



As premissas do *bel canto* e a sonoridade da voz do tenor aplicadas a uma performance

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Gustavo Henrique Pinto

Universidade Estadual de Maringá – gustavohenriquesp@hotmail.com

John Kennedy Pereira, de Castro¹

Universidade Estadual de Maringá – johndecastro@hotmail.com

Resumo. Este artigo tem como objeto de pesquisa as escolhas técnicas-vocais para a interpretação da ária *Quanto è bella* — Da ópera de Donizetti (1797-1848): *L'Elisir d'Amore*. O estudo relata a construção da sonoridade da voz do tenor a partir da análise do personagem Nemorino, embasadas nas premissas do *bel canto* e da literatura científica especializada. Sete premissas técnicas relatadas pelo pedagogo Richard Miller (2019) foram aplicadas, auxiliando o presente autor na produção de uma performance vocal mais artística e saudável.

Palavras-chave. Práticas de performance na ópera. *Bel canto* na preparação vocal. A sonoridade da voz do tenor. Técnica vocal.

Title. *The Premises of Bel canto and the Sonority of the Tenor's Voice Applied to a Performance*

Abstract. This article has as its object of research the technical-vocal choices for the interpretation of the aria *Quanto è bella* — from the opera by Donizetti (1797-1848): *L'Elisir d'Amore*. The study reports the construction of the sound of the tenor's voice from the analysis of the character Nemorino, based on the premises of *bel canto* and specialized scientific literature. Seven technical premises reported by educator Richard Miller (2019) were applied, helping the present author to produce a more artistic and healthy vocal performance.

Keywords. Opera performance practices. *Bel canto* in vocal preparation. The sonority of tenor's voice. Vocal technique.

1. Uma definição de *bel canto*

Um grupo de intelectuais de Florença, no ano de 1600, patrocinado pela abastada família Medici, evoca os princípios da cultura grega clássica, buscando restabelecer o “renascimento” da cultura europeia. Entre estes intelectuais estavam o compositor Giulio Caccini (1561-1618) e o teórico musical Vincenzo Galilei (1520-1591), que defendiam a valorização da palavra e da monodia em contraposição a textura polifônica musical

¹ Orientador

desenvolvida até então. Esta é a narrativa mais usada e aceita para descrever o nascimento da Ópera, que encontra nos dias de hoje certa resistência, admitindo que Florença foi apenas mais um cenário dentro de um amplo contexto social que ajudou a desenvolver o que inicialmente foi conhecido como Drama Musical. Independente da precisão da origem histórica da ópera é certo dizer que a palavra conduz esta linguagem, usando o tom declamativo para narrar inicialmente a mitologia grega. Em 400 anos de história a ópera foi vitrine de mudanças estéticas, políticas e sociais do mundo ocidental. Deslocando-se dos jardins da aristocracia para teatros com capacidade para três mil pessoas, a ópera foi se tornando um espetáculo apoteótico. Neste artigo trataremos o *bel canto*¹ como prática técnica-musical adotada para a melhor expressão do cantor no período do Romantismo, concomitante aos compositores Bellini (1801-1835), Donizetti e Rossini (1792-1868). Esta prática inclui uma ampla gama de recursos técnicos, tais como acento, *legato*, *staccato*, *portamento*, *messa di voce*², *mezza voce*, *tempo rubato* e ornamentação, ou seja, um grupo de ferramentas que propicia aos cantores dar maior ênfase à interpretação das personagens. “É a utilização destes recursos técnicos vocais que permite caracterizar o período de 1780-1840 como o período do *bel canto*” (STARK, 1999, p.205, apud SANTOS, 2015, p.5).

2. O *pas de deux* compositor - cantores

O compositor de ópera precisa estar sempre atento as características inerentes à voz humana, fato presente na escrita de Rossini, Bellini e Donizetti. Suas obras muitas vezes eram criadas de acordo com os seus intérpretes de confiança ou àqueles que garantiriam melhor expressividade artística e, como consequência, maior reconhecimento do público. Rossini e Bellini preferiam vozes com mecanismos mais leves, ágeis, apropriadas a darem vida as suas famosas melodias e coloraturas. Ambos eram defensores da antiga escola desenvolvida pela prática dos *castrati*. As transformações a caminho de uma nova escola começam a acontecer quando os cantores se deparam com o desafio de projetar suas vozes em salas de concerto maiores, acompanhados por orquestras mais numerosas. “[...] muitos cantores tiveram que aprender a cantar com mais volume, ainda que, para tal, tivessem que comprometer a beleza do som e as sutilezas da interpretação ” (FERNANDES, 2009, p.105).

Podemos acompanhar tais transformações tendo como casuística o tenor francês Gilbert Duprez (1806-1896), que desenvolveu uma sonoridade totalmente diferente ao usar o escurecimento vocal para alcançar notas musicais antes conquistadas no registro de falsete (D⁶4 e D⁶#4), numa emissão de voz de peito, cujo som foi considerado mais forte, rico e

metálico. (SANTOS, 2015). Este é o início da construção do arquétipo do tenor viril em contraposição a figura andrógina dos *castrati*. Donizetti, diferentemente de Rossini e Bellini, alinha a sua escrita a esta nova sonoridade vocal. Suas óperas preservam os princípios de agilidade e clareza timbrística, conjugadas as novas técnicas de cobertura ou escurecimento vocal — talvez por isto suas aproximadamente 70 óperas sejam consideradas a essência do *bel canto* (ABBATE E CAROLYN, 2015).

3. O enredo

A ópera *L'Elisir d'Amore* é definida na sua partitura como um *Melodramma giocoso*, um gênero novo que teve as suas origens na ópera *buffa*³, se tornando muito popular no final do século XVIII e princípio do século XIX (SANTOS, 2015). O libreto tem por base o texto de Eugene Scribe (1791-1861) e foi escrito por Felice Romani (1788-1865). O enredo envolve Nemorino, um jovem ingênuo e pobre, que se apaixona por Adina, moça rica, que por sua vez está interessada no militar Belcore. O elixir do amor é uma porção mágica comercializada pelo charlatão Dulcamara, eleito por Nemorino a solução para conquistar sua paixão. Os fatores econômicos e sociais descrevem o contexto da Itália da época, dividida em Estados rivais, sob o domínio espanhol, francês e austríaco (SANTOS, 2015). Fica sugerida assim a fragilidade de Nemorino perante Adina, não apenas em aspectos psicológicos ou físicos, mas também sociais. Apenas uma porção mágica poderia unir mundos tão distintos. John Allitt (1934-2007), ensaísta especializado em Donizetti, levanta a hipótese que os nomes dos protagonistas carregam um significado explícito, relacionado com o caráter ou a personalidade da personagem. Sugere assim que:

Adina viria do grego *hadinos*, que quer dizer denso ou espesso e corresponde a designação de uma bela planta. Nemorino teria origem na palavra italiana *nemeno*, que significa quase nada, o que permite fazer a ligação com o jovem camponês de origens humildes. Belcore vem da palavra *bel* de belo, e *core* de coração. Dulcamara é uma planta medicinal que serve para fazer curas através de chás ou poções, o que permite associá-la à profissão do personagem que se auto intitula médico e propõe a poção mágica do amor a Nemorino (ALLITT, 1972, p.72, *apud* SANTOS 2015, p.124).

4. Um tenor Nemorino

A voz do tenor é caracterizada pela a capacidade de misturar o registro de peito e de cabeça em regiões agudas de sua extensão, após as zonas de *passaggio* masculinas (Fá3-Fá#3). Esta façanha pode ser conquistada com diversos coloridos e ajustes, o que determinará várias categorias de tenores. Dessa forma, para desenvolver um repertório, uma carreira e

preservar sua saúde vocal o tenor precisa estar condizente com sua *fach* — um sistema classificatório cênico-musical mantido pelas companhias de ópera de acordo com a sonoridade vocal do cantor. Richard Miller (1992) afirma que Nemorino é adequado a um tenor ligeiro (*tenore di grazia*). Este tipo de voz tem como características leveza, doçura, graça e flexibilidade. Uma breve pesquisa no *youtube* ou por registros fonográficos dos séculos XX e XXI, revelará que nem sempre um tenor ligeiro se incumba da interpretação de Nemorino. Roberto Alagna (1963), por exemplo, atuou diversas vezes neste papel com grande reconhecimento, mas notoriamente tem uma voz robusta e escura. A sua *fach* estaria mais apropriada a papéis de um tenor *lírico-spinto*. Este fato, por hipótese, acontece por dois motivos:

- Pedagogicamente a obra de Donizetti permite trabalhar os aspectos da voz do tenor em um mecanismo vocal equilibrado, sem exigir dramaticidade intensa a um cantor iniciante, servindo assim de porta de entrada àqueles que desejam desenvolver repertório operístico;
- As árias de *L'Elisir d'Amore* são conhecidas por grande parte dos apreciadores do gênero — não deve existir tenor que não tenha cantado *Una Furtiva Lágrima* — com isso, destacamos aqui o aspecto comercial que muitas vezes terá um peso grande nas escolhas profissionais do intérprete.

Ao refletir sobre a minha *fach*, concluí que Nemorino e a ária *Quanto è Bella* estaria apropriada com a minha atual competência técnica. Desafios de agilidade, sustentação, cobertura e interpretação, contemplados em uma peça curta, condizentes a uma voz ainda em desenvolvimento e em busca de uma identidade vocal.

4. Pedagogia vocal aplicada

Usarei algumas premissas *belcantistas*, relatadas por professores-cantores do século XIX (GARCÍA, 1805-1906; LAMPERTI, 1811-1892), documentadas por Richard Miller (2019), visando embasar as escolhas interpretativas na construção da sonoridade vocal de Nemorino na ária *Quanto è Bella*:

- (1) A posição elegante para o canto, se consolidando em um esterno ligeiramente alto, favorecendo o gerenciamento respiratório e o *appoggio*;
- (2) A inspiração silenciosa conformando a *gola aperta*.
- (3) O início equilibrado do som (*onset*) indicando pressão subglótica adequada e maior flexibilidade vocal.

(4) O término suave das frases (*release*) e o domínio da dinâmica musical.

(5) O uso das vogais puras para o canto operístico italiano, indicando um bom *aggiustamento*.

(6) O uso de vogais altas e consoantes continuantes em *vocalises*, objetivando o acoplamento dos ressonadores e busca do *squillo*⁴.

(7) A *voce chiusa* possibilitando o equilíbrio do *chiaroscuro*.

A seguir, buscarei fundamentar cada princípio, correlacionando as percepções pessoais cinestésicas-acústicas com a construção do personagem Nemorino.

Respiração

A posição elegante do cantor é amplamente defendida como uma premissa da escola antiga de canto italiana. “Na técnica de *appoggio*, o esterno deve, inicialmente, achar uma posição moderadamente alta; esta posição é então retida do começo ao fim do ciclo inspiração-expiração” (MILLER, 2019, p. 68). A sensação pessoal obtida na aplicação do *appoggio* foi de escorar o fluxo de ar e não de empurrar a musculatura abdominal para alguma direção. O acionamento se deu pelo epigástrico, com um toque sutil, procurando balancear o som e o fluxo de ar. “[...] a liberdade na glote pode estar presente em frases longas somente se a respiração for controlada nas regiões epigástricas-umbilical e costal” (Ibidem, p.172). Também foi sentida a *lotta vocale*, que se caracteriza em manter continuo os espaços corporais abertos pela inspiração.

Gola aberta

A sensação de garganta aberta tem como indutora uma inspiração silenciosa, suave, sem tensões, somada a posição elegante descrita anteriormente. “Na inspiração para cantar, os pulmões nunca devem ficar lotados de ar — apenas satisfeitos” (MILLER, 2019, p.71). Alguns pedagogos e cantores usam o bocejo como ferramenta para conquistar a *gola aberta*. Richard Miller (2019) adverte que a sonoridade adquirida poderá soar fabricada, e um escurecimento artificial se fará presente na voz. Em contraposição, o autor sugere uma prática imaginativa para se atingir tal objetivo: “respirar como se inalasse profundamente a fragrância de uma rosa é conseguir fazer a posição bucofaríngea de *gola aberta*, em contraste direto com as técnicas de garganta aberta conseguidas pelo bocejo” (Ibidem, p.110).

Início equilibrado (*onset*)

Na prática pedagógica brasileira o início equilibrado é tratado como ataque do som, podendo sugerir ao (a) cantor (a) demasiada energia em sua execução. “Nem o ataque duro nem o início suave podem ser endossados como práticas pedagógicas para o uso padrão” (MILLER, 2019, p.43). O desafio do cantor está em encontrar tal equilíbrio, determinado pela qualidade de sua inspiração e a pressão subglótica que irá exercer (*appoggio*). Na interpretação da ária *Quanto è bella*, tentei aplicar o início de som condizente com o temperamento de Nemorino. Qualquer “ataque” duro poderia desviar das características do personagem e da ária.

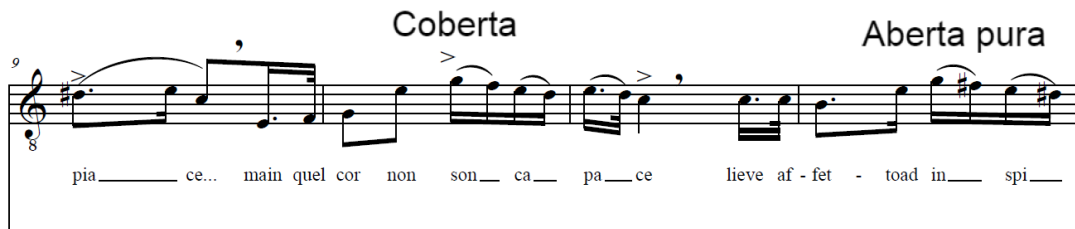
Término (*release*)

É usual escutarmos na voz dos tenores do século XX um término de frase abrupto, caracterizado por um grunhido. “[...] o seu uso excessivo pode tornar-se a marca irritante do cantor que costumeiramente canta em um nível de dinâmica mais alto que o necessário, simplesmente porque a arte da variação de dinâmica não foi dominada” (MILLER, 2019, p.60). Procurei aplicar uma dinâmica decrescente e doce aos termos de frase, condizentes com as intenções cênico-musicais da peça.

Vogais puras

O (*shwa*) ou [ə] é uma vogal neutra bastante utilizada para se conseguir a cobertura vocal na passagem vocal do tenor. É a vogal [a] de “*casa*” escurecida nos agudos, “*mesa*”, objetivando um ajuste vocal propício ao novo registro. No idioma italiano formal, tal modificação vocálica não é natural (MILLER, 2019). Com isso, procuramos preservar o máximo do que chamamos de vogais puras nas óperas italianas. Na ária *Quanto è bella*, por exemplo, as vogais [i], [a] e [o] constantemente se apresentam em registros agudos, pós *passaggio* — cobrir ou não cobrir? Alguns tenores escolhem ajustar sempre a sensação de cobertura em tais regiões, escurecendo qualquer nota ou vogal após o F_á#3. “Este alto grau de exatidão acústica na definição vocálica pode ocorrer no canto, no qual a produção da vogal “pura” é um objetivo realizável” (MILLER, 2019, p.121). Advogo sempre pela flexibilidade vocal, procurando maior estabilidade e organicidade do meu instrumento. A acuidade perceptiva acústica do cantor ou professor sempre será determinante para tal decisão. Abaixo exemplos das escolhas tomadas:

Coberta Aberta pura



pia _____ ce... main quel cor non son__ ca__ pa__ ce lieve af - fet - toad in__ spi__

Exemplo 1: Cobertura na vogal, modificando [o] → [u]; na vogal [i] a opção foi de mantê-la pura.

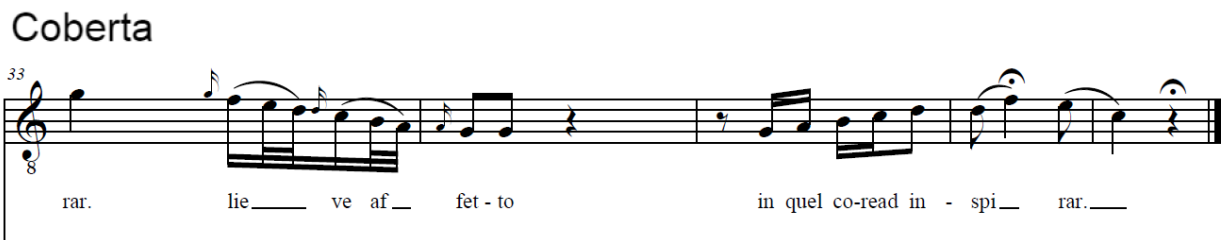
Aberta pura Quanto è bella



cor non son ca - pa _____ ce lieve af - fer - to__ d'in spi__ rar, in quel cor non son ca -

Exemplo 2: Decisão de manter a vogal [a] pura.

Coberta



rar. lie__ ve af__ fet - to in quel co-read in - spi__ rar.____

Exemplo 3: Cobertura na vogal, modificando [a] → [ə]; casa → mesa.

Diferentes decisões foram tomadas quanto a cobertura levando-se em conta a fonética, não a nota musical. O Sol3 do compasso 33 é desafiador, pois após uma passagem com teor mais declamativo, o compositor lhe convida a sustentar a vogal [a] em região aguda, em um salto ascendente de 6ª menor, de [i] para [a], precedendo uma passagem de agilidade. Modifiquei a vogal objetivando um ajuste estável, favorecendo a frase posterior e me preservando para cadência final, pois terei que sustentar um Si3.

Squillo

O som *squillante* ou penetrante é consequência de árduo treinamento do (a) cantor (a) de ópera. Ele consiste em enfatizar frequências altas da voz humana (região média de 3.000 Hz), usualmente chamadas de formantes do cantor. Este efeito é conquistado com o

auxílio do vibrato em sinergia com os ressonadores bucal, nasal e faríngeo. A sensação de tal ação para o cantor será de girar, amplificar a sua voz. Visando atingir tal resultado, foram usados *vocalises* preparatórios contendo vogais frontais [i] de “ilha”; [e] “dedo”; [ɛ] de “fé”, em associação com a consoante continuante [n]. Richard Miller (2019) afirma que vogais frontais favorecem a conquista do espaço faríngeo e que:

Do ponto de vista articulatorio, o formante do cantor pode ser gerado pelo ajustamento da espessura faríngea para que esta seja consideravelmente mais larga do que a área de entrada do tubo laríngeo. Se isso é feito, os formantes de número três, quatro e provavelmente cinco são agrupados e a habilidade do trato vocal de transportar som nessa frequência é enormemente melhorada. (SUNDBERG, p.84-85, apud MILLER, 2019, p. 103).

Os *vocalises* me ajudaram a resolver o escurecimento artificial que exercia em minha voz. A conexão com a nasofaringe, propiciada pela consoante continuante [n], induziu uma ressonância frontal, relatada no meio pedagógico como voz na “máscara”. Importante destacar que não “empurrei a voz” para conseguir tal sensação.

. Percebi melhora no acoplamento dos ressonadores, no equilíbrio timbrístico, na articulação fonética, no *legato* e na amplificação da voz.

A voce chiusa

“A *voce chiusa* produz o timbre *chiaroscuro* (claro-escuro) no qual tanto o brilho quanto a profundidade estão presentes em qualquer área da escala vocal” (MILLER, 2019, p.233). Um dos grandes desafios do cantor de ópera é evitar aberturas e articulações que possam trazer prejuízo ao acoplamento dos ressonadores. É necessário evitar um escurecimento artificial ou uma claridade timbrística gritada. Uma prática a ser adotada é a fonação com uma boca naturalmente fechada, próxima a articulação da fala. Este hábito poderá trazer como consequência: estabilidade da laringe, resistência vocal e uma sonoridade *chiaroscuro* condizente com a natureza do instrumento.

4. Vibrato

Existem, descritos na literatura vocal, vários tipos de vibratos. Na ópera, os mais comuns são o vibrato bamboleio (wobble), que possui uma taxa abaixo de 6,0 vezes por segundo; o vibrato *belcantista* que varia de 6,0 até 7,0 vezes por segundo; e o vibrato caprino, com variação de 7,0 a 12,0 vezes por segundo (MILLER, 2019). Muitos pedagogos e cantores defendem que o vibrato é consequência natural de um sistema vocal bem ajustado. Em

contraposição, há àqueles que defendem que o cantor deve controlá-lo, fabricando-o de acordo com o seu desejo. Priscila Faria (2011) afirma que fisiologicamente o vibrato pode ser entendido como:

[...]uma série de orientações neurologicamente realizadas para ajustes laríngeos e respiratórios, sendo principalmente caracterizado por um rápido acréscimo e decréscimo na ativação do músculo cricotireóideo (CT). Esse é o principal músculo responsável pelo alongamento das pregas vocais e aumento da frequência. Essas mudanças rítmicas do nível de contração do músculo cricotireóideo geram correspondentes flutuações na frequência fundamental (F0) dos cantores, conforme (DROMEY, REESE & HOPKIN, 2009, apud FARIA, 2011, p.21).

Ou seja, o vibrato tem uma fonte neurológica responsável pelo encadeamento de vários grupos musculares antagônicos que sustentam a postura respiratória e laríngea. Tal sinergismo sofisticado não pode ser controlado através de esforço consciente direto (MILLER, 2019).

5. Desafio pessoal

Minha voz sempre apresentou um vibrato rápido, descrito no meio vocal como caprino. Ao tentar ajustar tal característica emulando o vibrato *belcantista* (média de 6,5Hz), obtive mudanças significativas na vibração, entretanto, conquistei também um mecanismo vocal mais pesado. O aumento da pressão subglótica, utilizado para atingir tal resultado, me gerou cansaço vocal, escurecimento timbrístico artificial e uma afinação baixa, segundo Richard Miller:

As causas físicas e neurológicas do vibrato podem ser focadas para o canto somente em resposta a um conceito de timbre. Tentar induzir vibrato por um movimento físico consciente é uma rota muito mais problemática (MILLER, 2019, p.281).

A partir da tentativa frustrada de adequação do meu vibrato, me deparei com duas perguntas:

- O meu vibrato é um equívoco técnico ou característica do meu instrumento?
- Todos os cantores de ópera se enquadram na taxa média de 6,5Hz descrita pela literatura?

Procurando responder tais perguntas, analisei a taxa de vibrato de tenores dos séculos XIX e XX. Foi usado o programa *VoceVista Video Pro* em trechos com duração de 2.003s, de duas árias de Nemorino — *Quanto è bella* e *Una Furtiva Lágrima*:

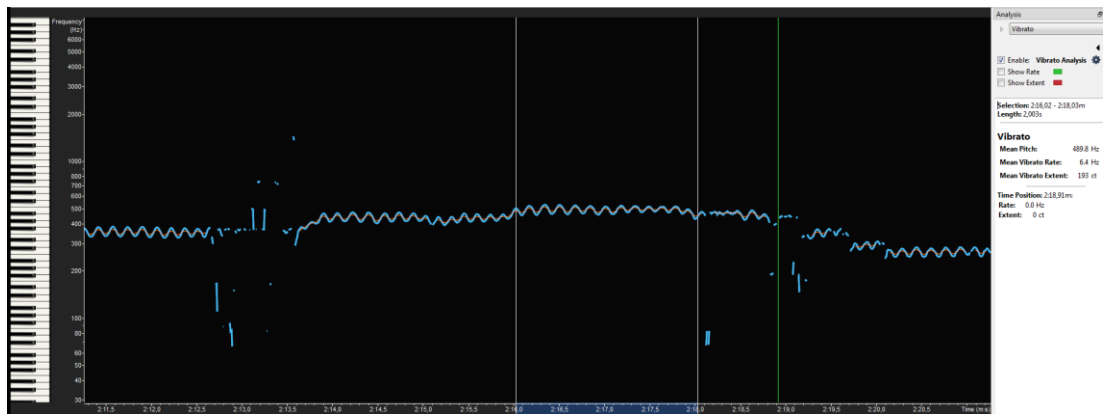


Figura 1: Tenor Lawrence Brownlee (1972). Vibrato de 6,4Hz. Trecho da ária *Quanto è bella*.

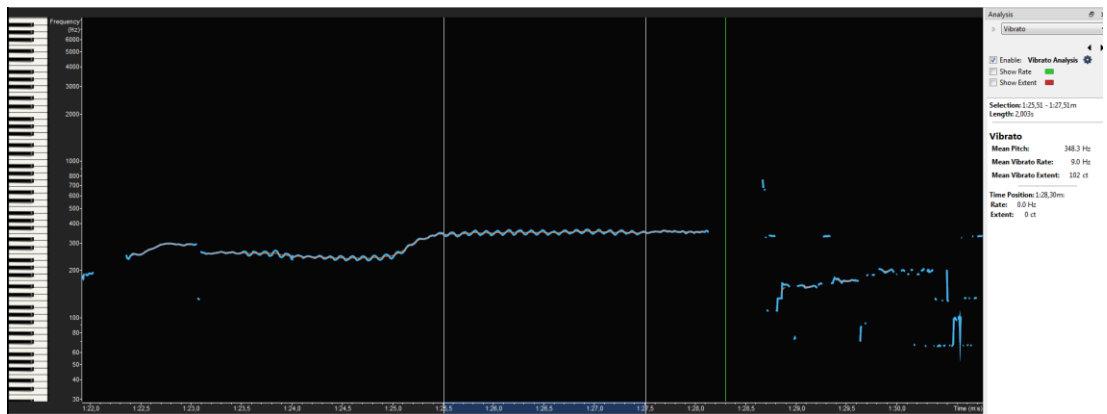


Figura 2: Tenor Gustavo Henrique Pinto (1981). Vibrato de 9,0Hz. Trecho da ária *Quanto è bella*.

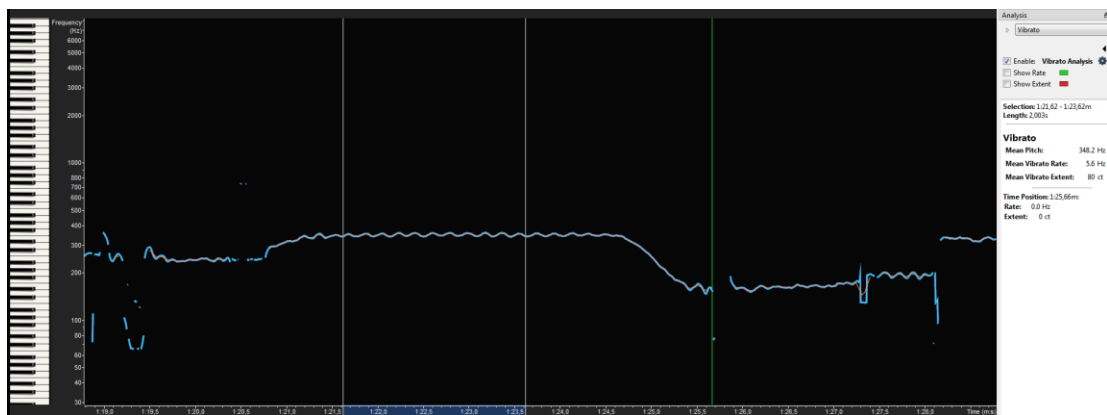


Figura 3: Beniamino Gigli (1890-1957). Vibrato de 5,6Hz. Trecho da ária *Quanto è bella*.

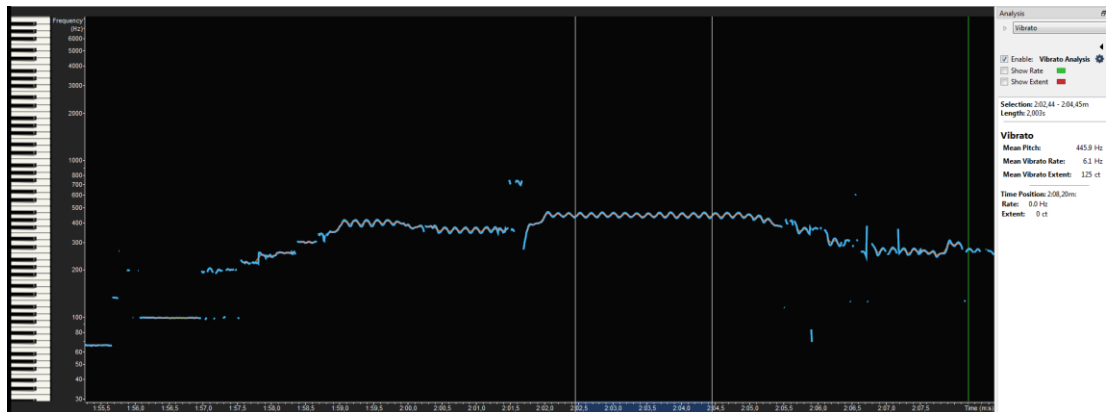


Figura 4: Luciano Pavarotti (1935-2007). Vibrato aproximado de 6,1Hz. Trecho da *ária Quanto è bella.*

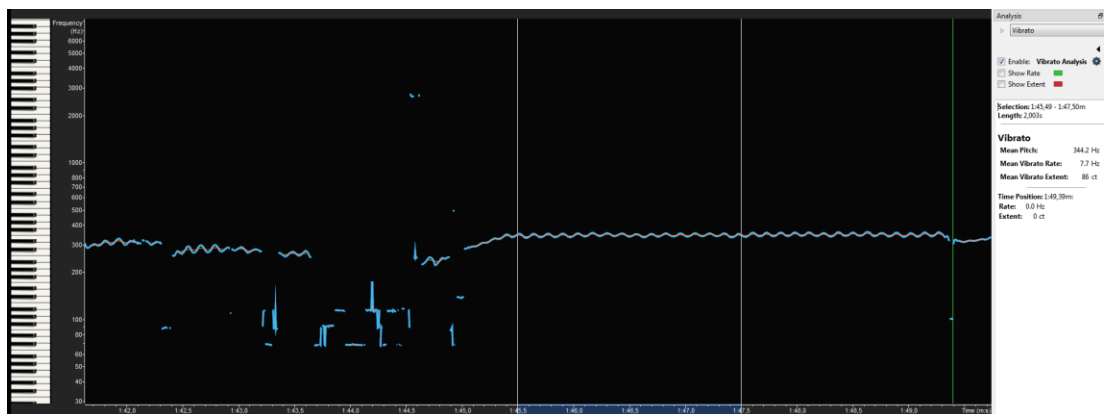


Figura 5: Giacomo Lauri-Volpi (1892-1979). Vibrato de 7,7Hz. Trecho da *ária Una Furtiva Lágrima.*

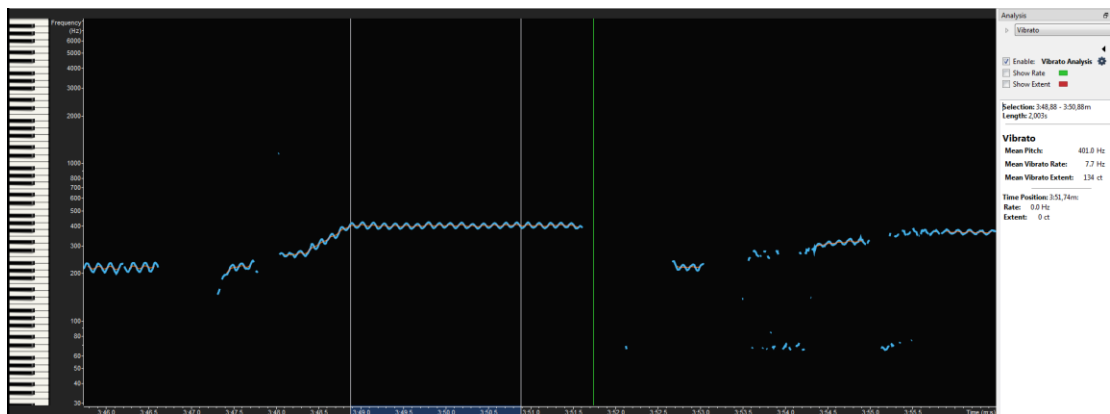


Figura 6: Giovanni Manurita (1895-1984). Vibrato de 7,7 Hz. Trecho da *ária Una Furtiva Lágrima.*

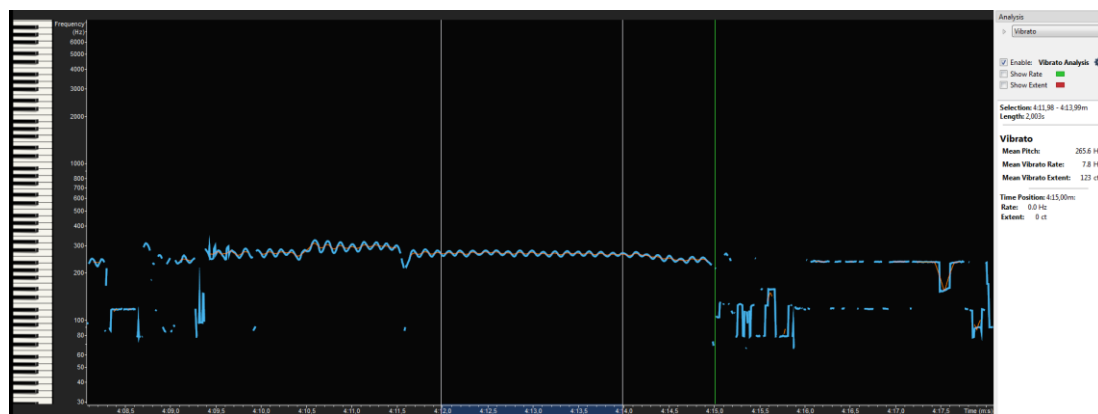


Figura 7: Enrico Caruso (1873-1921). Vibrato de 7,8 Hz. Trecho da ária *Una Furtiva Lágrima*.

A variação da taxa de vibrato é grande entre os tenores dos séculos XIX e XX. A maioria, analisada neste trabalho, não se enquadra nos parâmetros descritos por Richard Miller como um vibrato *belcantista*. Enfatizo que uma análise mais ampla será necessária para ratificar tal hipótese. Os meus ganhos artísticos obtidos ao deixar o vibrato acontecer naturalmente foram grandes, mesmo que a taxa por segundo se mostre acima dos padrões. Na expectativa de apreender novas habilidades técnicas, presumo que minha laringe se estabilizará com tendência a um leve abaixamento, junto a melhor controle da pressão subglótica, gerando um vibrato de 7,0 Hz a 8,0 Hz. “Quando se alcança um equilíbrio entre fluxo aéreo e a pressão subglótica, o vibrato se expressa de forma totalmente natural” (KIRKPATRICK, 2008, apud FARIA, 2011, p.21). Outro ponto a ser observado é o estado psicológico gerando tensões desnecessárias que, muitas vezes, precedem à expectativa de uma performance. Segundo Richard Miller:

Apesar de a taxa de vibrato ser basicamente o resultado do tipo de sinergia muscular ditado por uma técnica específica, alguns indivíduos com excesso de tensão são dados ao *tremolo*. Os estados psicológicos respondem à vontade até certo ponto, e estas pessoas devem ser lembradas de que seu motor emocional precisa desacelerar durante o canto. (MILLER, 2019, p.281).

Qualquer recurso técnico a ser aprimorado deve favorecer as características naturais do seu instrumento e apenas a taxa do vibrato não pode ser decisiva para a avaliação de uma voz artística.

5. Conclusão

Neste artigo, tentamos correlacionar as premissas técnicas do *bel canto* com as decisões interpretativas de construção do personagem Nemorino da ópera — *L'Elisir d'Amore* de Donizetti (1797-1848). Foi possível perceber mudanças consideráveis de minha sonoridade vocal como: menor esforço muscular, maior equilíbrio timbrístico, maior intensidade (*loudness*) e maior liberdade interpretativa. A partir desta vivência, considero as premissas do *bel canto*, retratadas por Richard Miller, aplicáveis e replicáveis na produção de uma metodologia vocal que favoreça a construção de uma voz artística e saudável. É importante destacar que não existe apenas uma maneira de se relacionar com o canto. Este artigo oferta uma experiência, a partir de um paradigma, convidando o (a) leitor (a) à reflexão de possíveis soluções técnicas para o melhor aproveitamento vocal no canto lírico.

Referências

ABBATE, Carolyb; PARKER, Roger. *Uma história da Ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 662 p.

FARIA, Priscila Oliveria. *Análise das Variações do Vibrato de Cantoras Líricas em Duas Cadências Musicais de Caráter Alegre e Triste*. Belo Horizonte, 2011. 129 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em : <http://musica.ufmg.br/lapis/wp-content/uploads/2019/02/Priscila-Faria-M-2011.pdf> Acesso em: 11 abr. 2021.

FERNANDES, Angelo J. *O Regente e a Construção da Sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros*. Campinas, 2009. [475 f.]. [Tese Doutorado em Música]. Instituto de Artes da UNICAMP. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284707> Acesso em: 05 fev. 2021.

SANTOS, Marcos. *Estudo e Análise Técnica e Interpretativa do Papel Principal de Tenor nas Óperas Lucia Di Lammermoor (Edgardo) e L'elisir d'Amore (Nemorino) de Gaetano Donizetti*. Évora, 2015. [186 f.]. Dissertação (Doutorado em Música). Universidade de Évora, Évora, 2015. Disponível em: <http://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/19771/1/ESTUDO%20E%20AN%C3%81LISE%20T%C3%89CNICA%20E%20INTERPRETATIVA%20DO%20PAPEL%20PRINCIPAL%20DE%20TENOR%20-%20MARCOS%20SANTOS.pdf> Acesso em: 03 abr. 2021.

MILLER, Richard. *A Estrutura do Canto: sistema e arte na técnica vocal*. São Paulo: É Realizações, 2019. 552 p.

MILLER, Richard. *Traning Tenor Voices*. New York: SCHIRMER BOOKS, 1992.173 p.

Material audiovisual (Imagem em movimento) físico ou em meio eletrônico

ALEGRO IO SON: Donizetti/Bellini: *Quanto è bella*. Gaetano Donizetti (compositor). Lawrence Brownlee (intérprete). Kaunas: Delos, 2016. Suporte [CD] [disponibilizado em: 08 set. 2016]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AXNbZHZtol0>. Acesso em: 06 fev. 2021.

BENIAMINO GIGLI: discografia completa. Universal Digital Enterprises. Suporte [MP3] [disponibilizado em: 11 nov. 2018]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AtMPIL_nxxw. Acesso em: 30 jan. 2021.

DONIZETTI: *L'Elisir d'Amore: Quanto è bella*. Gaetano Donizetti (compositor). Luciano Pavarotti (intérprete). Londres: Decca Music Group, 1971. Suporte [LP] [disponibilizado em: 03 jun. 2019]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y8p68VuUtdc>. Acesso em: 06 fev. 2021.

ENRICO CARUSO: the voice and the legend, *Una Furtiva Lágrima*. Hoogan Records. [CD] [Disponibilizado em: 23 out. 2006]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=K4fUAVcXeiQ&t=124s>. Acesso em: 05 fev. 2021.



GIACOMO LAURI-VOLPI: *Una Furtiva Lágrima*. Kipepeo Publishing. [CD] [Disponibilizado em: 26 dez. 2011]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cJvxml4FXk>. Acesso em: 05 fev. 2021.

GIOVANNI MANURITA: *il mito dell'opera, Una Furtiva Lágrima*. Bongiovanni.[CD] [Disponibilizado em: 03 out. 2014]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bNnK23HCPjs>. Acesso em: 05 fev. 2021.

Notas

¹ Algumas abordagens tratarão o *bel canto* como prática vocal ligada apenas aos *castrati*, restrito ao período barroco.

² *Messa di voce* é o termo italiano para designar o crescendo e o decrescendo de uma nota musical na mesma posição vocal.

³ A ópera *buffa* é um gênero cômico, baseado na *commedia dell' arte italiana*.

⁴ Giro - tradução da palavra italiana *Squillo* - O resultado de treinamento vocal, com o objetivo de enfatizar certas frequências sonoras agudas, aumentando a presença vocal dos cantores.