muito clara para o público. Desta forma podemos aplicar esta análise performativa de forma a compreender quais as emoções-chave e conseqüentemente melhorar a expressão destas emoções.

Ópera completa

Teatro Schwetzingen 1989

Alessandro Corbelli – Gaudenzio

Amelia Felle – Sofia

Alberto Rinaldi - Signor Bruschino

Vito Gobbi - Bruschino filho

David Kuebler – Florville

Stuttgart Radio Symphony Orchestra

Gianluigi Gelmetti - maestro

<https://www.youtube.com/watch?v=NXyhG5EISqw>

A encenação desta ópera é bastante tradicional, usando roupa e cenários de época. Gostei muito da cantora (Amelia Felle) que interpretou Sofia, trouxe muita jovialidade e diversão à personagem. A ópera apesar de curta é muito divertida e de um ritmo bastante rápido, não havendo momentos mortos.

Exemplos da ária

Eva Mei

<https://www.youtube.com/watch?v=UWGiPsEofNs>

Eva Mei soprano italiana canta a ária de uma forma bastante elegante conseguindo manter uma boa dicção e também uma boa coloratura. Faz variações muito interessantes, especialmente na repetição do *allegro*, algumas dessas variações integrei na minha interpretação.

Mariella Devia

<https://www.youtube.com/watch?v=tnZUujNwY2M>

Neste vídeo Mariella Devia interpreta não só a ária, mas também o recitativo inicial. Baseei-me muito nalgumas variações que realiza na segunda repetição do *allegro*. No entanto, algumas variações eram demasiado difíceis e optei por outras mais fáceis.

Escolhi estas duas cantoras porque penso que conseguem realizar esta ária de uma forma brilhante, para além disso são cantoras italianas o que me permite confirmar se a minha pronúncia das palavras é a mais correta.

Amelia Felle

<https://www.youtube.com/watch?v=XoIMLfmDZo>

Excerto da ópera que assisti cantada pela soprano Amelia Felle.

Olga Peretyatko

<https://www.youtube.com/watch?v=jNr1hyjzEkU>

Procurei também versões cantadas em concerto para ver que interpretação as cantoras faziam, deixo o exemplo desta versão cantada pela Olga Peretyatko.

Conclusão

Quando estudei esta ária, observei que várias cantoras faziam sistematicamente coisas diferentes das que estão escritas na partitura, serão estas variações que se foram convencionando ou não estará a minha partitura correta? Um dos exemplos mais notáveis é no compasso 46 a substituição da palavra “calma” pela palavra “pace” indo contra o que está escrito no *libretto*. Foi-me aconselhado fazer algumas destas variações visto que é o que hoje em dia está mais estabelecido.

Nesta ária para escolher as variações a realizar na repetição tive em conta as sugestões que me foram feitas pelos professores de canto e as variações que ouvi outras cantoras a realizar. Depois testei-as e escolhi as que eu mais gostava e que eram possíveis de realizar corretamente com a minha voz e a minha técnica.

Esta foi uma ária que me trouxe alguns desafios, a parte inicial é muito lírica e exige um grande controlo do *legato*, algo que trabalhei bastante com os meus professores. A segunda parte da ária é muito mais rápida com passagens de coloratura, aqui procurei que todas as notas sejam claras e perceptíveis para o ouvinte. Inicialmente trabalhei estas passagens mais lentamente e fui aumentando a velocidade até atingir o tempo desejado.

No que toca a emoções, Sofia inicialmente procura convencer o *Signor Bruschino* mostrando-se inocente, jovem e apaixonada. Para demonstrar estas emoções procurei uma voz clara e límpida e procurei um grande *legato*.

Já na segunda parte da ária Sofia apresenta uma dualidade de emoções, ora ameaça o *Signor Bruschino* e mostra-se decidida a conseguir os seus objetivos ora mostra-se feliz e esperançosa porque acredita que vai conseguir o que quer. Nas partes em que Sofia se mostra um pouco irritada e decidida procurei mais intensidade de som e sons mais repentinos. Nas partes de coloratura em que Sofia se sente otimista procurei um timbre mais brilhante e uma grande agilidade na voz.

Todas as variações que irei realizar nesta ária bem como os apontamentos que fiz durante as aulas estão disponíveis na partitura que se encontra nos anexos.

II - Donizetti

Biografia

Gaetano Domenico Maria Donizetti nasce a 29 de Novembro de 1797 em Bergamo. Estudou em Nápoles e também em Bolonha (Spinato 2015), no entanto, só aos 33 anos, e após várias tentativas, é que conseguiu escrever uma ópera que tivesse realmente sucesso (*Anna Bolena*, 1830) e firmar-se como compositor (Ashbrook 1994). Donizetti compôs a um ritmo alucinante, sendo um dos compositores mais prolíficos do século XIX (Palisca and Grout 1994), por vezes chegava a compor 4 óperas por ano (Holden 2005). Compôs cerca de 70 óperas no total (Pistone and Caetano 1988). No entanto, nem todas elas são obras homogêneas (Candé 2001), sendo por vezes monótonas harmonicamente (Palisca and Grout 1994). Isto deve-se ao seu elevado ritmo de produção sendo este ritmo explicado devido às exigências do público que ansiava constantemente por obras novas.

Juntamente com *Anna Bolena* algumas das suas óperas mais conhecidas são *L'elisir d'amore* (1832), *Lucrezia Borgia* (1833), *Lucia di Lammermoor* (1835), *La fille du régiment* (1840) e *Don Pasquale* (1843).

A quando da sua morte (8 de Abril de 1848) o seu sucesso por toda a Itália era inegável, uma em cada quatro óperas realizadas em Itália eram suas (Holden 2005), no entanto, nas últimas décadas do século XIX o amor do público italiano por este compositor diminuiu e a sua música era considerada simples e imitativa.

O luce di quest'anima

Escolhi a ária *O luce di quest'anima* da ópera *Linda di Chamounix*, esta ária é cantada pela personagem Linda Loustolot no primeiro ato da ópera.

Esta ópera é um melodrama semi-sério em 3 atos. Esteou a 19 de Maio de 1842 no *Kärntnertortheater* em Viena, tendo sido um sucesso imediato. Com esta ópera Donizetti procurou ir de encontro ao gosto do público vienense.

O libreto foi escrito por Gaetano Rossi.

Nesta ópera participam as seguintes personagens:

Personagem	Tipo de voz
Linda	soprano
Carlo	tenor
Pierotto, um orfão	contralto
Antonio, pai de Linda	barítono
Marquês de Boisfleury	baixo <i>buffo</i> ou barítono
Presidente	baixo profundo
Maddalena, Mãe de Linda	soprano
Intendente	tenor

Libretto

<http://www.librettidopera.it/zpdf/lindacham.pdf>

Sinopse

A ação passa-se em Chamonix nos alpes Franceses em 1760.

Ato I

É o dia em que todos os homens partem da aldeia em direção a Paris para, durante o inverno, trabalharem como artistas de rua e ganhar dinheiro.

Maddalena Loustolot espera que o seu marido António retorne. Este foi visitar a marquesa, a dona da quinta onde eles habitam. António receia que o seu arrendamento não seja renovado e que ambos fiquem sem habitação.

Quando Antonio regressa este traz boas notícias, o irmão da marquesa assegurou-o que irá falar com a sua irmã em favor deles.

O marquês vai então a casa do Antonio dizendo que se está apenas a tentar assegurar da sua proteção, no entanto, ele está apenas a tentar cortejar a sua filha Linda. Quando este pede para a conhecer Antonio informa-o que a sua filha já saiu para a igreja. Na verdade, Linda encontra-se ainda a dormir no seu quarto.

O marquês promete então a Antonio e Maddalena que irá renovar o seu contrato de arrendamento e também melhorar a sua casa e as suas terras. Mas o marquês tem um plano secreto, ele diz que em troca Linda deverá ir para o seu castelo e completar lá a sua educação.

Entretanto, Linda está com pressa visto que se atrasou para o seu encontro como seu namorado, Carlo, um pobre pintor. Quando chega ao local combinado esta apercebe-se que chegou demasiado tarde, encontrando apenas as flores que o seu amado lhe deixou.

Linda conhece então um jovem órfão chamado Pierotto que irá brevemente partir para Paris. Este canta para Linda e para as outras raparigas presentes a sua nova canção, sobre uma rapariga que sai de casa para trabalhar e ter uma vida melhor, mas esquecendo os seus votos, apaixonou-se e é traída. Quando esta rapariga retorna a casa encontra a sua mãe morta e passa o resto dos seus dias a chorar a sua morte.

Carlo chega e encontra-se com Linda, ambos expressam a tristeza de se terem desencontrado e reafirmam o amor que sentem um pelo outro. Carlo deseja não partir para Paris, mas isso não é possível.

O presidente avisa António das más intenções que o marquês tem em relação à sua filha. Este convence-o que a sua filha deve partir para Paris juntamente com os homens da aldeia de forma a ficar fora de perigo.

A aldeia reúne-se para se despedir de todos os homens e de Linda que irão partir para Paris e ganhar dinheiro durante o inverno.

Ato II

Em Paris Linda foi seguida por Carlo, e este revela-lhe que afinal ele não é um pobre pintor mas sim o visconde de Sirval, filho da Marquesa e sobrinho do marquês. Este decide proporcionar-lhe um apartamento luxuoso num bom local da cidade. Linda fica então a viver nesse apartamento enquanto aguarda pelo seu casamento. Carlo visita-a diariamente. Para além disso, Linda envia frequentemente dinheiro para os seus pais mas infelizmente, ainda não soube nada deles desde que partiu.

Um dia, Linda ouve uma música familiar vinda da rua e reencontra Pierotto. Este diz que esteve à sua procura e não a conseguiu encontrar. Este fica muito admirado com o apartamento que Linda habita, e esta conta-lhe a sua história com Carlo e do seu futuro casamento.

O marquês, que também estava à procura de Linda consegue finalmente encontrá-la. Convencido que ela é a amante de um homem rico tenta convencê-la a partir com ele, Linda ordena-o a sair imediatamente da sua casa.

Carlo chega muito perturbado porque a sua mãe, a marquesa, descobriu o seu relacionamento com Linda. Esta não permitirá que ele case com Linda e ameaça mandá-la prender. Em vez disso Carlo deverá casar com uma jovem que a sua mãe arranjou para ele. Carlo não arranja coragem para contar estes acontecimentos a Linda, em vez disso, reafirma o seu amor por ela e parte.

Entretanto António bate à porta, ele vem à procura do visconde, o seu arrendamento não foi renovado. Este não reconhece a sua filha com todas as suas roupas sofisticadas. Quando esta revela a sua identidade ele fica devastado, acreditando que Linda está a viver em pecado. Esta tenta tranquilizá-lo e pede-lhe perdão contando-lhe a sua história de amor

com Carlo. Quando Pierotto entra e conta que Carlo irá brevemente casar com outra jovem, António sai furioso e desonra a sua filha. Ao ouvir a notícia de que Carlo a traiu, Linda perde a cabeça e colapsa.

Ato III

Quando a primavera regressa, os aldeões recebem os jovens que estão a regressar de Paris com o dinheiro que fizeram no inverno. Todos regressam menos Pierotto e Linda.

Carlo regressa e ganha coragem para contradizer a sua mãe. A marquesa acaba por permitir que ele case com Linda. O presidente diz-lhe que Linda foi traída por um amante em Paris, não regressou e que ninguém a consegue encontrar. Carlo destroçado esclarece que esse amante foi ele, mas que ele é inocente da traição.

Pierotto e Linda chegam à aldeia, ambos estão exaustos com a viagem de Paris até à aldeia. Quando Carlo vê Linda fica perturbado com a sua condição. Linda não reconhece ninguém, está quase desmaiada e apenas a música de Pierotto a mantém consciente. Com a música de Pierotto Linda consegue reconhecer a sua mãe e quando Carlo lhe canta o dueto do primeiro ato esta reconhece-o e aos restantes habitantes da aldeia. Com a música ela fica curada e todos rejubilam.

Linda em *Linda di Chamounix*

Linda é uma jovem completamente apaixonada por Carlo. Quando canta a ária - *Oh luce di quest'anima* - Linda transborda de felicidade. Linda vive para o amor dos dois, consequentemente quando pensa ter sido traída todo o seu mundo colapsa. Entra numa espiral de loucura que se agrava cada vez mais com o passar do tempo, no início do terceiro ato Linda é apenas uma sombra daquilo que era, apresentando-se sem vida e esgotada, não reconhecendo ninguém que a rodeia. Isto revela uma personagem frágil, que colapsa quando se sente traída e quando seu amor lhe é retirado. No entanto, é esse amor que a consegue trazer de volta, quando Carlo lhe explica o sucedido e lhe diz que ambos podem casar. Linda pouco a pouco retoma ao seu antigo ser.

Contextualização da ária

Ato I cena 3.

Linda corre porque está atrasada para o seu encontro com Carlo, após chegar ao local e se aperceber que este já partiu vê as flores que ele lhe deixou. Esta reflete com grande alegria sobre a sua vida e a de Carlo, do seu futuro casamento e do grande amor que ela sente por ele.

Notas das aulas

Ah *tardai troppo*

Antonella Belletini:

- O recitativo deve seguir o ritmo escrito, mas ao mesmo tempo deve ser espontâneo e verdadeiro, nunca se deve fazer duas vezes igual. Também deve ser fluído, não parar em todas as palavras;

LINDA
Ah! tar-dai trop-po,

- O primeiro “Ah!”, deve ser repentino e coincidir com o último acorde do piano;
- No início do recitativo demonstrar que a personagem vinha com pressa para se encontrar com Carlo;

- il mio di-let-to Car-lo, Fazer bem a *doppia*;

- e chi sa ma-i Esta secção deve ser mais contemplativa, a personagem está a pensar na vida de Carlo;

- en-tram-bi sia-mo, As notas curtas devem embelezar a melodia, fazê-las suaves;

- Oh! no-i con-ten-ti! Esta cadência deve ter muita luz e ser muito brilhante para refletir a alegria que a personagem está a sentir.

•

Leonardo de Lisi

- ma non al par di me! Nesta secção o tempo deve ficar mais lento para lançar o tempo da secção seguinte.

Anna di Gennaro



- Ah! tar-dai trop-po, O ataque do “Ah!” deve ser rápido e súbito. E o “Ah!” muito perceptível.
- Demonstrar muito amor e felicidade tanto no recitativo como na ária.



- oh no... i con-ten-ti! Fazer antes esta cadência

O luce di quest'anima

Antonella Belletini



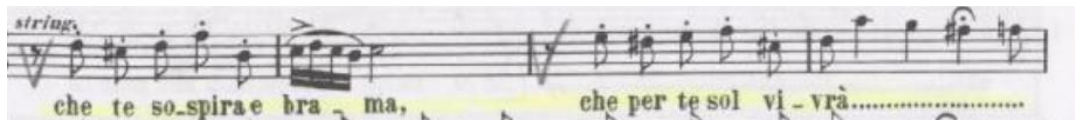
- la nostrasorte u-ni-ta Ligar bem o lá bemol agudo ao lá bemol grave;
- Dar bastante importância às vogais, especialmente por ser uma música rápida. As vogais é que devem vibrar, não as consoantes;



- Inciel, in..... ciel sa-rà, Não atrasar muito, esta secção deve ser rápida e leve. Só desacelerar depois do Fá sustenido.

Anna di Gennaro

- Ler bastante vezes o texto para ele ficar bem claro, dizer o texto com o ritmo.



- Acelerar nesta secção e depois abrandar na fermata
- Ver que variações estão escritas no livro *Variazioni* da Ricci e escolher quais fazer na repetição.

Análise Performativa

Esta ária inicia-se com um recitativo expositivo, onde através dele ficamos a saber um pouco da história de vida de Linda.

The image shows a page of a musical score. At the top, there is a piano accompaniment section marked "MODERATO" with dynamics "ff" and "f". Below it, the vocal line for "LINDA" is shown, starting with the instruction "(uscendo dalla stanza, con un mazzetto di fiori)" and "Recit.". The first vocal line includes the lyrics "Ah! tardai" with a measure number "52" in a box. The second vocal line includes the lyrics "troppo, e al nostro fa_vo_ri_to convegno iontro_va_i il mio di let-to" with "REC:º" written below. The piano accompaniment continues with sustained chords.

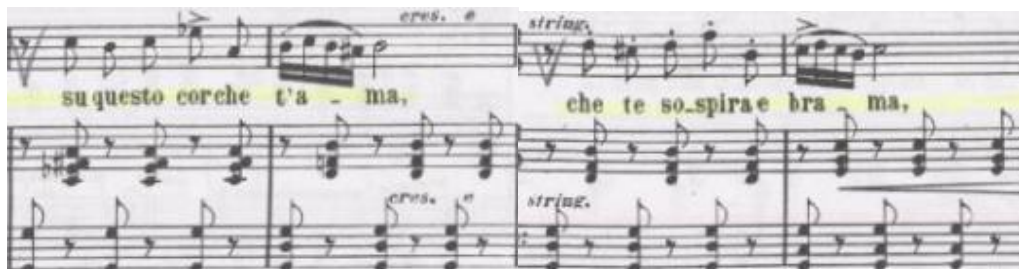
Linda chega atrasada ao seu encontro com Carlo, podemos assumir que ela vinha apressada, é por isso interessante que a frase inicial (*Ah! Tardai troppo, e al nostro favorito convegno*) seja feita com um ritmo mais acelerado, de forma a demonstrar essa pressa e ânsia de se encontrar com o seu amado.

De seguida, quando Linda fala de Carlo, procurei um grande legato e um ritmo mais lento, contemplativo.

This image is a close-up of a musical staff. The lyrics "Oh no... - ti!" are written below the notes. The notes are connected by a long, flowing slur, indicating a legato performance style. The tempo is slower and more contemplative than the previous section.

Na cadência final do recitativo a emoção chave é felicidade. Linda ama Carlo. Esta secção com notas agudas e em stacatto deve então ser feita com uma voz límpida e brilhante.

Toda a ária é então a continuação desta emoção-chave: a felicidade. Há um grande uso de notas agudas, stacattos, a velocidade é rápida e o timbre deve ser brilhante.



Nesta secção procurei fazer um ligeiro acelerando, de forma a demonstrar ainda melhor a felicidade que Linda sente.

O recitativo apresenta uma maior gama de emoções, desde a ansiedade, à paixão e à felicidade, enquanto a ária é mais homogénea nas emoções chave, sendo a principal emoção a felicidade.

No geral a principal emoção a transmitir é a grande felicidade e paixão que Linda sente pelo seu amado Carlo. Para isso, o ritmo rápido, stacattos e timbre brilhante são pequenos sinais que podemos usar para transmitir estas emoções.

Ópera completa

Teatre del Liceu 2011

Diana Damrau - Linda

Juan Diego Flórez - Carlo

Bruno de Simone Marquês de Boisfleury

Simón Orfila - Presidente

Pietro Spagnoli - Antonio

Silvia Tro Santafé - Pierotto

María José Suarez - Maddalena

Orquestra del Gran Teatre del Liceu

Marco Armiliato – Maestro

https://www.youtube.com/watch?v=D1lb_1pnR3I

Nesta produção os cenários e guarda-roupa são bastante desenvolvidos, existem muitos cenários todos eles muito pormenorizados e bastantes mudanças de guarda-roupa. Os cantores dos papéis principais são muito conceituados. Diana Damrau transmite uma grande alegria no início da ópera, mas foi nas cenas de loucura que me conquistou. A cantora consegue transmitir todo o arco desta personagem que passa por tanto ao longo da ópera.

Gostei também muito da interpretação de Juan Diego Flórez, que interpreta Carlo, conseguindo subtilmente transmitir o conflito interior desta personagem.

Exemplos da ária

Diana Damrau

https://youtu.be/D1lb_1pnR3l?t=1246

Excerto da ária na ópera que vi. Linda é interpretada pela soprano Diana Damrau.

Mariella Devia

<https://www.youtube.com/watch?v=CLdinqhCCuY>

Acho fascinante a velocidade com que Mariella Devia consegue executar esta ária conseguindo efetuar na perfeição todas as coloraturas. Gosto também das pequenas mudanças de andamento e dinâmicas que a cantora faz.

Beverly Sills

https://www.youtube.com/watch?v=Hb_loGBp720

Com esta interpretação Beverly Sills demonstra toda a felicidade que a personagem está a sentir, a cantora para além de conseguir executar toda a ária na perfeição com imensas ornamentações difíceis consegue também transmitir toda a confiança e alegria que Linda sente neste momento. Para além disso toda a ária parece ser cantada com um grande à vontade, sem esforçar a voz, como se o canto e todas as ornamentações fossem algo muito natural para a cantora.

Conclusão

O recitativo desta ária foi algo que trabalhei muito, tem características musicais e emocionais muito diferentes da ária. É necessário descobrir o tempo necessário de cada palavra, mas ao mesmo tempo frasear. Dentro do recitativo a personagem passa por várias emoções e momentos diferentes. Como cantores devemos diferenciar cada uma dessas situações e evidenciá-las. No início do recitativo Linda está apressada, vem atrasada para o seu encontro com Carlo, assim é necessário que no início o recitativo não seja demasiado lento.

Linda apresenta-se apaixonada e também demonstra alguma fragilidade quando diz que tanto ela como Carlo já sofreram muito *e chi sa mai quant'egli avrà sofferto! Ma non al par di me*. Nesta secção o tempo deve ficar mais lento demonstrando assim esta mudança de emoções. Na secção seguinte Linda explica que sofre de amor e explica todo o afeto que sente por Carlo, passando de um estado mais introspetivo em que reflete sobre a vida singela dos dois para um estado de grande felicidade quando exalta a grande paixão que sente por ele - *Oh noi contenti*, - nesta secção final a procurei um timbre muito brilhante e na cadência final do recitativo fazer staccatos para enfatizar ainda mais a felicidade da personagem.

Na ária procurei demonstrar uma grande felicidade e entusiasmo, Linda sente tanto amor por Carlo que se encontra quase num estado de euforia. O tempo é rápido, com passagens rápidas e muitos staccatos, procurei um timbre bastante brilhante.

Para as ornamentações desta ária usei a grande maioria das que estavam sugeridas no livro de variações da Ricci, outras foram-me sugeridas pelos professores de canto que me acompanharam.

Penso que nesta ária as pequenas variações de andamento que ocorrem dentro da ária, que me foram aconselhadas a realizar pela professora Anna Di Gennaro, são muito importantes porque transmitem a ânsia e felicidade que Linda sente. Juntamente a isto as diferentes dinâmicas e o crescendo final também são muito importantes para transmitir a toda a alegria que esta personagem sente neste momento.

III - Bellini

Biografia

Vicenzo Salvatore Carmelo Francesco Bellini nasce a 3 de Novembro de 1801 na Sicília e estudou no conservatório de Nápoles (Spinato 2015).

Estreia-se com *Adelson e Salvini* (1825) uma ópera curta e logo de seguida é comissionado para escrever a ópera *Bianca e Gernando* (1826) para o Teatro San Carlo. Conseguiu o seu sucesso com a composição da sua terceira ópera *Il Pirata* (1827).

As suas composições tinham como tema central o amor intenso, confrontos éticos e acabavam frequentemente em tragédia (Spinato 2015), sendo por norma bastante sentimentais e introspetivas (Ratzersdorf 2002).

Bellini cooperou com o libretista Felice Romani, um dos libretistas mais famosos da época, na ópera *Il Pirata* e a sua colaboração continuou nas suas óperas seguintes (Holden 2005). Nesta ópera Bellini deu ênfase às emoções fortes e sofrimento, algo que viria a ser tema-chave das suas óperas e das óperas deste período (Ashbrook 1994).

Bellini tinha um dom natural para melodias melancólicas, as suas melodias eram sublimes e subtis e traçavam uma relação muito íntima com o texto (Spinato 2015), onde os acentos musicais e textuais coincidiam (Ratzersdorf 2002). O cantor devia ser capaz de uma grande agilidade e ao mesmo tempo uma boa capacidade de desenvolver linhas melódicas extensas, fluídas e ininterruptas (Ratzersdorf 2002). Bellini também popularizou uma forma em que a melodia inicial da ária era repetida no final desta com variações (Santos 2016).

Bellini rompeu com as tradições da ópera do século XVIII e deu origem a uma ópera sentimental com um canto de expressão natural, cheio de emoções comoventes (Candé 2001).

La sonnambula (1831), *Norma* (1831) e *I puritani* (1835) são consideradas como tendo trazido a arte do *bel canto* ao seu apogeu.

1. *Eccomi in lieta vesta...ah quante volte*

A ária *Eccomi in lieta vesta...ah quante volte* da ópera *I Capuleti e i Montecchi* è cantada pela personagem Giulietta.

Esta é uma ópera de dois atos. O seu libreto é de Felice Romani baseado numa ópera de Nicola Vaccai intitulada *Giulietta e Romeo*, que tinha sido previamente baseada numa peça de teatro com o mesmo nome de Luigi Scevola em 1818.

Bellini escreveu esta ópera para estrear em 1830 no teatro La Fenice, tendo tido apenas um mês e meio para a escrever, este aproveitou muito do material que já tinha sido escrito para a sua ópera *Zaira*. A ópera estreou a 11 de Março de 1830 no Teatro La Fenice em Veneza.

Nesta ópera participam as seguintes personagens:

Personagem	Tipo de voz
Tebaldo	Tenor
Capellio	Baixo
Lorenzo	Baixo
Romeo	mezzo-soprano (em travesti)
Giulietta	Soprano

Libretto

<http://www.librettidopera.it/zpdf/capumon.pdf>

Sinopse

Ato I

A ação passa-se no século XIII em Verona.

Capellio Capuleti chora a morte do seu filho que morreu enquanto lutava com Romeo, filho de Montecchi. Os capuleti e os Montecchi são duas fações políticas rivais.

Capellio promete a mão da sua filha Giulietta a Tebaldo e decide que o casamento se deve realizar no próprio dia. Lorenzo tenta dissuadi-lo, dizendo que Giulietta se encontra com febre. Esta na verdade, está já apaixonada por Romeo. Lorenzo deve informar Giulietta que esta irá casar nesse mesmo dia com Tebaldo, mas este sabe do seu amor secreto por Romeo e procura uma maneira de acabar com o conflito que atinge as duas famílias.

Romeo disfarçado de um mensageiro sugere que Capellio deve casar a sua filha com Romeo, o filho de Montecchi de forma a declarar a paz entre as duas famílias. Este explica também que Romeo está muito arrependido de ter matado o filho de Capellio. Capellio rejeita esta proposta e diz que deseja guerra com os Montecchi.

Giulietta está extremamente infeliz por se ter de casar com Tebaldo, Lorenzo consegue acalmá-la dizendo-lhe que Romeo entrou na cidade sem ser reconhecido e se quer encontrar com ela.

Com a rejeição por parte de Capellio do casamento entre Romeo e Giulietta, Romeo vê que a única solução será os dois fugirem e começarem uma nova vida num outro local. Quando ele conta este plano a Giulietta esta recusa-se a fugir com ele e manda-o embora.

Durante as preparações para o casamento com Tebaldo, Romeo diz a Lorenzo que as suas tropas entraram na cidade e estão prontas para atacar caso seja necessário. Mas quando a sua identidade é descoberta este acaba por fugir.

Ato II

Giulietta não sabe onde se encontra o seu amado e encontra-se extremamente infeliz, mas Lorenzo mais uma vez acaba por a conseguir tranquilizar. Ele diz-lhe que Romeo está a salvo. Lorenzo sugere um plano, para Giulietta não ser obrigada a casar com Tebaldo esta deve ingerir um veneno que simule a morte. Assim que esta esteja no seu túmulo Romeo irá encontrar-se com ela e ambos podem fugir. Depois de hesitar Giulietta decide avançar com este plano. Mas o seu pai dá ordens para os seus soldados seguirem Lorenzo, de quem ele suspeita, para que este não consiga transmitir esta informação a Romeo.

Romeo voltou a entrar na cidade e é desafiado para um duelo por Tebaldo. Enquanto lutam ouvem um coro que lamenta a morte de Giulietta, ambos ficam desesperados, pedindo um ao outro a morte enquanto continuam a lutar.

Romeo dirige-se então ao túmulo de Giulietta para chorar a sua morte. Quando este a vê morta não consegue lidar com a situação e decide envenenar-se, após ter tomado o veneno este ouve um suspiro. Assim que Giulietta acorda da sua morte aparente esta apercebe-se que Romeo nunca foi informado do plano que ela traçou com Lorenzo. Giulietta pede a Romeo que este fuja com ela, mas este responde que deve permanecer ali para sempre visto que já acabou com a sua vida. Abraçam-se. Despedaçada Giulietta quer apenas seguir o seu amor na morte e cai no seu colo.

Ambos morrem e Capellio é acusado da sua morte.

“Nesta ópera há poder, ódio, ciúmes, rivalidades e este grande amor que no fim da ópera acaba numa grande tragédia.” - Katia Ricciarelli

Giulietta em *I Capuleti e i Montecchi*

Giulietta é uma rapariga muito jovem a viver o seu primeiro amor. Sendo este um amor proibido traz consigo muitas consequências. Giulietta sabe que o seu pai nunca aprovará o seu relacionamento, muito menos o casamento, com Romeo. Giulietta sofre mas ao mesmo tempo tem esperança que possa ficar com Romeo. Ao mesmo tempo esta mostra-se fiel à sua família e ao seu pai, por quem ela sente um grande amor, estas duas características podem ser observadas quando Giulietta diz que não pode fugir com Romeo e deixar a sua família e também quando após tomar a poção que irá simular a sua morte esta se despede do seu pai muito pesarosamente. Visto Giulietta ser muito jovem e a viver o seu primeiro amor

pode também ser considerada uma personagem muito inocente, não tendo muita noção das consequências dos seus atos e esperando que no fim tudo corra pelo melhor.

“Giulietta é o papel de *bel canto* em que há menos possibilidade de desenvolvimento de personagem, este desenvolvimento tem de ser feito através da música e frases musicais, fazer cada frase de uma cor diferente, com a tristeza, a melancolia, o entusiasmo...” – Anna Netrebko

“Giulietta está tão apaixonada por Romeo ao ponto de ir contra o seu pai e não querer casar com Tebaldo” - Katia Riccialleri

“Esta é a primeira vez que a Giulietta aparece na ópera, mas ela já está a sofrer (...) esta personagem representa a pureza num mundo que está cheio de guerra” - Joyce DiDonato

Contextualização da ária

Ato I cena 4.

Giulietta está no seu quarto. Acabou de saber que se irá casar nesse mesmo dia com um homem que não ama e preocupa-se porque não sabe onde está Romeo. Ela ama-o e espera ansiosamente que este volte.

Notas das aulas

Leonardo de Lisi



- *in lie_ta ve_sta...* Ligar bem *in lieta*, as duas palavras devem ficar bem ligadas;



- *qual vit_tina ca - der* Acelerar um pouco para dar a sensação de queda;
- All'ara, *abborrite, strugge, t'aggiri t'attendo* – fazer bem as *doppias*;



- *Oh! quan_te vol_te, oh! quan - te* Atenção ao ritmo da ária, apesar do *legato* continuar fazer o ritmo que está escrito.

Antonella Belletini

- Manter a voz muito brilhante ao longo de toda a ária;



- *Ec_omi* Ligar bem, para não ficar um buraco. Deve começar suave e crescer lentamente;



- *ah! sia - te per me fa_ci fe - ra - li.* Esta secção deve ser leve e veloz, mesmo no fim da cadência para demonstrar a irritação que a personagem está a sentir;



- *i miei so_spi - ri?* Fazer o ritmo que está escrito no recitativo acompanhado. Bellini só com o ritmo consegue transmitir muito bem as emoções que a personagem está a sentir;

- Na ária diferenciar muito bem o ritmo ternário e binário;



- *brillar..... del gior - no:* Esta secção deve ser toda feita numa respiração;



a piacere 43
un tu - - - - - 0,

- A cadência final deve ser feita toda numa respiração e a tempo, só no final é que se pode fazer um pequeno *rallentando*.

Anna di Gennaro



lungo

- *Ec_comi*. Pensar na vogal “E” antes de cantar;



a piacere 43
un tu - - - - - 0,

- Não atrasar demais na última cadência;
- Muito *legato* ao longo da ária, pensar numa voz suave e macia.

Ópera completa

L'Opéra National de Paris 2008

Anna Netrebko - Giulietta

Joyce DiDonato - Romeo

Matthew Polenzani - Tebaldo

Giovanni Battista Parodi - Capellio

Mikhail Petrenko - Lorenzo

Evelino Pido - Maestro

Orquestra da ópera nacional de Paris

<https://www.youtube.com/watch?v=JHW2ujnaoLs> (parte 1)

<https://www.youtube.com/watch?v=28t-t2i0TiY> (parte 2)

Achei os cenários desta ópera bastante despidos e escuros, por vezes a encenação fica bastante parada. Anna Netrebko traz toda a sensibilidade de Giulietta ao de cima e Joyce DiDonato interpreta um Romeo jovem e entusiasta. A cena final com os dois jovens no túmulo é bastante comovente.

Exemplos da ária

Anna Netrebko

<https://youtu.be/JHW2ujnaoLs?t=1969>

Excerto da ópera onde Anna Netrebko interpreta Giulietta.

Natalie Dessay

<https://www.youtube.com/watch?v=zntQuqBQTTo>

Natalie Dessay consegue transmitir uma grande fragilidade na sua voz ao mesmo tempo que mantém o som brilhante e claro. A forma como a cantora interpreta esta ária transmite também o espírito jovem de Giulietta.

Mariella Devia

<https://www.youtube.com/watch?v=h0SG1WObY6s>

Gosto muito da gestualidade que Mariella Devia usa nesta ária, apesar de serem maioritariamente pequenos gestos com as mãos acho que se adequam muito bem a esta personagem e ao seu estado de espírito. Revejo muito dos pontos aos quais fui chamada à atenção nesta interpretação, em especial nos galopes que são marcados mas ao mesmo tempo ligados.

Conclusão

Nesta ária tentei encontrar um equilíbrio entre a tristeza e a paixão que Giulietta sente. Algo que por vezes foi um pouco difícil. Às vezes caía no erro de fazer uma interpretação demasiado “forte” com uma Giulietta muito infeliz o que acabava por tornar a minha voz escura e pesada.

Por um lado, Giulietta está a ser obrigada a casar com um homem que ela não ama, o que a deixa desolada, por outro lado, ela está muito apaixonada por Romeo e anseia e chama por ele. Ela é uma rapariga muito jovem e essa sua jovialidade tem de ser transmitida na voz da intérprete, assim procurei não pesar demasiado a voz e transmitir também o amor que esta personagem sente apesar da dor que ela também está a passar.

Para além disso procurei a fragilidade na personagem, Giulietta é jovem e ainda muito inocente. Assim procurei também uma voz clara, dando ênfase ao legato não exagerando no vibrato nas notas mais longas, tentei também fazer os agudos mais pianos de forma a transmitir um pouco de ingenuidade e delicadeza desta personagem. O tempo mais lento ajuda a transmitir a tristeza que Giulietta sente. Procurei também diferentes dinâmicas e cores ao longo da ária aliadas às diferentes emoções que a personagem sente.

2. *Oh se una volta sola... Ah non credea mirarti... Ah non giunge*

A ária *Oh se una volta sola... Ah non credea mirarti... Ah non giunge* da ópera *La Sonnambula* é cantada pela personagem Amina.

Esta é uma ópera semi-séria de dois atos. O seu libreto é de Felice Romani baseado num ballet de Eugène Scribe chamado *La somnambule, ou L'arrivée d'un nouveau seigneur* (A sonambula, ou a chegada de um novo senhor). Esta ópera estreou a 6 de Março de 1831 no Teatro Carcano em Milão.

Nesta ópera participam as seguintes personagens:

Personagens	Tipo de voz
Conde Rodolfo	Baixo
Amina	Soprano
Elvino	Tenor
Lisa	Soprano
Teresa	mezzo-soprano
Alessio	Baixo
Notário	Tenor

Libretto

<http://www.librettidopera.it/zpdf/sonnam.pdf>

Sinopse

Ato I

Na praça central da vila estão a decorrer as preparações para o casamento entre Elvino e Amina. De toda a vila, apenas Lisa se opõem ao casamento, esta já esteve noiva de Elvino e sente-se infeliz e com ciúmes de Amina.

Entra Amina, esta está radiante com o seu casamento e agradece a Teresa, que a acolheu quando ela ficou órfã, por todo o apoio. Elvino entra e oferece um ramo de violetas a Amina juntamente com o anel que pertencia à sua mãe.

De repente chega o conde Rudolfo disfarçado e ninguém o reconhece. Este apaixona-se pela pequena vila e aceita a proposta de Lisa para passar a noite no albergue. Amina relembra-o de um grande amor seu de juventude. Elvino sente ciúmes pela atenção dada pelo conde a Amina, mas os dois acabam por fazer as pazes e Elvino pede desculpa pela sua inveja.

Ao cair da noite Teresa avisa o conde do fantasma que percorre a vila durante a noite, este brinca com a situação e diz que gostaria de conhecer esse fantasma.

No albergue Lisa descobre a verdadeira identidade do conde e começa a tentar seduzi-lo. Ambos ouvem um barulho e Lisa decide esconder-se no armário deixando cair o seu lenço. Amina entra num estado de sonambulismo. Rudolfo apercebe-se que ela deve ser o “fantasma” que Teresa lhe falou. Lisa, escondida no armário, não percebe que Amina está a dormir e pensa que esta está a tentar seduzir o conde. Amina acaba por adormecer na cama de Rudolfo e nesse momento os habitantes da aldeia entram no quarto do mesmo e ficam chocados por descobrir Amina a dormir na sua cama.

Todos pensam que ela traiu Elvino. Amina acorda em choque e professa a sua inocência, inicialmente os habitantes comovem-se, mas rapidamente ficam furiosos e Elvino decide cancelar o casamento.

Ato II

Elvino encontra-se muito magoado com Amina e retira-lhe o anel que lhe tinha dado. Sentindo-se arrependidos os aldeões decidem ir falar com o conde Rodolfo e tentar esclarecer a situação de Amina.

Os habitantes regressam e confirmam que Rodolfo disse que Amina está inocente. Mas Elvino continua a não acreditar na sua inocência.

Elvino decide então casar com Lisa. Ao entrar com ela na igreja são interrompidos com a chegada de Rodolfo, que volta a proclamar a inocência de Amina, explicando a todos que esta estava a ter um episódio de sonambulismo. Teresa chega e pede silêncio a todos, visto que Amina adormeceu devido à exaustão. Teresa, que encontrou o lenço de Lisa no quarto do conde fica chocada que Lisa vá casar com Elvino. Elvino apercebe-se que também Lisa lhe mentiu.

De repente todos veem Amina a andar enquanto dorme num local muito alto e estreito. Com medo de a acordar e que esta caia, os camponeses ficam a olhar e rezar até ela chegar a um local seguro. Ainda a dormir Amina lamenta a perda de Elvino e relembra as flores e o anel que este lhe deu. Agora convencido da sua inocência e sem a conseguir ver sofrer mais Elvino devolve-lhe o anel. Amina acorda e apercebe-se que o seu sonho se tornou realidade e que sempre irá casar com Elvino. Todos são invadidos de uma grande felicidade.

Amina em *La Sonnambula*

Amina é uma personagem extremamente frágil, boa e inocente que está completamente apaixonada por Elvino. Ela é-nos apresentada como uma rapariga jovem e pura de quem toda a gente gosta. Isto está bem claro logo no início da ópera, onde toda a aldeia está felicíssima com o casamento de Amina com Elvino e todos celebram com ela. Quando Amina é acusada de traição a própria não se defende muito e apenas fica desolada por Elvino não acreditar nela. O amor que os habitantes da sua vila sentem por ela está também presente quando estes, após o choque inicial, acabam por sentir pena dela e acreditar na sua inocência. Até Elvino diz que não suporta ver tanta dor quando a vê a chorar durante o recitativo - *Oh se una volta sola*. Amina é então uma personagem extremamente boa e inocente não apresentando segundas intenções em nenhuma situação.

“Amina é muito, muito pura. Ela é diferente de toda a gente porque tem sonambulismo.”

- Eglise Gutiérrez

Contextualização da ária

Ato II cena 10 (última cena).

Após Elvino cancelar o casamento e planejar casar com Lisa, Amina fica despedaçada. Esta adormece de exaustão e começa a ter um episódio de sonambulismo. Amina começa a andar em direção a um local muito alto, a população observa-a e fica com medo que ela caia. Amina faz uma comparação do amor dela, com as flores que Elvino lhe deu. Ela refere que as flores murcharam tão rápido como o amor dos dois acabou.

Após Elvino a ver tão desesperada e a dormir acredita finalmente que ela é sonâmbula e põem-lhe o anel na mão. Amina acorda e apercebe-se que Elvino a perdoou. Amina fica felicíssima. Toda a aldeia rejubila.

Notas das aulas

Oh se una volta sola

Leonardo de Lisi

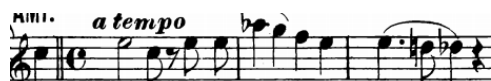
- Antes de começar a cantar deixar fazer silencio geral;



- **Io sento suonar** A vogal “E” deve ser mais longa, no recitativo devemos seguir o ritmo escrito pelo compositor e também o ritmo das palavras;



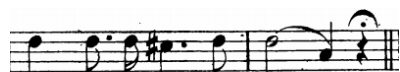
- **Ah! l'ho perduto** ... Levar a vogal “U” até ao fá e só depois fazer o “to”;



- **Gran Dio, non mirar il mio piano** : Esta secção deve ser muito ligada;



- **Ei me l'ha tolto**... Fazer o ritmo escrito, este recitativo não é completamente livre;

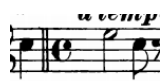


- **i - na - ri - di - to se - i.** Fazer o ritmo marcado, imita marcha fúnebre.

Antonella Belletini



- **an - zi che all' a - ra** Na *appoggiatura* fazer bem a diferença entre o som longo e curto, seguir o ritmo do italiano;



- **Gran Dio,** Pronunciar bem o “G” e o “D”;



- **l'anello mio... l'anello... Ei me l'ha tolto**... Cantar de uma forma perturbada e agitada, para transmitir o que a personagem está a sentir.

Anna di Gennaro



- Ei me l'ha tolto... Ma non può ra - pirmi O "Ma" deve ser subito e curto;



- ri_vederlo io po - tessi, Não dizer "io", cantar "rivederlo potessi";
- A voz deve ser muito doce e macia.

Ah non credea

Antonella Belletini

- Manter o *legato* mas continuar a executar o ritmo.

Leonardo de Lisi



- Ah! non credea mi - rar - ti Cantar a letra "r", os r's são importantes e ajudam a manter o legato.

Anna di Gennaro

- Voz muito pura e muito ligada, pensar num violoncelo;



- alpardà - mo - re, As notas ornamentais devem ser muito limpas;



- che un giorno so - lo, Fazer sentir bem as vogais;
- A voz deve ser sempre muito igual e limpa;



- Ah non crede - a, ah non crede - a... No segundo "ah non credea" fazer piano súbito



- al par..... d'a - mor..... d'a - -mor. Esta cadência final deve ser feita com calma. O segundo lá bemol deve ser piano. A última nota deve ser muito longa;

Ah non giunge

Anna di Gennaro

- Na repetição deve-se fazer variações. Ver as que estão escritas no livro *Variazioni* da Ricci.
- Apoiar bem a voz nas vogais.

Antonella Belletini

- Apesar de ser rápido manter o legato, só o quebrar quando há pausas

Análise Performativa

O recitativo inicia-se com Amina extremamente triste e desolada por o seu relacionamento com Elvino ter terminado. O tempo é pausado, ajudando a transmitir esta tristeza que Amina sente e também ajudando a passar a sensação que esta está a dormir.



Quando Amina recorda o anel que lhe foi retirado por Elvino aptei por acelerar o tempo de forma a demonstrar melhor a agitação e o desgosto que esta sente. Logo de seguida, quando ela recorda o amor que os dois viveram retomei o tempo original e fiz um grande legato, de forma a realçar a tristeza mas também o amor que esta personagem sente.

Ao longo da ária o tempo é também bastante lento e é exigido um grande legato. Procurei uma intensidade de som média e na cedência final da ária procurei não a fazer rápida de mais. Tudo isto ajuda a transmitir a infelicidade que Amina sente.

190 *AND.^{te} CANTABILE*

Já na cabaleta a emoção chave é a felicidade. A tempo passa a *allegro moderato* com notas agudas e saltos tanto na voz como na orquestra. Procurei um timbre brilhante e uma intensidade média-alta de som de forma a transmitir mais claramente esta emoção. Na repetição, as variações convencionadas incluem ainda notas em stacatto, o que reforçam ainda mais este sentimento.

No geral, esta ária é muito diversa nas sensações que transmite, passado da tristeza para a felicidade muito rapidamente. É necessário conseguir transmitir claramente estas emoções chaves conjugando os vários recursos que se tem disponíveis de forma a elas serem facilmente interpretadas pelo público.

Ópera completa

Teatro Lirico di Cagliari 2007

Eglise Gutiérrez – Amina

Antonino Siragusa – Elvino

Simone Alaimo – Rodolfo

Sandra Pastrana – Lisa

Gabriella Colecchia – Teresa

Orquestra e Coro do Teatro Lirico de Cagliari

Maurizio Benini – Maestro

https://www.youtube.com/watch?v=XKv_NphB_-Y

Os cenários e guarda-roupa desta ópera são muito ricos e vivos. Eglise Gutierrez não era o tipo de voz que eu imaginava na Amina, tendo uma voz um pouco mais escura, no entanto, gostei muito da sua interpretação. Conseguiu trazer muita inocência e sensibilidade à personagem e admiro bastante os seus pianíssimos.

Exemplos da ária

Eglise Gutierrez

https://youtu.be/XKv_NphB_-Y?t=7141

Excerto da ópera que vi, Amina é interpretada pela soprano Eglise Gutierrez.

Renata Scotto

<https://www.youtube.com/watch?v=vCGewb7ccCY>

Renata Scotto consegue transmitir todo o pesar que Amina está a sentir, sente-se claramente a tristeza e a melancolia na sua voz, na minha opinião deve ser estas sensações que a ária (*ah non credea*) deve transmitir.

Mirella Devia

<https://www.youtube.com/watch?v=aQghaZCUehM>

O que foi dito para a interpretação de Renata Scotto também pode ser dito para esta interpretação de Mirella Devia, toda a ária dá uma sensação de grande languidez e tristeza. Na segunda parte (*Ah non giunge*) Mirella executa todas as coloraturas e ornamentações com grande destreza e facilidade.

Conclusão

Esta ária necessita de uma grande fragilidade no recitativo inicial, Amina está desolada e é necessário transmitir isso usando a voz. Neste recitativo a personagem passa por vários estágios de emoções é preciso tomar consciência de cada palavra que se está a dizer. Assim, procurei um tempo lento, baixa intensidade de som e também um grande legato para demonstrar a tristeza desta personagem.

Ainda neste recitativo Amina relembra o anel e a grande paixão que sente por Elvino e sente conforto por ninguém lhe poder retirar essas memórias, assim, Amina sente consolação, nesta secção o tempo fica mais rápido e procurei uma maior intensidade de som e um timbre também mais brilhante.

A primeira parte da ária (*Ah non credea*) deve ser cantada não muito forte e de uma forma pesarosa, para demonstrar a grande tristeza que Amina está a sentir. Tive um pouco de dificuldades a encontrar esta forma de canto. Por vezes a ária estava forte demais ou quando cantava piano parecia que a voz ficava desapojada. Foi algo que trabalhei muito com os meus professores, de forma a conseguir o equilíbrio correto. Ao mesmo tempo, nesta secção, é necessário manter um grande legato, este legato contribui também para demonstrar o desânimo que Amina sente.

Na segunda parte (*Ah non giunge*) o estado de espírito de Amina muda completamente. Conseguiu reaver o seu amado e está feliz novamente junto dele. Assim a personagem está extremamente feliz e radiante. Para demonstrar estas emoções há um grande uso de staccatos e um tempo mais rápido. Procurei realizar todas as notas com clareza e destreza e manter um timbre bastante claro e brilhante. É bastante difícil manter o legato e ao mesmo tempo a agilidade necessária nesta parte da ária, este aspeto técnico foi algo que tive de trabalhar bastante.

Optei por fazer as variações sugeridas pelo livro da Ricci e fazer uma cadência final baseada numa cadência realizada por Mariella Devia.

Considerações finais

Após todo o trabalho de investigação e também de preparação vocal que fiz para esta tese penso compreender melhor o *bel canto* italiano. Este tipo de canto não se prende só na técnica vocal mas também nas emoções e a forma como estas são transmitidas.

Foi crucial ter feito um trabalho de investigação sobre as personagens, o contexto da ária na ópera e também todo o arco emocional que a personagem atravessa ao longo da ópera. Toda esta pesquisa fez com que eu entendesse melhor a personagem e saber a importância das palavras que esta está a proferir enquanto canta. Ao sistematizar esta pesquisa na minha metodologia permite que no futuro eu e outros cantores possam desenvolver um trabalho semelhante de forma a aperfeiçoarem ainda mais o seu repertório.

Ter tido vários professores que me ajudaram no meu percurso foi fundamental. Em Itália, no conservatório Luigi Cherubini tive três professores que me acompanharam e ajudaram a melhorar a minha performance. Apercebi-me que lá é dado um foco muito grande ao desenvolvimento de personagem e à sua interiorização. Isto não era só focado nas classes de canto mas também nas aulas de cénica, onde durante o ano inteiro era esperado que cada aluno criasse e desenvolvesse uma personagem. Isto foi algo que eu achei muito interessante e trouxe comigo de volta para Portugal esta vontade de querer desenvolver e pesquisar mais as personagens que interpreto. Saber exatamente quem é a personagem e fazer questões sobre o seu percurso faz com que se tenha uma performance mais consciente e focada na interpretação.

O professor António Salgado, em Portugal, também me ajudou muito, indicando literatura sobre a forma como entender e decifrar certos sinais que se encontram na partitura e compreender qual as sensações que o compositor pretendia que fossem transmitidas. Para além disso, também me ajudou a compreender como é que as emoções podem ser transmitidas e a forma como os cantores podem usar certos “efeitos” para transmitir mais eficazmente a emoção pretendida. Isto também me ajudou a estar mais consciente dos gestos que devo realizar e como posso utilizar a minha voz para conseguir transmitir melhor e mais eficientemente as emoções que pretendo.

Por vezes algumas das indicações dos professores entravam em conflito entre si, obviamente que não há só uma maneira de interpretar uma peça. Existem várias opiniões sobre qual a melhor forma de interpretar uma peça e qual o caminho que se deve percorrer. Por isso cabe a cada um de nós ouvir estas opiniões e depois tentar fazer a melhor escolha, uma escolha informada e que se adapte à nossa visão.

Todos os conhecimentos que retirei desta tese irei certamente aplicar ao resto do meu repertório, tentando sempre fazer um contexto histórico do que estou a cantar e também um contexto interpretativo e uma análise performativa de forma a compreender melhor a personagem e encontrar quais são as emoções chave que quero transmitir.

Penso que todo este processo fez com que a minha performance se tornasse mais completa e conseqüentemente melhorou o meu trabalho enquanto performer.

Referências:

Ashbrook, W 1994. The Nineteenth Century: Italy. The Oxford Illustrated History of Opera: 169-205.

Brunswik, E. 1956. Perception and the representative design of psychological experiments: Univ of California Press.

Candé, R. 2001. História universal da música. Volume 1 e 2. 2ª edição. In: São Paulo: Martins Fontes.

Celletti, R. Fuller, F. 1991. A history of bel canto: Clarendon press Oxford.

Coelho, LM. 2002. A ópera romântica italiana: Editora Perspectiva.

Colas, D 2004. Melody and ornamentation. The Cambridge Companion to Rossini: 104-123.

Coutinho, E. Scherer, KR. Dibben, N. 2014. Singing and emotion. In. The Oxford handbook of singing: Oxford University Press Oxford, UK.

Duey, PA. 2011. Bel Canto in Its Golden Age-A Study of Its Teaching Concepts: Read Books Ltd.

Frick, RW. 1985. Communicating emotion: The role of prosodic features. Psychological bulletin 97: 412.

Holden, A. 2005. The Penguin Concise Guide to Opera: Penguin Group USA.

Juslin, PN 2000. Cue utilization in communication of emotion in music performance: Relating performance to perception. Journal of Experimental Psychology: Human perception and performance 26: 1797.

Juslin, PN 1997. Emotional communication in music performance: A functionalist perspective and some data. Music perception 14: 383-418.

Juslin, PN, Laukka P 2003. Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code? Psychological bulletin 129: 770.

Juslin, PN, Sloboda JA. 2001. Music and emotion: Theory and research: Oxford University Press.

Kotlyar, GMM, V. P. 1976. Acoustical correlates of the emotional content of vocalized speech. *Soviet Physics Acoustics*: 370-376.

Lamperti, GB. 2009. *The Technics of Bel Canto (1905)*: Gregory Blankenbeler.

Langer, SK. 1942. *Philosophy in a new key: a study in the symbolism of reason, rite, and art*. In: New York: A Mentor Book.

Leite, AJNV 2018. O cantor moderno: perspectivas históricas para ajudar a compreender e interpretar o repertório operático de diferentes épocas, autores e estilos.

Michels, U 2003. *Atlas de Música I*, Lisboa: Gradiva.

Palisca, CV. Grout, DJ 1994. *Historia da musica ocidental*. Lisboa: Gradiva.

Paxman, J. 2014. *A Chronology of Western Classical Music 1600-2000*. In: London, Omnibus Press.

Pistone, D. Caetano, C. 1988. *A ópera italiana no século XIX: de Rossini a Puccini*.

Ratzersdorf, ME 2002. O soprano ligeiro na ópera: sua arte e otimização de sua técnica.

Ringer, AL. 2016. *Early Romantic Era: Between Revolutions, 1789 and 1848*: Springer.

Robertson-Kirkland, B 2013. The silencing of bel canto. *Esharp* 21: 0-11.

Salgado, A 2019. *Expressão e Cognição da E-moção no Canto Erudito*.

Santos, AIPd 2017. *Bel Canto: método vocal de Mathilde Marchesi-um caso de estudo em contexto didático*.

Santos, M 2016. 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.

Scherer, KR 1995. Expression of emotion in voice and music. *Journal of voice* 9: 235-248.

Silva, G. Baker, T. 1922. The Beginnings of the Art of "Bel Canto": Remarks on the Critical History of Singing. *The Musical Quarterly* 8: 53-68.

Sloboda, J. 1998. Does music mean anything? In: SAGE Publications Sage UK: London, England.

Spinato, G. 2015. *Bel Canto—The Old Italian Vocal Technique and Its Golden Age*.

Stanley, J. Castanheira, MT. Coelho, LF. Machado, MJB. 1995. Música clássica: os grandes compositores e suas obras-primas.

Sundberg, J. Lã, FM. Himonides, E. 2013. Intonation and expressivity: a single case study of classical western singing. *Journal of voice* 27: 391. e391-391. e398.

Yamasaki, T. 2004. Emotional communication through music performance played by young Children. *Proc. of ICMPC8*: 204-206.

Netgrafia:

https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=125503

https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=1286432

<https://www.opera-arias.com/bellini/la-sonnambula/oh-se-una-volta-sola/>

<https://www.opera-arias.com/bellini/la-sonnambula/ah-non-credea-mirarti/>

<https://www.opera-arias.com/bellini/la-sonnambula/non-piu-non-reggo/>

<https://www.opera-arias.com/bellini/la-sonnambula/ah-non-giunge-uman-pensiero/>

<https://www.opera-arias.com/donizetti/linda-di-chamounix/o-luce-di-quest'anima/>

<http://www.dipionline.it/dizionario/>

<https://www.dizionario-italiano.it/>

http://www.beverlysillsonline.com/text/l_linda_di_chamounix.htm

<https://www.musicwithease.com/donizetti-linda-chamounix.html>

<https://www.musicwithease.com/la-sonnambula-synopsis.html>

<http://opera.stanford.edu/Donizetti/LindaDiChamounix/synopsis.html>

<https://www.staatsoper.de/en/productioninfo/i-capuleti-e-i-montecchi/2014-06-11-19-00.html#mediaCenter>

https://www.youtube.com/watch?v=acJY3n_wYlq&list=PL-RaQj2p6iZ3WXdCtquSdKoAp71vlbxVo&index=10&t=0s

https://www.youtube.com/watch?v=Olq4UjkgGM&list=PL-RaQj2p6iZ3WXdCtquSdKoAp71vlbxVo&index=20&ab_channel=RoyalOperaHouse

https://www.youtube.com/watch?v=9QCNbeywS2w&list=PL-RaQj2p6iZ3WXdCtquSdKoAp71vlbxVo&index=4&ab_channel=TheJuilliardSchool

Anexos:

Tradução das árias de ópera

Ah voi condur volete... Ah donate il caro sposo - Rossini

Ah voi condur volete	Ah! Você deseja
alla disperazione una figliuola	Levar ao desespero uma filha
promessa a degno sposo.	A quem foi prometido um esposo digno.
E non vi parla	E não lhe fala
voce di sangue in petto?	A voz do seu sangue no peito?
No, creder no 'l potrei...	Não, não posso acreditar.
Deh piegatevi o cielo! ai voti miei.	Curva-te, oh céu! Aos meus votos.

Ah donate il caro sposo	Ah! Dê um querido esposo
ad un'alma che sospira:	A uma alma que suspira:
La mia calma, il mio riposo,	A minha calma, o meu descanso,
da voi sol dipenderà.	Dependerá apenas de si.

Se crudele persistete	Se cruelmente persistir
a negarmi l'idol mio,	A negar-me o meu amor
voi la pena pagherete	Irá pagar
della vostra crudeltà.	Pela sua crueldade.

Ma già sento la speranza	Mas já sinto a esperança
che lusinga questo core.	Que lisonjeia o meu coração
Consolate un dolce amore,	Console um doce amor,

ve lo chiede la pietà.

Que vos pede piedade.

Ah! Tardai troppo... o luce di quest'anima - Donizetti

Ah! tardai troppo, e al nostro	Ah! Esperei tanto, e no nosso
favorito convegno	local preferido
io non trovai	eu não encontrei
il mio diletto Carlo;	O meu querido Carlo;
e chi sa mai	e quem sabe
quanto egli avrà sofferto!	O quanto ele sofreu!
Ma non al par di me!	Mas não tanto como eu!
Pegno d'amore	Como promessa de amor
questi fior mi lasciò!	Deixou-me estas flores.
tenero core!	Querido coração!
E per quel core io l'amo,	E por esse mesmo coração eu o amo,
unico di lui bene.	Único dele mesmo.
Poveri entrambi siamo,	Pobres somos nós os dois,
viviam d'amor, di speme;	Vivemos de amor, de esperança;
pittore ignoto ancora	Pintor ainda desconhecido
egli s'innalzerà coi suoi talenti!	Ele se exaltará com os seus talentos!
Sarò sua sposa allora.	Serei a sua esposa.
Oh noi contenti!	Oh que felicidade!
O luce di quest'anima,	Ó luz desta alma
delizia, amore e vita,	Delicia, amor e vida,

la nostra sorte unita,

in terra, in ciel sarà.

Deh, vieni a me, riposati

su questo cor che t'ama,

che te sospira e brama,

che per te sol vivrà.

O nosso destino unidos

Na terra e no céu será.

Vem a mim e repousa

Neste coração que te ama

Que por ti suspira e anseia

Que apenas por ti viverá.

Eccomi in lieta vesta... oh quante volte - Bellini

Eccomi in lieta vesta...	Eis-me aqui com este vestido...
Eccomi adorna	E como me adorna
come vittima all'ara.	como uma vítima no altar.
Oh! Almen potessi qual vittima	Oh, se eu pudesse como uma vítima
cader dell'ara al piede!	Cair aos pés do altar!
O nuziali tede,	Oh tochas nupciais,
abborrite così fatali,	vocês abominam-me, tão fatais,
siate, ah, siate per me faci ferali.	São, ah, são para mim selvagens.
Ardo... una vampa,	Ardo, uma chama,
un foco tutta mi strugge.	Um fogo, tudo me tormenta.
Un refrigerio ai venti io chiedo invano.	Um vento frio, eu chamo em vão.
Ove sei tu, Romeo?	Onde estás tu, Romeu?
In qual terra t'aggiri?	Em que terras vagueias?
Dove, inviarti, dove	Onde, onde devo enviar
i miei sospiri?	os meus suspiros?
Oh, quante volte, oh quante	Oh, quantas vezes, oh quantas
ti chiedo al ciel piangendo!	Eu peço ao céu chorando!
Con quale ardor t'attendo,	Com tanto fervor te espero,
e inganno il mio desir!	E iludo o meu desejo!
Raggio del tuo sembiante	O raio da tua face
ah! parmi il brillar del giorno:	Ah! Brilha para mim como o dia:
ah! l'aura che spira intorno	Ah! O ar que sopra à muita volta
mi sembra un tuo sospir.	Lembra-me de um suspiro teu.

Oh se una volta sola...ah non credea a mirarte...ah non giunge - Bellini

Oh!... se una volta sola

Rivederlo io potessi,

anzi che all'ara

Altra sposa ei guidasse!...

Vana speranza!... Io sento suonar

la sacra squilla... Al tempio ei move...

Ah! l'ho perduto... e pur...

rea non son io.

Gran Dio,

Non mirar il mio pianto:

io gliel perdono.

Quanto infelice io sono

Felice ei sia...

Questa d'un cor che more

È l'ultima preghiera...

Ah sì...

Oh!... Se ao menos uma vez

eu te pudesse ver novamente,

em vez de no altar

outra esposa te guia-se.

Vã esperança!... Ouço tocar

sino sagrado... Para o templo ele se move.

Ah! Perdi-o... e no entanto...

eu não sou real.

Grande Deus,

Não vejas o meu choro:

eu perdoo-o.

Quão infeliz eu sou

E feliz ele seja...

Esta, de um coração que morre,

é a última oração.

Ah sim...

L'anello mio... l'anello...	O meu anel... o anel
Ei me l'ha tolto... Ma non può rapirmi	Ele tirou-mo... Mas não me pode retirar
L'immagin sua... Sculta... ella è qui, qui... nel petto.	A sua imagem... espera... ela está aqui, aqui...no (meu) peito.
Né te d'eterno affetto	Nem tu de eterno afeto,
Tenero pegno, o fior...	Promessa tenra, ó flor...
né te perdi...	nem eu te perdi...
Ancor ti bacio... ma... inaridito sei.	Eu ainda te beijo...mas...estás seca
Ah! non credea mirarti	Ah! Não acreditei ver-te
Sì presto estinto, o fiore;	Tão rapidamente mortas, ó flores;
Passasti al par d'amore,	Morreram como o amor,
Che un giorno sol durò.	que apenas um dia durou.
Passasti al par d'amore...	Morreram como o amor...
Che un giorno sol durò.	Que só durou um dia.
Potria novel vigore	Poderiam novas forças
Il pianto mio recarti...	O meu canto vos trazer...
Ma ravvivar l'amore	Mas reacender o amor
Il pianto mio non può.	O meu canto não consegue.
Ah non credea,	Ah não acreditei,

passasti al par d'amore,

Che un giorno sol durò.

(...)

Ah! non giunge uman pensiero

Al contento ond'io son piena:

A' miei sensi io credo appena;

Tu m'affida, o mio tesor.

Ah mi abbraccia, e sempre insieme

Sempre uniti in una speme,

Della terra in cui viviamo

Ci formiamo un ciel d'amor.

Morreram como o amor,

Que apenas um dia durou

(...)

Ah! Não existe um pensamento humano

De contentamento eu estou cheia:

Só acredito nos meus sentimentos,

Tu confias em mim, meu tesouro.

Ah abraça-me e sempre juntos

Sempre unidos numa esperança,

Na terra em que vivemos

Faremos um céu de amor.

Partituras

Ah voi condur volete... Ah donate il caro sposo - Rossini

RECITATIVO ED ARIA - SOFIA
ALLEGRO

89

Ah! voi condur vo-
Al: voce cavando

Rec.^{no}

-le-te al-la dispe-ra-zio-ne u-na figliuola pro-messa a degno spo-so.
que quei desesperei uma filha a quem prometido um esposo digno.

E non vi par-la
voce voi

vo-ce di sangue in petto? No, creder nol po-tre-i...
fala de sangue no peito não eu não posso acreditar...

deh! piega-te-vi, o cie-lo! a' vo-ti
ah! curvo-te ah céu! aos meus votos

The image shows a page of a musical score for a recitative and aria by Rossini. It features a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment. The score is annotated with handwritten notes in blue ink, including performance instructions like 'Al: voce cavando', 'Rec.^{no}', and 'voce voi'. The lyrics are in Italian, with some words underlined. The page number '89' is in the top right corner. The tempo is marked 'ALLEGRO'.

90
S
ANDANTE
mie - i.

ANDANTE
p

a piacere

tr

pp

41
Ah! do - na - te il ca ro spo - so ad u -
di o que rido e goso a u - na

32 91

s
- n'al - ma che so - spi - ra: la mia cal - ma, il mio ri -
alma que respira a minha calma o meu

s
- po - so da voi sol..... di - pen - de -
descauso só vai depender de si

s
- rà, da voi sol di - pen - de - rà,
de-vai

s
la mia cal - - ma,

s
il mio ri - po - - so, la mia

Detailed description: This image shows a page of a musical score, likely for a vocal solo. The score is written in a single system with five systems of music. Each system consists of a vocal line (soprano, 's') and a piano accompaniment (piano, 'p'). The vocal line is in a treble clef, and the piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and ornaments. Handwritten annotations in Italian are present throughout the score, providing a performance interpretation. The page number '91' is in the top right corner. The system number '32' is in the top left corner.

Handwritten musical score for a vocal and piano piece. The score is written on five systems of staves. The first system is marked with the number 92. The lyrics are in Italian and include: "cal-ma, il mio ri - po - so..... sol da voi di - pen - de -", "- rà, la mia cal - ma, il mio ri - po - so sol da", "vo - i di - pen - de - rà.", "Se cru-", "- de - le per - si - ste - te a ne - gar - mi l' i - dol". The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano). There are also performance markings such as *ALLEGRO* and *Se crudemente*. The score is annotated with handwritten notes and corrections in red and black ink, including a circled '42' and various arrows and underlines.

93

S
mi - o, voi la pe - na pa - ghe - re - te del - la
amor vai pagai poi da sua

S
vo - stra cru - del - tà, voi la pe - na pa - ghe - re - te del - la
cavalotti

S
vo - stra cru - del - tà, del - la vo - stra cru - del -
cavalotti

S
- tà, del - la vo - stra cru - del - tà.
cavalotti

S
43
Ma già mas è

94

S
sen-to la spe - ran - za che lu - sin - ga questo..... cor... conso -
sinto a esperança que deseja esta coração consola

S
- la - te un dol - ce a - mo - re, ve lo chiedo..... per pie - tà,..... con - so -
um doce amor que vos pede piedade

S
- la - te un dol - ce a - mo - re, ve lo chie - do per pie -

S
- tà, ve lo chie -

S
- do per pie - tà.
44_{2 1}
p

Detailed description: The image shows a handwritten musical score for voice and piano. It consists of five systems of music. Each system has a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment (Piano). The score is written in a single key signature (one flat) and a 2/4 time signature. The lyrics are in Italian, with handwritten Portuguese annotations in green ink. The annotations provide a more expressive translation of the Italian text. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano). The page number '94' is written in the top left corner. The final system ends with a measure number '44' and a first ending bracket.

95

s
Se cru-de-le per-si - ste - te a negar-mi l'i-dol
mi - o, voi la pe-na pa-ghe - re - te
del-la vostra crudel-tà, voi la pe - na pa - ghe-re-te del-la
vo - stra cru - del - tà, si, si.
Ma già

45

96

S
sen - to la spe - ran - za che lu - - sin - ga questo.....

S
cor... conso - la - te un dol - ce a - mo - re, ve lo chiedo..... per pie -

S
- tà,..... con - so - la - te un dol - ce a - mo - re, ve lo

S
chie - do per pie - tà, ve lo chie -

S
- do per pie -

97

S
- tà, ve lo chie - do per pie - tà, ve lo

S
chie - do per pie - tà, sì, per pie -

S
- tà sì, per nie - tà, sì, per pie -

S
tà, sì, per pie - tà, sì, per pie -

S
(parte)
- tà.

Ah! Tardai troppo... o luce di quest'anima - Donizetti

47

RECITATIVO E CAVATINA
LINDA

MODERATO

LINDA (uscendo dalla stanza, con un mazzetto di fiori)

52 Ah! tardai
esperi

trop-po, e al nostro fa-vo-ri-to convegno ion-tro va-li il mio di-let-to
REC: *no o vostro favorito luogo eu auto ht eucanteu, meu querido*

Car-lo... e chi sa ma-i quant'egli a-vrà sof-fer-to!.. ma non al par di
Carlo e quem sabe o quanto ele sofreu - mas não tanto como

42056

48 *Andante*
me. *cu* De - gnò d'a more quest' fior mi la scial *ne-ro*
Como simbolo de amor, ele deixou-me estas flores quando

53 *Andante*
cu-re! E per quel core io l'amo, u-ni-co di lui be-ne. *preparati!*
E poi esse core eu o amo, unico por ele tanto

60 *acc.!*
Po-ve-ri entram-bi sia-mo, vi-viam d'amor, di *acc.!*
Polves somos nos os dois vivemos de amor de

67 *rall. più*
spe-me: pit-tore ignoto an-co-ra e gli s'innal-ze rà *rall. più*
esperança pintor ainda desconhecido ele exaltou-se com os seus

74 *rall. col canto*
len-ti sa-rò sua sposa al-to-ra... Oh no - i con-ten - ti
E eu serei a sua esposa ah, nós felizes

42058 *Luminoso*

54 **ALLEGRETTO** 49

LINDA *lento*

O lu-ce di quest'a-ni-ma, de-lizia, amore e vi-ta,
o luz desta alma delicia / prazer amor e vida

la nostra sorte u-ni-ta in terra, in ciel sa-ra.
o nosso destino no Jure, no céu sóia

Deh vieni a me, ri-po-sa-ti su questo corche t'a-ma,
Vem a mim / repousa neste corcôa que to gma

che te so-spi-ra bra-ma, che per te sol vi-vrà.....
que suspira e queira que por por ti viveca

54056

50 *ff*
56 *o* lu. ce di quest' a - ni - ma, a - mor, de - lizia e vi - ta,
u - ni - ta nostra sor - - - - - te in terra, in ciel sa - rà, u - ni - ta nostra
regsto
calando
sor - te..... in ciel, in ciel sa - rà.
Poco Più
57 *Poco Più*
Vie - - - ni... ah!
1º Tempo
58 *o* lu. ce di quest' a - ni - ma,
f 1º Tempo
3 3 3 3 3
42056

te, ah sí, vi - - - vrà, vie - - -

ni.

(si allungava alla discesa guardando il mostro)

SCENA, ROMANZA E BALLATA
PIEROTTO

(I fanciulli arrivano con pagnotte, formaggio, ecc: siedono per terra e si mettono a mangiare.)

ALL.^o Finisce

f

cres.

f

cres.

42058

***Eccomi in lieta vesta... oh quante volte* - Bellini**

RECITATIVO E ROMANZA 41

GIULIETTA

SCENA IV. Gabinetto negli appartamenti di Giulietta.

ANDANTE
MESTOSO

cresc.

GIU. lunga

REC.^{vo}

Ec-comi in lie-ta ve-sta... Ec-co-mi a-dorna... come vit-ti-ma all'a-ra.

Oh! almen po-tes-si qual vit-ti-ma ca-

The image shows a handwritten musical score for a vocal piece, likely an aria. It consists of several systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The tempo is marked "AND.^{te} SOSTENUTO".

The first system of music has a vocal line starting with the lyrics "tu, Romeo? in qual ter - ra tag - gi - ri?" and "dove, do - - ve inxi -". The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. There are handwritten annotations in blue ink, including "ritmo!" and "7x".

The second system of music has a vocal line starting with the lyrics "- ar.ti, dove" and "i miei so - spi - - ri?". The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. There are handwritten annotations in blue ink, including "ritmo!" and "7x".

The third system of music is a piano solo section, marked "AND.^{te} SOSTENUTO". It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. There are handwritten annotations in blue ink, including "ritmo!" and "7x".

The fourth system of music is a piano solo section, marked "GIU.". It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. There are handwritten annotations in blue ink, including "ritmo!" and "7x".

The fifth system of music has a vocal line starting with the lyrics "Oh! quan - te vol - te, oh! quan - te ti chiedo al ciel piangen - do! con". The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. There are handwritten annotations in blue ink, including "ritmo!" and "7x".

qua - le ardor t'at - ten - do, e inganno il mio de - sir! con

qua - le ardor t'at - ten - do, e inganno il mio, il mio de - sir!

Rag - gio del tuo sem - bian - te ah!

parmi il brillar..... del gior - no: ah! l'au - ra che spi - ra in -

- tor - no misembra un tuo so - spir, ah! l'au - ra che spi - ra in -

rall. a piac. *in tempo*

rall. colla parte *in tempo*

a piacere 45

- tor - no mi sembra un tu - *- a piacere - + lessz*

(siede afflittissima)

G - o, un tuo so - spir:

staccato

pp *ff*

SCENA E DUETTO
GIULIETTA E ROMEO

SCENA V.

ALL. MODERATO

LORENZO *REC.^o* Propizia è l'ora. A non spera to bene si prepari quell'

ALLEGRO MODERATO *p* *REC.^o* *f*

L GIU. (siegitta nelle sue braccia) LOR. (sostenendola) GIU.

alma. Giulietta! Lo - renzo! Or vi - a, ti calma. Sa - rò tranquilla in breve, ap -

p *pp* *ff* *

Oh se una volta sola... ah non credea a mirarte... ah non giunge - Bellini

186

T
È sal - - - va!..

S
È sal - - - va!..

R
ALE. pp
- raggio... è sal-va! È sal - - - va!..

È sal - - - va!..

È sal - - - va!..

È sal - - - va!..

È sal - - - va!..

pp molto legato

AMINA (si avanza in mezzo al palco) (Silenzio universale) REC. vo
Oh!... se una vol - ta so - la ri - vederlo io po -

(ad Elvino) ROD. TER.
- tessi, an - zi che all'a - ra al - tra sposa ei gui - dasse!.. Odi? A te pensa, par - la di
Tu pensai, feto de.
Tu adios.

41686

Handwritten annotations: *para pastorello* (top right), *vo esperança* (under first vocal line), *que toca o anjo* (under piano accompaniment), *Alto* (under second vocal line), *rapido + lento* (under third vocal line), *sh. re. ino* (under third vocal line), *3. 0. P. ...* (under third vocal line), *re não soni - o.* (under third vocal line), *mu. ligado / forte / seufioso* (under piano accompaniment), *(ingnocchiandosi)* (under piano accompaniment), *Grande Deus, não vai a meucha, e pendo-o. Quão magis eo* (under fourth vocal line).

57 **ALL.^o MOD.^{to} ASSAI**

AMI. **te. Va_na spe_ranza!.. Io sento suonar la sacra squilla... so so do...**

PP **P** **ALL.^o MOD.^{to} ASSAI**

A **Al tem - pio ei mo - ve...**

A **Ah! l'ho per du - to... re non son i - o.**

ELV. LENTO **AMI. a tempo**

Te_nero cor! Gran Di_o, non mirar... il mio pian - to: io gliel per dono. Quanto infe.li.ce io

ROD.e.ALES.

Te_nero cor!

Te_nero cor!

Te_nero cor!

Te_nero cor! **58 a tempo**

LENTO **PP** **P** *** P** *** P** *****

41686

188

fc *trappo* *atenu* *u. al. u.*

A
so - no fe - li - ce ei si - a... Que - sta d'un cor che mo - re è l'ul - ti - ma pre -
sou *deliz e sija...* *esta de um cor que morre e a última*

trappo *lento*

A
- ghiera... ah si... Que - sta d'un cor che mo - re è l'ul - ti - ma pre - ghiera.
oia *ah si* *esta de um cor que morre, e a última oia.*

que palavras *que amor*

Oh det - ti! oh a - mo - re!
Oh det - ti! oh a - mo - re!
Oh det - ti! oh a - mo - re!

AND.^{te} SOSTENUTO

50 **AND.^{te} SOSTENUTO**

agitada *+ copido* *calma*

AMINA **REC.^{vo}** (Si guarda la mano come cercando l'anello di Elvino)

L'anello mi o... l'anello... Ei me l'ha tolto... Ma non può ra -
a meu anel a quel *ele tirou-me* *mas não pode*

REC.^{vo} **PP**

41886

ANDANTINO

A - pirmi l'imma gin su a...
captan as suas imaginações

ANDANTINO

A - Sculta... él la è qui, qui... nel
ela está aqui aqui no (seu)

LARGHETTO

A - pet - to. petto.
peito

LARGHETTO

con grande espress. animata

A - Nè
Deus

(Si toglie dal seno i fiori ricevuti da Elvino) *As flores recebidas do Elvino são retiradas do seu peito*

A - te d'eterno affet to te ne ro pegno, o fior... né te per de i... Ancor ti
tu de eterno afeto / promessa (voto) / não, não, não / eu ainda

A - ha cio, an - cor ti ha cio... ma...
Beij. / quita te seijó... mas...

A - i - na ri di - to se - i.
está seca.

pp

41686

↑
Cidade can i
↑

Pensar uma violucelo

190 *AND.^{te} CANTABILE* (2!) *intimo*

A

61 *AND.^{te} CANTABILE* *legato* *pp* *Ah! non credea mi*
se! n6s aceditei ve-ti

rar - ti si pre-sto estin-to, o fio re; pas-sa - sti alpardá-
ta) rapiclanente merta, ch flores, monedam como a omel

mo - re, che un giorno so - lo, che un gior - no sol du - rò..... che un giorno

A *62* *(piange sui fiori)* *ELV.* *AMI?*

so - lo, ah sol du-rò. lo... piú non reg-go. Pas -
que si duante
vo a jouts mais

A *ELV.* *AMI.*

- sastia par d'amo - re... Piú non reg-go a tan - to duo - lo. Che un
vo a jouts tanta doz

41686

atenção ritmo!

há abreviatura de passagens não feitas!

191

63 (lita)

gior - no, che un giorno sol du - rò.

Po - tria novel vi -

Se collier um novo

pp

re il pian - to, il pianto mio re - car - rti... ma r - ravvivar l'a -

visão (falsa) o meu choro nos braços - mos reviver o amor

mo - re il pianto mio ah no, no, non può. Ah non crede - a, ah non crede -

o meu choro nos braços

(abbandonandosi)

a... passa - stial par, al par d'amor, che un giorno sol du - rò, che un gior - no sol du -

col canto

lento

pp acc.

p

pau

dia

al par

lento col canto

41686

ms Becher a sec

192

conté

ELV. REC.^{vo} ANI.

A -mer No, più non reggo. E s'egli a me tor-

64

REC.^{vo}

A -nassel... Oh torna El.vi - no. (ad Elvino) A me t'ap - pressi? Oh

ROD. *para mim, oh, volta Elvino* *Veio para mim!* *oh*

Seconda il suo pensier.

studo e se pensamento

(Elvino rimette l'anello ad Amina)

A gio-ia! L'a-nel-lo mio mi rechi? (ad Elvino) Ancor son tua; tu sempre

R *queira tua, a meu avê!* *Agora sou tua, tu sempre*

A lei lo rendi.

A ti to dou

(Rodolfo fa avvicinare Teresa ad Amina)

A mio... M'abbraccia, tene-ra madre... io son fe-lice appie

meu *abraça-me querida mãe* *sou totalmente feliz*

41685

193

(Elvino è prostrato ai piedi di Amina, e Teresa l'abbraccia)

ROD. *ALL.^o BRILLANTE*

-no! De'suoi di letti in seno ella si desti. *ff*

Vi - va A - mi - na! *ff*

Vi - va A - mi - na! *ff*

Vi - va A - mi - na!

65 *ALL.^o BRILLANTE*
con tutta forza *ff*

AMINA (svegliandosi) *REC.^{vo} incalz.*

Oh ciel!... Ove son io?... che

vi - va an - co - ra! vi - va an - co - ra! vi - va an - cor!

vi - va an - co - ra! vi - va an - co - ra! vi - va an - cor!

vi - va an - co - ra! vi - va an - co - ra! vi - va an - cor!

66 *deciso subito dopo le parole*
REC.^{vo} f

(si copre gli occhi) **ELV.** (con gran passione incalzante)

veggo? Ah! per pie - tà, non mi svegliate vo - il! No: tu non dormi... Il tuo spo - so, il tuo a -

ve lo? Ah per pietà, non me accada, no, tu non dormi, e sto esprio, o ter

41686

194

AMI. (con pianto di contento)

-mante è a te vi - ci no. Oh gio - ia!... oh gio - ia!... io ti ri - tro - vo, El - vi - no!

TERESA ALLEGRO

ELVINO Van - - ne al tem - pio, in - no - cen - tee a noi più

Vie - - ni al tem - pio, in - no - cen - tee a noi più

ROD. e ALES. coi Bassi Van - - ne al tem - pio, in - no - cen - tee a noi più

67 ALLEGRO Van - - ne al tem - pio, in - no - cen - tee a noi più

ca - ra, bella più del tuo sof - fri - re, vanne al tem - pio e a piè del -

ca - ra, bella più del tuo sof - fri - re, vieni al tem - pio e a piè del -

ca - ra, bella più del tuo sof - fri - re, vanne al tem - pio e a piè del -

ca - ra, bella più del tuo sof - fri - re, vanne al tem - pio e a piè del -

ca - ra, bella più del tuo sof - fri - re, vanne al tem - pio e a piè del -

41686

T
- l'a - - ra in - co_min_ci il tuo gio - ir, ah

E
- l'a - - ra in - co_min_ci il tuo gio - ir, ah

- l'a - - ra in - co_min_ci il tuo gio - ir, ah

- l'a - - ra in - co_min_ci il tuo gio - ir, ah

- l'a - - ra in - co_min_ci il tuo gio - ir, ah

Opp.

ff

T
van - ne al tem - pio, ah van - ne, van - ne.

E
vie - ni al tem - pio, ah vie - ni, vie - ni.

van - ne al tem - pio, ah van - ne, van - ne.

van - ne al tem - pio, ah van - ne, van - ne.

van - ne al tem - pio, ah van - ne, van - ne.

197

Allegro
-mor, del - la ter - ra in cui vi - via - mo ci for - mia - mo un ciel d'a -
-mor, d'a - mor, d'a - mor..... d'a -
col canto

PIÙ VIVO
-mor.
TERESA *coi II! Sop.*
Vie - ni, vie - ni, vie - nial tem - pio e a
ELVINO *coi I! Ten.*
Vie - ni, vie - ni, vie - nial tem - pio e a
RODOLFO e ALESSIO *coi Bassi*
Vie - ni, vie - ni, vie - nial tem - pio e a

70 **PIÙ VIVO**

piè del - l'a - ra.... ah vie - ni, ah vie - ni al
piè del - l'a - ra.... ah vie - ni, ah vie - ni al
piè del - l'a - ra ah vie - ni ah vie - ni, ah vie - nial

41686

198

A

Ah mio ben!

tem - pio e a piè del - l'a - ra in - no - cente e a noi più ca - ra, bel - la

tem - pio e a piè del - l'a - ra in - no - cente e a noi più ca - ra, bel - la

tem - pio e a piè del - l'a - ra in - no - cente e a noi più ca - ra, bel - la

I.^o TEMPO

A

Ah!! Ah non

più del tuo sof - frir; vie - ni.

più del tuo sof - frir, vie - ni.

più del tuo sof - frir, vie - ni.

71

I.^o TEMPO

P leggerissimo

A

giun - ge u - man pen - sie - ro..... al con - ten - to ond'io son pie - na: a' miei

41686

200

PIÙ VIVO

A - mor. Oh gio - ia! oh gio - ia!

ELV. Mio be - - ne, ah vie - - nil

TER. coi Sop.

Ahl inno - cente e a noi piú ca - ra, bella piú del tuo sof - frir, ah bella piú del tuo sof -

R

Ahl inno - cente e a noi piú ca - ra, bella piú del tuo sof - frir, ah bella piú del tuo sof -

ROD. e ALES. coi Bassi

Ahl inno - cente e a noi piú ca - ra, bella piú del tuo sof - frir, ah bella piú del tuo sof -

72 *PIÙ VIVO*

p *cres.*

A oh qual gio - ia!..... ah! ci for -

E Ca - ra a me, ca - ra a me, ca - ra a me, a me piú ca - ra, ah vie -

- frir. Ca - ra a noi, ca - ra a noi, ca - ra a noi, a noi piú ca - ra, ah vie -

- frir. Ca - ra a noi, ca - ra a noi, ca - ra a noi, a noi piú ca - ra, ah vie -

- frir. Ca - ra a noi, ca - ra a noi, ca - ra a noi, a noi piú ca - ra, ah vie -

ff

41696

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
Canto

Árias de Rossini, Donizetti e Bellini: uma interpretação
informada
Raquel Freitas Pedra Monteiro

