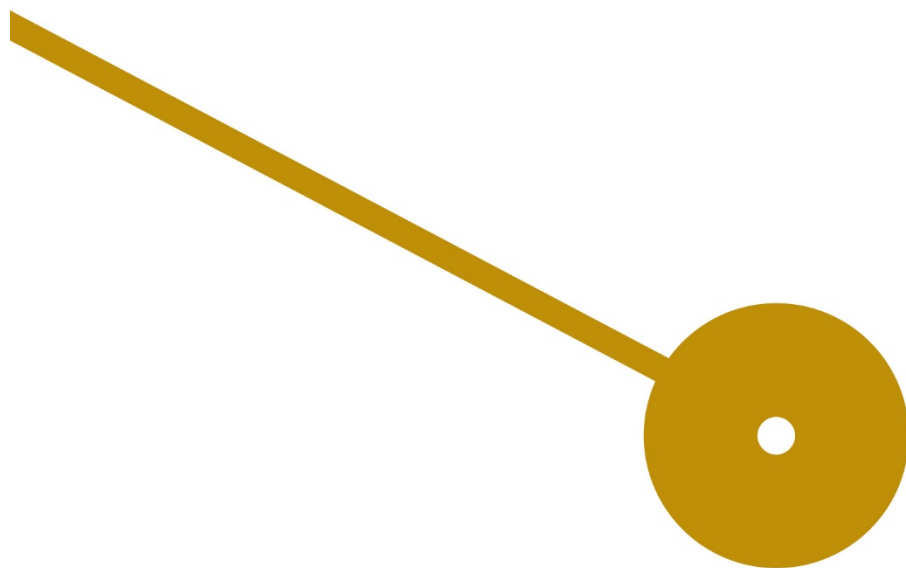


O Cantor Moderno: Perspetivas Históricas para ajudar a Compreender e Interpretar o Repertório Operático de diferentes Épocas, Autores e Estilos

Ana José do Nascimento Vieira Leite

09/2018



O Cantor Moderno: Perspetivas Históricas para ajudar a Compreender e Interpretar o Repertório Operático de diferentes Épocas, Autores e Estilos

Ana José do Nascimento Vieira Leite

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

Professor Orientador
Professor Doutor António Salgado

09/2018

Dedico este trabalho à minha família, em especial à minha Mãe e ao meu Pai por todo o apoio neste percurso.

Agradecimentos

Ao professor António Salgado pela orientação e disponibilidade nesta etapa mais recente do meu percurso académico.

Aos meus professores na Haute École de Musique de Genève que me ajudaram nesta pesquisa durante o meu ano em ERASMUS.

Ao Hugo Sanches pela ajuda preciosa com o ensemble barroco e por toda a disponibilidade e ensinamentos.

Aos músicos envolvidos na realização do recital em especial ao pianista Angel Gonzalez.

Aos meus colegas e amigos envolvidos no meu percurso académico e profissional em especial ao Gabriel Santos.

Resumo

Este trabalho está dividido em duas partes. Na Iª parte, parte-se da ideia temática exposta no título deste Projeto de Mestrado – O Cantor Moderno: Perspectivas Históricas para ajudar a Compreender e Interpretar o Repertório Operático de diferentes épocas autores e estilos – e apresenta-se uma sequência de noções e de conceitos historicamente formulados ligados à compreensão, formação e evolução da voz (sua emissão, articulação e técnicas vocais adjacentes) e que se relacionam com o repertório Vocal Operático e sua evolução através das épocas, autores e estilos.

Tendo em consideração as minhas características vocais e meus interesses musicais e interpretativos, realizei uma seleção dos autores e das obras que segundo a minha percepção melhor contribuiriam para a clareza e desenvolvimento deste Projeto, e que constituirão o conteúdo do meu recital final. Deste modo, foram analisadas árias de ópera das obras de Claudio Monteverdi (1567–1643), Jean-Baptiste Lully (1632-1687), Jean-Philippe Rameau (1683–1764), Georg Fiedrich Händel (1685-1759), Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791), Carl Maria Von Weber (1786 -1826), Gioachino Rossini (1792-1868), Jules Massenet (1842–1912), Francis Poulenc (1899 -1963), e André Previn (1929). Assim, na IIª parte deste trabalho, e após a escolha das obras e compositores que melhor se adequariam à minha voz e à minha técnica, apresento para cada ária escolhida um contexto histórico efetuada com base em artigos e bibliografias específicas sobre o autor, a época e o estilo. Em seguida, apresento ainda para cada uma das árias acima referidas, uma análise interpretativa parcialmente fundamentada nas noções e nos conceitos recolhidos e expostos na Iª parte do trabalho, e também no conhecimento adquirido através da minha prática enquanto intérprete.

O principal objetivo da Iª parte deste trabalho foi criar uma espécie de “Guia Performativo” que permitisse futuramente ajudar outros alunos de canto a interpretar de uma forma mais informada e fundamentada, e de acordo com as características e interesses de cada um, um leque vasto de árias do repertório de ópera, num período que se estende desde o início da ópera até à atualidade. O principal objetivo da IIª parte foi construir um recital exemplificativo, onde se espelhasse o interesse de fundamentar através das noções e conceitos historicamente formulados, as escolhas interpretativas adoptadas

para cada ária e compositor, em cada uma das épocas e estilos abordados.

Palavras-chave

Canto; ópera; interpretação ; Técnica vocal ; Soprano; Ária.

Abstract

This paper is divided into two parts. In the first part, the thematic idea presented in the title of this Master's Project - The Modern Singer: Historical Perspectives to help Understand and Interpret the Operative Repertoire of different eras, authors and styles - is presented and a sequence of notions and historically formulated concepts linked to the comprehension, formation and evolution of the voice (its emission, articulation and adjacent vocal techniques) and that relate to the vocal repertoire and its evolution through the ages, authors and styles.

Considering my vocal characteristics and my musical and interpretative interests, I selected the authors and works that, according to my perception, would best contribute to the clarity and development of this Project, and which will constitute the content of my final recital. In this way, the work of Claudio Monteverdi (1567-1643), Jean-Baptiste Lully (1632-1687), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Georg Fiedrich Händel (1685-1759), Wolfgang Amadeus (1896-1963), and Andre Previn (1929). Therefore, in the second part of this work, and after choosing the works and composers that would best fit my voice and technique, I present for each chosen aria a historical context made based on articles and specific bibliographies about the author, and style. Then, for each of the arias, I present an interpretative analysis partly based on the notions and concepts collected and exposed in part I of the work, and on the knowledge acquired through my practice as an interpreter.

The main objective of Part I of this work was to create a kind of "Performative Guide" that would allow in the future to help other singing students to interpret in a more informed and grounded way, and according to the characteristics and interests of each one, a wide range of arias from the opera repertoire, in a period that extends from the beginning of the opera to the present time. The main objective of the second part was to construct an exemplary recital, in which the interest of founding through the notions and concepts historically formulated, the interpretative choices adopted for each aria and composer, in each one of the epochs and styles approached.

Singing; Opera; Performannce; Voice Technique; Soprano; Aria.

Keywords

| | |
|---|-----------|
| Introdução | 1 |
| A Ópera Renascentista | 3 |
| <i>Influências Italianas no novo estilo</i> | 3 |
| <i>Cláudio Monteverdi (1567 – 1643) e a sua influência na criação de um novo estilo</i> | 4 |
| <i>Pedagogia vocal dos Século XVI /XVII</i> | 5 |
| <i>A música vocal no Renascimento vs o Cantor Atual</i> | 6 |
| A Ópera Barroca | 10 |
| <i>Pedagogia vocal do final do século XVII/início do século XVIII</i> | 14 |
| <i>A música vocal barroca vs Cantor Atual</i> | 15 |
| A Ópera Clássica | 17 |
| <i>A importância de W. A. Mozart e o Cantor Mozartiano</i> | 18 |
| A Ópera Romântica | 20 |
| <i>Pedagogia vocal do século XIX</i> | 23 |
| A Ópera Moderna | 25 |
| <i>Pedagogia vocal do séc. XX</i> | 28 |
| PARTE II | 29 |
| “RECITAL” | 29 |
| A Escolha do Repertório | 30 |
| Análise das Árias | 32 |
| <i>“Deh nasconditi, o Virtù”</i> | 32 |
| <i>“Heureuse une âme indifférente”</i> | 34 |
| <i>“Du pouvoir de l’amour”</i> | 37 |
| <i>“Se pietà di me non senti”</i> | 39 |
| <i>“Giunse alfin il momento...deh vieni non tardar”</i> | 43 |
| <i>“Sento talor nell’anima”</i> | 46 |
| <i>“Kommt ein schlanker Burch gegangen”</i> | 49 |
| <i>“Suis-je gentile ... Obeissons quand leur voiz appelle” (Air du Cours-la-Reine)</i> | 51 |
| <i>“Non, Monsieur mon mari”</i> | 53 |
| <i>“I want Magic”</i> | 55 |
| Processo de Criação do Recital | 57 |
| Conclusão | 60 |
| Bibliografia | 63 |
| Anexos | 67 |

PARTE I

“GUIA PERFORMATIVO

Introdução

O que mais me fascina em ser cantora é o facto de poder (re)criar momentos diferentes de grandes cargas emocionais ou musicais versáteis. A versatilidade é algo que admiro e que procuro todos os dias no cantor atual e em mim mesma. É minha ambição focar-me na interpretação do repertório de ópera desde o seu início (por volta do sec. XVII) até à atualidade.

O primeiro ponto de interesse quando estudo e preparo uma obra é o seu estilo, a época em que se encontra e, naturalmente, o seu autor. Normalmente, nós, os cantores jovens, somos guiados por alguns conselhos, e através da audição de alguns artistas de referência, tentamos construir a nossa interpretação, mas não somos incitados a pesquisar com fundamento o porquê de haver variadas formas de interpretar nas diferentes épocas/estilos de composição.

Deparei-me com imensos livros sobre ópera que explicam de forma mais ou menos didática o seu significado, mas nunca encontrei algo que me informasse por completo deste lado mais performativo de “como interpretar ópera”. Procurei através deste trabalho criar um documento que explique de forma sucinta e simples todos os aspetos que um cantor, ainda em formação, deve saber para interpretar corretamente uma obra operática, uma ária de ópera, ou um personagem de uma ópera.

Para isso, procurei reunir num primeiro momento uma série de questões que frequente os jovens cantores se colocam quando procuram abordar interpretativamente um novo repertório de ópera e algumas que surgem a mim própria. Por exemplo: “Porque é que o canto barroco não deve ter vibrato? O recitativo de Mozart é diferente do de Verdi? Como se cantam as coloraturas das obras de Mozart? E cadências? A base será a mesma para todos os estilos? Em que é que música do século XX/XXI mudou a forma de cantar? Qual é a melhor técnica para cantar Barroco? Existe uma técnica ou várias técnicas vocais consoante o repertório a interpretar? Pode um cantor atual interpretar vários estilos de música com a mesma técnica? Ou cada estilo exige a sua? O que era exigido ao cantor em cada altura em termos expressivos e vocais?

Estas três últimas questões, que podem ser formuladas apenas enquanto uma: "Pode um cantor atual interpretar árias de ópera de vários autores, épocas, autores estilos de música com a mesma técnica?", são a base direcional da minha pesquisa. Com este trabalho pretendo abordar o conhecimento existente sobre a técnica vocal utilizada desde o início da Ópera até aos dias de hoje. O que proponho apresentar ao longo deste trabalho

é uma sequência de conceitos historicamente formulados e ligados à compreensão, formação e evolução da voz (sua emissão e articulação e técnicas vocais adjacentes) e que se relacionam com o repertório Vocal Operático e sua evolução através das épocas, autores e estilos. Após o que, e de acordo com as minhas características vocais e meus interesses musicais e interpretativos, realizei uma seleção dos autores e das obras que segundo a minha perceção melhor contribuiriam para a clareza e desenvolvimento deste Projeto. O principal objetivo desta Iª parte do trabalho foi, portanto, criar, com base nas noções e conceitos historicamente formulados, uma espécie de “Guia Performativo” que permitisse futuramente ajudar outros alunos de canto a interpretar de uma forma mais informada e fundamentada, e de acordo com as características e interesses de cada um, um vasto leque de diferentes árias do Repertório de Ópera, num período que se estende desde o início da ópera até à atualidade. Na IIª parte, procurei construir um recital exemplificativo, onde conseguisse espelhar de uma forma clara e objetiva o interesse de fundamentar através das noções e conceitos historicamente formulados, as escolhas interpretativas adotadas para cada ária e compositor, em cada uma das épocas abordadas, e onde pudesse introduzir também o conhecimento adquirido através da minha prática enquanto intérprete.

A Ópera Renascentista

O início da ópera - século XVI /XVII

Influências Italianas no novo estilo

Segundo, Miller (1996), a história da ópera do século XVII compreende um dos capítulos mais dramáticos e entusiasmantes da história do canto porque, a cada década que avança, é exigido ao cantor solo um nível de produção e qualidade vocal cada vez mais aperfeiçoados.

Borges e Pedrosa Cardoso, asseguram que entre as referências mais próximas de um verdadeiro ensaio para o aparecimento da *opera in musica* ou *drama per musica* situam-se as **comédias madrigais** – que consistiam na apresentação em palco de uma peça teatral com música, utilizando madrigais no contexto da ação (*Barca di Venetia per Padova* de Adriano Banchieri – 1568-1634) e os **intermedi** – pequenas representações apresentadas em festas aristocráticas (compositores como Malvezzi, Marenzio, Peri e Caccini).

Quer Miller, quer Borges e Pedrosa Cardoso, afirmam que, na conclusão do século XVI e início do século XVII, um grupo de músicos/poetas de Florença (Camerata Fiorentina), redescobriu a “união de palavras e música” como supostamente encontraríamos na Tragédia Grega.

Borges e Pedrosa Cardoso dizem-nos que as primeiras tentativas na construção deste novo género foram de Peri (1561-1633) com “*Dafne*” (um poema de Rinuccini – outro membro da Camerata Fiorentina) e Caccini (1545-1618) com “*Euridice*” (uma nova versão do mesmo poema). Estes exemplos são chamados de *dramma per musica* e adotaram uma linguagem musical inovadora (o *stille rappresentativo*) que consistia no domínio de uma linha vocal monódica em estilo recitado (tentativa de imitar a monodia grega) acompanhado de acordes, feitos a partir de um baixo cifrado num instrumento harmónico como o cravo e o alaúde. Os coros eram rígidos e as cenas e os números musicais muito reduzidos. Estes foram os primeiros passos do estilo que se viria a desenvolver nas próximas décadas em Itália.

Cláudio Monteverdi (1567 – 1643) e a sua influência na criação de um novo estilo

As palavras de Westrup (1929) definem perfeitamente o papel de Monteverdi no desenvolvimento deste novo estilo:

“Poucos são dotados de originalidade na medida em que podem criar algo completamente novo sem qualquer precedente. Daí a plausibilidade da teoria amplamente aceita de que o grande compositor não vem no início, mas no final de uma época, que ele resume tudo o que foi dito antes, ao mesmo tempo que forneceu um novo ponto de partida para os inúmeros imitadores que são obrigados a seguir. O gênio criativo é quase sempre dependente do que foi antes. Estas poucas generalizações familiares podem ser úteis para a consideração da importância de Monteverdi, cujas excentricidades tornaram-se mais conhecidas pelos músicos dos exemplos mais frequentemente citados, do que os aspetos mais sólidos e duradouros do seu gênio que lhe dão direito ao lugar de honra que ele segura na história da música.”

“*L’Orfeo, favola in musica*” foi considerado o trabalho mais notável de Cláudio Monteverdi. Westrup, afirma que o tema do "Orfeo" é diretamente herdado da mitologia grega através das representações espetaculares nos Tribunais da Itália no século XV. A única diferença notável é que Orfeu não é despedaçado pelos devotos de Bacchus, mas levado para o céu por Apollo, para garantir um final feliz.

É estreado em Mântua, em 1607, e constitui um dos primeiros exemplos da ópera tal como é atualmente concebida.

Segundo Borges e Pedrosa Cardoso, um dos efeitos musicais característicos de Monteverdi e largamente difundido por outros compositores do Barroco foi o *stile concitato* – técnica de grande efeito dramático que se traduz musicalmente na repetição da mesma nota, subdividida em valores muito pequenos, exprimindo uma grande excitação (esta técnica foi introduzida a partir do VIII Livro de Madrigais), que se alternava entre recitativo e aria. **E qual seria, então, o som do canto no stile concitato?** ULRICH (1973; apud NEWTON, 1984, p.21) observa que:

“A voz perfeita deve ser aguda, musical, forte (vigorosa) e clara; aguda, de maneira que tenha brilho; clara para que satisfaça o ouvido; forte (vigorosa), de maneira que não oscile ou perca sua intensidade (ou baixe a afinação); musical para que não agrida os ouvidos, mas os acaricie e seduza os corações dos ouvintes e os prenda. Se alguma dessas qualidades faltar [a uma voz], então esta não é uma excelente voz.”

Westrup entende que, em “*L’Orfeo*”, o baixo contínuo abriu oportunidades de declamação livre e expressiva, que dificilmente existiria se o madrigal continuasse a dominar. E uma vez que uma declamação livre e expressiva é possível, as palavras assumem um novo significado, e a paixão puramente pessoal pode ser expressa com todos os recursos de melodia e harmonia.

A segunda ópera de Monteverdi, “*L’Arianna*”, perdeu-se, exceto um pequeno fragmento, o *Lamento de Arianna* - “*Lasciatemi morire*” que, Miller, descreve como um grande desenvolvimento da arte do cantor solo.

A escrita vocal de Monteverdi, no período de 1607 a 1639, expandiu-se além do que antes tinha sido exigido da voz do canto solo. Assim, Monteverdi introduziu algumas inovações como o aumento da tessitura, o maior poder de sustentação da voz (*sostenuto*), a agilidade vocal assumiu dimensões nunca antes atingidas e aumentou a aderência da linha vocal (*fioritura*). “*Il ritorno d’Ulisse in pátria*”, realizado em Veneza em 1640, exemplifica esses avanços.

Mas é na última ópera de Monteverdi, “*L’incoronazione di Poppea*”, realizada em Veneza em 1642, que os requisitos vocais atingiram um alto nível sem precedentes.

Pedagogia vocal dos Século XVI /XVII

Com o objetivo de obter um conhecimento mais aprofundado sobre o som produzido no Renascimento, analisei alguns dos tratados mais celebres sobre a técnica vocal do século XVI/XVII.

Giovanni Camillo Maffei (1533 -1603), que provavelmente foi o primeiro a escrever um texto sobre a voz, “*Discorso della voce*”, analisa algumas questões de respiração/apoio dizendo “Pressione gradualmente a respiração com a voz e preste muita atenção para que ela não saia pelo nariz ou pelo palato, pois um ou outro seria um erro muito grande ”.

Giovanni Battista Bovicelli (1555-1594), escritor das obras “*Discorso della voce a del modo d’apparare di cantar di garganta*” (1592) e “*Regole, passaggi di musica*”, foi dos primeiros a defender uma inalação silenciosa (1594), dizendo aos cantores para serem discretos no uso da respiração e não a usar entre notas acentuadas e passagens ornamentadas. Descreve também o *gropetto* (provavelmente semelhante a um trilo moderno), diferente do tremolo (“tremor da voz numa nota só”).

O cantor/ *maestro di cappella* em Veneza, **Ludovico Zacconi** (1555-1627), apresenta-nos a primeira descrição de registo vocais distintos (usando termos como *voce in petto/testa*) e é o primeiro pedagogo a descrever um som *chiaroscuro*. Expressou também uma preferência pela voz brilhante com um “toque” de peito, que “perfura um pouco, mas não ofende”, também argumentou que o peito tinha mais poder e melhor entonação e não gostou de *testa/falsetto* – “não era apenas chato e irritante, mas em pouco tempo vem-se a odiar e a abominá-lo”.

O tratado “*Prattica di musica*” inclui algumas das primeiras observações sobre a qualidade da voz: diferenciada entre “aborrecido” e “mordente/picada”.

Giulio Caccini (1551 -1618), membro da Camerata Fiorentina – que queria ser conhecido pelo “único inventor” do “novo estilo de ópera” – afirma que os cantores podem ter dois registos: *voce piena e naturale* (voz completa e natural), e a *voce finta* (que agora assumimos como sendo as alternativas: voz de peito/voz de cabeça). Afirma também que com *voce piena e naturale* deveriam cantar principalmente as vozes masculinas pois, para Caccini, o *falsetto* mostra “falta de nobreza”, respiração e incapacidade de produzir fortes contrastes dinâmicos. Foi um cantor de “um registo” que defendeu a transposição de uma obra para evitar “notas agudas difíceis”. Descreveu o bom canto em termos vocais afetivos pois expressava certas emoções através de articulações, ornamentos, entre outros.

A música vocal no Renascimento vs o Cantor Atual

A música vocal do Renascimento não apareceu cheia da polifonia que a caracteriza. Este constituiu um processo evolutivo desde as influências medievais. Foi um processo mais evolucionário do que revolucionário.

Menerth (1966), afirma que as mudanças durante este movimento incluíam: uma organização rítmica mais flexível do que a herdada pelos medievalistas; definição de consonância e dissonância com o surgimento do intervalo de terceira; uma crescente igualdade de partes em termos de valor e interesse melódico; uma crescente sofisticação na construção de cadências e uma substituição gradual de estrofes por formas imitativas.

“*Todas estas mudanças são de preocupação imediata na realização da literatura vocal do período, e a partir delas se levantam os problemas enfrentados pelos artistas modernos.*” (1966, pag.56)

Menerth (1966), enumera os vários problemas dos cantores modernos face às características da música vocal renascentista:

- 1) **O fraseio e o ritmo da música renascentista não estão organizados de forma métrica.** Hoje em dia as transcrições da música dessa altura são através da imposição de barras de compasso e até por vezes indicações metronómicas o que, infelizmente, podem enganar os “cantores modernos” numa rigidez mecânica do tempo que não era comum no período. A maior parte das vezes é o texto que molda o comprimento e a figuração rítmica da sua música de acompanhamento. Para determinar e manter uma base rítmica e métrica apropriada podemos utilizar a regra: “o texto determina o tempo”.
- 2) O segundo problema enfrentado pelo artista moderno é o da **dinâmica**. O facto de os compositores não desenvolverem indicações dinâmicas até muito tarde no período do Renascimento, levou a que muitos editores do século XX tentassem corrigir essa "falha", sendo que muitas vezes as indicações que nos são apresentadas hoje em dia, não correspondem à realidade. Os compositores renascentistas conseguiam alcançar contrastes dinâmicos de maneiras muito mais subtis do que os fortes e pianos que nos instruíram hoje. Os mais utilizados eram a duplicação de vozes, a adição de partes instrumentais, contraste entre as vozes agudas e graves utilizando técnicas poli-corais e passagens homofónicas e polifónicas. Todos estes aspetos resultam em sombreados dinâmicos perceptíveis, independentemente do esforço consciente ou não do artista. Se tivermos em atenção o facto de que, por exemplo, à medida que a linha vocal sobe, o cantor, automaticamente, aumenta o seu volume, e que ao cair, ele tende a amolece-la, percebemos que há muitos pontos clímax de cores e linhas que não precisam de ser sobressaídas com ajuda do artista. O paradoxo aqui é que quanto mais um cantor tenta preservar um volume uniforme, mais provável é criar uma diversidade dinâmica representativa do período.
- 3) O Renascimento é uma época em que as ideias do nacionalismo crescem e tendem a promover variações linguísticas. **O fraseio musical sempre se deixou influenciar pela linguagem.** “*Do fluxo uniforme do francês através da insistência rítmica do espanhol e do italiano para o vigor exato do latim e do inglês, a língua influencia não só o quê, mas como o artista canta.*” (1966, pag.57). A principal norma para se cantar textos renascentistas centra-

se na ideia em que “as palavras devem ser esclarecidas”. O texto não só dita a estrutura da música, mas também as harmonias e ritmos. “Estes textos devem ser cantados de forma significativa, usando a acentuação rítmica das palavras como um guia para frasar e enfatizando a dicção clara e sons de vogais puras.”

- 4) Uma das grandes questões é, “**Como obter um som ideal do Renascimento?**”. O cantor solista, deve ter como principal objetivo uma linha vocal suave, livre de possível vibrato, para produzir um som “fino e claro”. A abordagem deve ser subjugada e impessoal, de modo que, em execução, apenas o que realmente existe na música emerge, sem emoções impostas. “Uma vez que a ‘arte’ moderna da coloração vocal era desconhecida, o canto individual é puro legato.” No canto coral, o aspeto mais importante é que a consideração horizontal tem precedência sobre a vertical. Este movimento “para a frente” exige um “som contínuo”, resultante de cadências sobrepostas e frases longas feitas por respiração alternada. O som ideal compreende-se no máximo entre três a quatro vozes em cada uma das três ou quatro partes, equilibradas por uma mistura uniforme tanto dentro como entre as várias partes. “Uma vez alcançada a maior claridade possível de textura, o maestro deve trabalhar para uma sensação de continuidade, clímax proporcionados, observância cuidadosa da comunicação das palavras e uma abordagem conhecedora da técnica.”
- 5) O próximo problema diz respeito às **cadências** - um dos aspetos mais importantes na música de qualquer período. “*No Renascimento, a função das várias cadências que se desenvolveram deve ser claramente compreendida pelo cantor e diretor.*” (1966, pag.58) Uma maior ênfase de uma cadência “enganosa”, por exemplo, levaria a falsas expectativas de uma frase final. Por outro lado, se uma condução genuína para a cadência é subestimada, a conclusão chegará com uma sensação desagradável de fechamento incompleto. Neste caso, o principal requisito é uma abordagem intencional na performance, baseada na direção clara de cantores experientes.
- 6) O último problema centra-se não na voz propriamente dita, mas sim na mente do cantor. Os músicos de hoje trazem para a música contemporânea e do século XIX um conjunto complexo de atitudes, informações e percepções, diretamente apreendidas e instintivamente assimiladas. Assim como a relação

dos músicos renascentistas com suas obras. Se Palestrina e seus cantores de coro treinados metodicamente na Capella Giulia em St. Peter's, de repente fossem confrontados com o Requiem Verdi, a sua performance refletiria técnicas arcaicas e pontos de vista irremediavelmente inapropriados. Resumidamente, um cantor deve ter sempre o **máximo de conhecimento seguro do período** pois tem que saber distinguir situações como quando inspirar, quando enfatizar – quando o virtuosismo do compositor deve ser exibido e quando o do cantor – distinguir a música italiana ou inglesa (mais brilhante) da flamenga (mais profunda) – quando o texto é essencial ou não – quando pode haver ornamentação e de que forma – entre outras questões. *“Toda arte combina o sacrificio com a consagração. É crucial no desempenho da literatura vocal do Renascimento perceber que o ato sacrificial foi considerado a essência da criação.”* (1966, pag.58)

Fernandes e Kayama (2008), também destacam a tendência de humanizar e dar mais expressão ao significado do texto da música vocal renascentista, que encontrou o seu ponto máximo nos madrigais do fim do séc. XVI e princípios do séc. XVII.

Segundo os autores, outra herança deixada pelo Renascimento é o conceito de sonoridade.

NEWTON (1984) ressalta que “o prazer sensual da voz cantada que fazia parte do humanismo do século XVI, jamais foi perdido no desenvolvimento da *seconda prattica*.”

A Ópera Barroca

No dicionário “L’univers de l’opéra”, Bernard afirma que “A ópera é a criação por excelência da era barroca: o seu nascimento na Itália no início do século XVII corresponde exatamente à transição do Renascimento para o barroco. “

A ópera barroca não é mais do que uma continuação lógica das tendências do estilo posterior. Os novos desenvolvimentos técnicos e expressivos estavam, obviamente, sujeitos a modificações provinciais, ao atravessar fronteiras geográficas e ao tornarem-se expostos a diferentes atmosferas nacionais.

Neste período de transição, segundo Menerth, o estilo de performance sofre algumas alterações, apontando, a partir da representação de ideais internos, para uma apresentação de emoção expressiva. *“A intensidade do sentimento, diretamente influenciada pelos cromatismos mais antigos, está-se a tornar num fim em si mesmo. Pathos e paixão, considerados apenas adequados ao serviço da Igreja ou então como domínio muito privado, são agora aumentados pela dissonância e enfatizados pela pontuação de notas repetidas.”* (1966, pag. 73)

Há uma nova liberdade de escrita, expressa por ritmos menos padronizados e linhas melódicas mais complexas e, acima de tudo, um pictorialismo insistente: o cantor precisa constantemente estar ciente de uma dependência literária, conforme Menerth. Com esta “revolução na monodia” e a classificação gradual das relações tonais, os compositores deleitam-se com uma maior quantidade de opções para definir palavras em música.

Menerth (1966), a partir dos desenvolvimentos e inovações apresentados, deduz quatro características importantes da literatura vocal barroca:

- 1) Contraste;
- 2) Tensão resultante do contraste;
- 3) Vigor, propulsor para o futuro;
- 4) Predileção por grandes massas de som;

A ópera, que evoluiu das tentativas da Camerata Fiorentina de imitar o drama grego, nasceu sob as influências gémeas da escola napolitana e do génio melódico italiano. No final do período barroco, tornou-se o deleite de um cantor virtuoso, até um máximo de sessenta arias por ópera.

Uma das grandes forças do desempenho da música barroca é a geografia, na qual a Itália domina no início do período. “*Possuídos de uma linguagem não inflexível, os italianos entregaram-se a subtilezas harmónicas e cromáticas de textura, sentando as bases sobre as quais foi construída uma técnica que combina virtuosismo vocal com grande poder expressivo.*” Menerth, (1966, pag.74).

Menerth destaca Alessandro Scarlatti, dizendo que a síntese da tradição da **ópera napolitana** é encontrada no seu estilo fluente e gracioso. Aqui, o solo vocal assume a maior importância. Praticamente todos os ornamentos e vocalizos conhecidos, por exemplo, estão concentrados na sua famosa aria “*Canto di Rossignuolo*” de *Le Nezze col Nemico*.

Borges e Cardoso consideram que a ópera napolitana é o modelo de ópera mais representativo do estilo italiano. Acrescentam também que este estilo tem semelhanças com o modelo de **ópera romana**, no sentido em que desenvolveu o gosto pelos cenários sumptuosos e pelas orquestrações ricas e cuidadas.

Para Menerth, a **ópera veneziana**, apesar de uma tradição de grandes massas contrastadas, foi vítima da ‘brava aria’, marcada com elaboradas *cadenzas*. Esta é a **opera seria**, onde a ária é usada para a reflexão sobre os sentimentos, deixando os recitativos para levar adiante o próprio drama. Para conseguir este tipo de virtuosismo é necessário um instrumento vocal extremamente flexível, combinado com um instinto para as técnicas de representação.

Maria José Borges e José Maria Pedrosa Cardoso, afirmam que, paralelamente à opera séria, começa-se a desenvolver um outro tipo de ópera, de carácter burlesco e cómico que irá tomar o nome de **opera buffa**, que se manifestou inicialmente em Veneza, mas o seu principal desenvolvimento será mais tarde em Nápoles. Esta foi desenvolvida a partir de **intermezzi** (apresentada nos intervalos da opera séria) sobre temas de carácter cómico e popular, contrastando com a **opera seria** – modelo tradicional sobre temas heroicos, históricos ou mitológicos.

Segundo Menerth, a França expressou-se com um estilo “reservado” em contraste direto com o idioma dramático italiano mais violento.

Lully (1632 -1687) desenvolveu dois géneros de ópera: **comédie –ballet**, em conjunto com Molière (com árias, ballets e números instrumentais com a temática de criticar a sociedade da época) e a **Tragédie Lyrique**, com Quinault (libertista), sendo este o mais próximo do modelo convencional de ópera pois é uma tragédia (*tragédie française*) completamente posta em Música. Aqui, segundo Borges e Pedrosa Cardoso,

Lully, “*transfere o ritmo das palavras para o ritmo musical, conseguindo criar um tipo de recitativo adequado à prosódia francesa, isto é, acentuando as frases e não as palavras, como no recitativo italiano.*” Aqui as árias apresentam-se menos virtuosísticas (menos coloratura) do que as do tipo italiano, assim como os recitativos, que são normalmente mais melódiosos, próximos do tipo arioso e bem representativos da declamação francesa.

Jean-Philippe Rameau (1683-1764) foi o grande continuador da *Tragedie Lyrique* pois, segundo Borges e Pedrosa Cardoso o género operático necessitava de um profundo amadurecimento dos conhecimentos literários e musicais. “Rameau intensifica o papel da orquestra, introduzindo efeitos orquestrais novos, desenvolvendo momentos de grande espetáculo, quer do ponto de vista dramático, quer musical, ao utilizar um tipo de música tendencialmente descritiva, com profusas imitações de catástrofes e cataclismos vários, que abundam nas suas obras dramáticas. A sua concepção de recitativo era bastante melódiosa, apresentando três tipos de recitativo: **recitativos simples/secco** (tradicional, acompanhado ao cravo), **recitativo acompanhado** (acompanhado pela orquestra) e **recitativo *measure*** (com melodia mais delineada e ritmos mais variados), diz-nos Borges e Pedrosa Cardoso.

Na Inglaterra, destaca-se **Henry Purcell**, que deu “*um novo impulso à música inglesa, criando um estilo próprio no qual se notam influências da música francesa, italiana, espanhola e até portuguesa*”, diz-nos Borges e Pedrosa Cardoso. Menerth acrescenta que “embora grande parte da música não tivesse um objetivo maior do que fornecer um pano de fundo auditivo para as delícias mais imediatas da maravilha cénica e da palavra falada, a “declamação inglesa” de Purcell alcançou uma perfeição de expressão direta que nenhuma atualização pode melhorar.”

“*Durante muito tempo o público, em geral, considerou **Haendel** quase exclusivamente como um compositor de oratórias; no entanto ao longo de trinta e cinco anos da sua vida, a principal ocupação de Haendel foi compor e dirigir operas*”, diz-nos Grout.

Menerth diz-nos que as óperas de Haendel, sem excluir seu domínio do bel canto italiano, são melhor consideradas como dramas em música, e os cantores são aconselhados a sintonizarem-se com os valores dramáticos implicados no libreto.

A ação dramática é normalmente encontrada nos recitativos e em grandes cenas.

Menerth ainda acrescenta que é necessário que todos os artistas executem uma produção da ópera Haendeliana com o mesmo sentimento de dramatismo que dariam a Verdi.

Menerth, enumera alguns dos mais importantes elementos que compõem a ópera barroca:

Aria da Capo: típico do formalismo barroco, torna-se o principal objetivo para efeitos líricos com a beleza da melodia vocal. Sustentado por harmonias simples e na maioria das vezes em tempo lento com um motivo rítmico único persistente, a ênfase está em frases graciosas e fluidas. É especialmente a ária que requer a técnica estilística conhecida como “*bel canto*”, o desenvolvimento de performance mais importante do período barroco médio. A expressividade lírica por meio do virtuosismo na execução de uma linha ornamental marca essa técnica estudada.

A tensão resulta do contraste entre frases alternadas de “melodia moderada e suave e rajadas de ornamentação florida sem sacrificar a beleza do som.”

Recitativo: nasceu das primeiras tentativas barrocas de encontrar uma maneira de declamar o texto com melodia, com as inflexões do discurso falado. A partir dessas tentativas desenvolveu o **recitativo secco**, e o **recitativo accompagnato**, anteriormente explicados. O **recitativo secco** é geralmente usado para narrativa ou diálogo, exigindo uma entrega menos emocional, enquanto o **recitativo accompagnato** é mais usado em situações tensas e dramáticas.

Ornamentação e improvisação: em 1602, **Giulio Caccini**, no seu prefácio para *Le Nuove Musiche*, explica os adornos vocais e o rubato de tempo.

A grande questão de hoje em dia onde e quando um ornamento ou adorno improvisado é apropriado. Podemos estipular que numa ária os lugares padrão são em cadências ou semi-cadências, especialmente durante as repetições, a um cantor criativo era esperado introduzir adornos por causa da variedade.

“*Na época do barroco, deve notar-se que a técnica da arte vocal era muito superior à dos instrumentos, e os cantores (especialmente os castrati), como os únicos virtuosos autênticos da época, usavam ornamentação como prova de seu virtuosismo*”. Diz-nos Menerth (1966, pag.102).

É claro que não podemos usar nenhuma das técnicas acima apresentadas, isoladas do tratamento textual e envolvimento emocional. Para **Gabrieli**, por exemplo, o objetivo

do recitativo era de capturar as emoções da vida real através da palavra extremamente intensificada.

Com **Alessandro Scarlatti**, “*encontramos palavras que perdem importância para melodias de linha mais longas que tentam uma amplitude de alcance emocional menos restrita.*” (Menerth, 1966, pag. 74)

Pedagogia vocal do final do século XVII/ início do século XVIII

A informação que existe sobre a pedagogia vocal deste período é escassa, mas podemos encontrar obras bastante esclarecedoras que nos dão algumas luzes dos avanços da técnica vocal na altura.

Fernandes e Kayama concluem que a respiração para o canto era diferente da que hoje chamamos de “respiração abdominal”. Outro dos mais indiscutíveis aspectos do canto Barroco é a exploração e junção dos registos vocais. A decadência do *stile concitato* na Itália e o crescimento da popularidade dos ‘castrati’ fizeram com que as preferências em relação à sonoridade da voz mudassem e as objeções ao uso do falsete fossem desaparecendo.

Francesco Tosi (1653- 1732), castrato e compositor, escreveu o primeiro tratado completo sobre o canto e fornece um olhar exclusivo dos aspetos técnicos e sociais da música vocal barroca – “*Opinioni de’ cantori antichi e moderni*” (1723).

Tosi refere que “*messa di voce*” é como crescendo e diminuendo, autoriza o cantor a respirar no meio de “*passagi lungo*” (ao contrário dos seus contemporâneos). Não se pronunciou sobre *vibrato*, mas discutiu o *trillo* chamando-lhe “caprino”, pejorativamente. Refere que existem duas formas de executar o trilo: *battuto* (batido) e *scivolato* (deslizando) e que devia ser o mais natural possível.

O castrato **Giambattista Mancini** (1714-1800), trouxe-nos uma nova visão do canto. Escreveu que “o canto necessário para o sucesso é a arte de conservar a respiração e gerenciá-la”.

Mancini defende que os dois registos petto/testa fossem “unidos em um registo de tórax” dizendo que esta união era uma das maiores dificuldades da arte do cantor.

Usa pela primeira vez o termo “*chiaroscuro*” em “*Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*” (1774), onde explica o “*messa di voce*” e o trilo que, ao contrário de Tosi, acreditava que era possível aprender a cantá-los e que eles eram uma “necessidade indispensável”.

A música vocal barroca vs Cantor Atual

Para decifrar a forma correta de interpretar a música vocal barroca devemos ter em atenção o facto de que muita obras foram escritas para permitir que o cantor demonstrasse a sua virtuosidade. É um estilo de apresentação que exige agilidade vocal e habilidade dramática.

Segundo NEWTON (1984, p.45): *“O bom canto requer uma voz clara, doce, regular, flexível, e igualmente livre de defeitos nasais e guturais. É, porém, pelo som da voz e articulação das palavras que um cantor é superior a um instrumentista. Se ao crescer em uma nota a voz treme ou varia a afinação, ou as entoações são falsas, ignorância e ciência são igualmente ofendidas; e se um trinado perfeito, o bom gosto no embelezamento e uma expressão tocante estão faltando, a reputação do cantor não fará grande progresso entre os avaliadores verdadeiros. Se em divisões rápidas as passagens não são executadas com clareza e articulação, ou se adágios, luzes e sombras, emoção, variação de cor e expressão estão faltando, o cantor poderá ter certos tipos de méritos, mas ainda está distante da perfeição.”*

Fernandes e Kaymara recordam o ideal sonoro do Renascimento e concluem, com base nas palavras de Newton, que o ideal básico sonoro não mudou muito pois as características básicas de clareza de som e afinação precisa foram preservadas. A grande diferença é que o repertório feito pelo cantor de ópera exige mais meios de interpretação do que o cantor de coros sacros do período anterior. É também importante lembrar que o cantor barroco precisou de aumentar a sua extensão e o seu volume vocal.

Antony Ransome em *“Towards an Authentic Vocal Style and Technique in Late Baroque Performance”*, 1978, destaca a importância dos instrumentos dizendo que numa ária barroca com acompanhamento instrumental, ou seja, onde uma frase instrumental antecipa uma frase vocal idêntica, é da responsabilidade do(s) instrumentista(s) ajustar(em)-se ao fraseado do cantor, estando este sempre ciente das necessidades estilísticas gerais da música em questão.

Quer Fernandes Kayama, quer Ransome são apologistas de que para conseguirmos uma interpretação mais próxima da época devemos ter atenção aos instrumentos utilizados, sempre segundo a vontade dos compositores e, se possível, optar pela utilização de instrumentos de época.

É muito complicado estabelecer meios para a construção de uma sonoridade adequada para a performance da música barroca na atualidade pois tudo é diferente: desde

a técnica vocal à mentalidade do público. Devemos nos centrar nos aspetos referentes à construção do som como timbre vocal, procedimentos técnico-vocais para se atingir tal timbre, utilização ou não do vibrato, número de cantores por parte, tipos de cantores e possíveis combinações entre estes, e a utilização ou não de instrumentos.

Fernandes e Kayama concluem que o som mais adequado para as vozes é um som brilhante, rico em harmônicos, claro, leve e intenso.

Reforçam também que apesar de a técnica vocal utilizada hoje ser bastante diferente da utilizada na época, acreditam que a partir das ferramentas da técnica atual pode-se trabalhar um som mais frontal e focado e uma pronúncia mais “pura” das vogais. Para isso sugerem tentar encontrar um relaxamento da região da laringe, não muito baixa, e que o som seja direcionado para frente. A leveza pode ser alcançada a partir de dinâmicas mais suaves que podem ajudar a manter o som claro e o vibrato mais controlado.

O vibrato é a grande questão para a interpretação da música barroca. Fernandes e Kayama acreditam que sua utilização exige certo cuidado e discernimento por parte dos cantores e maestros. Ransome acrescenta que em escritos do período barroco, o vibrato não é descartado de modo algum (Praetorius, Syntagma III, Wolfen- biittel, 1619, p. 231); uma voz livremente ressonante, capaz das variações mais amplas de cor e intensidade emocional, não pode estar sem uma certa quantidade de vibrato - está incorporada na técnica.

A extensão vocal é outro aspeto importante da música barroca, pois o repertório centra-se em passagens melismáticas e ornamentadas e é preciso um bom treino para conseguir executar da melhor forma.

A Ópera Clássica

A ópera clássica surge numa época de “luz” (iluminismo) sendo que, novos géneros e estilos foram surgindo a partir dos antigos, derrubando-os gradualmente ao logo do início do século XVIII.

A *tragédie lyrique* francesa não adotou as novas mudanças, a ópera veneziana ainda resistiu durante bastante tempo na Alemanha, mas é na ópera italiana que surgem as maiores inovações.

Nova Ópera Italiana (que viria a dominar os palcos da Europa no século XVIII):

- Pretendia ser clara, simples, racional, fiel à Natureza, universalmente cativante e capaz de agradar o público sem lhe causar nenhuma fadiga mental desnecessária;
- Grande parte da inovação deve-se ao poeta italiano **Pietro Metastásio** (1689 -1782) – muitas óperas foram musicadas (ex. Mozart) com base em textos do autor. Abordavam conflitos entre paixões humanas num enredo baseado num ou noutra relato de um autor da antiguidade grega ou latina.
- Normalmente divididas em 3 atos (alternando recitativos – ação- e árias – monólogo dramático). Tinha ocasionalmente duetos, conjuntos vocais numerosos (ainda mais raros) e muito pouco de intervenção de coros.
- **Recitativos** – pouca relevância musical e só eram acompanhados pelo cravo. Os recitativos acompanhados eram reservados para situações mais dramáticas e importantes.
- **Ária** – principal atenção. *Aria da capo* – permitia infinitas variações de pormenor. A meados do século tornaram-se frequentes árias de um só andamento. É a melodia da voz que domina e impulsiona a música: a linha da orquestra é tão simples que serve apenas de suporte para o cantor.
- **Compositores que utilizaram este tipo de linguagem:** Haendel (em óperas tardias como Alcina e Xerxes), Bononcini, Graun, Porpora e Hasse.

Por volta de 1795, os compositores italianos aperceberam-se que os propósitos iniciais da nova ópera estavam a deixar de ser cumpridos. Os cantores faziam exigências como alterações em árias e acrescento das mesmas, demasiados ornamentos e *cadenzas*

sem ligação à obra, com o intuito de exibir os seus dotes vocais, o que não ia de encontro ao objetivo da ópera.

Este movimento geral de reforma é claramente evidente nas obras de Gluck. A intenção de Gluck, como afirma no prefácio da sua ópera *Alceste*, é de "confinar a música ao próprio funcionamento da poesia". Isso deveria ser realizado com uma relativa simplicidade de estilo e linhas firmes que evitam a simples exibição vocal e tendem a eliminar qualquer distinção nítida entre recitativo e aria. A diferença está no uso dramático para fazer avançar o enredo em vez de, como no período barroco, deambular pelo estado das coisas ou dar prioridade a emoções impulsivas de estados mentais.

A importância de W. A. Mozart e o Cantor Mozartiano

Segundo Menerth, antes de examinarmos este período, é bom termos a noção que a evolução da forma, tonalidade e meios de desenvolvimento temático, ditam uma atitude mental diferente do intérprete que modifica claramente a sua abordagem e produção de música.

“A sua literatura vocal, especialmente as óperas, combina o frescor barroco com o calor vienense e a sensibilidade italiana do paladar com o know-how técnico alemão.” diz-nos Menerth (1966. Pag. 135).

Por norma, os cantores, não dão a devida atenção à harmonia e na música de Mozart é uma regra crucial. Por exemplo, quando Mozart usa o cromatismo não é apenas para enfatizar a linha melódica, mas também a harmonia, e apenas uma nota pode ser chave para dar ênfase a uma frase inteira. Aqui está uma prova de que a "simplicidade" da música de Mozart é enganosa.

“O equilíbrio entre voz e orquestra, recitativo e ária, solo e o conjunto, e ação dramática e a expressividade musical deve ser mantido com cuidado e compreensão. Deles é derivada a relação intrincada entre partes e todo, que, não pode ser repetida com muita frequência, preserva a incrível unidade e a tranquilidade das óperas de Mozart.” Menerth (1966. Pag, 135)

Menerth afirma que ter uma boa voz não é suficiente para executar da forma correta a ópera de Mozart. As suas personagens são baseadas em identidades reais, não míticas, cheias de vida e, por isso a procura dessa veracidade deve ser a prioridade do intérprete.

O compositor tem sempre uma especial preocupação em representar o máximo de detalhes críticos das suas personagens como a idade e o estatuto social – por exemplo a utilização de diferentes ritmos e formas para música de camponeses e da nobreza. Essas personagens têm sempre um crescimento e uma evolução de cena para cena, exatamente como o ser humano.

O uso de ideias ou temas contrastantes, a mudança de timbres e a utilização de instrumentos específicos para descrever certos ambientes são um dos recursos chave de Mozart e que podem ajudar o cantor a fornecer a acção dramática correta para a cena.

"Existe um estilo de cantar de Mozart?"

Menerth diz que sim. Afirma que o domínio completo da arte de cantar é fundamental, mas este é apenas o ponto de partida.

“Mozart aconselhou os cantores a deixarem a expressão sair de um bom canto (“bel canto”), sugerindo que o “bel canto” nunca deveria ser sacrificado em nome da expressão. Se um conhecimento profundo do campo vocal e uma “paixão pela precisão” são considerados mínimos para “bom canto”, então este conselho é, de fato, um bom ponto de partida.” Menerth (1966, Pag.138)

Menerth acrescenta que o desempenho da música vocal de Mozart é um exercício de equilíbrio, estabelecendo a harmonia entre coração e cabeça.

“A ‘pureza’ que se quer produzir e ouvir, então, na música clássica, é uma pureza de coração que, ao executar Mozart, é ainda mais brilhantemente polida por essa pincelada de grandeza.” Menerth (1966, Pag.139)

A Ópera Romântica

Dent (1940), afirma que a visão convencional da história da ópera é representada essencialmente pela série **Gluck - Mozart – Beethoven – Wagner**, dando a **Weber** a posição de criador da ópera “romântica” sob influencia dos compositores anteriores.

Em meados do século XVIII, a “velha” ópera séria estava quase extinta.

As principais características deste novo estilo são:

1. o desaparecimento do herói “castrati” e o surgimento do herói tenor;
2. a eliminação do recitativo secco (isso afeta apenas a ópera italiana);
3. o imenso desenvolvimento de números de conjunto;
4. desenvolvimento de números corais.

Para Menerth (1966) o individualismo, nacional e pessoal, foi a maior influência estilística da música do século XIX. Esse individualismo pessoal levou os compositores a lutarem pelo seu reconhecimento tendo sempre presente o valor intrínseco e o potencial ilimitado da alma humana.

“A música tornou-se nacionalista, naturalista e narcisista, servindo ao Estado, ao virtuoso e, finalmente, à própria emoção.” (Menerth, 1966, Pag.80)

A partir destas novas crenças, a música desvia-se da importância da forma, dando assim uma maior ênfase ao conteúdo. A música instrumental tornou-se programática e a ópera, grandiosa.

As academias e os conservatórios atingiram o auge da sua influência, havendo agora a oferta de instrução individual em várias técnicas performativas.

Este desenvolvimento no ensino de cantores trouxe dois grandes outros desenvolvimentos: maior instrução, ou seja, maior complexidade na escrita musical o que se resume numa das músicas mais difíceis e virtuosas já escritas, e em segundo lugar, esperava-se, então, que o cantor assimilasse todos os diferentes estilos de um número crescente de compositores. Resumindo, o cantor torna-se intérprete não só a executar, mas também a reproduzir.

As raízes do virtuosismo encontram-se na tradição do *bel canto*, que recebeu atenção renovada no século XIX por **Donizetti**, **Bellini** e **Rossini**. Anteriormente o *bel canto* resumia-se ao grande controlo do som ao longo de uma longa linha, dicção precisa e cuidadosa formação de vogais, mas agora junta-se a subtileza da interpretação de cadências, exigindo-se do cantor uma super-técnica.

O *recitativo secco* é tratado como um meio para acelerar a trama, onde a *cavatina* (que substitui a *aria da cappa*) brilhava com seu toque espontâneo e inspirado.

A Revolução francesa impulsionou a crescente classe média para a ópera. Esta exigia libretos sérios e heróicos, o que permitiria que os artistas se envolvessem em ações violentas e passionais. Esta nova forma chamava-se Grande Ópera e foi explorada por compositores como **Meyerbeer**. Para o cantor, isso significa, o triunfo de uma linha vocal lírica e a dependência de uma orientação semelhante ao *bel canto*. **Cherubini**, **Bellini**, **Donizetti** e **Rossini** estavam todos nessa tradição.

Em França, a par da *Grande Ópera*, a *opéra comique* continuou a ser muito utilizada, surgiu a *opéra bouffe* com Offenbach e a *opéra lirique* em que os seus dramas e as suas proporções são mais amplas do que a *opéra comique*, mas não são tão majestosas como a *Grande Ópera*.

Assim, podemos dizer que o critério básico para a interpretação destas obras é a procura e ênfase dos efeitos musicais mais importantes. O cantor deve ter sempre como objetivo, juntar o drama com o belo som musical, nunca tendo medo de “recorrer à música” em busca de novos elementos emocionais.

São permitidas algumas liberdades na ópera romântica, especialmente se fôr para enfatizar o climax de uma frase em particular.

A Alemanha foi o país onde o romantismo floresceu mais vigorosamente.

“Der Freischütz” de **Weber** que assinala o nascimento da ópera romântica alemã. As principais características da ópera alemã (presentes em “Der Freischütz”) são:

- as intrigas baseiam-se em episódios da história medieval, em lendas e contos de fadas;
- a história envolve criaturas e acontecimentos sobrenaturais e são tratados com muita seriedade;
- normalmente acaba com a vitória do herói;
- melodias simples, folclóricas;

Richard Wagner, trouxe algumas mudanças para a execução dos cantores e da sua ópera:

- Criou o *drama musical* – onde a função da música era servir os objetivos da expressão dramática.
- Exigia boa dicção. Chegou a exigir que a ópera fosse interpretada por uma única companhia, e solicitou que partes de canto fossem lidas nos ensaios

pois dizia que "o cantor deveria recitar sua parte corretamente antes de tentar cantar".

- O ator no drama musical deve adquirir flexibilidade para obedecer às ordens que lhe são impostas pela vida contida na partitura, uma vez que tanto as expressões faciais quanto os gestos são prescritos pela música. O ator é o intermediário entre a música e os elementos inanimados da produção, um fardo considerável, de facto, para qualquer cantor se comprometer.
- Os enfeites são uma coisa do passado.
- *Leitmotiv* – tema ou motivo musical associado a uma determinada pessoa, objeto ou ideia do drama.

De **Richard Wagner** rapidamente chegamos a **Richard Strauss**, que apesar de passagens de grande dificuldade técnica para o cantor, também tem como base o impulso dramático da obra. Na sua obra, os recitativos são geralmente usados para fazer avançar o enredo, enquanto as "árias" são dispositivos de caracterização.

Na Itália, as mudanças de composição foram menos drásticas que nos outros países, sendo que o maior avanço de interesse para o performer vocal é notório no desenvolvimento do recitativo a um nível de expressividade lírica que se aproxima do da ária.

O principal poder dos compositores italianos é o lirismo – onde se destaca **Giuseppe Verdi**. As óperas deste compositor tinham como base o drama humano, ao contrário do simbolismo mitológico da ópera alemã, expresso numa linha vocal simples e direta.

Verdi exigia um libreto repleto de emoções fortes e com rapidez da ação. O compositor aumentou a capacidade emocional da aria. Com a repetição de frases mais completas e líricas do que o *leitmotiv* wagneriano, **Verdi** constrói situações dramáticas altamente dependentes do reconhecimento do intérprete pelo objetivo de cada repetição.

As óperas de **Mascagni**, **Leoncavallo** e **Puccini** também se tornaram muito populares devido aos seus libretos violentos, às dissonâncias e aos “recitativos naturalistas” ao contrário das arias melodiosas do passado, encorajando assim um canto melodramaticamente explosivo.

Uma das características de **Puccini** é que, em vez de tentar comunicar a aparência da realidade, ele comunica a sua essência, exigindo do cantor um senso de intimidade que

envolva o público, mas não com os talentos do cantor, e sim com o carácter da personagem.

A Rússia e Inglaterra são dois centros conquistados pelo nacionalismo, onde a utilização de melodias folclóricas e ritmos de dança foi fortemente explorada. Na Rússia destacam-se as linhas vocais de **Mussorgsky** e na Inglaterra a opereta de **Gilbert e Sullivan**.

Pedagogia vocal do século XIX

Com o auge das academias e conservatórios de música, houve uma grande vontade de aperfeiçoar a técnica vocal de maneira a adaptar-se a todas as novas exigências da ópera romântica.

Manuel Garcia (1805-1906), tenor, professor do Conservatório de Paris, escreveu “École de Garcia: Traité complet de l'art du chant” em 1841, que cita Tosi, Mancini, Herbst, Agrícola. Este chegou a ser convidado por Wagner para treinar cantores em Bayreuth.

Em 1855, descobre o uso do laringoscópio para observar a função vocal, permitindo uma compreensão sem precedentes dos detalhes anatómicos e é chamado de pai da ciência moderna da voz.

Acreditava que os cantores devem ter forte conceito de anatomia e função, e explorar a fonte vocal.

Apoia o palato mole elevado e a expansão da laringe; nunca usou o termo “*chiaroscuro*” embora pareça manter o ideal estético similar ao de Lamperti; declarou que as vogais devem ser sempre atacadas pelo golpe da glote e que se deve evitar que eles sejam precedidos por uma aspiração, entre outros aspetos.

Teve pontos de vista muito negativos sobre o vibrato, alertando contra o uso em todas as passagens emocionais (possivelmente refere-se à oscilação excessiva, não ao vibrato "normal") e descreveu o trilo como “oscilação solta e rápida da laringe” e um “tremor espontâneo da garganta” que poderia ser aprendido por qualquer pessoa.

Mathilde Marchesi (1821-1913), alemã, aluna de Garcia, salientou nas suas obras a importância de um bom canto, independentemente do nível de dramatismo; salientou a importância de um método de respiração natural, registro vocal e prática inteligente e estimulada como iniciante.

No seu próprio manual, “*Méthod de chant théorique et pratique*” (1885) segue as instruções de Garcia para um “início preparado”, fechando a glote diretamente antes da expiração, e mantendo a glote fechada durante a fonação.

Defendia um “canto natural” sobre a posição de “sorriso” (maçãs do rosto elevadas) que era bastante comum no momento.

Francesco (1811-1892) e **Giovanni** (1839-1910) **Battista Lamperti** (pai e filho), nas suas obras “*Guida teorico pratica elementare per lo studio del canto*” (1864), “*The Technics of Bel Canto*” (1905), respetivamente, discordam de alguns aspetos defendidos por Garcia e acreditavam que uma voz treinada na antiga tradição italiana não era adequada às exigências de Verdi e Wagner.

Francesco dizia que todas as notas, da mais grave à mais aguda, são produzidas por uma coluna de ar sobre a qual o cantor tem o comando perfeito, retendo a respiração e não permitindo mais ar do que o absolutamente necessário para a formação do som. Falam também da postura e da importância dos músculos do tórax na produção e ampliação do som.

A Ópera Moderna

O Romantismo trouxe uma expansão da linguagem musical ao novo século. Os compositores do início do século XX exploram aspectos românticos como a livre manipulação da tonalidade de Wagner, mas não tinham a autoconfiança dele para construir um conceito filosófico. Essa urgência de fazer arte também se reflete na aceleração de todos os aspectos da vida, da comunicação, etc.

O primeiro exemplo musical deste período é a música impressionista. Esta surgiu como uma reação aos excessos do romântico. Onde os românticos eram explícitos e diretos, a música impressionista baseia-se na imprecisão. Podemos afirmar que a base da sonoridade impressionista depende essencialmente da cor da instrumentação, em vez da vocal.

Claude Debussy (1862-1918), compositor francês, é a grande cara do impressionismo. Este privilegiava o som das palavras, unindo a linguagem com a melodia, fazendo com que o seu estilo declamatório esteja entre o arioso e o recitativo. Para realizar a sua música deve-se seguir o conselho do próprio compositor e cantar “como se fala”, de uma maneira natural, como se fosse a forma mais comum de comunicar. É por esta razão que é absolutamente necessário para o cantor ter uma base completa em francês falado.

Maurice Ravel (1875 -1937), colega impressionista de Debussy, utiliza as novas técnicas com a estrutura tradicional. Como as suas linhas melódicas são mais amplas e o seu ponto de vista é mais direto, o cantor trabalha com mais clareza de expressão do que as obras de Debussy.

Considerando o grupo de compositores “Les Six” (Auric, Durey, Milhaud, Tailleferre, Honegger e Poulenc), destaca-se **Francis Poulenc**. Este compositor também desenvolve uma grande relação entre a música e a sua língua nativa (francês), exigindo um grande domínio linguístico ao cantor.

A prova desta ligação linguística/musical está em “Le Dialogue des Carmélites” onde, segundo Menerth (1967), a simplicidade e a objetividade da ópera apenas aumentam a necessidade de cuidados exigentes na expressão de cada sílaba.

Igor Stravinsky apresenta-nos várias fases: o período nacionalista (russo), neoclássico e o expressionismo. O “novo classicismo” da música revelou uma forte ligação com o passado, evoluindo uma possível linha de Haydn, Beethoven ou Monteverdi.

Para o cantor, o uso do ritmo na música de Stravinsky é muito importante. Para além disso, este deve sentir uma sensação de tensão e libertação alternadas. O compositor diz, “...quanto mais restrições impusermos, mais nos libertaremos”.

Em Inglaterra temos **William Walton**, **Vaughan Williams** e **Benjamin Britten**.

O primeiro, **Walton**, o mais romântico dos três, exige um som mais caloroso dando ao cantor uma linha vigorosa e lírica, sempre com traços tradicionais combinados com dissonâncias e ritmos irregulares.

Segundo Menerth (1967), a música de **Vaughan Williams**, influenciado por Purcell, deve ser cantada sem grande preocupação técnica pois *as palavras criam um mundo místico mais real do que o nosso*.

Por fim, segundo os cantores, a música **Benjamin Britten**, também sob a influência de Purcell, tem uma grande ligação entre a palavra e o som, salientando a grande energia por trás da dicção do inglês.

Para Menerth (1967), todos os compositores anteriormente mencionados requerem, em comum, três realizações específicas por parte do cantor:

- Consciência do ritmo, contribuindo para a textura geral e como meio de intensificar a emoção;
- Conhecimento e capacidade de aplicar as técnicas vocais anteriores (principalmente aquelas baseadas em tradições folclóricas, imitação polifónica) na performance;
- Necessidade de trazer ao material textual uma apreciação intelectual de comentário filosófico ou social, a par do nível emocional mais prontamente acessível.

Os compositores envolvidos nesta linha de desenvolvimento questionaram a validade de um centro tonal, entregando-se a complexidades matemáticas e ao acaso na tentativa de criar uma nova linguagem musical mais apropriada aos novos tempos. Infelizmente, estas experiências e abstrações causaram a abertura de um abismo entre o compositor e o intérprete.

Em meados do século XX, a música tomou um rumo que desafia tanto a estabilidade como o foco. Enquanto os compositores se aventuraram na busca de uma linguagem descritiva da vida e de humores de hoje, os cantores tiveram que se adaptar a estas mudanças abruptas.

Um ponto de partida obrigatório para o desempenho da literatura vocal mais recente, reside no relacionamento básico do cantor com a música. Esta música deve ser

tratada como se aprendêssemos uma língua nova em que a sua gramática e sintaxe são melhor aprendidas pelo o uso da repetição.

A voz humana é agora tratada de uma forma instrumental exigindo aos cantores coisas nunca antes exigidas. A exigência de entender formas musicais do passado é essencial para interpretar obras vocais contemporâneas como os conceitos de “ethos” da Grécia antiga, os modos greogorianos medievais para a linha melódica, isoritmia da Renascença, as técnicas de improvisação do Barroco entre outros. Estas formas tradicionais aparecem em obras de **Webern, Messiaen, Boulez, Stochausen e Cage**.

Menert (1967) descreve três tendências principais na composição vocal moderna desta altura:

- A qualidade vocal da voz, embora utilizada em outro canto diferente do tradicional, não é totalmente negada.
- O estudo do facto de que quando o som vocal é desumanizado, é possível esperar-se reter uma individualidade sonora.
- Algumas qualidades extra-vocais são exigidas e espera-se que uma pessoa estale os dedos, bate nas coxas, bate os pés, assobia, apita e late (por exemplo)

Destaca-se primeiramente **Berg, Webern e Schoenberg** como grandes impulsionadores do idioma expressionista. Os intérpretes das obras destes compositores têm uma grande responsabilidade na observação das marcações de dinâmicas e de outros efeitos especiais. As dinâmicas são a base para essa concepção e devem ser percebidas desde o início. Após ter determinado essas marcações, o cantor deve desenvolver uma técnica vocal que controle as exigências da melhor forma possível.

Uma prática bastante comum é o uso da voz na música eletrónica, em contraste com o som gravado ou como parte do som gravado.

Menerth (1967), conclui que tecnicamente, toda a música do séc XX exige do intérprete um grande domínio das relações intervalares, tanto que o treino auditivo e o treino vocal são ambos essenciais. Afirma também que preparar este repertório não é fácil, citando Frank Martin, compositor contemporâneo, "nunca se esperou tanto dos compositores, nem os compositores jamais fizeram exigências tão grandes."

Pedagogia vocal do séc. XX

O século XX dá-nos todas as ferramentas para podermos analisar todo o espectro vocal. Existem inúmeros estudos da técnica vocal desde o início do século XX até à atualidade, mas vou apenas salientar o trabalho de **William Vennard**, **Johan Sundberg**, **James Stark** e **Ingo Titze**.

William Vennard (1909- 1971), utilizou a ciência como base para o ensino e enfatizou a importância de uma coordenação completa de sistemas que funcionam de forma interdependente. Este especula que a taxa de vibrato está mais lenta nos cantores do século 20 (em oposição às taxas documentadas no século XIX) e pode ser devido ao cultivo de uma qualidade de tom mais escuro associada a noções como *chiaroscuro* e ao *appoggio*.

Johan Sundberg (1936-) discute os formantes, particularmente em notas altas de soprano e **James Stark** (1938-) concorda com os padrões de respiração “baixa” de Lamperti para evitar “agarrar” a laringe e define o *appoggio* como uma coordenação complexa de todos os músculos do canto, enraizada no equilíbrio entre a pressão da respiração e a fonação controlada. Este último também fornece uma linha de tempo aprofundada do desenvolvimento da pedagogia vocal desde o início do século XVI até os dias atuais.

Ingo Titze (1941-) introduziu a física no mecanismo vocal e usa os princípios acústicos e respiratórios/musculares da fisiologia e apresenta a terapia de voz como ferramenta de construção de voz.

PARTE II

“RECITAL”

A Escolha do Repertório

Para a escolha do repertório para o recital tive como critérios principais, para além da escolha de árias características de cada momento da história da ópera, o meu tipo de voz e a minha aquidade vocal (o que se adequa à minha técnica do momento).

É muito importante para um cantor ter a noção do que é capaz de fazer no momento, pois mesmo que a sua voz se desenvolva mais tarde, o melhor é sempre dar um passo de cada vez e dar “tempo ao tempo”. Por isso com base neste pensamento, planeei o meu recital tendo em conta os meus pontos fortes e fracos e sobretudo apresentar algo coerente do início ao fim.

Optei por organizar o repertório por ordem cronológica de forma a que o público perceba que existe uma evolução estilística, expressiva e interpretativa, que torne a compreensão das diferenças entre as diferentes árias mais fácil.

Em primeiro lugar escolhi os compositores, no meu entender, mais influentes nas diferentes épocas e só a partir desse ponto é que selecionei as árias a interpretar.

Aqui aparece a primeira dificuldade: não é possível cantar num recital (com a duração máxima de uma hora) todos os compositores importantes, sem falar do facto de que cada voz ser mais adequada para um determinado “género de música/compositor”. Como o objetivo do meu trabalho de pesquisa é sobretudo o “como a minha voz se pode adaptar à evolução da ópera num só recital”, decidi aceitar o que mais se identifica com a minha tipologia vocal. Para descobrir qual compositor/obra/papel se identifica mais comigo confiei sempre nos meus orientadores vocais e em mim mesma, tentando sempre procurar aquele repertório em que me sentia mais confortável.

Os compositores escolhidos foram **Claudio Monteverdi** (1567 – 1643), **Jean-Baptiste Lully** (1632-1687), **Jean-Philippe Rameau** (1683 – 1764), **Georg Fiedrich Händel** (1685 -1759), **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756 – 1791), **Carl Maria Von Weber** (1786 -1826), **Gioachino Rossini** (1792 -1868), **Jules Massenet** (1842 – 1912), **Francis Poulenc** (1899 -1963), e **André Previn** (1929 -).

Para a escolha das arias tive em conta as óperas mais influentes, procurando sempre diversidade de estilo e línguas.

Arias escolhidas (por ordem de apresentação):

- Deh nasconditi, o Virtù – La Fortuna- L’incoronazione di Poppea – Claudio Monteverdi (1643)
- Heureuse une ame indifferente – Libye - Phaéton – Lully (1683)
- Du pouvoir de l’amour – L’amour – Pygmalion – Rameau (1748)
- Se pietà di me non senti – Cleopatra – Giulio Cesare – Handel (1724)
- Giundsi al fin il momento ... Deh vieni non tardar – Susanna – Le nozze di Figaro – W. A. Mozart (1786)
- Sento talor nell’anima – Lucilla – La scala di seta – Rossini (1812)
- Kommt ein schlanker Burch gegangen – Ännchen – Der Freischütz – Weber – (1821)
- Suis-je gentile ... Obeissons quand leur voix appelle – Manon – Manon – Massenet (1884)
- Non, monsieur mon mari –Thérèse – Les mamelles de Tirésias – Poulenc (1947)
- I Want Magic – Blanche - A Streetcar Named Desire – Previn (1998)

Após a escolha definitiva do repertório e com vista à sua interpretação no recital procurei encontrar o máximo de informação sobre as diferentes obras, autores e épocas antes de começar a cantar.

Análise das Árias

“Deh nasconditi, o Virtù”

Ato: prólogo

Personagem: La Fortuna

Ópera: *L'incoronazione di Poppea*

Compositor: Claudio Monteverdi

Primeira apresentação: 1643

Língua: Italiano

Sinopse da Ópera

No Palácio Poppea, Otho (Ottone), que ama Poppea, descobre que a sua amada o engana com o imperador Nero (Nerone).

No palácio do imperador, a esposa de Nero, Octavia (Ottavia) está desesperada devido às ações de seu marido, sendo consolada pelo filósofo Seneca.

Nero chega e informa a Seneca que deseja divorciar-se de Octavia: Seneca tenta dissuadi-lo. A ira de Nero é acalmada por Poppea, que sugere que Seneca seja morto.

Otho tenta uma reconciliação com Poppea, mas após ela o desprezar, Otho jura seu amor a Drusilla (apaixonada por ele).

Octavia diz a Otho que ele deve disfarçar-se de mulher e matar Poppea com ajuda de Drusilla. Este tenta matar Poppea enquanto ela dorme, mas é parado pelo Cupido. Poppea acorda e acredita que o fugitivo é Drusilla, que mais tarde é presa e condenada à morte por homicídio. Quando Otho começa a confessar sua culpa, Drusilla muda a sua história e ambos admitem o enredo. Nero expulsa-os, junto com Octavia.

Poppea é coroada imperatriz e, quando a ópera termina, Nero e Poppea cantam seu amor.

Contextualização da ária no enredo

No prólogo, as deusas da fortuna e da virtude discutem qual delas tem mais poder sobre a humanidade. Elas são interrompidas pela deusa do Amor, que reivindica maior poder do que qualquer um: "Eu digo às virtudes o que fazer, eu governo as fortunas dos homens".

Notas das Aulas

- **Dorota Cybulska** – a primeira palavra da obra “deh” deve ser mostrar todo o desprezo da personagem – grande crescendo; ter sempre consciência do ritmo do texto; altari (trilo de gola); muito falado (acentos corretos);
- **Maria Diaconu** - apesar de ser muito saltado manter sempre a linha; o som menos presente – mais cantado do que percutido; altari (golpe de glote); um som mais na vertical, sensação de um som mais cheio, deixar ressoar na cabeça e não cair na garganta;
- 10/07/18 - **António Salgado** – mais recitado o início; coloratura mais aberta na frente; vogais mais puras, p. ex. “e”, “a”, “o”; exagerar nos diferentes contrastes.

Aspectos importantes segundo a contextualização histórica

- Linha vocal suave, livre de possível vibrato;
- Performance a capella ou com instrumentos da época;
- O texto não dita só a estrutura da música, mas também as harmonias e ritmos;

Performances

- Judith Van Wanroij - <https://www.youtube.com/watch?v=C5GkbIORaNs>
- Pamela Lucciarini <https://open.spotify.com/track/4Q185Tg4GPwklosDmErTDU>

Tendo em conta tudo o que analisei anteriormente, ao procurar as minhas interpretações de referência tive em conta vários aspetos: muita expressividade no texto e nas cores da voz; muita agilidade nas coloraturas; um bom equilíbrio entre as notas lisas e com vibrato; uma voz que discorde com a “teoria” de que só as vozes leves e “sem corpo” são as indicadas para este tipo de repertório. Também tive em conta o acompanhamento instrumental para servir de exemplo para a minha interpretação.

“Heureuse une âme indifférente”

Ato: 1

Personagem: Libye

Ópera: Phaéton

Compositor: Lully

Primeira Apresentação: (1683)

Língua: Francês

Sinopse da ópera

A história é sobre as consequências da presunção. Phaëton, o orgulhoso e imprudente filho do Sol e da ninfa do oceano (Clymene), é levado a abandonar a sua amante Theona pela ambição da mão de Líbia (filha do rei do Egito). No dia do casamento, o enfurecido amante de Líbia, Epaphus (filho de Júpiter), insulta Phaeton dizendo que este não é filho do Sol. Para provar esse feito, Phaëton convence o seu pai a permitir que ele dirija a carruagem do sol por um dia. Ele toma as rédeas, mas perde o controle; para salvar a Terra da destruição, Phaëton é atingido por um raio de Júpiter e morre.

Referências da obra/ária/género

Como já referi na primeira parte da minha pesquisa, Lully, segundo Borges e Pedrosa Cardoso “transfere o ritmo das palavras para o ritmo musical, conseguindo criar um tipo de recitativo adequado à prosódia francesa”.

Considero esta ária simples em termos virtuosísticos (sem coloratura), e com uma melodia simples.

Ornamentação

Jean-Claude Veilhan, em “The Rules of Musical Interpretation the Baroque Era”, afirma que o músico francês dos séculos XVII e XVIII estava inclinado a fazer mais uso de notas de graça (que não alteram a melodia nem a métrica da peça, por exemplo appoggiaturas, vibrato, mordente) do que de ornamentação em contraste com os alemães e italianos.

Diz-nos que Lully preferia a melodia e que o músico francês usa ornamentos, mas com discrição e equilíbrio.

Como é uma ‘aria da cappel’, decidi fazer adicionar esses poucos ornamentos na parte A’. Os ornamentos que escolhi foram:



Notas das aulas:

- 09/07/18 - **António Salgado** – muito cuidado com as vogais – vogais puras (a=á etc.)
- 04/09/18 - **Hugo Sanches** – normalmente sempre que há uma terceira descendente faz-se sempre a nota de passagem; o primeiro tempo sempre a tempo.

Aspetos importantes segundo a pesquisa histórica

- voz clara, doce, regular, flexível;
- um som brilhante, rico em harmônicos, claro, leve e intenso.
- um som mais frontal e focado
- pronúncia mais “pura” das vogais – relaxamento da região da laringe, não muito baixa, e que o som seja direcionado para frente.;
- A leveza pode ser alcançada a partir de dinâmicas mais suaves que podem ajudar a manter o som claro e o vibrato mais controlado;
- o vibrato não é descartado - uma voz livremente ressonante não pode existir sem uma certa quantidade de vibrato.

Performances

- Gaëlle Arquez <https://open.spotify.com/track/1dvFFugvvRTs2EYopNj7ev>

O mais importante nesta aria é a linha melódica e a simplicidade das palavras, por isso a minha referência tinha de ser desprendida de “artifícios” vocais. Identifiquei-me bastante com a interpretação de Gaëlle Arquez, com muito requinte, texto muito bem

articulado e com as mesmas características que procurei na aria de Monteverdi. Inspirei-me nos seus (refinados) ornamentos.

“Du pouvoir de l’amour”

Cena 4

Personagem: L’amour (Cupido)

Ópera: Pygmalion

Compositor: Jean- Philippe Rameau

Primeira apresentação: 1748

Língua: Francês

Sinopse da ópera

Esta ópera, sob a forma de um acto de ballet, foi inspirada nas Metamorfoses de Ovídio. Conta a história do escultor Pygmalion, que se apaixona pela sua criação. Este apela aos deuses para trazê-la à vida e, magicamente, a estátua anima, canta e dança. O Cupido aparece e elogia Pygmalion pela sua arte e fé em seus poderes. Muita dança comemorativa e canto segue, atestando o poder do amor.

Contextualização da aria no enredo

Nesta ária, Cupido dá vida à estátua de Pygmalion.

Notas das aulas:

- **Dorota Cybulska** – muita atenção ao ritmo das palavras – o truque é sentir sempre o texto; francês antigo.
- 06/07/18 - **António Salgado** – apesar do “estilo das notas lisas” do barroco, como tem muitas notas agudas suspensas o melhor era deixar vibrar um pouco o som, de forma a que não se torne demasiado agressivo.
- 11/06/18 - **Maria Diaconu** – Não apoia o francês antigo nesta aria;

Aspetos importantes segundo a pesquisa histórica

- voz clara, doce, regular, flexível;
- um som brilhante, rico em harmónicos, claro, leve e intenso.
- um som mais frontal e focado
- pronúncia mais “pura” das vogais – relaxamento da região da laringe, não muito baixa, e que o som seja direcionado para frente.;
- A leveza pode ser alcançada a partir de dinâmicas mais suaves que podem ajudar a manter o som claro e o vibrato mais controlado;

- o vibrato não é descartado - uma voz livremente ressonante não pode existir sem uma certa quantidade de vibrato

Performances

- Eugénie Warnier <https://open.spotify.com/track/4H9QblvoRKPI3ip8oQPD9J>

Esta aria de Rameau pede uma interpretação fresca que mostre que o “Amour” é uma personagem livre e leve e com uma certa urgência. A leveza vê-se na coloratura nas notas longas agudas e, na minha opinião, na simplicidade dos trilos e “golpes de glote”. Warnier foi a única que, juntamente com a perfeita noção de ritmo de frase (muito importante para a interpretação da música francesa desta época), completou todos os aspectos que acho mais importantes.

“Se pietà di me non senti”

Ato: 2 (Cena 3)

Personagem: Cleopatra

Ópera: Giulio Cesare

Compositor: Händel

Primeira apresentação: 1724

Língua: Italiano

Sinopse da Ópera

No ano 48 a.C., César derrotou o seu rival Pompeu e chega ao Egipto, exigindo que lhe seja prestada homenagem. Numa tentativa de conquistar a simpatia de César, Ptolomeu, o rei do Egipto, mata Pompeu.

Cornélia, a viúva de Pompeu, rejeita os pretendentes romanos e egípcios, e Sesto, o filho de Pompeu e Cornélia, jura vingança a Ptolomeu.

Entretanto, Cornélia e Sesto, viúva e filho de Pompeu encontram-se reféns na corte egípcia e Cornélia tenta a todo o custo afastar os sucessivos pretendentes que vão ter com ela. Tudo isto provocou no jovem Sesto sede de vingança.

Ptolomeu e a sua irmã, Cleópatra, conspiram um contra o outro para ocuparem o trono do Egipto e assim conseguirem os favores de César. Cleópatra disfarça-se de Lídia e usa os seus encantos femininos para assegurar o apoio do Imperador Romano.

Entretanto Cornélia e Sesto são presos após terem falhado um atentado contra a vida de Ptolomeu. No final do acto Sesto consegue fugir da prisão. A sua irmã, Cleópatra, conspira para conquistar César e tornar-se rainha do Egipto. Enquanto isso, Cornélia e Sesto movidos pela sede de vingar Pompeu, são presos pela tentativa falhada de assassinar o Rei do Egipto. Sesto conseguiu fugir da prisão. Mesmo assim Ptolomeu ainda acredita ter triunfado em todas as frentes, incluindo na batalha que travara contra as tropas romanas comandadas por César. Ptolomeu tenta seduzir Cornélia, mas Sesto surpreende-o no acto e mata-o. Pompeu foi vingado. Como consequência César e Cleópatra juntam-se. Sob os auspícios de César, o Egipto uma nova era de paz e liberdade.

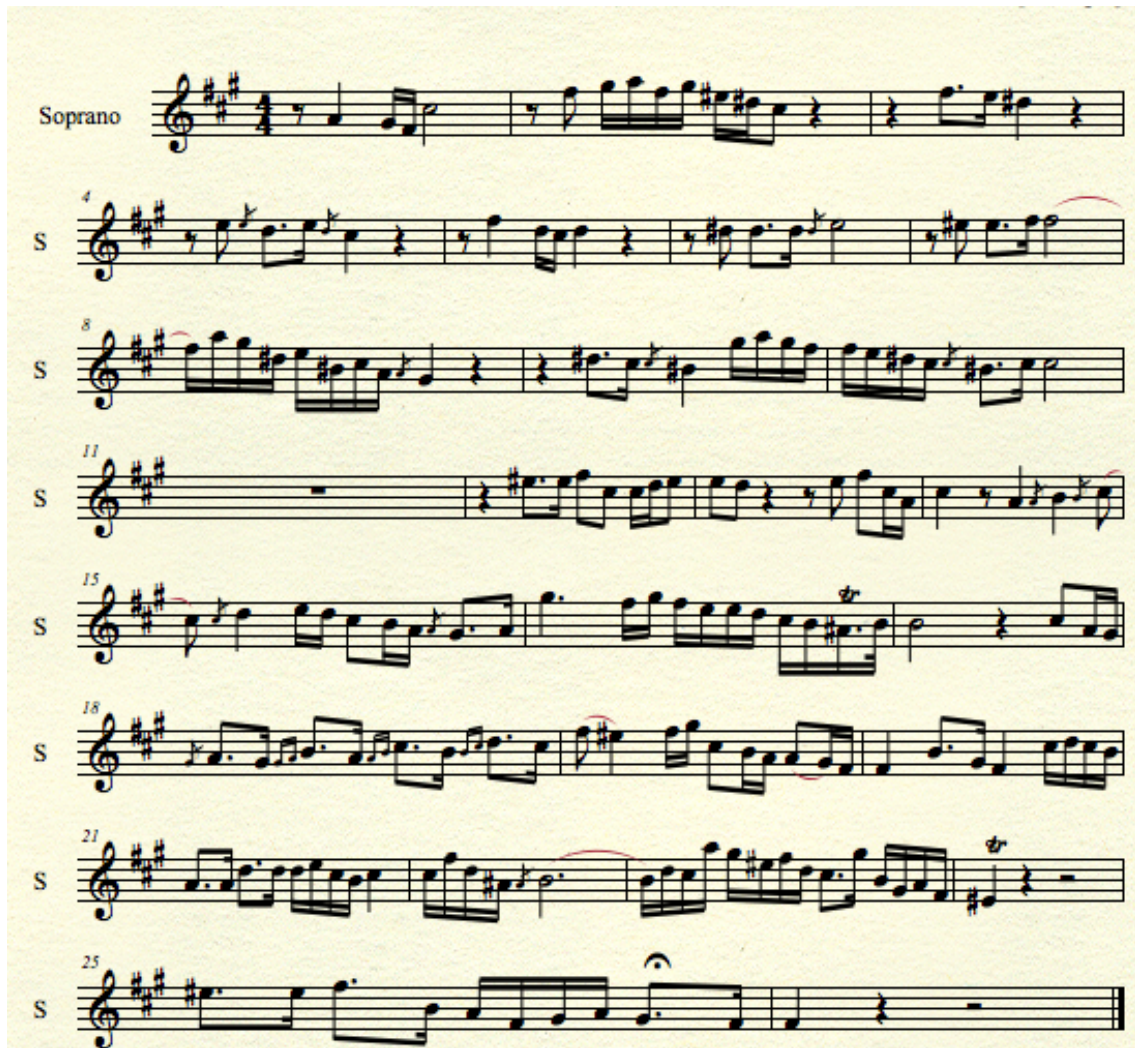
Contextualização da Ária no enredo

César foi combater os soldados de Tolomeo. No interior, Cleópatra descobre que agora ela ama César, em vez de apenas fingir que o ama e espera que César seja capaz de se vingar de Tolomeo.

Referencias sobre a Ária/Obra/Género

- **James Edward Hughes** - *Esta ária da capo (formato A-B-A) expressa a angústia de uma mulher que pensa (na tradição da boa ópera) que perdeu seu amante. A ária está na tonalidade de Fá # menor que, de acordo com Hugo Leichtentritt em "Handel's Harmonic Art" do Musical Quarterly, Vol. 21, N ° 2, é a tonalidade que "demonstra tragédia" e de facto, a natureza trágica do libreto é agudamente realizado pela partitura. Os gritos do violino, com seu movimento de três semicolcheias, terminando geralmente em uma semínima enfatizada, juntamente com o contínuo que dá a impressão de uma marcha fúnebre com lamentos de luto. A ascensão cromática na linha vocal no compasso 12 até ao compasso 14 na secção 'A' das palavras 'io moriro' (eu morrerei) acrescenta uma sensação de desespero, enquanto o ornamento estendido no último 'io moriro' da secção 'A', e o ornamento da 'alma spirero' na secção 'B' (compassos 36 a 38) são como um grito desesperado ao céu por compreensão e alívio. James Edward Hughes aconselha a interpretação de Tatiana Troyanos. A emoção e a sinceridade mostradas na ária são muito comoventes: mesmo sem ver o seu rosto, pode-se sentir a profundidade de sua dor. Tatiana Troyanos - <https://www.youtube.com/watch?v=LV2qg6BraPE>*
- **Natalie Dessay** – <https://www.youtube.com/watch?v=KqPkXiq9LO4>
“Devemos estar em forma... É uma obra que exige muita energia e técnica.” “Os ornamentos são um trabalho em conjunto com a orquestra.”
- **Donald Henanhan** (na sua crítica para o New York Times sobre a prestação de Kathleen Battle em Cleópatra para o Metropolitan Opera) - *Cleópatra de Handel é uma delícia de atriz/cantora, não apenas um veículo de atleta vocal. Ela muda de uma gatinha sexual intrigante para uma mulher perdidamente apaixonada no espaço de três atos.*

Ornamentação:



The image displays a musical score for Soprano, consisting of eight staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical ornaments and notations, such as trills, grace notes, and slurs, indicating specific performance techniques. The staves are numbered 4, 8, 11, 15, 18, 21, and 25, corresponding to the measure numbers. The notation is in treble clef and includes dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

Notas de aulas:

- 03/05/18- **Maria Diaconu** – consciência que Cleópatra está desesperada – antes de cantar; sinceridade a partir do corpo até à voz; para cantar Handel é preciso pensar em ter a voz na “frente” (devant), pensando numa espécie de apoio por baixo do queixo – o efeito esperado é uma “imitação” do que os instrumentos de arco antigos fazem; tensão e relaxe no final da linha (ao contrario de Mozart em que a voz deve ser mais livre no “meio da boca”); io moriró – sempre acrescentando mais desespero e tensão explodindo na pequena cadência; nunca estático – um som que avança; Não esquecer que Cleópatra é uma mulher muito poderosa por isso esse poder e energia não se devem perder, mesmo que soe a frágil.

- 09/07/18 -**António Salgado** – apesar de ser Handel não utilizar tanto a voz Barroca e pensar mais no estilo vocal de Mozart, no seguimento da tradição daquilo a que Mozart chamava o “bom canto”; não engolir as vogais puras – se é “o” é “ó”; abrir sempre um pouco nas notas finais (procurar o lugar certo e dar mais brilho, sempre na frente).

Aspetos importantes segundo a pesquisa histórica

- *Aria da Capo*: harmonias simples e (quase sempre) em tempo lento com um motivo rítmico único persistente;
- Técnica estilística conhecida como “*bel canto*”;
- Execução de uma linha ornamental;
- Tensão resultante do contraste entre frases alternadas de melodia suave e rajadas de ornamentação florida sem sacrificar a beleza do som.;

Performances

- Sonya Yoncheva - <https://www.youtube.com/watch?v=McJW17huQrw>
- Natalie Dessay - <https://www.youtube.com/watch?v=u4vB6DaJfQw>
- Sandrine Piau - <https://www.youtube.com/watch?v=uj3SQbz-DaQ>

Eu gosto de ouvir Handel em qualquer voz desde que tenha a noção de estilo correta. Yoncheva apesar de ter uma voz enorme, consegue dar o toque certo do estilo barroco. É muito fácil deixar a voz estagnar nas notas longas desta ária daí ser um grande desafio encontrar o tempo e o toque barroco certo. Piau ainda me surpreende mais pelo uso das dinâmicas como base da interpretação. Apesar de não gostar de algumas opções estilísticas de Dessay, identifico-me imenso com os ornamentos que usa.

“Giunse alfin il momento...deh vieni non tardar”

Cena: 4

Personagem: Susanna

Ópera: Le nozze di Figaro

Compositor: W.A. Mozart

Primeira apresentação:

Língua: Italiano

Sinopse da ópera

A ação segue um dia na vida do Conde Almaviva, que se interessou por Susanna, que está noiva de Figaro. Cherubino, o pagem do conde ficou encantado com a condessa Almaviva. Quando o conde é informado do afeto de Cherubino pela sua esposa, ele manda Cherubino embora. Em seguida, a condessa, Figaro e Susanna elaboram um plano para expôr a própria infidelidade do conde e humilhá-lo, o que leva a uma noite no jardim repleta de identidades equivocadas e culminando na humilhação do conde e no perdão da condessa. Susanna finge cantar esta ária diretamente para o seu "amado" (o Conde) enquanto Fígaro a ouve, escondido. Figaro declara seu amor por ela.

Contextualização da ária no enredo

No jardim do conde Almaviva. Para provocar Figaro, que acha que Susanna o está a trair com o conde, Susanna pede ao conde que vá rapidamente ter com ela ao jardim.

Referências da ária/obra/gênero

- **Renée Fleming** – *o recitativo tem que ser diferente da ária; recitativo com muito mais urgência e brilhante; “in braccio al idol mio” aproveitar o momento; “timide cure” mais nervoso, menos preocupação – audível; Para cantar Mozart tens que estar mesmo dentro da personagem; Não é volume que torna a aria interessante mas sim as cores e coisas que fazem as pessoas sentirem algo; Sentir a energia no corpo sem tensão no rosto e aproveitar o ar; Tem que ser cantado com um sorriso;*
- **Michael Recchiuti** (<https://www.youtube.com/watch?v=88h-RpMobnY>) - *a única coisa que importa quando se vai cantar o inicio do recitativo “ele está a ver-me” - a introdução do recitativo é super importante; inicio da aria – utilizar muitas consoantes; “qui ridono” – imaginar o riso; pensar sempre em*

provocação; “incoronar” em fá – deixar no ar em vez de diminuir o volume; último “incoronar” fazer “ré mi fá mi sol fá mi re dó” como cadência.

- **Elizabeth Söderström** (1927- 2009), soprano sueca, diz que os recitativos de Mozart não são só um elo entre as árias ou conjuntos, mas sim um elemento importantíssimo para o desenvolvimento da trama por isso o texto deve ser ouvido e compreendido. A soprano diz que, a seu gosto, os recitativos deveriam ser cantados com menos voz do que as árias, articulados com cuidado e em tempos variados de acordo com a declamação das palavras - claramente diferente das árias. Acrescenta que os tempos rápidos não são considerados tempos “felizes”, mas sim para exprimir emoções fortes, palpitações, excitação ou raiva. Se analisarmos algumas árias como “Ach ich füls” da Pamina ou “Deh Vieni non tardar” de Susanna a base é o batimento cardíaco, o que ilustra os corações das personagens. Neste tipo de árias, o cantor tem que ter sempre atenção ao tempo e não se deve esquecer que o público respira com ele. Durante a sua experiência “Mozartiana”, Elizabeth teve contacto com vários tipos de maestros, uns que dizem que a música de W. A. Mozart deve ser interpretada exatamente como está escrita, sem qualquer acrescento de cadências nem apogiaturas. Outros, pelo contrário, dizem que "O que é maravilhoso na música de Mozart é que pode acrescentar expressões para seus sentimentos - apogiaturas e cadências improvisadas ..." (Södertröm 1992 Pag. 140).

Notas de aula:

- 18/10/17- **Alexander Mayr** – pensar em dançar uma valsa – se pensar nesses movimentos podemos ter uma conexão maior com o corpo; cuidado com os saltos – ter sempre em atenção a mesma formação de vogais em notas diferentes; utilizar cerca de 50% da voz; pensar sempre no movimento do ar na horizontal; saltos de “incoronar” – não dar muito volume nas mais agudas pensar em portamento (mas não fazer); muito elegante, charmoso, leve; muito diferente do canto da Contessa.
- 24/05/18 – **Maria Diaconu** – cuidado com as sílabas fracas (não prolongar finais); ter sempre a personagem em corpo (cada respiração, cada batimento); diferencia de Contessa e Susanna- a primeira é mais instruída, é de uma classe social elevada, leva a vida com menos urgência que a Susanna ou seja isso deve estar implícito na voz; sentir que a personagem já está a andar em cena antes de cantar; imaginar que a personagem está a atravessar o jardim em pontas de pés (sentir o peso do

corpo, deixando sempre a voz a “pairar” nos harmónicos agudos; em Mozart devemos cantar no meio da boca; “incoronar”- frágil de amor que vem da sensibilidade emocional;

- 12/05/18 – **Nina Uhari** – som sempre presente (não deixar a voz pouco focada); deixar a voz fluir, mas sempre com grande apoio nas consoantes; ter sempre presente as últimas palavras de Susanna no último recitativo “*Il birbo è in sentinella. Divertiamoci anche noi: Diamogli la mercé de’ dubbi suoi.*” – a certeza de que é um jogo em forma de serenata, então todos os sentimentos que ela fala é tudo exagerado para deixar Figaro irritado;
- 09/07/18 - **António Salgado** – recitativo joga com toda a cena – assumir mesmo a presença de Figaro – provocar e olhar para ele para ver se ele está a ouvir; na ária criar um ambiente mais íntimo; notas agudas – estabelecer o ataque e depois reduzir para voz em “floating” para controlar a intensidade vocal desejada ou permitir crescendos e decrescendos de acordo com as indicações de Mozart na partitura.

Aspetos importantes segundo a pesquisa histórica

- expressão sair de um bom canto (“bel canto”), sugerindo que o "bel canto" nunca deveria ser sacrificado em nome da expressão;

Performances

- Nadine Sierra - <https://www.youtube.com/watch?v=J6yMX8tp1Hc>
- Mirella Freni - <https://www.youtube.com/watch?v=2vIltlSHSg>
- Lucia Popp - <https://www.youtube.com/watch?v=R3NItbi7PDY>
- Kathleen Battle - <https://www.youtube.com/watch?v=xIzxugLzSWc>
- Victoria de los Angeles - <https://www.youtube.com/watch?v=1myOqGybVek>

Inspirei-me muito na interpretação da Nadine porque, para além de ser em recital (como vou apresentar a ária), na minha opinião, a soprano conseguiu contextualizar de uma forma natural o que se passa em cena. Mas em termos vocais as vozes de Freni, Popp, Battle e los Angeles são a minha principal influência, muito orgânico, com o volume necessário, sem grandes artificios, um italiano perfeito e sempre com um fio de energia a correr a aria toda. Para mim, essa energia faz tudo e é isso que eu procuro.

“Sento talor nell’anima”

Ato: único

Personagem: Lucilla

Ópera: La scala di seta

Compositor: Rossini

Primeira Apresentação: 1812

Língua: Italiano

Sinopse da ópera

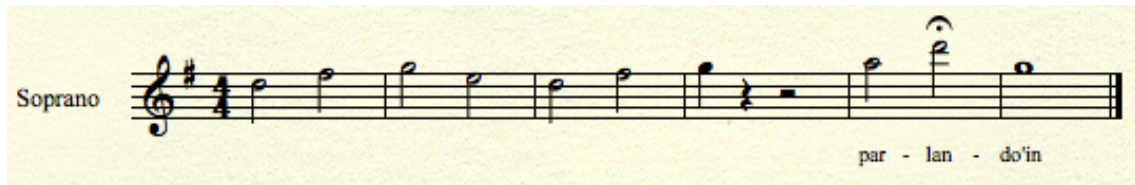
A escada de seda permite que Giulia leve todos os dias para o seu quarto o homem com quem ela se casou secretamente. Como o seu guardião não sabe, planeia casar Giulia com outro.

Referências da obra/aria/género

- **Olga Peretyatko**, soprano (para Euronews) diz que é preciso *estar fisicamente apto para cantar Rossini* pois a sua música é quase atlética.
- **Mark Elder**, maestro (Royal Opera House) - *Rossini era muito rigoroso com sua música e esse é um dos problemas que temos hoje em dia, porque é muito difícil de a realizar. Na música de Rossini não há gordura, não há nada que se possa esconder atrás. É perfeito ou decepcionante. A primeira qualidade das óperas de Verdi é o drama; Donizetti é charme e belas melodias; com Rossini, é ritmo. Os ritmos na sua música parecem ser mais importantes do que qualquer outra coisa. Isso não quer dizer que ele não tenha escrito belas melodias ou conjuntos maravilhosos, mas tudo que todo mundo faz é alimentado pela sensação de ritmos. Eles têm que estalar.*

Notas das aulas:

- 03/05/2018 - **Maria Diaconu**- sentir a voz atrás dos dentes; em primeiro lugar sussurrar o texto para sentir o foco; cantar como a fala para uma maior flexibilidade; a energia tem que estar sempre conectada ao corpo; “focalização” é a palavra-chave; Final:



- 12/05/18 - **Nina Uhari**- sentir os tempos fortes e não dar muito importância às coloraturas; “sento” começar bem em cima; coloratura ascendente não muito ligada, com “ar” no meio”; “é’s” resolver com staccato antes de ligar;
- 23/05/18 - **Alexander Mayr** - primeiro, equalizar os níveis de altura; segundo, encontrar diferenças entre as partes em staccato e em legato; Rossini é do mesmo tempo que Donizetti e Bellini, mas é um pouco diferente – é muito mais brincalhão e com muito mais coloratura que os outros; encontrar uma energia na frase toda e não só nas coloraturas; quando há motivos que se repetem, tentar dar cada vez mais ênfase no novo; Final:

Soprano

mi va par - la - do'in

S

sen

- 10/07/18 - **António Salgado** – semi-colcheias – forte/piano sempre; Final:

Soprano

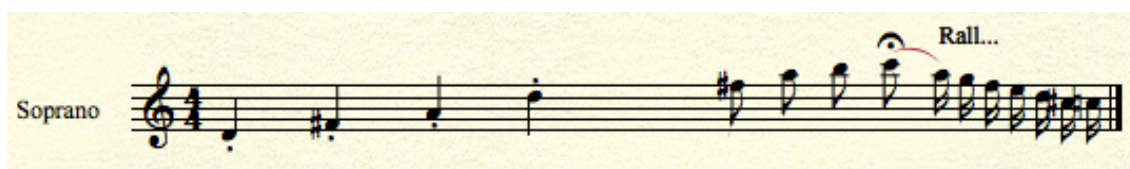
mi va par - la - do in sen

Cadência

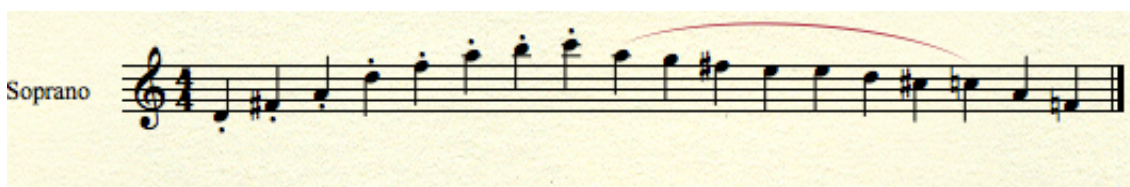
- **Maria Diaconu**

Soprano

- **Alexander Mayr**



- **António Salgado**



Aspectos importantes segundo a pesquisa histórica

- subtileza da interpretação de cadências, exigindo do cantor uma super-técnica;
- procura e o ênfase nos efeitos musicais mais importantes;
- Objetivo de juntar o drama com o belo som musical, recorrendo à música em busca de novos elementos emocionais.

Performances

- Cecilia Bartoli - <https://www.youtube.com/watch?v=jOvSwXWRaeQ>

A Cecilia Bartoli é a minha preferida. Mostra a urgência de Lucillia em mostrar o seu amor. As coloraturas muito bem articuladas, os staccatos perfeitos, o jogo entre o forte e piano e as suas linhas muito bem ligadas demonstram claramente tudo o que Rossini nos pede na partitura e o que a personagem exige em termos expressivos.

“Kommt ein schlanker Burch gegangen”

Ato: 2 (cena 1)

Personagem: Ännchen

Ópera: Der Freischütz

Compositor: Weber

Primeira apresentação: 1821

Língua: Alemão

Sinopse da ópera

A história passa-se à volta de um concurso de tiro onde o vencedor poderá casar com a filha do caçador mais velho, Agathe.

Max, que era o melhor caçador da região perde para Kilian (um caçador sem experiência) num teste de tiro. Kaspar, seu companheiro de caça, fingindo ser seu amigo, diz que este pode estar sobre uma influência diabólica e afirma que conhece uns truques de feitiçaria que podem auxiliá-lo convidando-o para ir à Toca do Lobo, onde se darão os rituais.

Kaspar na realidade tem um pacto com o diabo para que as balas sejam enfeitiçadas e em vez de acertar o alvo, acertem a própria Agathe.

No dia da prova de tiro, Agathe conta à sua prima Ännchen o sonho que teve: sonhou que era uma pomba branca que voava de galho em galho e que fora alvejada. Logo depois, voltava a ser Agathe e aparecia uma pomba negra banhada em sangue. Ännchen tenta interpretar o sonho e diz que a ave negra era o sinal de um grande romance e o facto de ela ter achado que era uma pomba branca seria devido a ela ter passado muito tempo costurando o vestido de núpcias, para se casar com Max.

A prova de tiro inicia e o alvo que Max deve acertar é uma pomba branca. Agathe diz para Max não atirar, mas o tiro já tinha saído. Todos cercam Agathe, que está desmaiada, pois o tiro na verdade acertou Kaspar, que tinha sido traído pelo diabo.

Como Max não acertou o alvo, é impedido de se casar com Agathe. Porém, surge o ermitão da aldeia, como um representante de Deus e diz que dois corações não podem depender de um tiro para serem felizes fazendo com que Max e Agathe se casem.

Contextualização da aria no enredo

Ännchen canta sobre as suas habilidades em conquistar homens.

Referencias da obra/aria/género

- **Kenneth Furie (em The New York Times – 1993)** – Diz que esta ópera tem várias armadilhas: existe a forma básica de "singspiel", utilizando o diálogo falado em vez do recitativo cantado - uma forma que coloca problemas para as grandes casas de ópera; Weber já preparava terreno para os tipos de voz mais pesadas, que Wagner usaria, sem abandonar ainda o idioma florido de Mozart.; a facilidade com que os personagens e situações podem ser reduzidos a estereótipos, tendo como pano de fundo o milho do campo.

Notas das aulas:

- 11/07/18- **António Salgado** – grande frescura vocal; carácter folclórico das melodias; esperar na cadência, ter sempre tempo para a cadência; apoggiaturas rápidas;

Aspetos importantes segundo a pesquisa histórica

- obra que assinala o nascimento da ópera romântica alemã.
- melodias simples, folclóricas;

Performances

- Rita Streich - <https://www.youtube.com/watch?v=fHxoKju-he0>

Streich, com a sua voz cristalina, foi a melhor interpretação que encontrei. Para cantar esta ária não é preciso grande poder vocal, mas sim uma grande elasticidade. Procuo essa forma saudável de cantar. O cristal da soprano é soberbo desde o início culminando num final super brilhante. O meu objetivo é manter a mesma frescura na voz (sem pesar) até ao fim da aria.

“Suis-je gentile ... Obeissons quand leur voix appelle” (Air du Cours-la-Reine)

Ato: 3

Personagem: Manon

Ópera: Manon

Compositor: Massenet

Primeira Apresentação: 1884

Língua: Francês

Sinopse da ópera

Manon é um conto de amor, ganância e traição. Manon é uma jovem que foi enviada para um convento pela sua família. Ela encontra Des Grieux, que se apaixona instantaneamente por ela, e os dois decidem fugir e fugir para Paris. Vivem felizes por algum tempo, até que Manon é persuadida a deixar Des Grieux pela promessa de luxo e riquezas com De Brétigny. Algum tempo depois, Des Grieux está tão arrasado que decidiu entrar no sacerdócio. Manon ouve isso e corre para convencê-lo de seu amor. Os dois estão reunidos, até que eles perdem a sua fortuna e ambos são presos por trapacear em um jogo. Enquanto Des Grieux é libertado, Manon é condenada a longos anos de prisão e deportação para a América. Des Grieux procura-a para a resgatar, mas chega tarde demais. Manon morre em seus braços.

Contextualização da aria no enredo

Numa praça movimentada de Paris, França, do século XVIII, Manon aparece no meio da multidão e descreve aos seus admiradores a sua filosofia de viver apenas para o momento, não se importando com o que acontece depois. Afinal, há pouco tempo na juventude e deve aproveitar-se com amor, canto e dança.

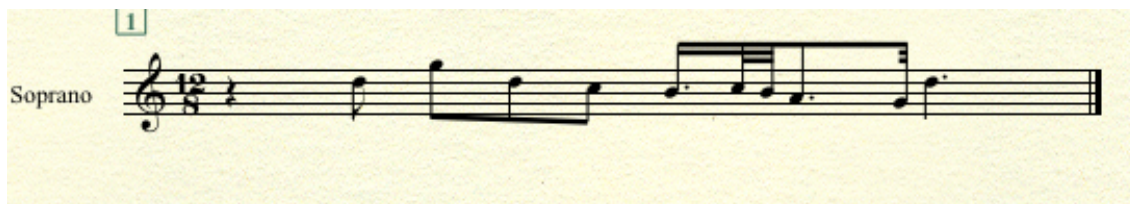
Referências da obra/aria/gênero

- **Rachel Beaumont (Royal Opera House – 2014)** – Afirma que na Gavotte de Manon, no Ato III, cena 1, vê-se Manon alegremente abrigada como a “queridinha” de Paris. Massenet baseia-se em rápidas e fáceis notas agudas da coloratura – o show-off da ópera - para representar uma mulher que é o centro das atenções e que todos a adoram. No ritmo imponente de Gavotte, Manon aprecia seu controle sobre o coro masculino, que está absolutamente sob seu controle.

Mas o prazer sincero irradia de Manon por toda a ária, de modo que ninguém pode deixar de ser encantado.

Notas de aula:

- 09/07/18 - **António Salgado** – som franco que expressa a sinceridade do personagem; voz encorpada; no geral cobrir bem a voz nos agudos.
- 12/04/18 - **Maria Diaconu** – um som “mais alto” com o palato bem para cima; Manon é sincera, ela conta a história de dentro - não exteriorizar os sentimentos, mas sim senti-los; “profiton” – aproveitar pelo prazer; parece uma ária muito alegre, mas Manon mostra que para além da riqueza e da fama, algo lhe falta dentro.
- 08/03/18 - **Nina Uhari** – apesar de parecer muito livre, ter sempre o ritmo muito preciso; muito menos voz – há muitos momentos sem orquestra; pensar na intensão do texto pois há muitas questões que ela deixa no ar – mostrar isso com a voz; atenção ao ritmo que caracteriza a personagem como se fosse a sua assinatura, por exemplo:



- 07/03/18 - **Alexander Mayr** – manter a energia até ao fim de todas as frases; para os saltos das notas em stacatto pensar rápido;

Performances

- Sonya Yoncheva – <https://www.youtube.com/watch?v=pcZk7fvKHsc>
- Angela Gheorghiu – <https://www.youtube.com/watch?v=unNT0clXZVA>
- Mady Mesplé - <https://www.youtube.com/watch?v=I5DjppKKpRg>

Na minha opinião, este tipo de repertório já exige uma voz bem mais “encorpada” e por isso a idade vocal também conta para uma melhor execução desta aria. Mesplé, soprano francesa foi o meu primeiro guia. Com o seu francês perfeito, ajudou-me a perceber qual é a forma mais correta de cantar este repertório francês. Yoncheva e Gheorghiu foram uma grande inspiração de como se interpreta Manon. As suas grandes e imponentes vozes ajudaram-me a libertar o meu som (em vez de o forçar a sair).

“Non, Monsieur mon mari”

Ato: 1

Personagem: Thérèse

Ópera: Les mamelles des Tirésias

Compositor: Poulenc

Primeira Apresentação: 1947

Língua: Francês

Sinopse da ópera

Thérèse, cansada da sua vida como uma mulher submissa transforma-se no macho Tirésias, quando os seus seios se transformam em balões e flutuam para longe, deixando o seu marido nada satisfeito.

Thérèse marcha para conquistar o mundo como general Tiresias, iniciado uma campanha bem-sucedida contra o parto e é saudado pela população. Temendo que a França seja deixada estéril se as mulheres desistirem do sexo, o marido promete encontrar uma maneira de ter filhos sem mulheres.

O projeto do marido foi um sucesso espetacular, e ele deu à luz 40.049 crianças num único dia.

O gendarme informa que por causa da superpopulação, os cidadãos de Zanzibar estão a morrer à fome. O marido o futuro está nas mãos de adivinha de leitura de tarot.

A adivinha profetiza que o marido fértil será um multimilionário, mas que o policial estéril morrerá em extrema pobreza. Irritado, o gendarme tenta prendê-la, mas ela o estrangula e se revela Thérèse. O casal reconcilia-se

Contextualização da aria no enredo

Thèrese transforma-se um homem pois está cansada de ser submissa do marido.

Referências da obra/aria/género

- **Alex Ross (The New York Times – 1993)** – Para Ross, no meio da confusão de cantigas e danças, detritos da cultura popular do início do século XX, Poulenc anuncia-se furtivo, em espasmos dissonantes e desorientação estilística geral. O maior desafio de "Mamelles" é o seu texto, o "drama surrealista" do poeta Guillaume Apollinaire. Fortalecida pela retórica da liberação sexual, uma mulher chamada Therese se coloca na masculinidade (seus seios flutuam para longe dos

balões); seu marido frustrado, conseqüentemente, se transforma em uma mulher e dá à luz dezenas de bebês, todos para a glória da França.

Notas das Aulas

- 09/11/18- **António Salgado** – transformar as notas agudas em floating para não cansar e depois crescer quando estiver estável; deve haver muitas nuances e muitas diferenças nas cores, nas intensidades e nas dinâmicas vocais (pianos, fortes, legattos, staccatos, etc); exagerar o riso, o estar zangada etc.; tudo o que é livre na partitura procure e exagerar para tirar o máximo de partido das diferenças;
- 31/05/18 - **Maria Diaconu** – mostrar mesmo os extremos da personagem; Poulenc brinca muito com os extremos da voz falada e por isso perceber porque é tão grave numa frase e tão aguda noutra – está tudo ligado; o equilíbrio da voz vem com a energia da personagem; recitativos muito falados e a reação muito mais espontânea

Aspetos importantes segundo a pesquisa histórica

- grande domínio linguístico do cantor;

Performances

- Denise Duval- https://www.youtube.com/watch?v=dJeMUVa_ym4
- Barbara Bonney - <https://open.spotify.com/track/1cYZ0mwMyCKqEJ0dZf3bdh>

Duval tem que ser a primeira influência, sendo ela a primeira soprano a cantar este papel. É assim que deve soar a Thérèse – é a primeira vez que tenho a soprano “original” como principal referência. No entanto, Bonney, utiliza todos os recursos expressivos da sua voz – numa só aria de apresentação, a soprano consegue mostrar diversas fases.

“I want Magic”

Ato: 3 (Cena 2)

Personagem: Blanche

Ópera: A Streetcar Named Desire

Compositor: André Previn

Primeira Apresentação: 1998

Língua: Inglês

Sinopse da ópera

Blanche DuBois sofreu a perda da sua casa e trabalho quando ela chega em Nova Orleans para visitar sua irmã Stella.

Stanley, marido de Stella, enfurecido pelos ares artificiais e pelo comportamento sugestivo de Blanche, com receio de perder a compostura da sua esposa, decide expor as mentiras de Blanche sobre seu passado - que é mais trágico do que ele é capaz de imaginar.

Após assistir várias situações de violência entre Stanley e Stella, Blanche suplica a sua irmã para deixá-lo, mas o marido dela ouve-as e diz a Stella que está a fazer uma investigação sobre Blanche na sua cidade natal.

Num encontro com Mitch, um colega de trabalho de Stanley, Blanche conta-lhe sobre o seu casamento com um jovem homossexual e como ela se culpa pelo seu suicídio.

No aniversário de Blanche, Stanley interrompe a comemoração dizendo que descobriu a reputação de Blanche de seduzir rapazes e o facto de ter sido obrigada a deixar a cidade. Ele entrega a Blanche uma passagem de ida para casa dizendo-lhe que Mitch agora sabe de tudo e não voltará mais. Assim começa a fragmentação da mente de Blanche.

Mitch, bêbado, invade o apartamento e repreende Blanche. Blanche começa a enlouquecer e o auge é quando Stanley a estupra.

Stella, incapaz de acreditar nas acusações de Blanche contra Stanley, empacota as roupas de Blanche para que ela as leve ao asilo quando o médico chegar. Agora ela depende - de uma nova maneira - da "bondade de estranhos".

Contextualização da ária no enredo

Discussão entre Mich e Blanche no apartamento dela.

Referência da ópera/ ária/ género

- **Ayano Hodouchi (2013)** - Afirma que Blanche não é sensual. Não é uma vampira ou sereia e não é gratificação física que ela procura, mas salvação. Diz também que o estilo da ópera é uma mistura de muitas coisas pois não há muita novidade ou surpresa, mas a Previn reúne vários estilos para cada personagem ou cena. Blanche é caracterizada por forte lirismo e tem algumas árias sonhadoras, enquanto a cena de estupro parece espelhar um cenário semelhante na ópera de Shostakovich, Lady Macbeth do Distrito Mtzensk.
- **Renée Fleming (Masterclasse Youtube 2016)**
<https://www.youtube.com/watch?v=OppRHlkBiOE&t=184s> – “o meu objetivo quando canto papéis como este é fazer com que o público esqueça que estou a cantar, é uma peça de teatro”; “Mich está a confrontá-la e ela está a reagir”;

Notas das aulas:

- **Nina Uhari** – apesar de ser interpretado com um estilo mais parecido com o “musical” e o “pop”, nunca exagerar e ter sempre atenção a manter o seu caráter operático.

Aspectos importantes segundo a pesquisa histórica

- Consciência de ritmo;
- Conhecimento e capacidade de aplicar as técnicas vocais anteriores na performance;

Performances

- Renée Fleming - <https://www.youtube.com/watch?v=byF3FKUryns>
- Louise Alder - <https://www.youtube.com/watch?v=q2k1FVjfSvQ>

Fleming também foi a soprano de estreia desta ópera daí a sua principal influência na interpretação. Alder deu um ar fresco e jovem a Blanche e vai ser nessa junção de personalidades que me vou focar.

Processo de Criação do Recital

Com o repertório escolhido, a primeira fase foi o estudo das árias, tendo sempre a mesma base: texto, música e só mais tarde juntar-me ao piano. Este é o método com que mais me identifico e que na minha opinião, me traz melhores resultados em curto espaço de tempo.

Baseio este meu método naquilo a que Shaun MacNiff (2007, p.39) chama de "art-based research", metodologia que considera que o artista é soberano e insubstituível na "ação-investigação" artística. Neste sentido, o artista, para compreender os processos que regem a sua arte irá utilizar "diferentes maneiras de investigação que têm a capacidade de se informar uma às outras" ajudando assim o investigador-actor a construir um estudo que sirva o melhor possível a questão concreta originalmente enunciada. Neste caso, o Recital, segundo a questão central e original enunciada no início do trabalho: "Pode um cantor atual interpretar árias de ópera de vários autores, épocas, autores estilos de música com a mesma técnica?"

A ordem do estudo foi com base nas certezas do programa, algumas árias já estavam decididas há mais tempo que outras. A última aria a ser estudada foi a aria "I want Magic" de Previn pois tive muito indecisa entre várias.

A primeira parte do recital é executada com um ensemble de instrumentos barrocos (teorba, viola da gamba, flautas e cravo) e com a afinação em 415Hz.

A aria de Monteverdi foi uma sugestão de Dorota Cybulska, minha professora de Coaching Baroque em Genève. Foi muito importante o trabalho inicial que fiz com Dorota, pois deu-me logo uma ideia de estilo que nunca tinha tido por nunca ter cantado uma ópera de Monteverdi. Mas a grande evolução e compreensão da obra foi claramente com Maria Diaconu e António Salgado. A soprano fez-me compreender que não preciso de tirar o volume da minha voz ou tentar encontrar uma voz com menos corpo porque é possível ajustar-me ao estilo sem mudar a forma e assim a voz continua disponível para todos os outros estilos que vou cantar a seguir no recital. O prof. António Salgado ajudou-me imenso a encontrar o sítio certo para fazer a coloratura de uma forma mais fácil de forma a deixar todas as notas perceptíveis.

Para interpretar esta ária vou dar prioridade ao texto e à dramaturgia e sendo esta a ária mais "extrovertida" optei por dar mais expressividade, comparativamente com as outras. Optei por utilizar instrumentos associados à época como Alaúde, Cravo e Viola da Gamba para dar-me mais apoio em relação ao estilo.

As árias de Lully e de Rameau foram também sugestões de Dorota Cybulska que me consciencializou da importância e diferença dos dois compositores. O trabalho com Dorota na ária de Rameau foi muito importante pois o compositor dá muita importância ao ritmo do texto e encontrar o ritmo certo foi uma grande dificuldade para mim. Esta ária acabou por ser uma das árias mais difíceis de montar. O prof. António Salgado aconselhou a não deixar a voz tão lisa, como a prof. Maria Diaconu, e deixá-la mais flexível nas notas longas e agudas. Optei por seguir esse conselho pois senti mais facilidade em desenvolver a ária. A ária de Lully é muito simples e vive claramente da simplicidade da melodia e dos ornamentos delicados. Prefiro dar primazia à beleza da linha vocal e não “estragar” com grandes rodeios. Tento ao máximo ter atenção ao corpo da voz (que mais uma vez tenho tendência em retirar por ser um “mito” das vozes de música antiga), conjugar as notas lisas com notas mais flexíveis e diferença entre dinâmicas, de modo a que se torne mais agradável para o ouvinte, privilegiando sempre um som livre e dinâmico. Nestas duas árias vou utilizar os mesmos instrumentos anteriormente utilizados.

Foi muito complicado encontrar uma boa ária de Handel pois sempre senti dificuldades em cantar obras deste compositor. Sinto que nunca consegui compreender o seu estilo. Muitos professores apoiam a interpretação tendo em conta as tradições barrocas (som mais liso, zero vibrato) e outros acham que é claramente mais aproximado ao classicismo e defendem um som mais redondo e com mais vibrato. Confesso que ainda não estou completamente esclarecida na minha forma mais orgânica de cantar a ária que escolhi, mas optei por tentar equilibrar.

Esta ária pedia claramente uma orquestra mais completa, mas com a falta de músicos disponíveis continuei com o mesmo ensemble.

A partir daqui todas as árias serão executadas com acompanhamento de piano.

A ária da Susanna, de Mozart, foi uma ária que trabalhei bastante e ouvi dezenas de interpretações para perceber a forma mais correta de a cantar. Apesar de haver interpretações com base em estilos muito diversos, tentei focar-me numa interpretação sóbria, mas com uma atenção especial para a noção cénica. Tem que haver uma consciência do tempo, do espaço e da história para se interpretar corretamente esta ária. Muitos dos vídeos (principalmente) de recitais que assisti, as cantoras não mostravam ao público todo o conflito que está presente na ária (o fígaro presente em cena e o jogo de Susanna com as palavras). Foi muito difícil perceber o momento certo para cada elemento expressivo por isso optei por dar ao público apenas o básico para compreender a história.

Em termos vocais foquei-me essencialmente em manter o fluxo de ar de cada frase pois como a ária tem grandes saltos intervalares, senti que se conseguisse pensar numa linha horizontal conseguia executar a ária com menos dificuldade. Em termos de som sinto que o que a professora Maria Diaconu sugeriu foi o mais indicado – pensar no som no meio da boca.

A ária “Sento um tallor nell’anima” é o meu primeiro contacto com a música de Rossini por isso foi uma grande descoberta. A primeira dificuldade foi a forma correta de executar a coloratura pois é muito rápida mas bastante ritmada como se fosse um apontamento estilístico a uma melodia simples.

Como o centro da ária é essencialmente na zona média tive bastante tempo concentrada em encontrar o sítio ideal para que soasse o mais fluido e equilibrado possível. A cadência final foi uma “luta” pois nenhum dos professores gostaram da ideia da partitura e então todos deram ideias. A que achei mais orgânica e com maior sentido musical foi a sugerida pelo prof. António Salgado.

A aria de Weber foi outra que demorou imenso tempo a ser escolhida. Queria algo que representasse o início da era romântica e ao mesmo tempo em alemão. A ópera que representa o início da ópera Romântica Alemã foi a selecionada.

A Manon de Massenet foi uma grande descoberta. Descobri imenso da minha voz nesta ária como a leveza nos agudos e a flexibilidade nas coloraturas, coisas que nunca imaginei que a minha voz tivesse. Foi uma adaptação ao novo som “fácil” e brilhante da minha voz, mas sinto que foi a partir desta ária que consegui decidir todo o resto do repertório pois confiei muito mais no potencial e tessitura da minha voz e no que eu consigo fazer com ela. Aprendi também a sentir o que a personagem sente e não apenas a exteriorizar o que está explícito no texto - a importância do subtexto no carácter da personagem (um grande obrigado à prof. Maria Diaconu pela “luz” neste assunto).

O grande desafio foi-me proposto pela pianista Nina Uhari - a aria de Thérèse de Poulenc. É uma ária que exige muito estudo da partitura e principalmente do texto e da sua intenção. Este é um grande exemplo de que a minha confiança na ária de Massenet me levou a uma melhor interpretação da ária de Poulenc pois exige alguns aspetos semelhantes, mesmo não existindo o mesmo lirismo de Manon.

A ária de Previn foi amor à primeira vista. Encontrei-a pela voz de Louise Alder no final do concurso BBC Cardiff e adorei a sua interpretação (só depois ouvi pela soprano de estreia Renée Fleming). Não tive dúvidas que seria uma ótima ária para termiar o recital numa forma muito simples.

Conclusão

O grau a que me proponho é ao de Mestrado em Interpretação Artística e por essa razão decidi focar-me na interpretação ideal de diferentes géneros de ópera.

O meu objetivo inicial era organizar um dicionário básico para o cantor poder cantar de forma historicamente informada. Com base na pesquisa das noções e conceitos da primeira parte deste trabalho, e na análise performativa da segunda parte acabei por dar relevo na minha experiência enquanto intérprete, optando por aquele repertório que me pareceu mais adequado à minha condição vocal presente.

O programa ERASMUS na Haute École de Musique, de Genève, foi fundamental para a concretização deste trabalho e fundamental para contactar com profissionais que se especializaram numa época/estilo de cantar e me deram as suas opiniões e as suas certezas.

Como é normal, algumas dessas declarações acabaram por entrar em conflito entre elas fazendo com que eu me apercebesse que no final teria de contar com a minha escolha (informada e moldada pelos diferentes ensinamentos) para a parte final desta experiência, o Recital. Esta sim foi a parte mais complicada deste processo. Como posso criar uma opinião com tão poucas experiências no meio? (comparado com carreiras de 20 ou 30 anos como as das pessoas que trabalhei).

Com esta pesquisa senti que, acima de tudo, a interpretação deve ser consciente. Essa consciência tem como base a contextualização da ária no seu tempo, na sua época e seu estilo, no seu autor e no seu estilo, na própria obra em que a ária se insere e nas evoluções técnicas, musicais e interpretativas a que essa obra está sujeita na adaptação ao gosto e à audição da nossa época. E foi essa base que procurei esclarecer.

Sinto que com este trabalho de pesquisa desenvolvi principalmente um ouvido crítico porque para além de analisar livros e artigos de historiadores e cantores tive de aprender a ouvir com outra atenção todas as interpretações que tenho ao meu dispôr, quer em concertos quer em vídeo.

Posso afirmar que é possível interpretar vários estilos de ópera e que, contrariamente ao que pensava, a minha voz consegue ser versátil ao ponto de passar de uma obra renascentista para uma obra romântica, mas tudo com o devido cuidado e a devida consciência.

No fundo, apesar de me ter focado, por último, e de uma forma significativa nas minhas escolhas e na minha experiência, acabei por criar uma base de estudo para

qualquer cantor: 1º- a análise histórica; 2º- a procura de árias da época que se pretendem organizar com vista à criação de uma experiência prática concreta: o recital final; 3º- o estudo do contexto da ária na obra - sinopse da ópera, tradução, contextualização, etc; 4º - notas das aulas e de outros colegas em relação à nossa performance; 5º - após todas essas informações, a tomada de decisão daquilo que mais se adequa à nossa interpretação e ao nosso instrumento a partir das ferramentas necessárias.

Aprendi que a audição de outras interpretações é muito importante porque cria um ponto de partida interessante e relativo à forma aproximada de como deve soar cada obra. Ouvi dezenas de performances, mas ainda assim muito ficou por ouvir.

A abertura a muitas opiniões pode ter coisas boas e algumas consequências, daí devermos ser muito selectivos, termos bem a ideia do que queremos e não nos deixarmos ir com todas as críticas e exemplos ouvidos.

Em termos técnicos, foi muito mais fácil adaptar-me a todas as exigências pois a partir de uma técnica vocal sólida, podemos incluir factores estilísticos sem que isso seja prejudicial ao nosso bem-estar vocal (exemplo do som liso do barroco). É muito importante termos uma técnica vocal que nos deixe cómodos em todos os estilos de ópera diferentes.

Como passei muito tempo a descobrir como é que a minha voz se adequa a todas as teorias, estudos históricos, padrões, entre outros, encontrei formas simples e eficazes que resultam em todos os estilos.

Consegui desmistificar para mim própria, muitos assuntos como o uso das vozes lisas do renascimento, percebendo que, com os conhecimentos do passado, só podia haver esse tratamento vocal. Compreendi também que é possível adequar o estilo da época aos conhecimentos dos dias de hoje, fazendo com que a voz soe sempre saudável.

Tenho plena consciência que nenhuma voz é tão versátil ao ponto de se adequar a todos os estilos operáticos existentes e por isso temos que estar cientes da “categoria” em que a nossa voz se encontra para podermos sempre deixar a nossa voz “brilhar”. Apesar de saber que a minha voz de hoje provavelmente não será a mesma daqui a uns anos, devemos sempre ter a noção do que somos capazes de fazer neste momento, e para isso nada melhor do que profissionais para nos orientar.

A análise destes passos detalhadamente (história, opiniões de outros cantores, formas de estudo, etc.) foi uma surpresa enorme para mim. Ao aprofundar o meu estudo e as minhas análises das obras senti-me crescer enquanto intérprete e também querer saber sempre mais.

Foi extremamente prazeroso e interessante fazer esta pesquisa e analisar todos estes passos. Levo esta aprendizagem para a vida, principalmente porque me fez crescer como cantora e intérprete e, quem sabe, foi um incentivo para uma investigação ainda mais profunda no futuro.

Bibliografia

CARDOSO, José Maria Pedrosa, BORGES, Maria José. *História da Música – Manual do Aluno do 2º Ano*. Sebenta, 2008

DENT, Eduard J. *The Origins of Romantic Opera*. Bulletin of the American Musicological Society, No.4 (Sep.1940), pp 2-3. University of California Press on behalf of the American Musicological Society

DERMONCOURT, Bertrand: “L’univers de l’opéra” oeuvres, scènes, compositeurs, interprètes, Bouquins, Paris octobre 2012

FERNANDES, A. J.; KAYAMA, A. *A sonoridade vocal e a prática coral no Barroco*. Per Musi, Belo Horizonte, n.18, 2008, p.59-68

GARCIA, Manuel P. R. *Traité complet sur l’art du chant*. Parte I, 1841; Parte II, 1847. Paris: Minkoff, 1985

GROUT, Donald, V. PALISCA, Claude. *A History of Western Music*, W. W. Norton Company, Inc., 1988, Tradução: Ana Luísa Faria, Impressão e acabamento: Printer Portuguesa, Lda, Gradiva – Publicações, Lda. 2007

KLEIN, Herman, *The Bel Canto*. The Musical Times, Vol.65, NO.974 (Apr.1924) pp-308-311

LAMPERTI, G.B. Maximilian Heidrich. *The Technics of Bel Canto*. New York: G. Schirmer (Berlin: Albert Stahl): 1905

LAMPERTI, Francesco. *Guida teorico-pratica-elementare per lo studio del canto*. Milan: Ricordi, 1864

MANCINI, Giambattista. *Art of Singing*. Translated by BUZZI, Pietro. Richard G. Badger, The Gorham Press: Boston, 1912

MARCHESI, Mathilde. *Bel Canto: A Theoretical and Pratical Vocal Method*. Dover, 1970

MENERTH, Edward F. *Singing in Style: Renaissance*. Music Educators Journal, Vol. 52, No 5 (April - May. 1966) pp. 56-58

_____. _____. *Singing in Style: Baroque*. Music Educators Journal, Vol. 52, No 6 (Jun.- Jul. 1966) pp. 73-74 +76+101-107

_____. _____. *Singing in Style: Classic*. Music Educators Journal, Vol. 53, No 1 (Sep 1966) pp. 64-66+135+139

_____. _____. *Singing in Style: Romantic*. Music Educators Journal, Vol. 53, No 2 (Oct 1966) pp. 79-83

_____. _____. *Singing in Style: Romantic Part II: Presentational*. Music Educators Journal, Vol. 53, No 3 (Nov 1966) pp. 69-70+73+74+77

_____. _____. *Singing in Style: Modern Part I: Evolutionary*. Music Educators Journal, Vol. 53, No 4 (Dec. 1966) pp. 49-55

_____. _____. *Singing in Style: Modern Part II: Revolutionary*. Music Educators Journal, Vol. 53, No 5 (Jan. 1967) pp. 10-11

MILLER, Richard. *The Odyssey of Orpheus: The Evolution of Solo Singing*. Journal of Voice, Vol 10, N.2 pp. 109 -128 Philadelphia: Lippincott- Raven Publishers: 1996

NEWTON, George. *Sonority in singing: A historical essay*, New York: Vantage Press, Inc., 1984.

RANSOME, Antony. *Towards an Authentic Vocal Style and Technique in Late Baroque Performance*, Early Music, Vol. 6, No. 3 (Jul ,1978) pp. 417- 419 Oxford University Press

SUNDBERG, Johan. *The Science of the Singing Voice*. 1989

TOSI, Pier F. *Observations on the florid song; or sentiments on the ancient and modern singers*. Tradução de Galliard. London: J. Wilcox, 1743. (original de 1723).

VENNARD, William. *Singing: The Mechanism and the Technic*, Greatly Enlarged. Carl Fishcer, 1967

VEILHAN, Jean-Claud. *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era (17h-18h centuries)*. Alphonse Leduc – Paris, 1979

Netgrafia

[http://www.newyorklyricopera.org/Synopsis/L'incoronazione di Poppea 2015 04 17.htm](http://www.newyorklyricopera.org/Synopsis/L'incoronazione%20di%20Poppea%202015%2004%2017.htm)

[https://www.wgbh.org/UserFiles/File/BEMF Poppea Program.pdf](https://www.wgbh.org/UserFiles/File/BEMF%20Poppea%20Program.pdf)

<http://www.quinault.info/Home/l-oeuvre/livrets/livrets-d-opera/phaeton-transcription-moderne->

<http://www.opera-arias.com/rossini/la-scala-di-seta/libretto/>

<http://opera.stanford.edu/iu/libretti/pygmalion.htm>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Pigmalion \(opera\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Pigmalion_(opera))

<https://www.gramophone.co.uk/review/lully-pha%C3%ABton>

<http://www.aria-database.com/search.php?individualAria=586>

[http://www.rtp.pt/antena2/argumentos-de-operas/letra-w/carl-maria-von-weber- 1913 1914](http://www.rtp.pt/antena2/argumentos-de-operas/letra-w/carl-maria-von-weber-1913-1914)

<https://poulencstiresias.files.wordpress.com/2014/05/tiresias-translation.pdf>

<http://www.opera-arias.com/massenet/manon/libretto/english/>

<https://ypsmusic.blogspot.com/2012/06/britten-albert-herring-full-libretto.html>

http://www.shorter.edu/wp-content/uploads/moore_austin_notes.pdf

<https://www.jamesedwardhughes.com/music-essays/category/se-pieta-di-me-non-senti3420241c58>

http://www.rtp.pt/antena2/argumentos-de-operas/letra-h/george-frideric-handel_1969_71

<https://www.nytimes.com/1988/09/29/arts/review-opera-kathleen-battle-sings-cleopatra-in-handel-s-giulio-cesare-at-met.html>

<https://stageagent.com/shows/opera/1505/manon>

<http://www.euronews.com/2015/07/09/the-art-of-singing-rossini>

<https://sscm-jscm.org/v1/no1/sanford.html>

<https://www.nytimes.com/1993/05/09/arts/classical-music-can-the-philharmonic-conquer-the-angst-of-der-freischutz.html>

Shaun MacNiff (2007). Art-based-research. Disponível e m

https://www.moz.ac.at/files/pdf/fofoe/ff_abr Página consultada a 2 de Maio de 2017

Anexos

Traduções das Arias de ópera

“Deh, nasconditi, o Virtù”

Claude Monteverdi

Deh, nasconditi, o Virtù,
Già caduta in povertà,
Non creduta deità,
Nume ch'è senza tempio,
Diva senza devoti, e senza altari,
Dissipata,
Disusata,
Abborritta,
Mal gradita,
Ed in mio paragon sempre avvilita.
Già regina, hor plebea, che per
comparti
Gl'alimenti e le vesti
I privilegi e i titoli vendesti.
Ogni tuo professore,
Se da me sta diviso
Sembra un foco dipinto
Che nè scalda, nè splende,
Resta un calor sepolto
In penuria di luce.
Chi professa virtù non spera mai
Di posseder ricchezza, o gloria alcuna,
Se protetto non è dalla Fortuna!

Esconda-se, ó virtude!
Caída na pobreza,
Deidade acreditada por ninguém,
Deusa sem templo,
Divindade sem adoradores ou altares
Desperdiçada,
Esquecida,
Aborrecida,
Desagradável,
E tanto quanto vejo, sempre desprezada!
Uma vez uma rainha, agora uma plebéia,
Que para comprar comida e roupas,
Vendeste os teus direitos e títulos.
Qualquer um dos teus seguidores
Que não concorda comigo
Assemelham-se ao fogo pintado
Que nem aquece nem brilha,
Mas é uma cor maçante
Sem luz.
Quem professa Virtude, não pode nunca
esperar possuir qualquer riqueza ou
glória
Se ele não está protegido pela Fortuna!

“Heureuse une âme indifférente”

Lully

Heureuse une âme indifférente!
Le tranquille bonheur, dont j'étais si
contente,
Ne me sera-t-il point rendu?
Dans ces beaux lieux tout est paisible;
Hélas! que ne m'est-il possible
D'y trouver le repos que mon cœur a
perdu

Feliz uma alma indiferente!
Felicidade tranquila, da qual eu estava tão
feliz,
Não me será devolvido?
Nestes lugares bonitos tudo é pacífico;
Ai de mim! O que é possível,
Para encontrar o resto que o meu coração
perdeu?

“Du pouvoir de l'Amour”

Rameau

Du pouvoir de l'Amour ce prodige est
l'effet.
L'Amour dès longtemps aspirait à former
par ses dons l'être le plus aimable;
Mais pour les unir tous, il fallait un objet
dont ton Art seul était capable.
Il vit et c'est pour toi; pour toi ses tendres
feux étaient de tes talents la juste
récompense.
Tu servis trop bien ma puissance, pour ne
pas mériter d'être à jamais heureux.

Do poder do amor esta maravilha é o
efeito.
O Amor há muito tempo aspirava formar
por seus dons o ser mais amável;
Mas para unir todos eles, precisava de
algo que só a sua Arte poderia fazer.
Ele vive e é para ti; para ti seus tenros
fogos dos teus talentos eram a justa
recompensa.
Tu serviste muito bem o meu poder para
não mereceres ser feliz para sempre.

Jeux et Ris qui suivez mes traces,
Volez, empressez-vous d'embellir ce
séjour.

Jogos e Risos que seguem meus passos,
Voem, corram para embelezar este dia.
Venham, gentil graças,

Venez, aimables Grâces,
C'est à vous d'achever l'ouvrage de
l'Amour.
Empressez-vous, aimables Grâces,
Hâtez-vous d'achever l'ouvrage de
l'Amour

Cabe a vocês completar o trabalho do
Amor.
Apressem-se, graças gentis,
Depressa para completar o trabalho do
amor.

“Se pietà di me non senti”

Handel

Se pietà di me non senti,
giusto ciel, io morirò.
Tu da pace a' miei tormenti,
o quest'alma spirerò.

Se não sentes pena de mim, oh céus, eu
morrerei.
Conceda alívio aos meus tormentos, ou
esta alma irá expirar.

“Giunse alfin il momento... Deh vieni, non tardar, o gioia bella”

Mozart

Giunse alfin il momento
Che godrò senz' affanno
In braccio all'idol mio: timide cure,
Uscite dal mio petto,
A turbar non venite il mio diletto.
Oh come par che all'amoroso foco
L'amenità del loco,
La terra e il ciel risponda!
Come la notte i furti miei seconda!

O momento finalmente chegou
Que eu vou aproveitar sem pressa
Nos braços do meu amado ...
Ansiedades assustadoras saiam do meu
coração!
Não venham perturbar o meu prazer.
Oh, como o fogo amoroso,
O conforto do lugar,
Terra e céu respondem.
Como a noite responde aos meus ardis.
Oh venha, não se atrase, minha alegria

Deh vieni, non tardar, o gioia bella,
Vieni ove amore per goder t'appella,
Finché noti splende in ciel notturna face
Finché l'aria è ancor bruna e il mondo
tace.
Qui mormora il ruscel, qui scherza
l'aura,
Che coli dolce susurro il cor ristaura.
Qui ridono i fioretti e l'erba è fresca;
Ai piaceri d'amor qui tutto adescia.
Vieni, ben mio. tra queste piante ascose
Ti vo' la fronte incoronar di rose

Venha onde o amor te chama para
desfrutar
Até que as tochas da noite não brilham
mais no céu
Enquanto o ar ainda estiver escuro e o
mundo quieto.
Aqui o rio murmura e a luz toca
Isso restaura o coração com ondulações
doces
Aqui, pequenas flores riem e a relva é
fresca
Aqui tudo atrai os prazeres do amor
Venha, meu querido, entre essas plantas
ocultas.
Vem vem! Eu quero te coroar com rosas.

“Sento um talor nell’anima”

Rossini

Sento talor nell'anima
Un dolce movimento,
Che lusinghiero e tenero
Mi va parlando in sen.
Allor se un caro sposo
Avessi al fianco mio,
Quanto nel cor desio
Saria compito appien.

Às vezes sinto em minha alma
uma sensação doce no meu peito,
que me fala tão vividamente
de maneira tão sedutora e terna.
Se ao menos eu tivesse ao meu lado
um marido amoroso,
quão completamente o meu coração desejaria ser
cumprido

“Kommt ein schlanker Burch gegangen”

Carl Maria Von Weber

Kommt ein schlanker Bursch
gegangen,
Blond von Locken oder
braun,
Hell von Aug' und rot von Wangen,
Ei, nach dem kann man wohl schauen.
Zwar schlägt man das Aug' aufs
Mieder
Nach verschämter Mädchen Art;
Doch verstohlen hebt man's wieder,
Wenn's das Bürschchen nicht
gewahrt.
Sollten ja sich Blicke finden,
Nun, was hat das auch für Not?
Man wird drum nicht gleich erblinden,
Wird man auch ein wenig rot.
Blickchen hin und Blick herüber,
Bis der Mund sich auch was traut!
Er seufzt: Schönste!
Sie spricht:Lieber!
Bald heißt's Bräutigam und Braut.
Immer näher, liebe Leuchten!
Wollt ihr mich im Kranze sehn?
Gelt, das ist ein nettes Bräutchen,
Und der Bursch nicht minder schön?

Quando um jovem magro aparecer
De cabelo loiro ou escuro,
Olhos brilhantes e bochechas vermelhas,
Oh! Vale a pena olhar para ele!
Claro, que colocas os olhos no teu peito
Em género de uma donzela modesta;
Mas, secretamente, olha de novo,
Quando o rapaz não está a olhar.
Se trocarem olhares,
Então, qual é o problema?
Ninguém vai ficar cego
Mesmo que alguém fique vermelho de
vergonha.
Um olhar aqui, um olhar acolá,
Até que os lábios estejam bem soltos!
Ele suspira: a mais linda!
Ela diz: o mais querido!
Logo ficarão noivos
Chegue mais perto, querido povo!
Querem ver-me com uma grinalda de
noiva?
Não é uma noiva bonita?
E o jovem não é menos bonito!

“Suis-je gentille ainsi? ... Profitons bien de la jeunesse”

Massenet

Suis-je gentille ainsi?
Est-ce vrai? grand merci!
Je consens, vu que je suis bonne,
A laisser admirer ma charmante
personne!
Je marche sur tous les chemins,
Aussi bien qu'une souveraine,
On s'incline, on baise ma main,
Car par la beauté je suis reine!
Je suis reine!

Mes chevaux courent à grands pas.
Devant ma vie aventureuse,
Les grands s'avancent chapeau bas...
Je suis belle, je suis heureuse!
Je suis belle!
Autour de moi tout doit fleurir!
Je vais à tout ce qui m'attire!
Et, si Manon devait jamais mourir,
Ce serait, mes amis, dans un éclat de rire!
Ah! Ah! Ah! Ah!
Obéissons quand leur voix appelle
Aux tendres amours,
Toujours, toujours, toujours,
Tant que vous êtes belle,
usez sans les compter vos jours, tous vos
jours!
Profitons bien de la jeunesse,
Des jours qu'amène le printemps;
Aimons, rions, chantons sans cesse,

Eu sou assim tão bonita?
Isso é verdade? Muito obrigado!
Eu concordo, vendo que sou tão boa,
deixo-vos admirar a minha pessoa
encantadora!
Eu vou a todos os lugares
Assim como um soberano;
as pessoas curvam-se, beijam minha mão,
porque eu sou rainha pela minha linda
aparência!
Eu sou rainha!
Meus cavalos correm muito rápido,
vendo a ousadia da minha vida,
Os grandes avançam tirando os seus
chapéus;
Eu sou linda, sou feliz!
Tudo ao meu redor tudo deve florescer!
Eu vou a tudo que me atrai!
E se alguma vez Manon morrer,
morreria meus amigos, numa gargalhada.
Ah! Ah! Ah! Ah!
Obedeçam quando as vozes chamam,
Para amar,
Sempre, sempre, sempre;
Enquanto for linda,
Usem seus dias sem os contar, todos os
seus dias!
Vamos aproveitar a juventude
Dias que a primavera proporciona;
Vamos amar, rir e cantar sem parar

Nous n'avons encor que vingt ans!
Profitons bien de la jeunesse!
Profitons bien de la jeunesse,
Aimons, rions, chantons sans cesse,
Nous n'avons encor que vingt ans!
Profitons bien de la jeunesse!
Rions! Ah! ah!
Le coeur, hélas! le plus fidèle,
Oublie en un jour l'amour,
L'amour... L'amour,
Et la jeunesse ouvrant son aile a disparu
sans retour.
Sans retour.

Profitons bien de la jeunesse,
Bien court est le printemps!
Aimons, chantons, rions sans cesse,
Nous n'aurons pas toujours vingt ans!
Profitons bien de la jeunesse!
Aimons, chantons, rions sans cesse,
Profitons bien de nos vingt ans! Ah! Ah!
Profitons bien de la jeunesse!
Aimons, chantons, rions sans cesse,
Profitons bien de nos vingt ans! Ah! Ah!

Enquanto ainda temos vinte anos!
Vamos aproveitar ao máximo a nossa
juventude
Vamos amar, rir e cantar sem parar
enquanto ainda temos vinte anos!
Vamos aproveitar a juventude!
Ha! Ha!
Até mesmo o coração mais fiel,
esquece o amor em um dia,
O amor, o amor,
e juventude, abrindo as asas para voar,
Desaparece,
nunca mais volta,
nunca mais volta.

Vamos aproveitar bem a juventude
a primavera, infelizmente, é muito curta!
Vamos amar, cantar e rir sem parar
nós não teremos vinte anos para sempre!
Vamos aproveitar bem a nossa juventude!
Vamos amar, cantar e rir sem parar.
Vamos aproveitar de ser vinte! Ha! Ha!

“Non, Monsieur Mon mari”

Poulenc

Non, Monsieur Mon mari, vous ne me
ferez pas faire ce que vous voulez.

Je suis féministe, et je ne reconnais pas
l'autorité de l'homme.

Du reste je veux agir à ma guise, il y a
assez longtemps que les hommes font ce
qui leur plaît. Après tout, je veux aussi
aller me battre contre les ennemis.

J'ai envie d'être soldat, un' deux, un'
deux. Je veux faire la guerre et non pas
faire des enfants.

Non, Monsieur mon mari, vous ne me
commanderez plus. Ce n'est pas parce
que vous m'avez fait la cour dans le
Connecticut que je dois vous faire la
cuisine à Zanzibar.

Vous l'entendez, il ne pense qu'à
l'amour. Mais tu ne te doutes pas,
imbécile, qu'après avoir être soldat je
veux être artiste, je veux aussi être
député, avocat, sénateur, ministre,
président de la chose publique; et je veux,
médecin physique ou bien psychique,
diafoirer à mon gré l'Europe et
l'Amérique.

Faire des enfants, faire la cuisine, non
c'est trop; je veux être mathématicienne,
groom dans les restaurants, petit
télégraphiste, et je veux, s'il me plaît,

Não senhor meu marido, não me pode
obrigar a fazer o que quiser.

Eu sou uma feminista, e eu não
reconheço a autoridade do homem.

De agora em diante eu vou fazer o que eu
quiser, faz muito tempo que os homens
fazem o que querem. Afinal, eu também
quero lutar contra os inimigos.

Eu quero ser um soldado, um dois, um
dois. Eu quero fazer guerra e não
crianças. Não, senhor meu marido, você
não me vai mais mandar. Não é porque
você me cortejou em Connecticut que
tenho que cozinhar para ti em Zanzibar.

Vocês ouvem-no, ele só pensa em amor.
Mas tu não suspeitas, idiota, que depois
de ter sido soldado, eu quero ser uma
atriz, eu também gostaria de ser um
congressista, um advogado, um ministro
de gabinete, um presidente de assuntos
públicos; e eu quero, como um médico,
físico ou psiquiatra, para dar o suor de
acordo com o meu gosto pela Europa e
América.

Fazer crianças, fazer refeições, é demais;
eu quero ser matemático, empregado de
restaurante, um pequeno telegrafista, e eu

entretenir à l'an cette vieille danseuse qui
a tant de talent.

Vous l'entendez, il ne pense qu'à
l'amour. Mais il me semble que la barbe
me pousse. Ma poitrine se détache. Ah!
Envolez-vous, oiseaux de ma faiblesse.
Comme c'est joli, les appâts féminins.
C'est mignon tout plein, on en mangerait.
Comme c'est joli. Ah!
Mais trêve de bêtises, ne nous livrons pas
à l'aéronautique. Il y a toujours quelque
avantage à pratiquer la vertu; le vice est
après tout une chose dangereuse.
C'est pourquoi il vaut mieux sacrifier une
beauté qui peut être une occasion de
péché.

Débarrassons-nous de nos mamelles.
Qu'est-ce à dire, non seulement ma barbe
pousse mais ma moustache aussi?
Eh diable, j'ai l'air d'un champ de blé qui
attend la moissonneuse mécanique.
Je me sens viril en diable, je suis un
étalon. De la tête aux talons me voilà
taureau, me feraije torero.

Mais n'étalons pas mon avenir au grand
jour. Héros, cache tes armes, et toi, mari
moins viril que moi, fais tout le vacarme
que tu voudras.

quero, se me agrada, manter anualmente
aquela antiga dançarina que tem tanto
talento.

Vocês ouvem-no, ele só pensa em amor.
Mas parece-me que a barba está a
começar a nascer. Meu peito está-se a
soltar. Ah! Voe para longe, pássaros da
minha fragilidade. Quão bonitos eles são,
os encantos femininos. Eles são
pequenos, mas maduros, bons o
suficiente para comer. Como são bonitos.
Ah!

Mas chega de disparates, não vamos
desistir da aeronáutica. Há sempre
vantagem em praticar a virtude; O vício é
afinal uma coisa perigosa.

É por isso que é melhor sacrificar uma
beleza que pode ser a ocasião para o
pecado.

Vamo-nos livrar dos nossos seios. Mas o
que é isto, para além de me crescer a
barba, também me cresce um bigode?
Oh diabo, pareço um campo de trigo
esperando o ceifador mecânico.

Eu me sinto como o inferno, eu sou um
garanhão. Da cabeça aos cascos agora
sou um touro, agora serei um toureiro.
Mas não vamos espalhar o meu futuro à
luz do dia. Heróis, escondam seus braços,
e tu, marido, menos viril que eu, faz todo
o barulho que tu quiseres.

“I want magic”

André Previn

| | |
|---|--|
| Real! Who wants real? | Realidade! Quem quer a realidade? |
| I know I don't want it. I want magic! | Eu sei que não quero isso. Eu quero magia! |
| Magic! Yes! That's what I want! | Magia! Sim! É isso o que eu quero! |
| That's what I try to give to people. | É o que tento dar às pessoas. |
| I do misrepresent things. | Eu deturpo as coisas. |
| I don't tell the truth. | Eu não digo a verdade. |
| But I tell what ought to be the truth. | Mas eu digo o que deveria ser a verdade. |
| What it ought to be. | O que deveria ser. |
| Yes, magic. Magic's what I try to give to people. | Sim, magia. Magia é o que eu tento dar às pessoas. |
| If that's a sin, | Se isso é pecado, se isso é um pecado, |
| If that is such a sin, then let me be... damned for it! | então deixe-me ser ... condenada por isso! Não acenda essa luz! |
| Don't turn on that light! | Tudo vai parecer tão feio com essa luz. |
| It'll all look so ugly in that light. | Por que não ver à luz de velas ... ou ao luar |
| Why not see by candlelight... or moonlight, or by starlight? | ou à luz das estrelas? |
| They are bright enough to see by. | Elas são brilhantes o suficiente para ver. |
| Sometimes too bright. | Às vezes muito brilhante. |

Partituras

1-

Divocante Genova *Bergolen-Olypia* *Grisele Scudetti*
Montecudi-Lonsilla *Parucan - Viddkanna*
Tomul *Paucdel - Odomdo*
Agripia

Cavalli -

ФОРТУНА
1

Dei nas - con - di - ti, o vir - tù, già ca - du - ta in po - ver -
(Lento) *Ande yourself, O Visti!* *Fallen into poverty*

- tà, non cre - du - ta De - i - tà, Nu - me, ch'è sen - za tem - pio, di - va
Donty believed in godms *Godless without a temple*

sen - za de - vo - ti e sen - za al - ta - ri, di - su - sa -
Dinty without worshippers or altars (Mosso, in due) *mixed*

- ta, dis - prez - za - ta,
Forgotten

¹ Здесь тоже указание: на секунду выше.

1541

6

ab - bo - ri - ta, mal - gra - di - ta et in mio pa - ra -
Abhorred Disagreeable And as far as I

- gon sem - pre, sem - pre, sem - pre, sem - pre scher - ni - ta.
can see always scorned

Già Re - gi - na, hor ple - be - a, che per comp - rar - ti gl'ali -
(Lento) Once a queen, now a commoner, in order to buy

- men - ti e le ve - sti i pri - vi - le - gi e i ti - to -
your food and clothing (Messo, in due) you have sold your rights and titles

- li ven - de - sti. Og - ni tuo pro - fes - so - re se da

(Lento) Any of your followers were

This system shows the first line of the musical score. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are "- li ven - de - sti. Og - ni tuo pro - fes - so - re se da". A handwritten note "(Lento) Any of your followers were" is written above the piano part.

me sta di - vi - so, sem - bra un fo - co di - pin - to che né

disagree with me, resemble painted fire with neither

This system shows the second line of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "me sta di - vi - so, sem - bra un fo - co di - pin - to che né". Handwritten notes "disagree with me, resemble painted fire with neither" are written above the piano part.

scal - da né splen - de, re - sta un ca - lor se - pol - to in pe -

myself nor glorious, But is a dull color lacking

This system shows the third line of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "scal - da né splen - de, re - sta un ca - lor se - pol - to in pe -". Handwritten notes "myself nor glorious, But is a dull color lacking" are written above the piano part.

- nu - ria di lu - ce. Chi pro - fes - sa vir -

eight. (Un poco più mosso) mp

This system shows the fourth line of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "- nu - ria di lu - ce. Chi pro - fes - sa vir -". Handwritten notes "eight." and "(Un poco più mosso) mp" are written above the piano part. The tempo marking "(Un poco più mosso)" and dynamic marking "mp" are printed in the score.

8

-tù non spe - ri mai, mai, mai, non spe - ri

ma - i di pos - se - der ric -

- chez - tza o glo -

- ria al - cu - tia se pro -

1541

Drosilla

- tet - to non è, non è da la for - tu -
- na, da la for - tu - na,
se pro - tet - to non è, non è non
è da la for - tu - na, se pro - tet - to non è, non

1541

10

è, non è da la for - tu - na.

ДОБРОДЕТЕЛЬ
Deh som_mer - gi - ti, mal - na - ta, rea Chi -
(Lento)
p

_me_ra de le gen - ti, fat - ta Dea degl'im_pru_den - ti, io

son, io so - la, ve - ra sca - la per - cui . na - tu - ra al . som_mo ben . a_scen -

1541

2-

PHAËTON
ACTE I
Scène I

J.B. Lully

3YE

The musical score is written for a three-part ensemble (3YE) and includes a piano accompaniment for strings (Cordes). The score is in 2/2 time and features various musical notations including rests, chords, and fingerings. The score is divided into several systems, with the first system starting at measure 1. The piano part includes fingerings such as 4/2, 6, 6, and 5b. The vocal parts include rests and some notes with fingerings like 6, 4, 6, 6, 6x, 6, 5b, 4, 3, 7, and 6.

9

13

17

31

Heu-reuse une ame in - dif - fé - ren - te. Le tran -

quil - le bon - heur dont j'es - tois si con - ten - te Ne me se -

ra - t-il point ren - du? Heu-reuse une du? Dans ces beaux

1re fois 2e fois

1re fois 2e fois

lieux tout est pai - si - ble; Hé - las! que ne m'est - il pos -

si - ble D'y trou - ver le re - pos que mon Cœur a per -

du! Hé - las! Hé - las, que ne m'est - il pos -

si - ble D'y trou - ver le re - pos que mon Cœur a per - du!

The musical score is written for voice and piano. It consists of five systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are in French. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations in the score, such as 'e-t-il' above the first system and 't' above the second system. The piano part features chords and arpeggiated figures. The vocal line is melodic and expressive. The overall mood is one of despair and longing.

3-

PYGMALION
Scène 4

Récit et Ariette de l'Amour

(Fl. et p^{rs} Viol.)
(2^e Viol.)
(Basses)

du pouvoir de l'A- mour ce pro dige est l'ef -
fet, L'Amour dès longtems as - pi - roit, A for - mer par ses dons l'ê - tre le plus ai -
ma - ble, Mais pour les unir tous il fa - loit un ob - jet Dont ton Art
seul é - toit ca - pa - ble. Il vit, et c'est pour

37

14
toy: pour toy ses ten - dres feux Etoi-ent de tes ta -

17
lens la jus - te ré-com - pen - se Tu se - rois trop bien ma puis -

20
san - ce, Pour ne pas mé-ri - ter d'être à ja - mais/ heu - reux
Ariette
(VI. 1 et Fl.)
(VI. 2)

23
vive et gracieuse

Jeux et
doux

fis - qui sui-vez - - mes tra - ces Vo - lez

em-pres-sez vous d'em-bel-lir ce Sé - jour, Vo-lez

38 *relaxar*
Em-pres-sez vous d'em-bel-lir ce Sé - jour, Vo - lez, Vo -

41
lez, Vo-lez, vo-lez, Em-pres-sez vous d'em-bel -

44 *fl.*
lir cé Sé - jour, (avec les Fl.)
(à demi-jeu)

47
Jeux/et Ris qui sui-vez mes tra - ces. Vo-lez, Vo -
doux *doux*

Detailed description: This is a musical score for voice and piano, spanning measures 38 to 47. The score is written in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in French. Measure 38 includes a handwritten annotation 'relaxar' above the vocal line. Measure 44 includes performance instructions '(avec les Fl.)' and '(à demi-jeu)' for the piano part. The piano part consists of arpeggiated chords and rhythmic patterns. The vocal line includes various note values and rests, with some notes marked with a '+' sign. The lyrics are: 'Em-pres-sez vous d'em-bel-lir ce Sé - jour, Vo - lez, Vo - lez, Vo-lez, vo-lez, Em-pres-sez vous d'em-bel - lir cé Sé - jour, Jeux/et Ris qui sui-vez mes tra - ces. Vo-lez, Vo -'.

lez, em - pres - sez vous, Vo - lez, Vo - lez, Vo-lez,Vo-

lez, Em-pres-sez vous d'em-bel - lir ce Sé -
doux

jour, Em-pres-sez - vous d'em-bel - lir

ce Sé - jour, (ultra)

62

Ve - nez, Ve - nez ai - ma - bles

doux

65

Gra - ces, C'est à vous d'a - che - ver L'ou -

68

vra - ge de l'A - mour, Ve - nez, ve -

71

nez, C'est à vous d'a - che - ver L'ou - vra - ge de l'A - mour.

26 082 H.L.

Detailed description: This is a page of a musical score for voice and piano. It contains four systems of music, numbered 62, 65, 68, and 71. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 7/8. The lyrics are in French. The piano accompaniment features various textures, including chords, arpeggios, and melodic lines. The score is printed on a white background with black ink.

171

27. *Largo*

Viol. I, II, III, Va.

Continuo
(Cemb., Vc.,
Viola, Fag.)

Cleopatra %

Wenn ihr mir
Se pie-tä

nicht Mit-leid spen-det,
di me non sen-ti,
Göt-ter ihr,
giu-sto ciel,
so ist's mein Tod,
io mo-ri-rò,

Göt-ter ihr,
giu-sto ciel,
so ist's mein Tod,
io mo-ri-rò,
so ist's mein Tod,
io mo-ri-rò

172 (mãe mudar a boca) *afinacai* *obrim/sugar* 5

C1. *Göt-ter ihr, giu-sto ciel, Göt-ter ihr, so ist's mein Tod, giu-sto ciel, io mo-ri-rò;*

15

C1. *Wenn ihr mir nicht Mit-leid spendet, Göt-ter se pie-tà di me non sen-ti, giu-sto*

18 *f* *p*

C1. *ih, so ist's mein Tod, Göt-ter ihr, so ist's mein*
ciel, io mo-ri-rò, giu-sto ciel, io mo-ri-

21

C1. *Tod, Göt-ter ihr, so ist's mein Tod. Wenn ihr*
rò, giu-sto ciel, io mo-ri-rò; se pie-

23 *super ligado*

(Não quer a vida)

Cl. *mir nicht Mit - leid spen - det, Göt - ter ihr, Göt-ter ihr, so ist's mein*
tà di me non sen - ti, giu - sto ciel, giu-sto ciel, io mo - ri -

25

Cl. *Tod, Göt-ter ihr, Göt-ter ihr, so ist's mein Tod*
rò, giu - sto ciel, giu - sto ciel, io mo - ri - rò

27

Não quer a vida

Cl. *Göt - ter ihr, so ist's mein Tod*
giu - sto ciel, io mo - ri - rò

em segredo *cuidado*

30

Cl. 1. 2.

33

Fine

174 *Definire tempo!*

Cl. *Frie - den mei - ner See - le sen - det, sonst er - liegt sie die - ser*
Tu da' pa - ce a miei tor - men - ti, o quest' al - ma spi - re -

35 *pp*

Cl. *Not* *sonst er - liegt sie die - ser Not*
rò *o quest' al - ma spi - re - rò*

37

Cl. *sonst er - liegt sie die - ser Not.* *Frie - den mei - ner See - le*
o quest' al - ma spi - re - rò; *tu da' pa - ce a miei tor -*

40

Cl. *sen - det, sonst er - liegt sie die - ser Not, sonst er - liegt* *sie die - ser*
men - ti, o quest' al - ma spi - re - rò, o quest' al - *- ma spi - re -*

43

175

Adagio *S/moren*

Cl. *Not, die - ser Not, sonst er - liegt sie die - ser Not.*
ro, o quest' al - ma, o quest' al - ma spi - re - rò.

46

Tempo I

Cl. *Tempo I*

48

f *p*

Dal segno

Szene IX

Raum im Serail

PTOLEMÄUS, von seinen Favoritinnen umgeben, unter ihnen auch CORNELIA; später SEXTUS.

28. *PLA DE PLE*

Viol. *Viol.*

Continuo (Cemb., Vc.) *Continuo (Cemb., Vc.)*

Scena IX

Camera nel Serraglio

TOLOMEO circondato dalle sue favorite, e CORNELIA frà loro, e poi SESTO.

Ptolemäus
Tolomeo

P. *Schö - ne Göt - tin - nen,*
Bel - le de - - e,

tr *p*

5-



Mozart
Deh, vieni, non tardar
from Le Nozze di Figaro

Allegro vivace assai

p

trill

trill

Giunse alfin il momen.to che go.drò senza affan.no in

pp

braccio all'idol mi.o.

p

trill

trill

Ti - mi.de cu.re, u - sci.te dalmio pet.to; a tur.

pp

Cd Sheet Music (tm) -- Mozart -- Deh, vicini, non tardar

- bar non ve.ni.te il mio di - let.to! Oh, co.me

tr.

p

This system shows the vocal line and piano accompaniment for the first two measures. The vocal line begins with a half note followed by eighth notes. The piano accompaniment features a sustained chord in the left hand and a melodic line in the right hand with trills.

par che all'amo.ro.so fo.co l'a.me.ni.tà del lo.co, la ter.ra e il ciel ri -

pp

This system covers the next two measures. The vocal line continues with eighth notes. The piano accompaniment is marked *pp* and consists of a long, sustained chord in the left hand and a melodic line in the right hand.

- sponda! Co.me la not.te i fur.ti miei se.con.da!

p

This system covers the final two measures of the first section. The vocal line ends with a half note. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand.

Andantino

p

This system is a piano interlude. It is marked *Andantino* and *p*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand.

Deh, vie.ni, non tar.dar, o gio.ia bel.la! vieni ove amo.re

p

This system covers the final two measures of the piece. The vocal line begins with a half note. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand.

Cd Sheet Music (tm) -- Mozart -- Deh, vicini, non tardar

per go - der t'ap - pel - la fin - ché non splenda in ciel not - tur - na fa - ce,

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "per go - der t'ap - pel - la fin - ché non splenda in ciel not - tur - na fa - ce,". The piano accompaniment is in a bass clef and features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

fin - ché l'aria è ancor bruna è il mondo ta - ce. Qui

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "fin - ché l'aria è ancor bruna è il mondo ta - ce. Qui". The piano accompaniment becomes more complex, with the right hand playing a series of sixteenth-note patterns and the left hand providing harmonic support.

mor - mora il ru - scel, qui scher - za l'au - ra, che col dol - ce sus - surro il cor ri -

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "mor - mora il ru - scel, qui scher - za l'au - ra, che col dol - ce sus - surro il cor ri -". The piano accompaniment features a prominent chordal texture in the right hand.

- stau - ra; qui ri - dono i fio - ret - tie l'er - ba è fre - sca, ai piace - ri d'a -

The fourth system concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "- stau - ra; qui ri - dono i fio - ret - tie l'er - ba è fre - sca, ai piace - ri d'a -". The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic and harmonic patterns.

Cd Sheet Music (tm) -- Mozart -- Deh, vicini, non tardar

- mor qui tut - to a - de - sca. Vie - ni, ben mi - o, tra - que - stepian - te a -

- sco - se! vie - ni, vie - ni! ti vo' la fron - te in - co - ro -

- nar di ro - se, ti vo' la fron - te - co - ro - nar,

in.co.ro.nar di ro - se.

6-

SENTO TALOR NELL'ANIMA

(Aria Lucilla from LA SCALA DI SETA)

Gioacchino Rossini

Allegro

f

p

cresc.

f

Edition Lendić

2

26 **Lucilla** *gaiamente*

S. *mf* Sen - to ta-lor nel - l'a - ni - ma un dol - ce mo - vi -

30 men - to che lu - sin - ghie - ro e te - ne ro mi va par - lan - do in

34 S. sen: lo sen - to, lo

38 S. sen - to che lu - sin - ghie - ro e te - ne - ro mi va par - lan - do in

Edition Lendić

forte
volume

42

S. *sen.*

46

S. *mf* *volume*

Al - lor se un ca - ro spo - so a - ves - si al fian - co

50

S. *mi - o,*

54

S. *mf*

quan - to nel cor de - sio sa - ria com - pi - to ap -

4

58 *mf* *pianando*
S. *mf*
pien: al - lor, se un ca - ro spo - so a - ves - si al fian - co

62 *cresc...*
S. *cresc...*
mi - o, quan - to nel cor de - si - o sa -

65 *f*
S. *f*
ria com - pi - to ap - pien, sa - ria com - pi - to ap -

68 *a piacere*
S. *mf*
pien. Sen - to ta - lor nel - l'a - ni - ma un

mf *col canto* *p*

Edition Lendić

5

71
S. dol - ce mo - vi - men - to che lu - sin - ghie - ro e te - ne ro mi

75
S. va par - lan - do in sen: Lo sen - to,

79
S. lo sen - to che lu - sin - ghie - ro e

82
S. te - ne - ro mi va par - lan - do in sen: lo

on Lendić

6

85

S. sen - to lo sen - to, mi va par - lan do in sen, lo

89 *cresc.....*

S. sen - to lo sen - to, mi va par - lan - do in

92 *f*

S. sen, mi va par - lan - - do in

96

S. sen, mi va par - lan - do in sen.

mi va in m

Edition Lendic

7-

71

Kommt ein schlanker Bursch gegangen

from
DER FREISCHÜTZ

Carl Maria von Weber

Allegretto

p

ten.

ÄNNCHEN:

Kommt ein schlan-ker Bursch ge -

gan - gen, blond-von Lo - cken-o - der braun, hell von — Aug' und

ten.

roth von — Wan - gen, ei, nach-dem kann man wohl schau'n,

72

ei, nach-dem kann man wohl schau'n, ei, nach dem, nach-dem kann- man wohl

schau'n! Zwar schlägt

man das Aug' auf's- Mie-der nach ver-schäm-ter Mä-d-chen

Art; doch ver-stoh-len hebt man's wie-der, wenn's das Herr-chen nicht ge-

The musical score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics are in German and are placed below the vocal line. The score includes dynamic markings such as *mf* and *p*, and performance instructions like *tr* and *ten.*

wahrt, doch-ver - stoh - len hebt - man's. wie - der, wenn's das

Herr - chen nicht ge - wahrt, es nicht ge - wahrt, es nicht ge -

wahrt. Soll - ten - ja - sich - Bli - cke -

fin - den, nun, - was - hat - das - auch - für - Noth? Man wird

74

drum nicht gleich er - blin - den, wird man auch ein we - nig

roth, ein - we - nig - roth, ein - we - nig - roth.

Blick - chen - hin und Blick her - ü - ber,

P leggiero

bis - der - Mund - sich - auch was traut.

con anima

Er seufzt: Schön - ste! Sie spricht: Lie - ber!

Bald heißt's Bräu - ti - gam und Braut, bald heißt's Bräu - ti - gam und

Braut, Bräu - ti - gam und Braut.

Immer - nä - her, lie - be - Leut - chen,

dolce

(pizz.)

arco

f

ff

76

wollt ihr mich im Kranze seh'n? Gelt! das

ist ein nettes Bräutchen,

und der Bursch nicht minder schön, und der Bursch nicht min-der

schön, und der Bursch, der Bursch nicht minder schön! Im-mer-

P

mf

tr

v

77

nä - her, - lie - be - Leut - chen, wollt - ihr - mich im - Kran - ze -

seh'n? Gelt! das - ist ein - net - tes - Bräut - chen - und der - Bursch, der -

Bursch nicht - min - der - schön,

cresc.

78

nicht — min — der schön! Im — mer

nä — her, lie — be Leut — chen, wollt ihr mich im Kran — ze seh'n, im —

Kran — ze seh'n?

8—

R. *Allegro mod.^{to}*
- san - te Manon!

SEIGNEURS. *(Avec empressement)*
Ravis - sante Ma - non!
(Avec empressement)
Ravis - sante Ma - non!

Allegro mod.^{to} 112

MANON. *f*
Suis-je gen - tille - ainsi?...
f sec. *a Tempo.*

BRETIGNY. *f*
A - do - ra - ble! Di - vi - ne! Divi - ne!

SEIGNEURS. *f*
A - do - ra - ble! Di - vi - ne! Divi - ne!

Animato.

215

wait

plus

(Avec coquetterie)

M.
Est-ce vrai? grand mer - cil... Je consens, — vu, que je suis

a Tempo.

lighter

del.

M.
bon - ne, laissez ad - mi - rer ma charmante person -

a Tempo.

M.
- ne!

a Tempo.

All^o maestoso.
(Avec impertinence et gaieté)

M.
Je marche sur tous — les chemins

72 = $\frac{12}{8}$
sust.

f^p

f très marqué et très rythmé.

Ped.

pressez beaucoup
la 3^{me} temps de
la mesure $\frac{9}{8}$

G. II. 1586.

216

time

M. *p* *f*
Aussi bien qu'une sou - vrai - ne

M. *p* *f*
On s'incline, on bai - se ma main, Car

M. *poco rall.* *ff* *ten.* *vivo.* *dim.*
par la beauté je suis rei - ne! Je suis rei - ne!

M. *p* *f* *suivez pp*
Mes chevaux courent - à grands pas.

G. H. 4586.

217

poco rall.

body

ok
open of close

M.
Devant ma vie a - ven - tureu - se, Les

M.
grands s'avan - cent cha - peau bas... Je suis

M.
bel.le, je suis - heu - reu - se! Je suis bel - le...

M.
Au - tour de moi tout doit fleurir!

a Tempo.

G. B. 1589.

p *très retenu.* *a Tempo.*
Je vais à tout ce qui m'atti- re!

p *f*

f Et, si Ma-non de-vait ja-mais

En animant beaucoup.
sf *cresc.*

vite *vite.*
ri-rel Ah!
mourir, Ce serait, mes amis, dans un éclat de ri-re! Ah! ah! ah! ah!

f *suivez.*

H. et C^{ie} 7067.

rall.
f *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *f* *Allegro.*
Ah! ah! ab! ah!
BRÉTIGNY.
Ténors.
SEIGNEURS.
Basses.
f Bravo! Bravo! Ma.
f Bravo! Bravo! Ma.
f Bravo! Bravo! Ma.
f *Allegro. 112 = ♩.*
B. (1)
- non!
- non!
- non!
ff

(1) Si l'on ne chante pas la Gavotte, on peut passer de suite page 226
H. et C. 7067.

220

GAVOTTE

(Voir à la page 337, le Fabliau qu'on peut chanter à la place de cette Gavotte.)

Moderato e leggiero. *p*

O - béis-sons. quand leur voix ap-pel - le

Moderato e leggiero. *p*

pp rall.

Aux tendres amours, toujours, toujours, toujours, Tant que vous êtes belle, usez sans les comp.

a Tempo.

rall.

p *mf* *p* *rall.* **Moderato e leggiero.** *p*

- ter. vos - jours, tous - vos jours! Pro - fi - tons

Moderato e leggiero.

dim. *pp colla voce.* *p*

cédez un peu.

biende la jeu-nes - se, Des - jours qu'a - mè-ne le printemps;

suivez.

H. et C^{le} 7067.

a Tempo. *f* *ten.* en pressant. *rall.*

M.
Ai - mons, ri - ons, chantons sans ces - se, Nous n'avons encor que vingt
a Tempo. en pressant.

suivez. *colla voce.*

a Tempo.

M.
aus!

Ténors. *mf*
BBÉTIGNY avec les Basses. Pro - fi - tons bien de la jeu - nes - se!
Basses. *mf*

Pro - fi - tons bien de la jeu - nes - se!

a Tempo.

f *ff*

M.
Pro - fi - tons bien de la jeu - nes - se, Ai - mons, ri -
Pro.fi.tons bien de
Pro.fi.tons bien de

p

222

ous, chantons sans ces - se, Nous n'avons encor que — vingt ans! Ah! ah!
la — jeu - - nes - se! Ri - ons! Ah! ah!
la — jeu - - nes - se! Ri - ons! Ah! ah!

f *ff* *ff*

(en riant)

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics in French. The middle staff is a vocal line in bass clef with the same lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment in grand staff. Dynamics include *f* and *ff*. A performance instruction *(en riant)* is placed above the vocal line.

Le cœur hélas! — le

ff *p*

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with the lyric "Le cœur hélas! — le". The middle staff is a vocal line in bass clef. The bottom staff is a piano accompaniment in grand staff. Dynamics include *ff* and *p*.

plus — fi - dè - le, Oublie en un jour l'a - mour, — l'a - mour, l'a - mour,

pp *rall.* *p* *rall.*

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics in French. The middle staff is a vocal line in bass clef. The bottom staff is a piano accompaniment in grand staff. Dynamics include *pp*, *p*, and performance instructions *rall.*

H. et C^{ie} 7067.

REF 1 2 - 0033

223

M.
Et la jeunesse ouvrant son aile a dis.pa - ru sans re_tour,
a Tempo.
mf
dim.

M.
sans re - tour. Pro - fi - tons
pp *rall.* *Modº e leggiero.*
Modº e leggiero.
colla voce.

M.
biende la jeu.nes - se, Bien court, hé - las!est le printemps!
cédez.
suivez.
lent.

M.
Ai - mons, chan - tons,ri.ous sans ces - se,Nous n'aurons pas toujours vingt
ten. *en pressant.*
a Tempo. *en pressant.*
suivez. *colla voce.*

U. et Clé 7067

léger et vite. *ff*

- tons, ri - ons sans ces - se, Pro - fi - tous bien de nos - vingt

M. - tons, ri - ons sans ces - se, Nous n'au - rons pas tou - jours - vingt

la - jeu - nes - se! Ri -

la - jeu - nes - se! Ri -

ff *(en riant)*

ans! Ah! ah!

ff *(en riant)*

ans! Ah! ah!

ons! Ah! ah!

ons! Ah! ah!

f

Th. *très gai* (21)

res - te je veux a - gir à ma gui - se Il y a as - sez long temps
this mo - ment on I'll do what I please. It's been far too ma. ny years



Th.

que les hom - mes que les hom - mes Il y a as - sez long temps que les hommes font ce qui leur plaît
that the men have worn the pants. Men have been the mas. ter race and it's time the ta - ble's turned on them.



Th.

A - près tout je veux aus - si al - ler me bat - tre con - tre les en - ne - mis.
Af - ter all, why should my hus - band fight for me? I'll fight my own en - e - mies.



Th. *mf* (22) *Elle se sert de son balai, comme d'un fusil, pour faire l'exercice.*
She shoulders her broom as a rifleman at drill

J'ai en - vie d'ê - tre sol - dat. Un' deux un' deux. Je veux fair' la guerre et non
I'll be - come a sol - dier boy. One two un' three jour. Why should I make ba - bies when



pas fai-re des en-fants Non Monsieur mon mari vous ne me comman-de-rez plus
want to go to war? No, no, no, no, no, no, You shall not boss me a-ny more.

23 *P subito*
Ce n'est pas par- que vous m'a-vez fait la cour Dans le Con-nec-ti-cut
Just be- cause you court-ed me so cle-ver-ly back in Con-nect-i-cut
très chanté *P subito*

f Par la fenêtre ouverte on entend la
Trough the open window one hears the
Dans le Con-nec-ti-cut Que je dois vous fai-re la cui-sine à Zan-zi-
dear old Con-nect-i-cut. Must be a kit-chen-slave for life in Zan-zi-

pp léger

voix du mari. Elle jette son balai dans la coulisse. Franchement au public.
voice of the husband. She throws her broom in the wings and says boldly to the public.

ff VOIX du MARI Vous l'en-ten-dez il ne
- bar - hat crá-zý máh all hé
molto *(falsetto)*

Don-nez moi du lard je te dis don-nez moi du lard
Let me have my meat do you hear? Let me have my meat

f *ff* *mf*

think a - bout is love. 24 *mf* *marquez la liaison*

pen - se qu'à l'amour *pp* Mais tu ne te dou - tes pas im - bê - ci - le qu'a -
Now I am through with you, you, stu - pid fool, you And

ff très lié *mf*

Th. - près a - voir é - té sol - dat Je veux être ar - tis - te Je veux être aus - si dé - pu - té
af - ter l'm a sol - dier boy I shall be an ar - tist. I want to be a la - wyer too.

Th. A - vo - cat, Sé - na - teur, Mi - nis - tre, Pré - si - dent de la cho - se pu - bli - que
De - pu - ty Se - na - tor and con - gress - man and Pré - si - dent of the Re - pub - lic

25 *p subito tendre* *pp subito* *fisike* *Psixike*

Et je veux mé - de - cin phy - sique ou bien psy - chi - que Dia - foi - rer à mon gré
I shall be a doc - tor of psy - chic phe - no - me - na. I shall be fa - mous from

H.31162

Th.
l'Eu - rope et l'A - mé - ri - que Fai - re des en - fants Fai - re la cui - si - ne
Chin - to Me - xi - co Giv - ing birth to ba - bies. Sla - ving in the kit - chen.

mf

Th.
Non c'est trop je veux è - tre ma - thé - ma - ti - cien - ne
It's too much! I will be a sec - ond Alb - ert Ein - stein.

mf
p

Th.
Groom dans les res - tau - rants Pe - tit té - lé - gra - phis - te Et je veux s'il me plaît
Head - walt - er at the Ritz. Chief of the sig - nal corps. 8. I shall live - as I please,

p
mf
p

Th.
en - tre - te - nir à l'an please; Cet - te vieil - le dan - seu - se qui a tant de ta - lent.
a - ny - thing I run a - way, join the ex - ist - tion - a - lists of Pa - ris.

p

H.31162

26 *Elle esquisse un pas de danse.*
She sketches a dance step

strictement

Th. The husband
VOIX du MARI Vous l'entendez il ne pen-se qu'à l'amour
That crazy man all he thinks 'a-bout is love

fff *(falsetto)* *p*

Donnez moi du lard je te dis donnez moi du lard
Let me have my meat, do you hear? let me have my meat

mf

Th. *Très librement*
Mais, il me sem-ble que la bar-be me pouis - se
Oh, now it seems a beard be-gins to ap-pear

court

27 *Elle entr'ouve sa blouse dont il en sort ses*
She partially opens her blouse from which her breasts

Th. Ma poi-tri-ne se dé-ta-che Ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah
And my bo-som's dis-ap-pear-ing

ff *Cédez*

ped.

mollo *très allant*

Th. ah ah ah ah ah ah ah *Céder encore* *En - Fly*
fly out one red, the other blue, and as she loosens them they fly away. They are children's balloons which are held back by string. **28** *Très allant*

ped.

retenues par les fils.

Th. fly a way Oh birds of we man's weak ness
- vo - lez vous Oi - seaux de ma fai - bles - - se

Aren't they love - ly things such love - ly love - ly things?
Com - me c'est jo - li les ap - pas fé - mi - nins

tenu lachez le fa

Th. C'est mi - gnon tout plein on
Sweet de - ll - cate charms Full

Th. *Presser un peu capricieux sans respirer*
en man - ge - rait Com - me c'est jo - li Com - me c'est jo - li Ah
de - ll - cate charms Aren't they love - ly things Aren't they love - ly things Ah

mf

She bursts out laughing
Elle éclate de rire.

Th. *Al.* *très lié* (29)
ah ah ah ah ah ah ah ah Mais tré - ve de bê - ti - ses Ne
ah ah ah ah ah ah ah ah But that's non sense e - nough Such
a Tempo

Th.
nous li - vrons pas à l'a - é - ro - nau - ti - que Il ya tou - jours quelque a - van -
charm ing at - trac - tions can lead to dis - as - ter They tempt a man. Men tempt a

Th.
-tage à pra - ti - quer la ver - tu — Le vice est a - près
miss Who knows what end comes of this. — And so fare - well to

Th. *dans.*
tout vice u - ne cho - ly - se dan - ge -
vice with its doub - ly dan - ge -
roux

Th. - ret - - - - - se C'est pour - quoi il veut
temp. l'au - - - - - ure

8. - - - - -
6. - - - - -

Elle caresse les ballons She caresses the
pp très doux et tendre balloons

Th. mieux sa - cri - fier u - ne beaut - té Qui peut - être une oc - ca -
bet - ter to lose my fem - i - nine charm and a - void tread - ing the

p

Th. - sion de pé - ché.
old prim - rose path.

30

expressif
pp
m.g.

mf librement Ped.

Th. Céder un peu Dé - bar - ras - sons nous de nos ma - mel - les
Now I shall get rid of my at - tract - ions

dessus

H. 31162

Elle allume un briquet et les fait exploser... (31) *...puis elle court se regarder dans la glace qui fait partie du bar.* *Elle tourne le*
She strikes a light and explodes them then she runs to look at herself in the glass of the bar. She turns her
Mais qu'est-ce a
What's go-ing

long silence *f*

dos au public *et s'accroche une fausse*
back on the public hooking on a false beard
di - re Non seu - le - ment la bar - be me pous - se
on here? It's not the beard a - lone that is grow - ing

barbe. *très court* *ff*
Mais ma moustache aussi Ah dia - ble j'ai l'air d'un champ de blé qui at -
but at - so my mis - tache ha! I'm like a field of wheat that is

précédentes (strictement)
- tend la moi - son - neu - se mé - ca - ni - que
wait - ing for the har - vest - ing ma - chine

Th. *bo.*

rubato

p

(32) *Elle se retourne brusquement et danse un pas espagnol.*
She turns brusquely and dances a Spanish step.

Un peu plus vite $\text{♩} = 84$

Th. *Je me mas-cu-line ril feel en dia- rle .le suis un é- ta- in*
se-ns vi- ril en dia- rle like a stal- lon in

a Tempo

mf *f* *mf*

Th. *Spring From my head to my heels I'm a big bad bull. No a*
- lon De la tête aux ta- lons Me voi- là tau- reau me fe-

4 TÉNORS & 4 BARYTONS (dans la fosse d'orchestre)

Oi- lay
Oi- lé

Th. *tôr- e- a- - dor.*
-rai- fè to- ré- - ro

8.

Th. *mf* (33) Mais n'é - ta - lons pas mon a - ve - nir au grand jour. Hé - ros
But I'll not ex - pose all of the tact - ics I'll use I'll hide

Ca - che tes ar - mes Et toi, ma - ri moins vi - ril que
some of my wea - pons And you, my hus - band less man - ly than

Th. moi Fais tout le va - car - me que tu vou - dras
I, can now nev - er stop me though you may try

Th. Elle court se regarder dans la glace. long
She turns and looks at herself in the glass. long

H.31162

I WANT MAGIC

from *A Streetcar Named Desire*
(Act III, Scene 2)

Philip Littell

André Previn

Slow

Blanche: (*half spoken*)

Real! Who wants real?

mf espress.

mp

I know I don't want it.

I want mag - ic!

faraway

Copyright © 1998 by André Previn and Philip Littell
All rights administered by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) and Associated Music Publishers Inc. (BMI), New York, NY
The play copyright © 1958 by Tennessee Williams; renewed 1986 by The University of the South
All Rights Reserved. International Copyright Secured.
Warning: Unauthorized reproduction of this publication is prohibited by Federal law and subject to criminal prosecution.

Scanned with CamScanner

Mag-ic! Yes! That's what I want! That's what I try to give to peo - ple.

I do mis-rep-re-sent things.

I don't tell the truth.

3

But I tell what ought to be the truth.

mp espress.

What it ought to be.

pp gliss.

Yes, mag-ic. — Mag-ic's what I try to give to peo-ple.

poco rall. *a tempo*

If that's a sin,

4

If that is such a sin, then let me be...

(Mitch moves again to the light switch.) (spoken)

damned for it! Don't turn on that light!

It'll all look so ugly in that light. Why not see by

candle-light... or moon-light or by star-light?

They are bright e-nough to see by.

Some - times _ too bright.

gliss.
(B major)

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M
MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
CANTO

O Cantor Moderno: Perspetivas Históricas para ajudar a
Compreender e Interpretar o Repertório Operático de diferentes
Épocas, Autores e Estilos
Ana José do Nascimento Vieira Leite

