



Hermenêutica do fonograma: uma visão crítica do registro sonoro enquanto texto para análise estética da voz lírica

Daniel Salgado da Luz*

Resumo

O trabalho tem como intuito explorar as possibilidades comunicativas entre o registro sonoro e o ouvinte, no que circunscreve as práticas interpretativas do canto operístico e tradições orais que tangem a performance de ópera. Apresenta-se, também, uma reflexão hermenêutica sobre que tipo de texto é o fonograma – que, enquanto fruição estética, possui características do registro convencional, notação musical e texto escrito, tendo, simultaneamente, características similares à contemplação da performance. O disco, enquanto fenômeno linguístico transmissor de um significante, permite que autores como J. B. Steane, Michael Scott e Rodolfo Celletti ponham a gravação como registro “*par excellence*” das práticas e tradições do canto lírico. Por fim, propõe-se uma reflexão sobre o discurso histórico das práticas musicais como possibilidades vazias que são preenchidas pela pluralidade de interpretações presentes nos discos e no estímulo pedagógico na formação de modelos para estudantes de música.

Palavras-chave

Hermenêutica – prática musical – registro sonoro – análise de gravações – oralidade – canto lírico.

Abstract

The purpose of this work is to explore the communicative possibilities between the sound record and the listener, in which it circumscribes the interpretive practices of operatic singing and oral traditions that touch the performance of opera. A hermeneutic reflection on what kind of text is the phonogram: that as aesthetic fruition has characteristics of the conventional record, musical notation and written text, while at the same time characteristics similar to the contemplation of performance. The disc as a linguistic phenomenon, a transmitter of a signifier, allows authors such as J. B. Steane, Michael Scott, and Rodolfo Celletti to proclaim the sound record as the “*par excellence*” register of the practices and traditions of lyric singing. Finally, it is proposed a reflection on the historical discourse of musical practices as empty possibilities that are filled by the plurality of interpretations present in the discs and in the pedagogical stimulus in the formation of models for music students.

Keywords

Hermeneutics – musical practice – sound record – recording analysis – orality – lyric singing.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro / Centro Educacional Anísio Teixeira, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: salgadodaluz@gmail.com.



A gravação vem sendo um importante meio tecnológico empregado nos estudos da performance musical no que circunscreve as culturas transmitidas exclusivamente pela oralidade – ditas “não ocidentais” –, e tradições com suporte escrito – parte significativa do repertório europeu. Contudo, o protagonismo do registro sonoro para a reflexão musicológica e produção de material crítico da história das práticas interpretativas é pequeno em comparação à produção de pesquisas baseadas em partituras.

Em seu artigo *Changing the musical object: approaches to performance analysis* (2009), Nicholas Cook defende que a demora em explorar as potencialidades dos registros sonoros como documentos para a escrita da história da música deve-se a: 1) o rastreamento de fontes primárias (discos originais e cópias, catálogos de gravadoras do pré-guerra); 2) o entendimento de como tecnologias mais antigas captavam e registravam o som gravado e, conseqüentemente, como era organizado e o que acontecia no *set* de gravação; e 3) o fato de que, historicamente, a disciplina musicologia e os estudos de performance eram espelhados em ciências como a filologia, cuja ênfase sempre foi na produção de edições críticas, das quais eram removidas as “camadas incrustadas” de interpretações posteriores ao contexto originário da obra. Além dos problemas de ordem técnica e documental, enfrenta-se ainda dificuldades no âmbito conceitual, dado que, no panorama de “reconstruir” o objeto artístico em sua originalidade, as performances tornam-se aparentemente um obstáculo.

A consequência mais cruel desse processo na consolidação da musicologia enquanto ciência musical é que o desejo pelo resgate da originalidade da obra de arte cristalizou paradigmas epistemológicos baseados na reconstrução das intenções de um autor ou do espírito de uma época, e, portanto, definem paradigmas da educação e pedagogia musicais. Em outras palavras: o músico deve ser fiel às intenções do compositor e poderá estudá-las da forma mais “correta” e eficiente através de uma edição crítica da partitura. Desse modo, a música teve seu vigor aproximado como sendo um ramo da literatura, afastando-se da performance.

Uma comparação com a poesia enfatiza: a poesia pode ser lida em voz alta, mas normalmente não a consideramos uma arte performática, porque vemos seu significado como já inerente ao texto escrito – ler em voz alta é um extra opcional. Do mesmo modo, a orientação roteirista da musicologia inibe sua capacidade de conceituar a música como arte performática. (Cook, 2009, p. 777, tradução nossa)¹

¹ “A comparison with poetry makes the point: Poetry can be read aloud, but we do not normally think of it as a performing art, because we see its meaning as already inherent in the written text—reading it aloud is an optional extra. In the same way, musicology’s scriptist orientation inhibits its ability to conceptualize music as the performing art we all know it is; and that, of course, includes musicologists”.



Assim, nos deparamos com um problema de ordem epistemológica: Em que medida a gravação é um registro “fidedigno” da performance – que será a tônica deste artigo – sem perder de vista suas implicações pedagógicas? Como modelos performativos podem ser analisados e estudados através do fonograma? Em última instância estamos nos debruçando sobre a discussão daquilo que na teoria hermenêutica de Hans Georg Gadamer chama-se de metafísica do autor: a desconstrução do modelo ou visão “correta” a ser seguida e respeitada pelos intérpretes.

Estar sobre a vigência da interpretação correta gera estranhamentos quando deparamos com registros fonográficos de performances e intérpretes antigos. Além do “chiado” que apresenta o primeiro incômodo para o ouvinte atual, acostumado com os meios de reprodução mais modernos, há (quase) sempre o estranhamento quanto ao estilo e gestos interpretativos e quanto à emissão sonora de cantores e instrumentistas. Tal rejeição à pluralidade de diferentes estilos e práticas musicais, nos 140 anos de gravação, alimenta a opinião de que as gravações e a performance de nada servem para esclarecer a obra de arte musical.

A rejeição, somada à problemática da catalogação dos fonogramas anteriores à 1914 e no entre guerras, urge que se façam reflexões sobre a gravação enquanto registro da performance e sobre as ferramentas analíticas para compreendermos as práticas musicais históricas. No caso da cidade do Rio de Janeiro, cuja atividade musical erudita era uma das mais importantes de toda América do Sul nos séculos XIX e XX – sobretudo na execução de óperas – a carência de catálogos organizados da produção fonográfica faz com que desconheçamos muito sobre as práticas interpretativas dos teatros líricos, salas de concerto, cafés, salões etc. Há casos em que as matrizes de registros fonográficos realizados no Rio de Janeiro se perderam ou simplesmente se deterioraram em função do tempo e do uso das gravações, sobrevivendo cópias em coleções privadas que vêm sendo, desde o advento do CD, ree-ditadas.

É o caso das gravações do tenor italiano Beniamino Gigli (1890–1957): em 1951, no seu último *tour* pela América do Sul, Gigli gravou, pela Victor, árias de Carlos Gomes e canções populares brasileiras, relançado em 2006 pela Naxos *The Gigli Edition n 14* (CD), Londres, Naxos Historical. O mesmo ocorreu com os registros das performances de Gigli no Theatro Municipal do Rio de Janeiro referentes aos anos de 1947 e 1951. Originalmente, esses registros eram transmissões radiofônicas da Rádio Ministério da Educação, atual Rádio MEC, mas que sobreviveram em coleções particulares: trechos substanciais das óperas *Aida* (1947), *Fedora* (1951), *Manon Lescault* (1951) e *Forza del Destino* (1951) lançados comercialmente por gravadoras estrangeiras².

² Todos os extratos das óperas que Gigli performou no Rio de Janeiro constam no catálogo de gravações *More EJS: discography of the Edward J. Smith recordings: “Unique Opera Records Corporation (1972-1977)”, “A.N.N.A. Record Company” (1978-1982), “Special – Label” Issues (circa 1954-1981), and addendum to “The Golden Age of Opera”*



A reedição destas performances em diversas mídias, contudo, não faz com que esses registros tenham maior visibilidade nos debates sobre as práticas operísticas no Rio de Janeiro por parte de nossa comunidade musicológica. Tampouco aproveitados no contexto pedagógico do estudante de canto lírico para refletir sobre as práticas musicais históricas com o intuito de ampliar seus horizontes interpretativos.

Se a “cultura do disco divulga a cultura da música” (Celletti, 1988, p. 8), isto é, transmite modelos e valores artísticos do canto lírico e das práticas musicais no geral, devemos nos ater às possibilidades do fonograma enquanto registro da performance.

Desde seus primórdios, em meados do século XIX, os processos de registro sonoro iniciaram-se por meios mecânicos, sofisticando-se a tal ponto que vibrações complexas como as das alturas musicais já eram registradas. Nos três últimos decênios deste mesmo século, o *Phonografo* (Fonógrafo), ou “escritor de sons”, segundo a declaração de Thomas Edison, para a *North American Cientific Review* (1877), teria as seguintes atribuições e usos: 1) escrever cartas e toda espécie de ditado; 2) livros falantes para cegos; 3) ensino de elocução; 4) *reprodução musical*; 5) registros familiares: anotações de poupança, lembranças de família pelas vozes de seus componentes e mesmo as últimas palavras de pessoas moribundas; 6) brinquedos: bonecas falantes etc.; 7) relógios falantes; 8) preservação da linguagem, através de reprodução da pronúncia exata; 9) preservação das explicações faladas de professores, de modo que os alunos pudessem recorrer a elas quando desejassem; 10) conexão com o telefone para fazer deste instrumento um auxiliar na transmissão de gravações permanentes e valiosas ao invés de recipientes de momentâneas e fugazes comunicações (Franceschi, 1984, p. 12, grifo nosso).

Desde sua concepção, o aparelho de Edison era uma tecnologia voltada prioritariamente para o registro sonoro e para a reprodução do mesmo. O cultivo desta nova técnica do registro não tardou em se disseminar e, anos mais tarde, seriam criados os primeiros acervos e coleções sonoras na Europa dedicados inicialmente aos registros de fonética e, em seguida, para acervos de culturas musicais não-europeias e europeias (Cartini, 1999, p. 2; Araújo, 2008, p. 34).

A invenção de Edison se espalharia por todo o mundo, tendo ela registrado muitos acontecimentos históricos e artísticos. Das cornetas dos cilindros mecânicos da Vi-

Series (Londres, 1999) de William Shaman, William J. Collins e Calvin M. Goodwin. Segundo esse compêndio de gravações, as performances operísticas ao vivo gravadas por Gigli no Rio de Janeiro faziam parte da coleção da A.N.N.A. Record Company e da Edward J. Smith Recordings, e não tinham sido lançadas comercialmente até o ano de 1977 e 1979, quando esta gravadora lançou pela primeira vez o LPs (ANNA 1032 P- 4187) no mercado (Shaman, 1999, p. 394-401). Os trechos da *Manon Lescaut* foram relançados logo em seguida pela M.D.P. Collectors Limited Editon (MDP 010). A *Manon* ainda foi reeditada em CD pelo *Istituto discografico italiano* (IDIS 6356/57), juntamente com a *Forza del destino*. As óperas *Fedora* e *Aida*, além de constarem no compêndio de Shamann (1999), também foram reeditadas em CD; a primeira fazendo parte de uma *Box* lançado pelo selo *Imports* (B0033HKET4) e a segunda pela Golden Age EJS (EJS 0882 8).



trola aos microfones elétricos mais modernos, pode-se reproduzir: a voz do Papa Leão XIII cantando *Ave Maria*; a declamação do monólogo da *Phèdre*, de Racine, por Sarah Bernhardt; alguns extratos do *Otello* de Verdi com Francesco Tamagno, o criador do papel; discursos de Getúlio Vargas; a *Sinfonia Alpina* na íntegra dirigida pelo próprio autor, R. Strauss; e, até mesmo, os vissungos gravados por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo nos anos 1940, dos descendentes de angolanos que habitavam a região de Diamantina em Minas Gerais. Estes são apenas alguns dos muitos acontecimentos históricos, estimadas performances de artistas ou manifestações culturais que vêm sendo captadas pelo processo da gravação.

Edison escolheu uma boa palavra, orgulhoso embora despretensioso, quando ele chamou os seus novos cilindros de “registros”. O termo tem dignidade de simplicidade, também a de associação com a história: chamamos de documentos históricos registrados. Apesar de que ainda estamos curiosamente relutantes em considerar os registros como documentos históricos. (Steane, 1974, p. 4, tradução nossa³)

A criação de depositórios para os fonogramas não significa necessariamente a disseminação de um arsenal analítico capaz de orientar o ouvinte para a interpretação do registro sonoro. Segundo J.B. Steane, em *The grand tradition: seventy years of singing on record* (1974), o fato de o fonograma ser uma forma de registro jovem, comparada com a escrituração musical e verbal, gera um desconhecimento no modo de lidar com as informações nele contidas. Isto torna-se evidente no contexto de sala de aula, no qual ainda há relutância dos professores no incentivo do estudo dos alunos de música com o suporte da gravação. Isto é, muitas vezes o disco fica fadado a ser uma peça de museu e não uma ferramenta para a transmissão de valores estéticos. Em última instância, é vetado ao registro sonoro ser encarado como objeto de análise estética das práticas musicais. A insatisfação de Steane é compartilhada por John Scott (1980) ao afirmar que as informações registradas pelo cilindro de Edison podem ser mais precisas e clarividentes que relatos históricos, como os de Henri Beyle Stendhal ou Edouard Hanslick:

Antes do gramofone, os únicos registros eram literalmente descrições que teriam sido mendigadas por gravações bastante primitivas. Mesmo a bela prosa e palavras vívidas de escritores como Dr Burney, Stendhal

³ “Edison hit on good word, proud but unpretentious, when he called his new cylinders ‘records’. The tern has the dignity of simplicity, also that of association with history: we call historical documents records. In spite of which we are still curiously reluctant to regard records as historical documents”.



e Hanslick só transmitem na forma subjetiva mais generalizada a impressão que as vozes fizeram. (Scott, 1977, p. 1, tradução nossa⁴)

A problemática principal que envolve a gravação, que faz com que ainda hoje sejamos relutantes ao estudo como objeto estético e referência artística, parece ser de natureza hermenêutica. Se o fonógrafo significa “escritor dos sons” que âmbito da escrita é esse? Pode-se indagar: de que modo ele se aproxima da escrita “tradicional” da notação musical? Ou ainda: de que modo o fonograma se aproxima do fenômeno da oralidade? Outra problemática acerca da gravação enquanto registro da performance consiste em estabelecer: o que é a fruição estética entre o ouvinte e o disco e, por consequência, quais analogias são possíveis entre ouvir o fonograma e ouvir performance musical?

Começemos com a problemática da fruição estética do disco. Sob uma perspectiva fenomenológica, o Homem está sempre experienciando a Realidade e interpretando-a, não sendo possível aliená-las em duas ações distintas.

Estamos sempre previamente inseridos dentro desse estar-aí no mundo da música; porque aprender música já constitui, desde antes de seu início pedagógico, um gigantesco passo de interpretação, pois nenhuma interpretação é possível sem que cotizemos a nossa pré-compreensão de alguma coisa com os desafios permanentes a que o estar-aí no mundo da música nos convida, nos constrange, nos condiciona. Eis porque o ato interpretativo nos transforma. (Duprat, 2003, p. 1)

Desta forma, o ouvinte e o músico são sempre intérpretes em interação com o som, garantindo que sempre haja a interpretação, como adverte Solange R. de Oliveira em seu artigo *A estética da Recepção e a análise da obra musical* (2002). Portanto, ouvinte e registro sonoro formam um círculo hermenêutico, no qual o ato de escuta promove a formação de sentido. Esta ocorre com o encontro do horizonte de possibilidades contidos no objeto artístico – suas formas, signos e significantes – com o horizonte de possibilidades interpretativos presentes no sujeito – seu universo referencial. Esses sempre estarão em uma relação assimétrica, propiciando a comunicação dialogal, em que o ouvinte não se submete apagando-se totalmente no ato de escuta e, menos ainda, há submissão dos significantes contidos no fonograma

⁴ “Before the gramophone, the only records were literally ones – descriptions that would have been beggared by quite primitive recordings. Even the fine prose and vivid word-pictures of writers like Dr. Burney, Stendhal and Hanslick only convey in the most generalized subjective fashion the impression that voices made”.



pelos pré-conceitos do ouvinte, como sugere Wolfgang Iser em *A interação do texto com o leitor* (1976):

O texto é um sistema de tais combinações e assim deve haver também um lugar dentro do sistema para aquele a quem cabe realizar a combinação. Este lugar é dado pelos vazios (*Leerstellen*) no texto, que assim se oferecem para a ocupação pelo leitor. Como eles não podem ser preenchidos pelo próprio sistema, só o podem ser por meio doutro sistema. Quando isso sucede, se inicia a atividade de constituição, pela qual tais vazios funcionam como um comutador central da interação do texto com o leitor. Donde os vazios regulam a atividade de representação (*Vorstellungstätigkeit*) do leitor, que agora segue as condições postas pelo texto [...] Os vazios possibilitam as relações entre as perspectivas de representação do texto e incitam o leitor a coordenar estas perspectivas. Os vários tipos de negação invocam elementos conhecidos ou determinados para suprimi-los; o que é suprimido, contudo, permanece a vista e assim provoca modificações na atitude do leitor quanto a seu valor negado. (Iser *apud* Lima, 1979, p. 91)

A esse respeito Michael Scott no *The record of singing* (1979) explica que as gravações de cantores antigos não devem ser julgadas somente com as categorias do ouvinte contemporâneo, carregada das concepções vigentes no palco hoje em dia, não havendo abertura para a aceitação de padrões estéticos e sonoridades distintas.

Gadamer, em seu ensaio *Estética e hermenêutica* (1964), enfatiza que a fruição entre a arte e o homem é um ato de transmissão: “enquanto a arte de transmitir o que é dito em uma língua estrangeira para a compreensão de uma outra pessoa, não é sem razão que a hermenêutica recebe seu nome de Hermes, o tradutor da mensagem divina para os homens” (Gadamer, 2010, p. 4). Recordando o mito que dá origem à palavra hermenêutica, o conceito que a circunscreve fica inequivocamente claro, explicitando que a fruição estética se trata de um acontecimento linguístico. O ato de interpretação sob essa ótica é um ato de tradução.

Postas as questões pertinentes sobre a interação entre ouvinte e fonograma, dentro da perspectiva hermenêutica e fenomenológica, cabe nos indagar que significantes são próprios ao fonograma. Para comentadores como Steane (1974), Scott (1977) e Celletti (1988), o disco é registro e reproduz as interpretações de obras do repertório lírico, e, conseqüentemente, das tradições interpretativas que formam a figura do intérprete e suas as práticas de execução da música. As liberdades para



beneficiar os solistas, privilegiando suas qualidades vocais ou o maior rigor à execução da notação musical, são posturas interpretativas que muito dizem sobre o contexto no qual o artista estava inserido; revelando muitas vezes quais convenções vigoravam no teatro lírico e que tradições artísticas formaram aquele cantor e compunham seu referencial enquanto artista e intérprete.

O uso e o desuso das liberdades são indícios da mudança de *status* da profissão do cantor, refletindo diretamente nas práticas registradas em disco. Liberdades como: fluidez do andamento musical, modificação de tonalidade, simplificação da ornamentação, interpolação de notas agudas, improvisações pessoais e uso de gestos vocais e musicais enunciavam a identidade artística do cantor. O grau maior ou menor de incidência das liberdades que “exibem” o artista constituem de testemunhos sobre os cânones interpretativos exprimindo o estilo de canto de um indivíduo ou até mesmo de uma época:

Embora, os registros preservem como segundo Klein, somente os *beaux restes* da voz de Patti, suas interpretações permanecem da maior importância estilística. Sua gravação de “Casta Diva” é como um elo de uma cadeia que leva de volta diretamente para Bellini. Ela estudou esta ária, segundo todos os relatos de seus primeiros contatos com a música, com Maurice Strakosch, acompanhador de Giuditta Pasta, criadora da Norma, cujas ornamentações do segundo verso são da Pasta. De Strakosch também, ela aprendeu “Batti, batti”. É um ponto de alguma importância que Pasta cantou o papel de Zerlina em Londres, apenas vinte e cinco anos após a morte de Mozart. É mais do que provável, portanto, que a escolha de Patti de um tempo rápido na seção final de 6/8 seja uma tradição que remonta aos dias de Mozart e não apenas um capricho de diva idosa. (Scott, 1977, p. 23)⁵

Os recursos musicais e estilísticos empregados por Patti podem ser considerados práticas interpretativas pessoais edificadas ao longo de uma carreira e, finalmente, oriundas de um contexto determinado transmitido oralmente do estudo entre professores e alunos, ou no ensaio entre músicos. Os significantes preservados e reproduzidos próprios ao fonograma são: os estilos interpretativos vindos do contexto de

⁵ “Though the records preserve, as Klein delicately put it, only the *beaux restes* of Patti’s voice, the interpretations remain stylistically of the utmost importance. Her recording of ‘Casta Diva’ is a link in a chain leading back directly to Bellini. She studied this aria, by all accounts the first piece of music she ever sang, with Maurice Strakosch, accompanist to Giuditta Pasta, creator of Norma, and the embellishments in the second verse are Pasta’s. From Strakosch too, she learned ‘Batti, batti’. It is a point of some significance that Pasta sang the role of Zerlina in London, only twenty-five years after the death of Mozart. It is more than probable therefore that Patti’s choice of a fast tempo in the concluding 6/8 section is a traditional one that goes back to Mozart’s day, and not merely an elderly diva’s caprice”.



transmissão oral. A reprodução sonora permite que a transmissão das tradições, possuidoras de valores estéticos estabelecidos, sejam via a tecnologia e não mais exclusivamente com a performance. O fonograma, assim como a performance, tem como princípio a matéria sonora, de modo que a recepção seja igual para ambos através da escuta. Nesse sentido, a informação estilística perpetuada se distancia das descrições dos textos verbais – tratados de canto, críticas de apresentações, cartas e diários de compositores e musicistas, como afirmou Scott.

A distinção entre o texto escriturado e a gravação pertence à natureza da fruição estética: um pela leitura e outro pela audição. O significante é difundido em um caso pela escrita descritiva, e noutro enquanto matéria sonora. Em última instância, são modos diferentes de traduzir o fenômeno da performance, traduções que podem estar mais próximas ou distantes das tradições validadas no palco lírico.

Mesmo partilhando da matéria sonora como princípio para fruição estética, a reprodutibilidade pelo disco não pode ser confundida, no entanto, com o fenômeno da performance em si. A nova tecnologia proporcionou uma modalidade paradigmática da transmissão e fruição da música, pois, antes, um objeto artístico ou um ofício eram mantidos pelo exercício da imitação do modelo do mestre pelos discípulos⁶; com a gravação foi possível resguardar os resultados sonoros e interpretativos dos intérpretes, e sua cristalização pode ser passada de geração para geração, sem necessariamente pressentir da performance. Walter Benjamin, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), discute o valor de autenticidade deste “objeto artístico”, afirmando que, “mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (Benjamin, 1987, p. 167).

A “existência única” da produção artística pertence a um contexto específico, no tempo e espaço, cuja autenticidade é fruto daquilo que foi transmitido pelas tradições para os intérpretes, cujo testemunho se perde depois de uma origem. A gravação reproduz o resultado sonoro fruto de uma tradição oral, o que significa o resgate parcial do fenômeno da performance. Pode-se apreender gestos musicais, sonoridades, mas o disco não esgota a performance.

A reprodutibilidade impõe um problema se pensarmos o disco como análogo da performance. O disco exprime uma única maneira de fazer, distanciando-se, assim, da abertura do contexto oral da fruição da performance ao vivo. Pela gravação é possível memorizar uma interpretação específica de um cantor, e um ouvinte voraz poderá memorizar várias interpretações de um mesmo cantor ou mesmo de vários. Entretanto, sua participação daquela tradição de outrora é diversa daqueles que

⁶ O filósofo Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicada em 1936, aproxima a reprodutibilidade técnica das tecnologias (discos, fotografia e cinema) à prática de imitação do discípulo pelo artesão, em um longo processo histórico de renovações tecnológicas (Benjamin, 1987, p. 166).



vivenciaram sua existência única, pois estes últimos puderam *criar* dentro de um universo interpretativo dado pela tradição e não apenas *reproduzi-lo*.

O registro-sonoro enquanto testemunho histórico apresenta outras distinções de ordem técnica em relação à performance. Distorções sonoras inerentes ao processo de gravação, que são evidentes em registros antigos. As gravações “pré-elétricas”, registradas por processo acústico até 1925, afetam “o tom, entonação e liberdade artística do cantor” bem como “o modo que a voz deveria ser despojada de toda a riqueza de seus harmônicos” (Steane, 1977, p. 7).

Que coisa permaneceu de Gina Cigna? Apenas um excerto, gravado em um macabro disco, da sua voz. Macabra gravação de uma voz morta, que chega perto do que foi a sombra da voz estelar do admirável soprano. O microfone mente quase sempre. (Lauri-Volpi, 1956, p. 99)

Mesmo com o aprimoramento tecnológico desenvolvido durante todos estes anos para a reprodução sonora, os problemas de transferência de *high-fidelity* (alta-fidelidade) em relação às gravações acústicas permanecem imperfeitos, mostrando que não há uma máquina que reproduza exatamente a mesma sonoridade da voz humana ao vivo. Uma vez que os aparelhos e máquinas de reprodução sonora são mais bem equipados, o ouvinte pode ter a impressão de que cada vez mais o som reproduzido é igual ao som nas performances. Essa aparente fidelidade acostuma o ouvinte, contudo, a um simulacro da performance ao vivo, em que as sonoridades são trabalhadas e “limpas” no estúdio de gravação, gerando, muitas vezes, um estranhamento quando este se depara com uma performance ao vivo⁷ como aponta Silvia A. Davini, em *Cartografias da voz no teatro contemporâneo* (2007):

Uma vez que as audiências se habituem aos resultados da gravação digital, a performance ao vivo tende a decepcionar em termos de perceptividade. Como resultado, cantores, músicos e regentes são frequentemente forçados a maratonas técnicas para poder aproximar seus registros, timbres e intensidades aos modelos digitais de resolução. (Davini, 2007, p. 101 *apud* Farah; Neves, 2012, p. 300)

⁷ A palestra “A experiência do Gramofone”, da Professora Heliana Farah (UFRJ), apresentada na *II Semana da Voz Cantada da UFRJ*, Rio de Janeiro, no dia 03 de dezembro de 2015, organizada pelos Professores Marcelo Coutinho (UFRJ) e Andrea Adour (UFRJ), baseava-se na comparação entre a experiência auditiva do gramofone, os CDs e mídias digitais e a voz humana ao vivo. No que tange o fenômeno acústico, os registros sonoros dos discos de 78 rotações, inclusive os pré-elétricos, as vozes gravadas se dissipavam pela Sala da Congregação com um comportamento similar ao da voz do cantor na mesma sala, ao passo que a sensação acústica das mídias digitais ficaram distantes da propagação sonora por comparação. Mesmo reconhecendo chiado e algumas distorções no timbre das vozes, a experiência de Farah demonstrou as proximidades entre a gravação acústica e início da elétrica no gramofone em relação à voz cantada ao vivo.



Por mais ensaiada que esteja, nunca uma récita de espetáculo será rigorosamente igual a outra. Norman Lebrecht, em *Maestros, obras-primas e loucura* (2008), comenta que o ato musical presente no fonograma é distinto daquele da apresentação ao vivo: o intérprete, enquanto se apresenta no palco, pode cometer uma falha continuando a execução sem problemas, sendo sua relevância insignificante ao fim de uma boa récita⁸. No registro sonoro, entretanto, “qualquer imprecisão seria registrada para sempre, tornando-se mais grave e desagradável a cada nova audição” (Lebrecht, 2008, p. 19).

A reproduzibilidade do som *retira* aquilo que Benjamin chama de “aura” artística, que ocorre no único instante da performance, da interpretação musical, e permite que o ouvinte possa relacionar com um objeto, tal qual um texto literário impresso. Estabelecida essa forma de fruição destacada da performance em si, é possível que o ouvinte tenha maior controle de cada detalhe, de cada acontecimento musical do fonograma e, portanto, projete uma reflexão mais clara sobre pontos específicos da interpretação do músico⁹. A forma fixa da gravação propicia a existência de um mecanismo crítico no ouvinte no ato de fruição:

[A] objetivação do texto provavelmente estimulará, por sua vez, o aumento da atividade crítica, levando a uma versão moderna da ciência e da racionalidade. As listas administrativas e lexicais exigem a ordenação de itens e a criação de fronteiras; as categorias são mais visíveis e abstratas. (Morgan, 2000, p. 25, tradução nossa¹⁰)

⁸ O pianista ao qual Norman Lebrecht faz referência é Wilhelm Kempff, referência pianística das sonatas de Beethoven, tendo gravado inúmeros discos pela *Deutsche Grammophon*. Kempff, contudo, não é o único músico a sofrer preconceito dos ouvintes atuais no que se refere cometer falhas na performance; recorrentemente Alfred Cortot renomado interprete do piano, acompanhador, regente e criador de métodos de estudos para pianistas, é lembrado pelos críticos como pianista incompleto e de técnica pouco sofisticada dado aos erros (“esbarros”) que Cortot cometia em gravações, ignorando suas virtudes como musicista.

⁹ A distinção entre sujeito e objeto, evidente quando a fruição estética ocorre entre o texto e leitor, (disco e ouvinte) distinguindo-se um pouco do círculo hermenêutico na performance, permite um aprofundamento do sujeito em termos analíticos – de fazer análise – com aquilo que se encontra dialogicamente com ele. A discriminação entre o fazer artístico e fruir do mesmo, tido como possibilidade na Grécia antiga, sendo um bom exemplo o discurso de Sócrates no diálogo do *Fedro* de Platão, cuja criação do texto (o advento da escrita) é reconhecida como objeto de consulta externo ao homem e, como tal, dá abertura para processos reflexivos distintos daqueles corporificados pelos Aedos com os poemas épicos homéricos ou de Hesíodo (Torrano, 2007, p. 16-17). Comentaristas sobre o discurso mítico (da poesia declamada e corporificada, segundo o vocabulário de Gadamer) e o discurso escrito como Kathy Morgan em *Myth and Philosophy from the Presocratics to Plato* (2000) e Luc Brisson em *Platon les mots et les mythes* (1982) inferem ao processo de alfabetização, disseminação da escrita e da figura do autor na Grécia pré-socrática como facilitador do “desenvolvimento da abstração e levou a uma concepção de poesia e sabedoria poética como um texto que poderia ser estudado e criticado” (Morgan, 2000, p. 24). O processo de textualização permitiu a crítica e a oportunidade de manipular os conceitos de um discurso que possuía uma forma fixa. A textualização dá início ao projeto de fabricação de uma interpretação no Ocidente, difíceis de se estabelecerem plenamente nas culturas orais em que a fabricação do som, a narrativa mítica e seus significantes não podem ser discriminados um do outro (Brisson, 1982, p. 21). Assim, a distinção entre sujeito e objeto permite uma fruição contemplativa pela razão, desencadeando processos críticos revisionistas dos discursos. A separação do sujeito com a produção performática do discurso permite que ele se distinga deste e possa estudá-lo como objeto.

¹⁰ “This objectification of the text is likely to stimulate, in turn, increased critical activity, leading to a modern version of science and rationality. Administrative and lexical lists enforce the ordering of items and the creation of boundaries; categories are made more visible and abstract”.



Não é que na fruição da performance o intérprete, o músico ou o ouvinte não produzam um pensamento crítico, mas o registro sonoro é uma mudança no aparelho conceitual ao lidar com o passado e com a memória, já que podemos comparar diferentes interpretações e versões, colocando-as em perspectiva para chegar a um conhecimento mais preciso. Assim como na escrita, o intérprete consegue consultar “vendo” nitidamente e objetivamente seu desempenho. A forma fixa da reprodutibilidade sonora auxilia na objetivação das categorias estilísticas dos cantores e na atividade crítica do ouvinte, sendo possível pôr em perspectiva a musicalidade, gestos vocais, tipos de emissão sonora, clareza na declamação etc. O registro sonoro deve ser encarado como texto, no sentido de que facilmente o ouvinte pode fruir as interpretações das obras musicais distanciadas das tradições, permitindo o revisionismo das práticas históricas.

Em última análise, referir-se ao registro sonoro como texto é elevá-lo como fonte historiográfica de igual importância à notação musical ou textos verbais sobre música. A reprodutibilidade sonora adicionou um importante elemento para a reflexão sobre o ato de interpretação do músico, evocado pela matéria sonora e, assim como o impacto da notação musical foi para a transmissão de obras musicais, permitindo o fenômeno de intertextualidade entre composições, a gravação tem impacto na maneira de consumir música e na transmissão na interpretação musical.

A natureza “híbrida” do fonograma aponta para a desconstrução dos limites entre os registros escrito e oral, sobretudo enquanto novas possibilidades da primeira não apenas enquanto cristalização das intenções de um gênio, espírito de uma época, isto é, enquanto instrumento normativo da linguagem e do discurso, mas, sim, enquanto possibilidade expressiva, cuja notação e símbolos escritos vigendo os espaços vazios, esperando para serem preenchidos por um leitor que lerá ou cantará em voz alta, como sugere Iser. Do ponto de vista do fenômeno musical e da notação musical, o registro fonográfico evidencia que toda a fruição, isto é, todo ato de leitura em música possui algum nível de oralidade, em que a transmissão é sempre transformadora e criativa. Nesse sentido, estudar a história das práticas interpretativas, os espaços vazios e a diversidade criativa da oralidade no âmbito da performance.

Contudo, o fonógrafo não se insere tão somente como objeto de fruição estética, mas, por configurar um documento histórico, ele também nos informa sobre os aspectos poéticos dos estilos interpretativos, dos gestos da performance de forma mais elucidativa que as palavras escritas. Se uma imagem fala mais do que mil palavras, as gravações de Enrico Caruso podem falar mais do que um tratado de canto dos últimos decênios oitocentistas. Desde a criação do Gramofone, a forma de fixação da música, antes exclusiva da notação pela partitura, esta é uma tecnologia capaz de recuperar e divulgar traços considerados essenciais de uma identidade musical ou cultural de uma forma mais ampla (Araújo, 2008, p. 36). As especifici-



idades herméticas deste registro redirecionam novas reflexões sobre a função de acervos e coleções de discos como fontes históricas e estéticas.

A reprodução do som tem impacto na construção e revisão do discurso histórico musical, tornando os acervos mais que “museus inanimados” dos vestígios de performances do passado. No Brasil, acervos como os criados por Mário de Andrade e Luiz Heitor, a Discoteca Pública Municipal de São Paulo¹¹ (1935) e o Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música da UFRJ (1942), respectivamente, impulsionados pela pesquisa dos estudos folclóricos, são importantes núcleos de documentação.

Com mais de cem anos de história da gravação, é possível identificar, mesmo que de forma generalizada, períodos da história das práticas musicais históricas. De forma geral, nos primeiros trinta anos de gravação, que englobam o período de 1890 a 1920, reconhecem-se nos desempenhos musicais registrados uma grande peculiaridade no estilo em relação aos períodos posteriores. Segundo Philip (1996), as gravações instrumentais desse período, se comparadas a antigos tratados de instrumentistas do século XIX acerca do uso do *tempo rubato*, *flexibilidade do tempo*, do *vibrato* – sobretudo nos instrumentos de cordas – e *portamento*, o leitor terá a sensação de ter manifesto em áudio estas práticas descritas, ao passo que os anos 1930 começa-se instituir novos padrões:

Na década de 1930, havia tendências claras longe dessas características do início do século XX: a propagação de vibrato contínuo em instrumentos de cordas, sua crescente proeminência entre os cantores e sua adoção por muitos instrumentistas de sopros, incluindo um movimento para um vibrato mais lento do que o tremor rápido Às vezes ouviam no início do século; A proeminência decrescente e a frequência do portamento em ambas as cordas e a voz; Uma tendência para um controle mais rigoroso do tempo e velocidades máximas mais lentas; Clareza mais enfática de irregularidade rítmica e deslocação; A adoção de aço nas cordas superiores dos instrumentos de cordas, o aumento do uso da flauta metálica, do fagote alemão e dos instrumentos de bronze de largura mais larga. (Philip, 1996, p. 229, tradução nossa¹²)

¹² “By the 1930s there were clear trends away from these early twentieth-century characteristics: the spread of continuous vibrato on stringed instruments, its increasing prominence among singers, and its adoption by many wood-wind-players, including a move towards slower vibrato than the fast tremor sometimes heard earlier in the century; the decreasing prominence and frequency of portamento on both strings and voice; a trend towards stricter control of tempo and slower maximum speeds; more emphatic clarity of rhythmic detail, more literal interpretation of note values, and the avoidance of rhythmic irregularity and dislocation; the adoption of steel on the upper strings of stringed instruments, the increasing use of the metal flute, the German bassoon, and wider-bore brass instruments”.



Os primórdios da gravação elétrica (1930) são o marco divisor de práticas tipicamente oitocentistas no disco, o que transparece nos comentários de Celletti (1988), Scott (1977) e (1980) e Steane (1974) ao associarem cantores que gravaram neste período, como Adelina Patti, Francesco Tamagno, Victor Maurel, Lilli Lehmann, Fernando De Lucia, Mattia Battistini, Nelie Melba e Marcella Sembrich como legítimos porta-vozes das tradições do canto lírico do século XIX. As práticas de tais cantores pertencem a um universo comum, ao passo que pós-1930 começa-se a notar outros conjuntos de práticas comuns se consolidando entre os intérpretes.

Nesse sentido, o fonograma foi – e continua sendo – um importante meio disseminador da cultura musical e, portanto, participante da formação de novas gerações de intérpretes. Vale a pena comentar que, no século XX, diversos cantores começaram a se relacionar com o canto e mesmo com a música através do disco. A transmissão de estilo interpretativo e padrões de emissão vocal não apenas determinados na classe do professor, mas influenciados por artistas veteranos que já gravavam.

Eu escutava, sempre no cruzamento da Richelieu-Drouot, em uma loja (acho que ainda existe), uma gravação de Caruso num gramofone [...] Assim eu aprendi o lamento da Tosca e grande ária do *Pagliacci*. Eu fazia por imitação. O disco ainda estava na rotação errada, e eu cantava essas árias bem acima do tom. *Voilà*, meus primeiros estudos! (Thill *apud* Pradier, 1984, p. 17, tradução nossa¹³)

O vasto material fonográfico originado no Rio de Janeiro pode explicitar muito sobre a história das práticas interpretativas operísticas nas capitais sul-americanas, bem como tornar possível a investigação dos modelos interpretativos como formavam músicos e ouvintes na cidade, baseados no conjunto das práticas aceitas nos palcos. Na ópera oitocentista, italiana sobretudo, vigorava a primazia da performance sobre a obra de arte, isto é, do intérprete e sua interação com o público, transmitida do contexto prático oralmente no palco cênico; como sugere Hilary Poriss em *Changing the score, arias, Prima Donnas, and the authority of performance* (2009):

Em um mundo em que o desempenho vocal superior era a mercadoria econômica e artística mais valorizada que possuía uma casa de ópera, os cantores inseriam árias para acomodar suas forças vocais individuais e para aumentar seus papéis. Quanto melhor eles cantavam,

¹³ “J’allais écouter, au Carrefour Richelieu-Drouot (je crois que la boutique existe toujours), un disque de Caruso sur un appareil à sous. Il y avait deux écouteurs. C’est ainsi que j’ai appris le lament de Tosca et le grand air de Paillasse. Phonétiquement et très approximativement. Le disque tournait toujours trop vite et j’ai dû chanter ce morceau un bon ton au-dessus. Loilà mes premières études!”



afinal, mais provável que eles fossem atrair grande público para as bilheterias. (Poriss, 2009, p. 5, tradução nossa¹⁴)

As transmissões radiofônicas de Beniamino Gigli no Rio de Janeiro são, mesmo em pleno século XX, a confirmação de que o desempenho vocal era a mercadoria artística mais valorizada na casa de ópera. O ouvinte, ao escutar estas performances ao vivo acompanhando com a partitura, vai defrontar-se com uma série de gestos não escritos: uso do tempo rubato, uso de fermatas, ornamentações como interpolar notas agudas uso de mordentes superiores, acento do fraseado alternando voz cantada com *parlato*, golpes de glote, soluços e até mesmo uso da voz trêmula. Todos esses recursos descritos fazem parte de um conjunto de práticas comuns entre os cantores que, comumente, a musicologia associa ao repertório *verista*, como consequência da influência do naturalismo teatral e do processo de canto operístico se tornar cada vez mais silábico, valorizado por Verdi na *parola scenica*¹⁵.

Tais gestos performáticos revelam as liberdades de Gigli enquanto intérprete e como eram desejáveis o que hoje seria considerado um exagero vazio e indecoroso para com Giordano, Verdi e Puccini. Gigli foi um dos artistas líricos mais populares na cidade do Rio de Janeiro de sua geração, tendo atuado em diversas temporadas líricas de 1919 até 1951. A aclamação do público gerou uma aura em torno da figura do tenor que era constantemente “carregado pela legião de admirados” (Rensis, 1953, p. 185) que o considerava como embaixador da cultura italiana no Rio de Janeiro. Se Gigli era o embaixador da cultura italiana, seu canto representava para ouvintes e cantores cariocas um dos maiores modelos de canto a serem seguidos. O barítono brasileiro Paulo Fortes, que contracenou com Gigli nos anos de 1947 e 1951, comenta a importância formadora que era ouvir o tenor em disco: “Passei a prestar muita atenção nas gravações de Caruso e Gigli e a frequentar mais o cine América para ver e ouvir Yan Kiepura, Martha Eghert, Nelson Eddie e Janette MacDonald” (Fortes *apud* Lima, 2004, p. 26).

Por fim, o profícuo material fonográfico produzido no Rio de Janeiro, bem como em outras capitais brasileiras precisam ser investigados, a fim de compreendermos

¹⁴ “In a world where superior vocal performance was the most highly valued economic and artistic commodity that an opera house possessed, singers insert arias to accommodate their individual vocal strengths and ranges and to augment their roles. The better they sang, after all, the more likely they were to attract large audiences to the box office”.

¹⁵ O crítico e musicólogo Rodolfo Celletti narra um longo e complexo processo de transformação da linha de canto do repertório operístico italiano oitocentista. Em busca de novas possibilidades expressivas, Giuseppe Verdi, com a *parola scenica*, teria definido os rumos da vocalidade do repertório e as práticas comuns dos intérpretes: “Verdi, na verdade, ao fazer prevalecer sempre as razões da melodia, acentuou o uso já presente declamatório em Bellini e Donizetti, dedicando-se ao período de construção das frases, no impulso nervoso que muitas vezes inspirado nos recitativos como nos cantábiles, a respiração desigual, agitada como a da língua falada nos momentos de máxima tensão e de emoção máxima ou momentos de emoção. Isso poderia produzir grandiosos efeitos no palco no palco, mas impedia os cantores de respiração regularmente e também os levou, no calor, o acento forçando a perder o controle do ritmo da respiração correta” (Celletti, 1989, p. 121, tradução nossa).



como ocorriam as interações entre modelos interpretativos estrangeiros com os intérpretes brasileiros. Além de Gigli, outras importantes figuras nacionais e internacionais participaram da atividade musical da cidade. O tenor Giovanni Zenatello gravou uma série de árias de óperas na casa Edison em 1907 e a análise desses fonogramas talvez revelem informações preciosas sobre as práticas do canto lírico da geração anterior à de Gigli.



REFERÊNCIAS

- Araújo, S.; Cambria, V. *Música em debate, perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2008.
- Baudissone, Bruno. *Principessa Turandot: la voce e l'arte di Gina Cigna*. Parma: Azzali Editori, 1989.
- Benjamin, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- Brisson, Luc. *Platon les mots et les mythes: comment et pourquoi Platon nomma le Mythe?* Paris: Editions Découverte, 1982.
- Celletti, Rodolfo. *Il Teatro d'opera in disco 1950-1987*. Milão: Rizzoli Libri, 1988.
- Celletti, Rodolfo. *Voce di Tenore: da Rinascimento a oggi, storia e tecnica, ruoli e protagonisti di un mito della lirica*. Milão: Ed. Idea Libri, 1989.
- Duprat, Régis. "Musicologia e interpretação: teoria e prática". *Anais do I Encontro de Pesquisa em Música da Universidade Estadual de Maringá*. Editora Massoni, 2002.
- Duprat, Régis. "A Musicologia à luz da Hermenêutica". *Claves* (Universidade Federal da Paraíba), João Pessoa, n. 3, p. 7-19, maio, 2007.
- Eco, Humberto. *Interpretação e superinterpretação*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1997.
- Farah, Heliana; Neves, Murilo. "O esvaziamento das tradições operísticas do século XIX e a influência da mídia nos novos padrões estéticos". In: Volpe, Maria Alice. (org.). *Atualidade da Ópera*. (Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, vol. 1). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, 2012.
- Franceschi, Humberto M. *Registro Sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984.
- Gadamer, Hans-Georg. *Hermaenêutica da obra de arte*. Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- Iser, Wolfgang. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999.
- Lauri-Volpi, Giacomo. *Vozes paralelas*. Trad. Jotagê. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1956.
- Lawson, Colin; Stowell, Robin. *La interpretación histórica de la música*. Una introducción. Trad. Luis Gago. Madrid: Alianza Editorial, 2009.



- Lima, Luiz Costa (org.) *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- Lima, Rogério Barbosa. *Paulo Fortes, um brasileiro na ópera*. Rio de Janeiro: R. Barbosa Lima, 2004.
- Morgan, Kathryn. *Myth and philosophy, from the presocratics to Plato*. Los Angeles, Cambridge University Press, 2000.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdade e mentira*. Trad. Fernando Moraes de Barros. São Paulo: Editora Hedra, 2011.
- Nigris, Maria Teresa de; Ludovisi, Gloria. *Archivio della società teatrale internazionale (STIn – 1904-1934)*, 2014.
- Oliveira, Solange Ribeiro de. *Literatura e música: modulações pós-colonais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- Philip, Robert. *Early recordings and musical style: changing tastes in instrumental performance. 1900-1950*. New York: Cambridge University Press, 1992.
- Platão. *Fedro*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora UFPA, 2007.
- Poriss, Hilary. *Changing the score. Arias, Prima Donnas, and the authority of Performance*. New York: Oxford University Press, 2009.
- Pradier, Angelo. “Conversation avec Georges Thill”. In: Thill, Georges. *L’Avant Scène opéra*. Paris: L’opéra français, 1984.
- Rensis, Raffaello de. *Gigli, o cantor do povo*. Trad. Aldo dela Nina. São Paulo: Ed. Saraiva, 1953.
- Scott, Michael. *The record of singing to 1914*. (Vol 1) New York: Holmes & Meier Publishers, 1977.
- Scott, Michael. *The record of singing*. (Vol 2) New York: Holmes & Meier Publishers, Inc., 1980.
- Scott, Michael. *The great Caruso: a biography*. New York: Ed. Alfred A. Knopf, 1988.
- Shamam, William. *More EJS: discography of the Edward J. Smith recordings; “Unique Opera Records Corporation” (1972-1977), “A.N.N.A. Record Company” (1978-1982, “Special – Label” Issues (circa 1954-1981), and addendum to “The Golden Age of Opera” Series*. New York: Greenwood Press, 1999.
- Steane, John B. *The Grand Tradition: seventy years of singing on Record 1900 to 1970*. Londres: Gerald Duckworth, 1974.
- Vieira, Francisco. *Palco e picadeiro: o Teatro Lyrico*. Rio de Janeiro: Editora Ltda, 2015.



Volpe, Maria Alice. “Análise musical e contexto: propostas rumo à crítica cultural”. *Debates* (UNIRIO), Rio de Janeiro, v. 7, p. 111-134, 2004.

Volpe, Maria Alice. (org.). *Atualidade da Ópera*. (Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, vol. 1). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, 2012.

Volpe, Maria Alice. “Razão e sensibilidade para a musicologia contemporânea”. In: Volpe, Maria Alice (org.). *Teoria, Crítica e Música na Atualidade*. (Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, vol. 2). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, 2012.

Weber, William. “The History of Musical Canon”. In: Cook, N; Everist, M. *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press, 1999.

Winter, Robert. *Orthodoxies, paradoxes, and contradictions: performance practices in Nineteenth-Century*. Piano. Music. In: Todd, Lary. *Nineteenth-Century Piano Music*. New York: Schirmer Books, 1994.

REGISTROS FONOGRAFICOS

Gigli, Beninamino. *Beniamino Gigli*. Berlim: Mamban, 2008. CD.

Gigli, Beninamino. *Beniamino Gigli in Buenos Aires & Rio de Janeiro*. Milano: Instituto discográfico italiano, 1997. CD.

Gigli, Beninamino. *The Gigli Edition n 14*. Londres: Naxos Historical, 2006. CD.

DANIEL SALDADO DA LUZ é professor de Filosofia do Ensino Médio no CEAT, tendo bacharelado em Filosofia e mestrado em Música, ambos pela UFRJ. Vem se dedicando aos estudos em ópera, transmissão oral na música, metodologia de análise de fontes, registro fonográfico, performance, musicologia histórica e as relações entre o Brasil com culturas de matriz africana e europeia. Trabalhou como escritor de notas de programa para a Filarmônica de Minas Gerais (2017); atuou como assistente de direção em produções de *Jenufa* de Leos Janack no Theatro Municipal do Rio de Janeiro (2017) e *Ranaud* de Antonio Sachini na Sala Cecília Meireles (2015).