



“E versi melanconici un trovator cantò”: O mito da “voz verdiana” e a pluralidade interpretativa em gravações de *Il Trovatore*

Victor Emmanuel Teixeira Mendes Abalada*

Resumo

O trabalho problematiza, através da análise contextualizada de registros sonoros, questões como o respeito à partitura, variantes textuais, escolhas e práticas interpretativas e a(s) tradição(ões) interpretativa(s) do século XIX, sua permanência, recriação ou abandono. O fato de *Il Trovatore*, de Giuseppe Verdi, ser o ponto de partida dessa análise é oriundo de sua centralidade tanto no cânone verdiano quanto no repertório operístico geral, tendo se mantido um dos baluartes do repertório tradicional italiano, em trajetória cuja projeção é igualmente refletida na história do registro sonoro. Desta maneira, busca-se desconstruir uma série de mitos criados em relação a Verdi, sua escrita e o tipo de voz a que se destina, questionando-se até que ponto haveria (apenas) uma voz verdiana. Ressalta-se, assim, o papel do registro gravado como fonte de pesquisa e acesso a diferentes práticas interpretativas, estéticas e estilos vocais, bem como, simultaneamente, agente ativo na própria padronização desses mesmos elementos.

Palavras-chave

Il Trovatore – ópera – canto lírico – ornamentação – análise de gravações – registro sonoro.

Abstract

Through contextualized recording analysis, this paper problematizes issues such as score faithfulness, textual variants, interpretive choices and practices, as well as nineteenth-century interpretive tradition(s), its(their) permanence, re-creation or abandonment. The fact that Giuseppe Verdi's *Il Trovatore* is the starting point for this analysis derives from its central position both on the Verdian canon and on operatic repertoire in general. One of the main pillars of traditional Italian repertoire, it has remained a repertoire bulwark, in a trajectory equally reflected in the record history. This way, this paper has sought to deconstruct a series of myths created in relation to Verdi, his writing and the type of voice for which it is intended, questioning to what extent there is (only) one “Verdian voice”. It is, thus, emphasized the role of the recording as a source of research and access to different interpretive, aesthetic and vocal styles, as well as, simultaneously, being an active agent on the process of standardization of these elements.

Keywords

Il Trovatore – opera – lyric singing – ornamentation – recording analysis – sound record.

* Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: vicmanu43@gmail.com.



“O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro” (Borges, 2007, p. 130). Assim escreve Jorge Luis Borges acerca do poder de certos autores influenciarem *a posteriori* a leitura de seus antecessores ao tratar de precursores de Kafka. Sem dúvida, se debruça-se o grande escritor argentino sobre questões literárias, esse mesmo pensamento de que certas “vozes” ou “hábitos” acabam por ecoar e redefinir nossa visão do passado pode ser alargado para diversos outros aspectos da vida, sobretudo da arte, incluindo a música. E não apenas a música como atividade composicional – na qual elementos passam a ser associados a certo compositor mesmo que a ele anteriores, criando um eterno jogo de antecipações e rupturas que se encontra, de certa maneira, na própria base da concepção de estilo – mas a música como performance. O curioso, no entanto, é que, sendo a performance algo vivo, essa recriação e ressignificação constante significa que padrões posteriores podem ser impressos e traduzidos pelo senso comum como componentes intrínsecos de determinado compositor, obra ou, por falta de palavra melhor, estilo, sem que, no entanto, o elemento em questão tenha, de fato, qualquer ligação com o contexto de produção da obra e seu horizonte de perspectiva, ou mesmo simplifique ou oblitere a própria trajetória histórica do que está em questão, colocando como verdade única e inquestionável um elemento que nada mais é do que uma criação histórica recente.

É nesse sentido que o presente trabalho busca desenvolver seus questionamentos. Se, no entanto, traz mais questões do que as responde ou se aborda os assuntos ainda de maneira genérica e rudimentar mais do que aprofunda-se nos pormenores do caso específico, isto se deve ao fato desse trabalho ser, ainda, apenas uma introdução a esses estudos, bem como tal fato é oriundo de um desejo de manter sempre um diálogo com o escopo maior, e, ao mesmo tempo, ter de admitir-se que o texto escrito limita a apresentação da pluralidade de exemplos que os registros fonográficos oferecem. Claro, busca-se sempre indicar um número satisfatório de exemplos e formas de se acessar o material ao qual se faz referência, mas tampouco o trabalho pode se resumir a uma lista de áudios a serem comparados, sem que os mesmos tenham espaço de ser trabalhados mais aprofundadamente e sem que o leitor possa ter em mente (ou nos ouvidos, mais precisamente) aquilo sobre o que se trata. De tal modo, ainda que se baseie na análise comparativa dos registros sonoros (tanto entre si quanto entre os registros e o texto musical escrito) e o próprio trabalho seja uma demonstração da necessidade do retorno a essas fontes, a escrita, em sua tentativa de os contextualizar, pode parecer relegar-lhes a segundo plano. Não estão ou sequer podem estar nessa posição. A música – e, acima de tudo, o canto – se faz, primordialmente, com som, e, se mudas são as páginas deste trabalho, toda reflexão decorre das ondas sonoras emanadas por essas gravações, nas quais residem as informações que as perguntas certas podem obter, da mesma



forma que é para compreender e, quem sabe mesmo, auxiliar a performance e, conseqüentemente, os sons produzidos em nossos dias, que, aqui, se busca transmutar sinestesia em palavras.

Mesmo uma das questões das quais parte o trabalho provém de um aspecto puramente sonoro: há uma sonoridade verdiana? Há, por conseguinte, uma “voz verdiana”? Buscou-se, assim, observar e responder a essa pergunta por meio da análise de registros sonoros de *Il Trovatore*, em um *corpus* que conjuga gravações integrais da ópera de 1912 a 2017, ao vivo e em estúdio, com (e com ênfase em) trechos isolados gravados nas primeiras décadas do século XX, em meios como cilindros e discos de 78 rpm. As gravações evidenciam não apenas a pluralidade de tipos vocais a abordar os papéis da ópera – o que, como argumentar-se-á, põe em cheque a ideia de uma “voz verdiana” –, mas diversas maneiras de fazê-lo, revelando um processo de engessamento e pasteurização das performances ao longo do tempo, acentuado após a década de 1970, razão pela qual, por visar expor a diversidade, o artigo concentrar-se-á nos registros realizados no período anterior à II Guerra Mundial.

Assim, o estudo das gravações do período reforça a variedade de tipos vocais que podiam abordar os papéis da ópera não apenas executando excertos em estúdio¹, ou, posteriormente, no rádio, mas em palcos líricos. Ademais, torna-se a frisar, não se observam apenas vozes diferentes, mas abordagens e concepções diferentes, revelando práticas diversas, com base em diferentes tradições e formas de ler e interpretar a partitura. De forma interessante, o que se observa não é apenas um número maior e expressivo de divergências em relação à partitura, ou de execuções de alterações que a rigidez da notação tradicional não comporta, mas, também, curiosamente, uma maior “fidelidade” textual.

Por um lado, a gravação do trio que encerra o primeiro ato, *Di geloso amor sprezzato*, com Giuseppe Pacini (Conte di Luna), Giannina Russ (Leonora) e Luigi Longobardi (Manrico) (Fonotipia, 1903/04)² é um bom exemplo de execução que vai além da literalidade do texto, apresentado uma série de mudanças de tempo não indicadas na partitura e que seguem apenas o fluxo dramático da obra, com a utilização do

¹ Gravações integrais de títulos operísticos, embora existentes e cada vez mais comuns com o passar dos anos, eram difíceis de ser feitas e, por conseguinte, até certo ponto foram pouco feitas até o surgimento do *long play*, uma vez que significavam um número elevado de discos para cada obra – uma operação complexa em termos de técnica de gravação e continuidade –, bem como, embora cada disco pudesse ser vendido separadamente, um produto final de custo muito elevado para o consumidor médio. O surgimento do *long play*, com sua maior capacidade de armazenamento de música, foi, para Adorno, a solução da ópera, obrigada a compensar, naquele momento histórico, segundo o autor, a falta de uma produção verdadeiramente satisfatória de títulos contemporâneos com outras soluções, tais quais versões em concerto ou montagens “modernizantes”, igualmente problemáticas. Somente o *long play*, para Adorno, permitiria que o gênero ganhasse força através de “a concentration on music as true object of opera” (Adorno, 1990, p. 64; tradução nossa: “uma concentração na música como o verdadeiro objeto da ópera”).

² Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=2Xha2ePb5_s.



tempo *rubato*, o uso generoso de fermatas, e mesmo pequenas alterações melódicas, como a efetuada por Pacini em “un accento proferisti”, além da recorrente interpolação do ré bemol final – aqui executado somente por Russ, embora não faltem exemplos nos quais soprano e tenor sobem aos píncaros da glória para deleite dos ouvintes. Ou ainda, de modo mais extremo, o registro de *Tacea la notte plácida*, de Lilian Nordica (Columbia, 1906)³, no qual, em versão condensada, gravando apenas o primeiro verso e a *cabaletta*, apresenta uma versão absolutamente própria da peça, tanto por suas liberdades em relação ao tempo, como pelo uso de ornamentação que pode ser traçada à diva novecentista Thérèse Tietjens.

Por outro, a música de Azucena, em especial, fora gravações pinçadas do período delimitado, só retorna a apresentar certos elementos dos quais despiu-se ao longo do tempo em leituras que buscam a maior aderência possível ao texto verdiano ou de cunho *soi-disant* “bel cantista”, e, mesmo assim, tendo de, basicamente, restringir-se a esses casos. Desta maneira, os ornamentos e acentos de *Stride la vampa*, dentro do *corpus* analisado, excluídas gravações de Fiorenza Cossotto (em algumas performances, com níveis diferentes de aderência ao texto e sucesso na execução, destacando-se a integral em estúdio regida por Zubin Mehta, RCA Victor, 1969⁴, e, performance de 1977, em Firenze⁵, regida pelo maestro Riccardo Muti, omitindo sempre, no entanto, os trilos longos), Marilyn Horne (seja em recital, com piano, em Parma, 1983⁶, seja na integral registrada pela Decca em 1976⁷, sob regência de Richard Bonyngue) e Violeta Urmana (novamente em performance dirigida por Muti e com dificuldades de executar os trilos longos, no teatro alla Scala, em 2000⁸), só encontram registros de sua devida execução em gravações de Eugenia Mantelli (Zonopone, 1905)⁹, Sigrid Onégin (Brunswick, 1919¹⁰ – que canta em alemão, com algumas variantes musicais devido à tradução, sendo especialmente notável seu uso dos portamentos), Rosette Anday (HMV, 1930)¹¹ e Gladys Swarthout (RCA Victor, 1937)¹². Há ainda outras, como Jeanne Gerville-Réache (G&T, 1909)¹³ e Tina Alasia (Anker, 1907)¹⁴, que executam algumas das indicações, mas não todas, ou, ainda, o caso de Elisa Bruno (G&T, 1902)¹⁵, que substitui os ornamentos escritos por outros próprios, frisando não apenas a variedade de práticas interpretativas encontradas

³ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=8dcnlnUT_o.

⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=y-ex3fxqAIY>.

⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hZuwR0CkeYA>.

⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZBhLejpgfUA>.

⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YYeT-sAwBNQ>.

⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=d5NydK9yN6o>.

⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zVNNUNWfv0>.

¹⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6DimVVM5DBM>.

¹¹ Disponível em <https://youtu.be/aHtHwRYplO8>.

¹² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?gl=SN&hl=fr&v=9OZUn1z8cUI>.

¹³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=r16216GY-6U>.

¹⁴ Disponível em <https://youtu.be/1f9NrZ4yix8>.

¹⁵ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=y_VVMOhhl2E.



nessas gravações, mas também como as mesmas revelam o registro de diferentes tradições interpretativas no início do século XX. Tal execução pode mesmo indicar a possibilidade de intérpretes tentarem compensar sua menor habilidade em executar o texto escrito com outros ornamentos, com o desejo de, assim, manter o mesmo efeito ou, ao menos, criar similar.

Do mesmo modo, a subida ao dó no dueto da cigana com Manrico aparece, salvo as já citadas exceções contemporâneas – sendo que Horne muda a cadência que segue, mesclando o texto “ortodoxo” verdiano com aquele da revisão parisiense¹⁶ –, isolado em gravação de Margarete Mantzenauer e Heinrich Knotte (HMV, 1909)¹⁷, tornando a aparecer somente na integral em estúdio com Giulietta Simionato e Mario del Monaco (Decca, 1956)¹⁸, embora a mesma não se atreva a fazê-lo em nenhum dos registros ao vivo com ela consultados.

Para não limitar os exemplos a um único papel de uma única corda vocal, de maneira similar, observa-se que, com o tempo, perdem-se os ornamentos de Manrico, sejam eles escritos por Verdi ou adicionados por seus intérpretes. Porém, de maneira mais relevante, nesse caso, muitas vezes nem mesmo as modernas gravações que se apresentam com o propósito de restaurar o texto verdiano e/ou interpretá-lo de maneira mais estilisticamente apropriada exibem por completo esses elementos. Se a execução dos trilos em *Ah, sì, ben mio* é igualmente pouco abundante em gravações antigas¹⁹ e recentes, não deixa de ser observada uma escassez que se torna cada vez maior de intérpretes capazes de executar o ornamento conforme passam os anos: Agustarello Affre (Gramophon, 1904)²⁰, Charles Dalmorès (Victor, 1907)²¹, Francesco Signorini (Gramophone, 1908)²², Hermann Jadlowker (Gramophone, 1915)²³, Fernando de Lucia (Fonotipia, 1917)²⁴ – ainda que o tenor mais prepare o trilo do que, de fato, o execute), Helge Rosvaenge (Stuttgart, 1939), Jussi Björling

¹⁵ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=y_WVMOhhl2E.

¹⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7eEmOl9vIQ>.

¹⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qaoZJ7svleg>.

¹⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=D3dZQnwd3Zl>.

¹⁹ Mais uma vez é necessário apontar a adição de ornamentação ou variações na linha melódica, como, por exemplo, observa-se na gravação de Leo Slezak (G&T, 1906; disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=U2sUjh3bPRw>; ou do tenor de origem francesa Mario Gilion (Fonotipia, 1906; disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mrALmxPN0w0>) como um traço observado em registros anteriores à II Guerra, seja em adição ou em substituição aos ornamentos escritos. A gravação de Gilion, rica na utilização do *rubato*, por exemplo, faz pequenas variações na melodia escrita, omitindo os trinados, mas compensando-os com outros artifícios onde deveriam aparecer, terminando com uma cadência que afasta-se do texto escrito e vai ao *si bemol* (tal qual Hermann Jadlowker e Enrico Caruso, com cadências ligeiramente diversas; o segundo em seu registro pela Victor, em 1908 – disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=L4FqpYN-bg>), nota previamente interpolada na repetição da frase “e solo in ciel precederti”, como é usual observar-se nos registros de diversos períodos.

²⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OD3Xo1KbZ70>.

²¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=j155F2RZpc4>.

²² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6h-c8qDnL9Q>.

²³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=lpDSD1jfUZ0>.

²⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RjvQKJ5lCyl>.



(ROH, 1939²⁵ – embora ele não repita a proeza em outras ocasiões, incluindo seu registro em estúdio RCA Victor, 1952), Richard Tucker (Firenze, 1968)²⁶, Carlo Bergonzi (Verona, 1968²⁷; Colón, 1969²⁸) e Luciano Pavarotti (Decca, 1976)²⁹ são dos poucos que puderam ser listados enquanto observados capazes ou dispostos a executar o ornamento.³⁰ Com maior agravante, os trilos de *Deserto sulla terra* foram encontrados executados devidamente apenas em um registro, cantado em alemão, do tenor Joseph Schmidt (Electrola, 1930)³¹, que, vítima do nazismo, fez a maior parte de sua carreira apenas no rádio, e, curiosamente (ou, talvez, sintomaticamente), sob hipótese alguma seria uma voz que o senso comum associaria ao papel de Manrico, o que leva a frisar, também, no caso específico, a diferença entre cantar um pequeno ex-certo, ainda mais em estúdio, e apresentar-se na ópera completa em um teatro.

No entanto, é, novamente, entre os intérpretes do início do século que se encontram mais propostas de ornamentação alternativa (algumas reproduzidas ao longo dos anos), muitas vezes próximas do que escreveu Verdi ou mantendo-lhe a ideia geral, mesmo que não sejam seguidas literalmente suas indicações. Esse é o caso, principalmente, do registro de Julian Biél (G&T, 1903)³², mas, também, aumentando o número de variações, o de Francesco Tamagno (G&T, 1903)³³, tenor que colaborou de perto com o compositor italiano, sendo, por exemplo, o primeiro intérprete de Otello, e os de Hermann Winkelman (Gramophone, 1900)³⁴ e Carlo Albani (Victor, [s.d.])³⁵, que, como, anos depois, Rosvaenge (Stuttgart, 1936) e Björling, em registro em estúdio (RCA, 1952)³⁶, inserem o si bemol interpolado, comum a maioria das gravações, em “maggior” ao invés de “trovador”.

Essa simplificação através do tempo é, geralmente, descrita como fruto de uma estética verista, de apelo mais direto, simplificando a linha musical em prol de efeitos não musicais, com conseqüente perda de capacidade dos cantores de lidar com a escrita de obras como *Trovatore*. Porém, é necessário problematizar tal posição, mesmo pela própria necessidade de precisar o que seria essa estética e o conceito de verismo, tal qual aponta Daniel Salgado da Luz (2017). Ademais, é necessário ressaltar que alguns dos cantores aqui assinalados consistem exatamente nos pri-

²⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GB2z6UL6RH4>.

²⁶ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Jj3Rc_CVDXc.

²⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Nm35dF6nk2w>.

²⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mr-iMo-zYcc>.

²⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=s6OW24lfq3Y>.

³⁰ Embora não consiga executá-los precisamente, também há de ser mencionado que, no registro em estúdio (Deutsche Grammophon, 1983), dirigido por Carlo Maria Giulini, Plácido Domingo esboça a intenção de executar os trinados, ainda que se possa questionar seu nível de proficiência e sucesso na tarefa.

³¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=eL26nIGs2C4>.

³² Disponível em <https://youtu.be/jCtZ3wG9ffg>.

³³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xyjtn3oGnHw>.

³⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aJF-zZhXusM>.

³⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4iM4UhmHnH4>.

³⁶ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_4Exj4Jnicl.



meiros intérpretes de títulos veristas, portanto, criadores da estética, e há outros cuja trajetória condiz com o que seria o apogeu dessa estética vocal, entre os anos de 1910 – quando, aos poucos, se aposentavam os últimos remanescentes do que seria um padrão anterior, tardo-novecentista –, e 1950, quando, no pós-guerra, passam a ser moldados novos padrões. Apesar de limitações patentes em certos casos, especialmente durante o que seria o “apogeu” da estética, exemplos como a execução da cabaletta *Di tale amor che dirsi* por Rosa Ponselle (Columbia, 1922)³⁷, Franca Franchi (Columbia, [s.d.])³⁸, Gina Cigna (ROH, 1939)³⁹, ou mesmo, em que lhe pesem a ausência dos trilos, Claudia Muzio (Edison, 1920)⁴⁰, com patentes demonstrações de habilidade no canto florido (ao menos no que tangem as exigências do trecho), põem em cheque algumas dessas posições e simplificações que se perpetuam sem respaldo e comprovação devida em base documental histórica. Essas críticas aproveitam-se do foco em outros elementos da interpretação para dissolver certas capacidades desses intérpretes em um todo amorfo de críticas genéricas e relegando-lhes, quando muito, a pecha de executores de interpretações “não autênticas”, embora a própria questão do que seria a “autenticidade” necessite ser constantemente questionada.

Um dos pontos suscitados por essa multiplicidade de exemplos, executados por vozes e vocalidades diversas, em temporalidades diversas, é que: “Múltiplas possibilidades de realizar um texto musical são uma tradição básica da música ocidental”⁴¹ (Rosen, 1991, tradução nossa).

Tal citação de Charles Rosen é oriunda de seu debate a respeito da validade ou não do movimento de música antiga. O autor alega que os músicos dedicados à prática “historicamente informada” associam e reduzem, tautologicamente, uma obra, um compositor ou um período a uma forma sonora. Assim, de acordo com este pensamento, “só é Mozart se soa de determinada forma, em um instrumento de tais características, de outra maneira é uma perversão”. Porém, Rosen frisa a falta de historicidade dessa visão, dado que os próprios compositores, na prática de sua época, eram os primeiros a “perverter” suas obras, adaptando-as para instrumentos e intérpretes diversos.

Evocar tal argumento no contexto desse estudo é ressaltar a convivência de uma multiplicidade de interpretações e, conseqüentemente, formas sonoras durante determinado período histórico, e como tal multiplicidade ganha uma sobrevida através de um dos próprios meios que, ironicamente, vem ajudar a sedimentar e

³⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7fEOiZl7ZfI>.

³⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zSX6KofNBKQ>.

³⁹ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=1Ocr8mL6_MQ.

⁴⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7SSZPf5FHqQ>.

⁴¹ “Multiple possibilities of realizing a musical text are a basic tradition of Western music”.



engessar as interpretações, o registro sonoro. Ao analisar-se esses registros, para além de serem postos em cheque mitos como o da existência de uma “voz verdiana”, outras questões como o respeito à partitura, variantes textuais, escolhas, prática(s) e tradição(ões) interpretativa(s), sua permanência, recriação ou abandono, entram em pauta.

Por que, no entanto, escolher observar tais pontos através de registros de *Il Trovatore*? Bom, sua centralidade no repertório operístico, tendo se mantido um dos baluartes do repertório tradicional italiano desde sua estreia até os dias atuais, em trajetória cuja projeção, conseqüentemente, é igualmente refletida na história do registro sonoro, é argumento forte o bastante em seu favor. Afinal, assim, pode-se tirar proveito de um enorme *corpus* documental que se alastra por um longo espaço de tempo. Ademais, a obra tem, também, centralidade dentro do próprio cânone verdiano, apresentando-se como ponto de transição na carreira de Verdi, conjugando, em sua composição, elementos diversos de um gênero cuja linguagem musical estava em plena transformação. Nas palavras de Julien Budden: “A linguagem de *Il Trovatore* é aquela do melodrama de meados do século XIX expurgada de todos os seus acessórios. Os antigos padrões e procedimentos estanques são, por assim dizer, queimados no fogo intenso de uma força dramática que a ópera italiana ainda não havia conhecido”⁴² (Budden, 1992, p. 38, tradução nossa).

É essa própria redução ao essencial dos elementos do melodrama italiano que pode ser vista como um dos fatores responsáveis pela manutenção do interesse no título, pois, mesmo com as mudanças estéticas subsequentes e a busca por uma linguagem mais direta, ainda havia elementos que não soavam datados o bastante para as novas plateias e intérpretes. De tal forma, passando por um processo que afetou, de maneira geral, o repertório novecentista na primeira metade do século XX, como sugere Philipp Gossett (2006), a ópera sofreu cortes e alterações ao longo do tempo, através da redução e simplificação de ornamentações, podendo-se repetições e, por vezes, suprimindo-se por completo *cabalettas*, de modo a enfatizar os aspectos “modernos” de sua escrita em detrimento de traços que poderiam ser vistos como ligados ao que se podia considerar, então, uma estética ultrapassada (o que alguns poderiam afirmar tratar-se da tradição do *bel canto*) e não condizente com os gostos e expectativas vigentes no novo contexto de recepção. Manter a ópera viva em teatros e contextos diversos significava uma série de adaptações, incluindo, práticas de reforço ou redução na orquestra, além de reorquestração. E é

⁴² “The language of *Il Trovatore* is that of mid-nineteenth century melodramma purged of all inessentials. The old stock patterns and procedures are, so to speak, burned up in the white heat of a dramatic force that Italian opera had not yet known”.



mais uma vez o próprio Gossett (2006, p. 431-432) que apresenta o interessante dado de que o número de músicos na orquestra tido como ideal por Verdi para apresentar *Don Carlo* (ópera de orquestração mais pesada e complexa que *Il Trovatore*), em uma remontagem de 1885, contava com cinco músicos a menos nas cordas do que o número total de músicos que Gioachino Rossini dispusera para a estreia de *Guillaume Tell*, em Paris, em 1829, o que mostra que a máxima de uma orquestra grande e pesada como uma característica *sine qua non* da escrita verdiana aproximasse mais de um mito e uma prática *a posteriori* oriunda dessa trajetória histórica da execução de suas obras do que uma característica da escrita do compositor.

O primeiro contato de Verdi com a peça *El trovador* (1836), de Antonio García Gutiérrez, que deu origem à ópera, permanece um mistério. Jamais se achou uma tradução italiana publicada da obra ou performance nos palcos italianos anterior ao período em que foi escrita. Giuseppina Strepponi, cantora com quem o compositor mantinha uma relação desde 1849, fazendo Madrid parte do circuito internacional de ópera, pode ter tido contato com a peça *in loco*, e, conseqüentemente, quiçá, ter sido o elo entre o compositor e sua dramaturgia, traduzindo a peça para ele (Osborne, 1989, p. 126-127).

Após o adiamento do projeto de uma adaptação lírica do *Rei Lear*, de William Shakespeare, na qual vinha trabalhando com Salvatore Cammarano, Verdi passou o projeto de uma ópera baseada em *El trovador* para o mesmo. As fortes situações teatrais interessaram ao compositor, cativado pela intensidade passional das personagens e, principalmente, pelo papel da cigana Azucena, em sua aporia entre o desejo de vingança e o amor a Manrico (Osborne, 1989, p. 127).

O processo de escrita foi complicado, se arrastando de 1850 a 1853, com diversos percalços impedindo sua conclusão imediata. Nesse ínterim, Verdi terminou *Rigoletto*, se envolveu na escrita de *La Traviata*, enfrentou problemas pessoais, incluindo a morte de sua mãe, viagens para a França para negociar a escrita de *Les Vêpres Siciliennes*, além de ter de contornar a morte do libretista Cammarano, com os versos sendo finalizados, sem crédito, por Leone Emanuele Bardare e mesmo pelo próprio compositor (Osborne, 1989, p. 128-133).

Os cantores que Verdi tinha em mente e em mãos no Teatro Apollo, em Roma, onde a ópera estrearia a 19 de janeiro de 1853, são cruciais para entender a escrita vocal das personagens, pois foi pensando neles e em suas virtudes especificamente que Verdi trabalhou.⁴³ O papel de Azucena, tendo sido aquele que teve maior preocupação dedicada pelo compositor, é especialmente interessante de ser analisado sob essa perspectiva, pois, desde o início, o compositor tinha como ideia fixa

⁴³ A saber, os criadores dos papéis principais da ópera foram: Carlo Bacardé (Manrico), Rosina Penco (Leonora), Emilia Goggi (Azucena) e Giovanni Guicciardaci (Conte di Luna).



que ele fosse interpretado por Rita Gabussi, soprano⁴⁴ beirando o fim de sua carreira, cujos papéis que lhe eram mais destacados revelavam superior capacidade em explorar grandes contrastes dramáticos. Não deve ser ignorado, assim, que a tessitura na qual se concentra a escrita da personagem foi, então, imaginada tanto para uma cantora que provavelmente tinha, com os anos, visto sua zona de conforto deslocar-se para uma região mais grave da voz, quanto era dependente de uma estética que baseava-se na quebra de registros e o desenvolvimento "individual" de cada um deles como forma de explorar as possibilidades interpretativas e de extensão máximas de cada um, como frisa Julian Budden (1992, p. 67-70). A identificação de Verdi da vocalidade de Azucena como encontrando sua mais perfeita expoente na voz da Gabussi era tanta que, quando o teatro encontrou-se na impossibilidade de assegurar a cantora que o compositor tinha em mente, Verdi demandou que lhe fosse asseverada uma cantora com disposição vocal e qualidades semelhantes a ela (Budden, 1992, p. 68).

O êxito da ópera foi estrondoso desde sua estreia e, quando manifestou-se o interesse parisiense em montar o título, Verdi foi consultado acerca das adaptações necessárias para uma produção em francês. Devido a problemas anteriores de versões feitas sem sua aprovação e de edições piratas de suas obras, Verdi aceitou supervisionar a produção, que teria lugar na *Salle Le Peletier*, em janeiro de 1857, quando o compositor já não mais se encontrava na cidade. Uma de suas exigências expressas foi a comissão da tradução a Emilien Pacini, responsável, assim, pelo libreto de *Le Trouvère*.

As alterações inflexionadas no texto musical, para melhor servir ao gosto local e aos cantores, incluíram a inserção de um *ballet*, a modificação do final, a reescrita de certas passagens, em sua maioria cadências, para melhor atender às vozes dos intérpretes parisienses, bem como a reescrita de certos conjuntos e cenas de transição, alterando, ainda, pequenas passagens, ritmos e acompanhamentos, de modo a, sistematicamente, substituir padrões simples por mais sofisticados e menos acentuados (Budden, 1992, p. 107-112). Um dos papéis que mais sofreu modificação foi, precisamente, o de Azucena, agora interpretado pela contralto Adelaide Borghi-Momo, frisando a variedade de tipos vocais que assumiram os papéis desde início, a complacência do compositor e, além, a importância dada pelo próprio de ajustes, de menor ou maior grau, para atender a vocalidades diversas.

Entre as mudanças menores efetuadas na partitura está a alteração da ornamentação da já mencionada *cabaletta* de Leonora no primeiro ato, "Di tale amor che dirsi", agora, em francês "L'amour ardent, l'amour sublime et tendre", na qual a

⁴⁴ O termo soprano utilizado na classificação de meados do século XIX não significava, necessariamente, o mesmo que hoje entende-se pelo termo, uma vez que o termo *mezzo-soprano* ainda era comumente associado à *seconda donna* mais do que a uma classificação vocal em si. O caso de Gabussi provavelmente se enquadra nessa categoria.



frase cadencial passa a ser antecedida por uma pausa e, então, expandida de dois para quatro compassos, com as escalas ascendentes e descendentes substituídas por uma série de *pichettati* e síncopes (Verdi, [s.d.], p. 30 e 32; Verdi, [1857], p. 30 e 32). É interessante observar que, no entanto, a prática registrada da variante não encara tal mudança com cunho virtuosístico e, por vezes, os *staccati* assinalados sequer são executados, sendo tudo feito durante um pequeno ralentando antes de retomar-se o tempo da *cabaletta*, como qual é evidenciado por Jane Morlet na integral de 1912 (Pathé)⁴⁵, Berthe Montmart, em concerto (1955)⁴⁶, e mesmo pela coloratura Lucette Korsoff (HMV, 1908)⁴⁷. Curiosamente, apenas Joan Sutherland (Decca, 1976)⁴⁸ executa os *staccati* como tal, em performance da ópera em italiano que mescla ambas frases cadenciais, com os *pichettati* sendo seguidos, sem as síncopes, pelas escalas "habituais", sem qualquer variação de tempo, em uma curiosa, original e absolutamente moderna variante.

A questão da ornamentação no repertório a partir de metade do século XIX, especialmente em Verdi, apresenta-se como tópico espinhoso na atualidade, dentro e fora da academia. Não raramente condenada pelas práticas atuais, as gravações daqueles que ainda tinham ligação com o contexto original de produção e execução dessas obras apontam para outro caminho. Sobre Verdi especificamente, Will Crutchfield (1983) dedicou importante artigo acerca da análise da evidência fonográfica do assunto, identificando padrões e variantes.

Muito se fala sobre a exigência do próprio compositor da performance *come scritto* de suas obras, porém, certas posições têm de ser relativizadas e falas do próprio compositor contextualizadas para que se possa, de fato, perceber quais limitações o autor desejava impor às suas obras. Se, de fato, Verdi não era afeito a liberdades com suas composições, isso não quer dizer que não esperasse certo nível de interferência do intérprete. Aliás, é necessário frisar que algumas das alterações feitas pelo próprio Verdi em sua obra, como demonstrado pelo caso do próprio *Trovatore/Trouvère*, foram feitas para melhor atender a intérpretes.

Se ainda não são contundentes o suficiente os exemplos já apresentados, é necessário, então, mencionar carta de Verdi em resposta a Pauline Viardot-Garcia, quando a cantora lhe pediu que lhe fornecesse cadências do papel de Azucena e lhe alterasse o final para performances da ópera no Covent Garden, em Londres. Verdi disse que não poderia fazê-lo, mas não era exatamente uma recusa ou um veto. Pelo contrário, indicava-lhe, então, o nome de Manfredo Maggione, que poderia cumprir o serviço ao desejo da cantora (Verdi, 2016, p. xxxii). Isso em 1855.

⁴⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vTQzvtmfEmo>.

⁴⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6xzzrzp3B-lc>.

⁴⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SysJT44l4Vvk>.

⁴⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2ADhGzSiOXE>.



No entanto, é comumente apresentado como prova de sua inflexibilidade em relação a alterações em suas composições carta do maestro a seu editor, Giulio Ricordi, na qual, sem meias palavras, escreve:

8º Para evitar as alterações que se fazem nos Teatros nas obras musicais, fica proibido fazer na partitura acima qualquer tipo de intrusão, qualquer mutilação, de abaixar ou subir os tons, enfim, qualquer alteração que necessite a mais pequena mudança na instrumentação, sob pena de multa de 1000 francos que eu lhe exigirei por qualquer teatro no qual se altere a partitura. (Cesari; Luizio, 1913, tradução nossa)⁴⁹

Contudo, isto ocorre em 1847, ou seja, anos antes da resposta a Viardot! O que se falha em perceber é o contexto da fala de Verdi, que está a se referir a uma quebra contratual pontual, bem como o contexto maior, pois se é fato que Verdi almejou, ao longo da vida, exercer controle cada vez maior sobre sua obra, pode-se falar em níveis de controle, pois certas coisas, hoje vistas como liberdade, simplesmente faziam parte da lógica da época, não sendo estes os detalhes combatidos. Como frisa Hilary Porris (2009), se há, no século XIX, um processo que busca interpretar a obra como unidade autossuficiente em sua literalidade, este não se dá sem persistência de tradições de uma outra visão do que seria o espetáculo lírico, cabendo, fundamentalmente, às próprias plateias julgarem se as alterações eram válidas ou não, de acordo com a casuística.

Outros exemplos podem ser evocados para demonstrar que Verdi não tinha em mente uma aderência total ao texto escrito. Pode-se, por exemplo, citar, como, já próximo ao fim da carreira e vida do compositor, as indicações de dinâmica para a orquestra no dueto de amor de *Otello*, que variam de 3 a 6 ps, não devem ser levadas ao pé da letra, pois, conta-se na literatura, a orquestra italiana padrão da época era tão pródiga em som que, para obter um verdadeiro *pp*, Verdi devia exagerar nas suas indicações para conseguir o efeito desejado (Newman, 1957, p. 242). Ou, ainda, as observações feitas por Verdi ao maestro Arturo Toscanini durante ensaio de um dos *Quattro pezzi sacri* sobre um *rallentando* não escrito: “Se eu o tivesse escrito [...], um músico ruim o teria exagerado: mas se você é um bom músico, um o sente e o toca, assim como você acabou de fazer” (Sachs, 1986, tradução nossa).⁵⁰

⁴⁹ “8.º Allo scopo d’impedire le alterazioni che si fanno nei Teatri alle Opere musicali, resta proibito di fare nel suddetto spartito qualunque intrusione, qualunque mutilazione, d’abbassare o alzare i toni, insomma qualunque alterazione che richiegga il più piccolo cambiamento nell’istromentazione, sotto la multa di 1000 franchi che io esigerò da te per qualunque teatro ove sarà fatta alterazione allo spartito”.



Ainda se pode ir além: em mais de uma ocasião Verdi apontou sua predileção pela arte de Adelina Patti, tanto em sua musicalidade, quanto em seus dotes dramáticos, revelando, inclusive, em carta de 1877, sua felicidade com a ideia da intérprete criar o papel-título de *Aida* no Covent Garden (Cesari; Luizio, 1913, p. 624-625), porém, ainda que não tenha deixado nada do maestro gravado, todos os registros do soprano⁵¹ demonstram um estilo baseado em uma série de liberdades interpretativas que se contrapõe por completo à ideia de uma fidelidade textual extrema que seria defendida por Verdi. Da mesma forma, o epistolário do compositor revela que Verdi, em 1886, chegou a cogitar dar o papel de Desdemona na estreia de *Otello* para o soprano Gemma Bellincioni, por ter visto e aprovado sua *Traviata*, ainda que ressaltasse que o êxito que se pode ter nesse título não significa capacidade de triunfar em outros papéis (Cesari; Luizio, 1913, p. 343). Ainda assim, julgando-se que o que a cantora registrou, anos depois, em sua gravação da ária de *Violetta*, "Ah, fors'è lui" (HMV, 1903),⁵² condiz minimamente com o que executou na ocasião de sua audição pelo compositor, é de se observar que, mais uma vez, sua interpretação é marcada por liberdades: canta sobre pausas escritas, altera ritmos, usa frequentemente o *rubato*, insere diversas ornamentações e apresenta uma cadência própria, diversa da escrita. E, no entanto, temos a aprovação escrita de Verdi documentada.

A práxis da ornamentação e, em especial, da criação de cadências – ainda que, obviamente, se faça necessário ressaltar que a ideia de ornamentação em Verdi é diversa daquela observada e esperada na época de Giachino Rossini, no início do século XIX, mesmo que as gravações possam revelar persistências por vezes surpreendentes – pode ser abordada através de diversos trechos apenas no *Trovatore*. Mais do que isso, um artigo exclusivo pode ser dedicado a cada um desses trechos. Um exemplo específico, no entanto, deve ser ressaltado, ainda que não seja possível aprofundá-lo, aquele da ária do *Conte di Luna*, "Il balen del suo sorriso".

A introdução de ornamentos diversos pode ser observada em diversos registros, tais quais os que se observam nas gravações de Alberto de Bassini (Columbia, 1902)⁵³, Giuseppe Pacini (Fonotipia, 1904)⁵⁴ ou Ferruccio Corradetti (Fonotipia, 1909)⁵⁵. E o número de cadências diversas é ainda vastamente superior ao número de gravações que apresentam ornamentações, observando-se variantes das mais

⁵⁰ "If I had written it [...] a bad musician would have exaggerated it: but if you are a good musician, one feels it and plays it, just as you've done it".

⁵¹ Como exemplo pode-se conferir sua interpretação de "Ah, non credea mirarti" de *La Sonnambula*, de Vincenzo Bellini, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=2JCP_yktpo4.

⁵² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TY8hHbmnZUA>.

⁵³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Yx0AHdF-gic>.

⁵⁴ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Oow_4OSDv_4.

⁵⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Ti985qmljWs>.



longas e complicadas às mais simples. E, aqui, novamente, apesar de sua simplicidade, a gravação de Bassini deve ser destacada, nem que seja pelo fato do cantor ser filho de Rita Gabussi, a intérprete imaginada para Azucena, e do barítono Achille de Bassini, que trabalhou diversas vezes com o maestro (criando, inclusive, papéis como Miller em *Luisa Miller*), pois se acredita-se em uma tradição de performance transmitida oralmente e na possibilidade da mesma ser registrada em disco, este registro apresenta-se como possivelmente ainda mais próximo do padrão de liberdade "verdiana" que seria, estilisticamente, observado em intérpretes, via de regra, sancionados pelo compositor.

No entanto, o que se constata na observação em série de registros da ária é que, gradativamente, a variação das cadências tende a diminuir e aquela que se torna espécie de cadência padrão não apenas não condiz com a cadência escrita (Figura 1), como não é uma reprodução de um padrão já usual desde os primeiros registros (ou pelo menos daqueles que constavam no *corpus* analisado), ainda que se possa perceber nestes a execução de cadências extremamente similares, especialmente naquelas cuja extensão alonga-se ao Sol.

Figura 1. Cadência composta por Verdi para "Il balen del suo sorriso" (Verdi, [s.d.]).



O que espanta acima de tudo no caso é que a cadência fixada (Figura 2) não deixa de ser uma cadência genérica, adaptada a diversas árias, como já apontava Marco Beghelli (2001, p. 300), podendo ser encontrada em diversas performances de "Quanto è bella, quanto è cara", de *L'elisir d'amore*, "Tombe degli avi miei", de *Lucia di Lammermoor*, ambas de Gaetano Donizetti, "Ah, per sempre io ti perdei", de *I Puritani*, de Vincenzo Bellini, ou mesmo de "Infelice! e tuo credevi", de *Ernani*, de Giuseppe Verdi.



Figura 2. Cadência usualmente executada em "Il balen del suo sorriso" (Ricci, 1937).

Assim, observa-se a utilização de cadências genéricas para um repertório variado e que encampa quase duas décadas dos oitocentos entre suas estreias. Isso, apesar de poder ser questionado, não é, em si, necessariamente um problema ou violação de características próprias das obras e seus compositores, mas aponta – e aqui sim reside o problema –, para o engessamento da performance, que passa a legitimar apenas uma tradição em detrimento de toda uma diversidade de possibilidades. Onde se esperava constante inovação, elege-se um padrão apenas. Obviamente são várias as questões que levam a um engessamento da performance, porém, como já indicado, a gravação, ao cristalizar o ato da performance, acaba por auxiliar esse processo – mesmo sendo, ironicamente, a maior e melhor fonte para perceber como conviviam essa multiplicidade de interpretações.

De acordo com Daniel Leech-Wilkinson,

Uma coisa que a gravação indubitavelmente causou – e, novamente, podemos ouvir isso acontecendo – é uma tendência à performance literal das partituras. Algumas vezes isso é descrito como maior precisão, mas se é mais preciso ser literal é uma questão que, sem ajudar-nos, nos leva de volta a ontologia e às intenções do compositor. Então digamos apenas mais literal. Para cantores e instrumentistas de corda isso significa menos portamento, menos rubato, menos ornamentação; para pianistas significa sincronia das mãos de forma a tocar todas as notas de um acorde juntas, tocar em um tempo mais estrito e renunciar a dobrar notas e elaborar escalas e arpejos – removendo, em outras palavras, todas as coisas que os músicos costumavam fazer a fim de intensificar a expressividade de uma performance. Como em tantos



outros aspectos, a geração do pós-guerra também marca um divisor de águas nesses hábitos. (Leech-Wilkinson, 2009, tradução nossa).⁵⁶

Como o próprio exemplo discutido aponta é necessário relativizar as palavras do pesquisador, uma vez que o que é sedimentado e reproduzido, sempre *a posteriori*, não é, especialmente na ópera e no canto, necessariamente o que está escrito, mas uma convenção que se criou e que não corresponde nem à tradição da diversidade, nem às indicações do compositor única e exclusivamente. No entanto, o engessamento é inegável e essa união entre engessamento, criação de padrões, falsa literalidade e registro sonoro pode ser explicado por uma série de fatores, devendo-se, para tanto, resgatar os argumentos de outros autores.

A necessidade dos artistas, particularmente verdadeira entre os “artistas menores”, de se validarem tendo sucesso em performances que seguem ou copiam os moldes das estrelas, como já ocorria desde, pelo menos, o século XVIII (Poriss, 2009), é fator a ser considerado, agravado pela possibilidade da comparação ser perenizada pela existência de um registro. De tal modo, a gravação passa a instituir bases que, como discute Michael Scott (1979), ao serem distribuídas e circularem pelos ouvintes, geram determinadas expectativas da plateia em relação ao que e como vão ouvir.

Paralelo a essas questões, há, de acordo com J. B. Steane (1974) o próprio processo de “profissionalização” dos cantores, que perdem, gradativamente, seu *status* de divos ao longo da primeira metade do século XX, e têm de obedecer cada vez mais aos maestros e *impresarios*, tornando-se, argumentavelmente, melhores músicos⁵⁷ (melhor seria dizer “mais disciplinados”), mas menos capazes de imprimir sua personalidade (bem como seus caprichos) sobre a música. Contribuindo, então, para um cenário estandardizado, no qual a performance passa a ater-se às mesmas práticas seguras e, conseqüentemente, encaradas como verdades.

Antes de finalizar, é necessário ainda retornar ao próprio título do trabalho. Por que citar versos da ária de Leonora? Simples. Em “Tacea la notte placida”, Leonora descreve como conheceu e lhe cortejou Manrico, serenando-a com versos melancólicos extraídos de um alaúde. Ou seja, Leonora retrata seu amado como poeta e não como guerreiro, e, no entanto, a habitual escalação para Manrico procura enquadrar-lhe como uma voz heroica.

⁵⁶ “One thing that recording has undoubtedly caused – and again we can hear it happening – is a trend towards the literal performance of scores. Sometimes this is described as greater accuracy, but whether it’s any more accurate to be literal is a question that takes us unhelpfully back to ontology and the composer’s intentions. So let’s just say more literal. For singers and string players that means less portamento, less rubato, less ornamentation; for pianists it means synchronising the hands so as to play all the notes of a chord together, playing in stricter time, and forgoing doubling notes and the elaboration of scales and arpeggios—removing, in other words, all the things that musicians used to do as a matter of course in order to intensify the expressivity of a performance. As in so many other respects, the post-War generation marks a watershed in these habits too”.



Um guia de classificação de papéis apresenta Manrico como pertencendo, preferivelmente, ao *fach* do tenor dramático, podendo ser cantando, menos adequadamente, por um tenor *spinto* (Boldrey, 1994, p. 531). No entanto, a escrita do papel não condiz com essa classificação: a tessitura é um pouco mais aguda do que seria esperado para papéis nesses *fach* e tampouco a orquestração é particularmente pesada, com a orquestra colocada em segundo plano, restringindo-se a maior parte do tempo a acompanhar as vozes, como ressalta Budden (1992, p. 67). Uma comparação (Verdi, 1994) rápida e, talvez, algo leviana por não levar dobras e questões similares e importantes em consideração, como a própria disposição da instrumentação, revela, inclusive, uma orquestra maior, com mais metais, utilizada por Donizetti em *Lucia di Lammermoor* (Donizetti, 1992). Porém, o *fach* de Edgardo é descrito, no mesmo livro, como, além de poder ser interpretado por tenores líricos leves e os tenores *spinto*, sendo preferencialmente papel de um tenor lírico (Boldrey, 1994, p. 511), classificação alheia à proposta para Manrico.

Talvez o único momento de orquestração realmente mais pesada para o trovador, além do *concertato* do final do segundo ato, que, no entanto, em sua orquestração e escrita vocal não difere muito do próprio *concertato* do final do segundo ato de *Lucia*, seja a *cabaletta* "Di quella pira". A famosa *cabaletta*, com seu caráter marcial e heroico, talvez seja uma das explicações para se interpretar Manrico como um herói e, portanto, afastar-lhe o máximo possível não apenas de uma abordagem lírica, mas de uma voz mais lírica, ainda mais com a prática da interpolação de um *squillante* dó ao fim do trecho, aos gritos de "All'armi!". Porém, nem todos do *fach* indicado pelo senso comum e sancionados pelo livro conseguem atingir, em uma performance ao vivo da ópera integral, dós como os registrados por um Giuseppe Taccani (Columbia, 1924)⁵⁸ e ainda resumir sua participação. Nem mesmo Taccani, quando torna a gravar o trecho eletricamente (Columbia, 1928)⁵⁹, o faz no tom, abaixando meio tom, e de modo similar, nem mesmo os empolgantes "dós" de um Franco Corelli (Salzburg, 1962)⁶⁰, capazes de levar plateias inteiras abaixo, passam de sis naturais, com o trecho abaixado um tom inteiro. Até que ponto a interpolação é válida em si, musicalmente, dramaticamente e estilisticamente apropriada, bem

⁵⁷ Tal processo deve ser relativizado, afinal, apesar de inúmeros casos de cantores que sequer sabiam ler música, é preciso pensar que, até o início do séc. XX, a própria profissão do músico, em suas mais variadas atividades e esferas, era, também, um ofício familiar, tal qual diversas profissões liberais, logo, os cantores tinham uma bagagem musical extensa e apresentavam-se como virtuosos de diversos instrumentos (Rosselli, 1992). Não eram raros, inclusive, casos como os de Luisa Tetrizzini, que chegou a deixar registros ao piano (disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8Z1A98zS6i4>), ou de Marcella Sembrich que, tão exímia musicista era, ao seguir a prática corrente de apresentar um mini-recital na cena da lição de canto em *Il Barbiere di Siviglia*, de Rossini, inseria usualmente entre seus números um em que se acompanhava ao piano e outro no qual apresentava seus dotes ao violino (Poriss, 2009, p. 162-164).

⁵⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2Bsql7TIL74>.

⁵⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Vc6c5GHuj8Y>.

⁶⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IKNbm5QKeSo>.



como até que ponto a necessidade de transposições para sustenta-la é igualmente válida é assunto já bastante discutido na literatura (Beghelli, 2001; Gossett, 2006), porém, o ponto a aqui ser feito, sem julgar o mérito da questão, é apontar como uma pequena passagem, em um contexto a ela muito superior e mais amplo, passa a definir toda uma escalação e uma vocalidade.

O célebre crítico Rodolfo Celletti já apontava, no entanto, que o único papel verdadeiramente dramático/*di forza* escrito por Verdi era Otello. E se julgava que, inicialmente, errou-se ao achar-se que os tenores elegíacos bellinianos e donizettianos poderiam adaptar-se sem fadiga à escrita de Verdi (Celletti, 1989, p. 123), esquece que foram os tenores oriundos dessa tradição que criaram e para os quais foram escritos os papéis em questão, pois este era o repertório corrente então e não havia como fugir a essa lógica em meados do século XIX: a ideia de uma “voz verdiana” foi uma construção (artificial) histórica, mais baseada no sucesso e associação de certos intérpretes ao repertório do que necessariamente à escrita do compositor e a capacidade vocal humana. Afinal, é o próprio Celletti que admite que a escrita de Verdi para tenor se encontra, na maior parte dos papéis, no meio do caminho, nem *di forza*, nem *leggero* (Celletti, 1989, p. 123), de modo que, em tese, uma interpretação pode tender mais para certa escalação ou para outra, sem risco ao intérprete, desde que se escolhendo, então, uma abordagem condizente com a vocalidade em questão – como as gravações nos revelam ser possível fazer. A multiplicidade de vozes apresentadas nos registros aqui mencionados foge a um padrão único de tal modo que, em mais de um caso, talvez não fossem, de fato, denominadas, nos dias de hoje, “vozes verdianas”, mesmo que pudessem executar o repertório (talvez até mais satisfatoriamente, de acordo com os padrões de julgamento adotados).

Como construção artificial histórica, a ideia de uma “voz verdiana” pode ser interpretada e reinterpretada, construída e reconstruída, de modo que o barítono Leo Nucci, que, independentemente de considerações acerca de seu canto, dedicou grande parte de sua carreira à interpretação de papéis verdianos, chegou a apresentar a seguinte reflexão:

Não sei o que significa ter uma “voz verdiana”. Durante dois anos fui o presidente do concurso verdiano de Busetto e sempre se aludia ao mesmo ponto quando um cantor não agradava: não tinha uma voz verdiana. Mas do que estamos falando? Pensemos nos tenores: faz falta a mesma voz verdiana para cantar Alfredo, Duque de Mantua... e Otello? Evidente que não. E com os sopranos? A mesma voz para Gilda, Leonora e Lady Macbeth? Por certo que não. Verdi não escreveu nunca para o mesmo tipo de barítono. É certo que foi ele quem de-



envolveu o protagonismo do barítono como papel principal. E em muitas ocasiões é certo que Verdi busca uma certa cor, própria de um pai (Foscari) ou de um homem experiente (Boccanegra). Mas não é sempre assim. O conde de Luna, por exemplo, canta todo o primeiro ato em uma tessitura praticamente de tenor. [...] Falamos do terceto do primeiro ato, dos duetos posteriores. A história pede um barítono jovem, uma voz clara, aguda. [...] É importante fixar-se, historicamente, nas vozes que cantaram Verdi. Pensemos em Stracriari, meu quase conterrâneo. Grande Germont, Iago, Amonasro... Ou Giuseppe de Luca, ou Carlo Galeffi. São todas elas vozes claras. O Rigoletto de Galeffi soa quase como tenor!. (Nucci *apud* Martínez, 2015, tradução nossa)⁶¹

E é nessa ideia de concentrar-se nas vozes que, historicamente, interpretaram os papéis verdianos que o trabalho se desenvolveu – ainda que o apresentado possa ser visto apenas como uma breve introdução ao rico tópico. Essa análise permite acompanhar mudanças na maneira de se interpretar o título ao longo do tempo em diferentes níveis, de standardização vocal a questões estilísticas. Sobretudo, evidencia um engessamento da performance que, ainda que registrado aqui através de exemplos de *Il Trovatore*, afetou o repertório lírico tradicional de maneira geral. No entanto, se o registro sonoro pode ser visto como uma das causas desse processo, que a pesquisa a partir dele seja responsável por variados sons serem passíveis de ser encarados como possíveis de sair “dos acordes de um alaúde” – nem que seja apenas na reprodução audiófônica de gravações documentando diferentes vozes, práticas e tradições. Assim, observar-se-á que diferentes trovadores podem cantar, também, cada qual ao seu modo, versos melancólicos.

⁶¹ “no sé que significa tener una “voz verdiana”. Durante dos años he sido el presidente del concurso verdiano de Busetto y siempre se aludía a lo mismo allí cuando un cantante no gustaba: no tiene una voz verdiana. ¿Pero de qué estamos hablando? Pensemos en los tenores: ¿hace falta la misma voz verdiana para cantar Alfredo, Duque de Mantua... y Otello? Es evidente que no. ¿Y con las sopranos? ¿La misma voz para Gilda, Leonora y Lady Macbeth? Desde luego que no. Verdi no escribió nunca para el mismo tipo de barítono. Fue con él, es cierto, con quien se desarrolló el protagonismo del barítono como papel principal. Y en muchas ocasiones es cierto que Verdi busca un cierto color, el propio de un padre (Foscari) o de un hombre con experiencia (Boccanegra). Pero no siempre es así. El Conde de Luna, por ejemplo, canta todo el primer acto en una tesitura que es prácticamente de tenor. [...] Hablamos del terceto del primer acto, de los dúos posteriores. La historia pide un barítono joven, una voz clara, aguda. [...] Es importante fijarse, históricamente, en las voces que han cantado Verdi. Pensemos en Stracriari, mi casi paisano. Gran Germont, Iago, Amonasro... O Giuseppe de Luca, o Carlo Galeffi. Son todas ellas voces claras. ¡El Rigoletto de Galeffi suena casi como un tenor!”.



REFERÊNCIAS

- Adorno, Theodor W. "Opera and the Long-Playing Record". *The MIT Press*, October, Vol. 55, 1990, p. 62-66.
- Beghelli, Marco. "Per fedeltà a una nota". *Il Saggiatore musicale* vol. 8, no. 2, 2001, p. 295-316.
- Boldrey, Richard. *Guide to Operatic Roles and Arias*. Redmont: PST...Inc, 1994.
- Borges, Jorge Luis. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- Budden, Julien. *The operas of Verdi, volume 2: From Il Trovatore to La Forza del Destino*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Celletti, Rodolfo. *Voce di tenore: da Rinascimento a oggi, storia e tecnica, ruoli e protagonisti di um mito della lirica*. Milano: Ed. idea libri, 1989.
- Cesari, Gaetano; Luzio, Alessandro (org.). *I Copialettere di Giuseppe Verdi*. Milano: Stucchi Ceretti, 1913.
- Crutchfield, Will. "Vocal Ornamentation in Verdi: The phonographic evidence". *19th Century Music* vol. 7, no.1, 1983, p. 3-54.
- Donizetti, Gaetano. *Lucia di Lammermoor in Full Score*. Mineola: Dover Publications, 1992.
- Gossett, Philip. *Divas and scholars: Performing Italian Opera*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.
- Leech-Wilkinson, Daniel. *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. London: CHARM, 2009.
- Luz, Daniel Salgado da. *Beniamino Gigli na capital brasileira: as tradições musicais italianas no teatro lírico do Rio de Janeiro segundo registros fonográficos do Teatro Municipal (1947-51)*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.
- Martínez, Alejandro. "Leo Nucci, barítono: 'Soy un milagro'". *Codalarío.com: La Revista de Música Clásica*, 2015. Disponível em https://www.codalarío.com/nucci/entrevistas/leo-nucci—baritono-soy-un-milagro_1881_4_7905_0_1_in.html.
- Newman, Ernest. *História das grandes óperas e de seus compositores*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1957.
- Osborne, Charles. *Verdi: Vida e obra*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- Poriss, Hilary. *Changing the Score: Arias, prima donnas, and the authority of performance*. Oxford: Oxford University Press, 2009.



- Ricci, Luigi. *Variazioni – Cadenze – Tradizioni per canto II: Voci maschili*. Milano: Ricordi, 1937, p. 37.
- Rosselli, John. *Singers of Italian Opera: The history of a profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Rosen, Charles. "'The Shock of the Old', Neal Zaslaw, reply by Charles Rosen". *The New York Review of Books*, 14 fev. 1991. Disponível em <http://www.nybooks.com/articles/1991/02/14/the-shock-of-the-old/>.
- Sachs, Harvey. "Giuseppe Verdi: Messa da Requiem". In: Verdi, Giuseppe. *Messa da Requiem & Te deum*. Cd. Japan: The Arturo Toscanini Recording Association, 1986.
- Scott, Michael. *The Record of Singing*. New York: Holmes & Meier, 1979.
- Steane, J. B. *The Grand Tradition: Seventy years of singing on record*. London: Duckworth, 1974.
- Verdi, Giuseppe. *Il Trovatore: Canto e pianoforte*. Milano: Ricordi, [s.d.].
- Verdi, Giuseppe. *Il Trovatore: Critical Edition Study Score*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
- Verdi, Giuseppe. *Il Trovatore in Full Score*. Mineola: Dover Publications, 1994.
- Verdi, Giuseppe. *Le Trouvère*. Paris: Léon Escudier, 1857.

VICTOR EMMANUEL TEIXEIRA MENDES ABALADA é Bolsista PCI no Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST). Doutor em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestre em História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Bacharel e licenciado em História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Embora atue em frentes variadas, desde o mestrado o autor vem se dedicando ao estudo de temas relacionados à história da música, mais especificamente à história da ópera.