O período de transição na ópera italiana: a presença do *bel canto* do *primo ottocento* na vocalidade de *Maria Tudor*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Isaac William Kerr
UNICAMP/IA – kerrconductor@gmail.com

Lenita Waldige M. Nogueira
UNICAMP/IA – lwmn@iar.unicamp.br

Marcos da Cunha Lopes Virmond
USC/Bauru – mvirmond@ilsl.br

Resumo: *Maria Tudor*, de Antônio Carlos Gomes, requer maiores estudos para que se compreenda o artista e seu contexto – *transição* (NICOLAISEN, 1980). Obra não aceita em sua estreia de 1879 e até hoje pouco compreendida, possui como principal característica a sobreposição de uma escrita atualizada com a retomada de elementos do *bel canto* da primeira metade do séc. XIX. Nesse recorte, pretende-se apresentar e discutir alguns dos procedimentos dessa velha escola utilizados por Gomes.
Palavras-chave: Antônio Carlos Gomes. Maria Tudor. Ópera italiana. Bel canto.

The transitional period in the Italian opera: the presence of bel canto of the primo ottocento in the vocality of Maria Tudor

Abstract: Maria Tudor, by Antônio Carlos Gomes requires more studies to understand the artist and his context – *transition* (NICOLAISEN, 1980). Opera does not accept in its debut in 1879 – until today little understood –, it has as main characteristic the overlap of a current writing with the resumption of elements of the bel canto of the first half of the century. XIX. In this sense, we intend to present and discuss some of the procedures of this old school used by Gomes.

Keywords: Antônio Carlos Gomes. Maria Tudor. Italian opera. Bel canto.

1. O período de transição

O período compreendido de aproximadamente 1870 a 1890 no contexto da ópera italiana permanece como instigante alvo de estudos pela musicologia universal do assunto. O termo *Transição* foi alternativa inteligente utilizada pelo musicólogo Jay Nicolaisen (1980) para classificar esse período de grande efervescência musical e profundas modificações no *melodramma* italiano, e que, posteriormente, refletirão na *Giovane Scuola* de Puccini e seus contemporâneos. É um período de busca por renovações do código estético das artes numa Milão ainda conservadora[1]. É também o período de afastamento de Verdi na estreia de seus trabalhos e, ao mesmo tempo, um período em que uma janela de oportunidades abre-se a jovens compositores para apresentação de suas produções. Dentre tais compositores, figura o nome do campineiro Antônio Carlos Gomes nos teatros mais cobiçados da península dando expressiva contribuição para esse conjunto de modificações. Dentre os vários recursos utilizados por tais compositores, temos como principais pilares: uma vocalidade[2] mais declamada advinda dos países germânicos, o modelo do *gran opéra* francês[3] e, finalmente, a

curiosa retomada à antiga escola do *bel canto.* Conhecida por segunda escola – e melhor sintetizada na obra de Rossini, Donizetti e Bellini –, o trabalho concentrará no assunto como ponto de partida para investigar a vocalidade de Gomes.

2. Bel canto

Termo amplamente utilizado, mas de difícil explicação, *bel canto* foi assim observado pelo musicólogo Owen Jander, autor do verbete em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: "Poucos termos musicais são tão vagamente usados ou abertos a tantas interpretações como o *bel canto*". James Stark, em seu minucioso trabalho, sustenta que a tradição do *bel canto* está associada à ascensão de uma classe virtuosa de cantores e ao surgimento de um repertório de canções e solos de ópera que remontam ao final do século XVI e início do século XVII. Desde os primórdios, defende o autor, um reconhecimento geral de que a voz humana poderia ser usada de maneiras extraordinárias separava cantores virtuosos de amadores, resultando num novo tipo de expressão vocal (STARK, 2003). A longeva atuação do *bel canto* é o que, principalmente, torna a definição do termo confusa, pois as diversas demandas surgidas ao longo dos anos – e seu consequente desenvolvimento de técnica vocal – agregarão seus tantos significados hoje conhecidos. Incursionando pela literatura do assunto, percebemos que *bel canto* possuirá algumas épocas de ouro, como é o caso da expressiva participação dos castrados na ópera barroca até atingir Rossini, Bellini e Donizetti – últimos, mas não menos importantes representantes da escola.

Em pesquisa sobre questões de ordem técnica para elaboração de exercícios vocais, o pedagogo norte-americano Richard Miller (MILLER, 2011, p. 101) observou que o binômio sostenuto-agilidade é um fator ubíquo no repertório solista. Desde uma simples aria tripartida até uma *solita forma* de matriz rossiniana[4] apresentam esses dois polos – *sostenuto* (legato; cantabile) e agilidade (coloratura). Já no âmbito da técnica vocal, Marta Elliott (ELLIOTT, 2006, p. 136) descreve como material vocal desejável para um repertório que se estende até a primeira metade do século XIX: "sonoridade pura e doce, registro misto, controle de *messa di voce*[5], facilidade para execução do canto florido por ornamentos e habilidade em transmitir as emoções do texto". O termo é ainda associado pela pesquisadora ao domínio de fraseado, controle de respiração, dicção, ornamentação e agógica. Nesse sentido, torna-se ainda mais valiosa para nossa reflexão a opinião do mestre Rossini. Em uma conversa datada de 1858, o compositor expressa o que considerava desejável para um cantor *bel cantista*:

> Ter uma voz naturalmente bela, registros mistos e um timbre uniforme da faixa baixa à alta, treinamento diligente resultando na entrega sem esforço de música altamente florida, e um comando de estilo não ensinado, mas sim aprendido ouvindo os melhores cantores italianos[6].

Retomando o assunto sobre a heterogeneidade de significados e diversidade de estilos, *bel canto* passará a ser melhor compreendido como uma reação à nova maneira de cantar que chegava de países germânicos, no final do século XIX, tendo como maior representante Richard Wagner em seu estilo declamatório. As novas possibilidades dramáticas, necessidade de compreensão do texto e busca por uma representação mais realista, tornavam o canto mais silábico, com seus acentos e ciclos de respiração mais próximos ao referencial da fala. Soma-se a isso a necessidade de vozes mais robustas, potentes e de timbres mais escuros para atender às demandas dramáticas em assuntos obscuramente românticos (JANDER, 1980) – refletidas em maiores plataformas orquestrais. Influências como essas são suficientes para antevermos uma ameaça ao *cantabile* e à coloratura (sostenuto-agilidade). Diante desse novo cenário, surge na península, por algum tempo, as vertentes: *bel canto* e wagneriano (ELLIOTT, 2006, p. 126).

3. A difícil e pouco compreendida gestação de Maria Tudor

No ciclo operístico de Carlos Gomes, *Maria Tudor* é talvez a ópera que melhor apresente o velho e o novo reunidos num só trabalho. À época da estreia, sua evoluída *Fosca* já havia alcançado sua segunda versão, atestando uma escrita madura por uma crítica especializada. No caso de *Maria Tudor*, muitos podem ter sido os motivos de combinar orquestração e vocalidade tão sofisticadas com páginas que remontassem à velha escola do *bel canto*. Sofisticada pelo domínio composicional e teatral de Gomes em unir contraste (bipolaridade de sua heroína) através de habilidosa orquestração, eleição de uma tessitura localizada no *primo passaggio*[7] para o *declamato* da rainha, e utilização de temas recorrentes para costurar trechos tão diversos. Na ótica de Virmond (2007), "a caracterização musical da labilidade emocional da rainha ao longo dos quatro atos da ópera não encontra similar à altura a não ser nas melhores obras de Verdi". Pouco provável que uma escrita evoluída tivesse recaídas banais tao somente para satisfazer um mercado. Muito possivelmente fosse essa uma ferramenta utilizada por Gomes para a caracterização rápida de seus personagens dentro das exigências do teatro em música. Mais que isso, não apenas o texto, mas também a construção melódica das frases (vocalidade) tendem a promover ou rebaixar a importância dos solistas no drama gomesiano.

Retornando ao nosso recorte, o processo de gestação de Maria Tudor é mais longo do que se acredita. Suas primeiras cartas que mencionam a ópera datam de 1875 e descrevem os mais diversos problemas. Dentre eles, e talvez o pior, a morte do libretista, Emilio Praga, somente mais tarde substituído pelo influente Arrigo Boito[8]. A escolha pelo drama de Victor Hugo também pode ter intensificado a resistência do público e insucesso da obra, pois colocava o italiano Fabiano Fabiani como o favorito da rainha da Inglaterra. Sua aliança

estava fundamentada num jogo de ilusões ao povo, orgias e traições com a rainha sanguinária. Não tardou para o próprio Victor Hugo enviar uma nota anexa à edição de 1837 como tentativa de aplacar os protestos da comunidade italiana.

A segunda razão informada por Gomes a Taunay em carta de novembro de 1877 diz respeito à "grande dificuldade" das partes vocais da *prima e seconda donne*. A soprano vienense Antonietta Fricci, inicialmente escolhida para a personagem-título, estava em processo de substituição pelos editores e regente, Franco Faccio, acarretando um certo mal estar pelos simpatizantes da cantora e possível manifesto contrário na estreia da ópera. A ópera foi finalmente levada a palco no dia 27 de março de 1879, no teatro *Scala* de Milão, com um elenco de "primeirissima" (CONATI, 1998), contando com Anna D'Angeri, Francesco Tamagno, Giuseppe Kashmann e Eduard De Reszké nos papéis principais. Muito embora corresponda a um produto bem-acabado, não obteve êxito. "O trabalho foi certamente subestimado se considerarmos a perícia técnica do compositor[9] (CONATI, 1987, p. 68)". Ao final do mesmo ano tem início seu processo de revisão, revelando-nos um período turbulento, se lançarmos um olhar atento ao epistolário do compositor. Desde o início de sua crise financeira, de ritmo de produção, até a perda de seu filho Mario e dissabores com um casamento que culminará em separação. No contexto da revisão da ópera, Gomes e Giulio Ricordi organizam uma lista de ajustes a serem feitos. Dentre estes, temos um curioso e anacrônico procedimento de finalização de *atto,* que retoma aos ditames da velha escola do *bel canto*. A frase é da autoria do próprio Gomes quando exprime "Spero riuscire con una cabalettacia. Verdi ha detto di ritornare all'antico!" (VETRO, 1877, p. 128).[10]

4. A herança do bel canto do *primo ottocento* na vocalidade de *Maria Tudor*

Como vimos, *Maria Tudor* de Antônio Carlos Gomes representa com propriedade um produto do contexto de transição da ópera italiana. Técnica sofisticada de orquestração e vocalidade se unem a procedimentos da velha tradição do *primo ottocento*. A esse respeito, quando nos deparamos com o índice de uma obra de Gomes, o que primeiramente nos salta aos olhos é sua organização semelhante àquela da ópera por números[11], embora já recebendo por Gomes e seus contemporâneos cuidadosa modificação. Essa é portanto a primeira herança do *bel canto* presente na ópera – todas as seções ficam bem delimitadas com suas indicações de gênero e forma (*scena*; *aria*, *duetto, romanza, arioso*), ainda que no desenrolar da peça vai se tornando cada vez menos claro para o espectador onde termina uma parte e começa a outra.

A respeito de forma, remanescentes de uma *solita forma* de matriz rossiniana podem ser notados em especial nas alternâncias de *parlato* e *cantabile,* e ação e reflexão *(recitativo e ária),*mantendo o cuidado de reservar o clímax para a última parte, em geral ocupada com uma *cabaletta* (quando em arias e duetos) ou uma *stretta concertatta* (quando em finais de

atos). Em Gomes, esse clímax poderá ser evocado por coro, solista e orquestra (*tutti*), além de uma peroração final com desenvolvimento de tema (VIRMOND, 2007). Ainda a respeito da estrutura dramática, os contornos da organização de uma ária ou um dueto do *primo ottocento* são mantidos por Gomes. Como exemplo, no caso de um dueto, após um diálogo curto sob o modelo dos *recitativi secchi*[12] (textura orquestral reduzida com indicação *col canto*) o tenor inicia com o tema. Em alguns momentos a orquestra poderá precedê-lo por um compasso, antecipando o acompanhamento. Após a apresentação do tema é a vez da soprano reproduzi-lo, enquanto o tenor realiza algumas intervenções em contracanto. Ressalta-se que será comum na vocalidade de Gomes que as duas últimas frases da exposição do tema recebam fermatas (Fig. 5 e 6). Se o tema for desenvolvido, a segunda parte caminhará com ambas as vozes cantando em intervalos de oitava ou sexta. Depois será a vez da orquestra rapidamente reproduzir o tema (*tutti*) com cordas assumindo o comando geralmente em textura mais aberta (violinos oitava acima) e rapidamente voltando à condição de acompanhamento. O dueto, ou ária, finaliza com solistas sustentando nota aguda e longa, enquanto a orquestra faz os últimos comentários – um arpejo cai muito bem (Fig. 1).

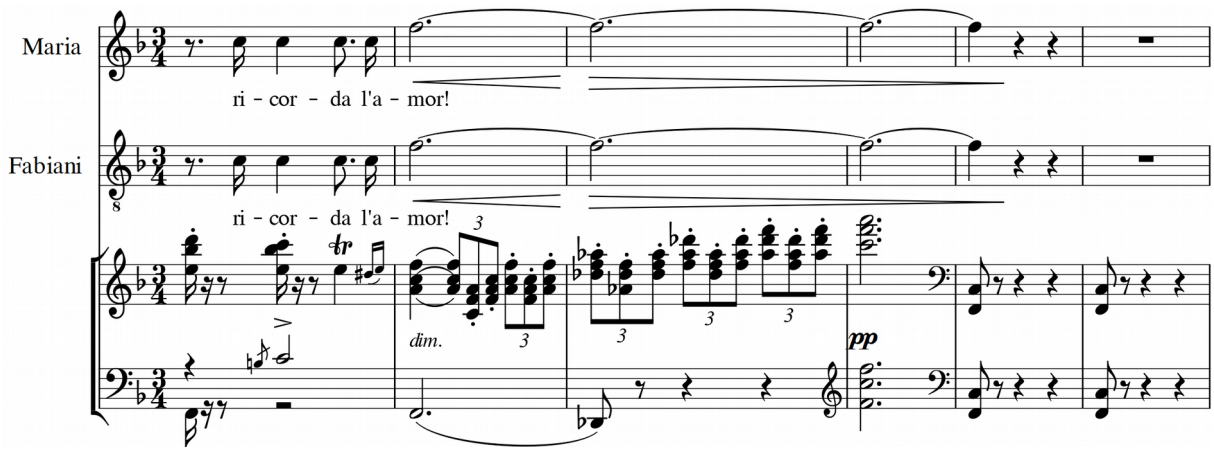

Figura 1: *Duetto* – Maria e Fabiani (Ato II). Finalização com sustentação em nota aguda. Arpejos são comuns na voz da orquestra.

A respeito da vocalidade, o amante da rainha – Fabiani (tenor) – é a personificação do *bel canto* das décadas de 1830 e 1840[13]. Fabiani está associado ao amor. Gomes associa esse poeta cantante a uma vocalidade muito semelhante àquela do tenor belliniano – *Ma rendi pur contento; ou Malinconia, ninfa gentile* – pela sua inegável fertilidade melódica e construção de frases regulares. Um estudo sobre a vocalidade de Bellini foi trabalho minucioso de Friedrich Lippmann e pode ser assim resumido no pouco espaço que aqui temos: predileção pelas subdivisões de tempo ternárias (compassos compostos ou tercinas); frases regulares (com poucas exceções), simétricas na quantidade de compassos e, principalmente, sustentadas por um modelo rítmico de dois compassos que se repetem. São longas suas ligaduras e grande a economia de coloratura nas vozes masculinas (LIPPMANN, 1989). O Fabiani de Gomes não escapa disso (Fig. 2).

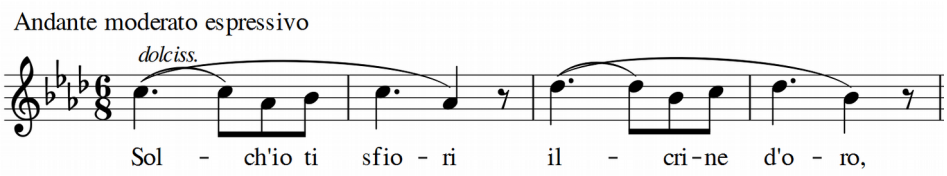

Figura 2: Vocalidade do tenor Fabiani sob o modelo de Bellini. Vê-se a subdivisão dos tempos essencialmente ternária, frases regulares construídas sobre um padrão rítmico de dois compassos que se repetem, segundo Lippmann.

Localização	Vinheta
(Ato I) *Serenata* Fabiani	Andante assai moderato; ten.; Quan-do mi guar - di con quel sor - ri - so che sem braun
(Ato II) *Duetto* Maria e Fabiani	Andante giusto espressivo e semplice; Co-lui che non can - ta i-gno ra l'a - mor; il suon che ciin - can - ta ci vien - dal cor.
(Ato I) *Scena e Duetto* Giovanna e Fabiani	Allegro vivace e assai leggero; Mio dol-cea-mor, ri - pen - sa, - ri-pen - saa me! - Tutto il mio co - re re-sta con te,
(Ato II) *Duetto* Maria e Fabiani	Andante expressivo; so - no l'er - ran - te tuo tro-va - tor so-no l'a - man - te, so-no il can - tor,
(Ato III) *Romanza* Fabiani	Andante moderato espressivo; dolciss.; Sol - ch'io ti sfio - ri il - cri-ne d'o - ro, sol - ch'io ti

Figura 3: Exemplos de *cantabili* na vocalidade de Fabiani. Nota-se um caráter apaixonado também presente no texto.

Embora Fabiani seja o melhor representante dessa vocalidade, remanescentes disso poderão ser encontrados nas árias de outros solistas na mesma ópera, como é o caso de Giovanna em sua *Romanza* de grande força dramática (Ato I), Gilberto, em seu *Arioso* (Ato I), Maria, em sua *grand scena ed aria* (Finale-secondo). Curiosamente, do ponto de vista da vocalidade de seus personagens, essa ópera inicia-se farta na tradição do *bel canto* e se tornará mais dramática – e menos *bel cantista* – à medida que se aproxima do final. A vocalidade de Fabiani também se tornará mais dramática e no quarto ato não cantará.

Outra herança da antiga escola *do bel canto* italiano presente na vocalidade gomesiana é o *portamento di voce*. Importante recurso para embelezamento de frases, é possível encontrá-lo na literatura tratadística desde a publicação do castrado e professor de canto Pier Tosì (1723), até o visitado tratado de Manuel García[14] (1841) – obra publicada exatamente no contexto e que se utiliza de exemplos em Mozart, Rossini, Donizetti e Bellini, principalmente.

García defende que a importância dos *portamenti* se dá por igualar os registros, timbres e força da voz. O autor aconselha: "pode abranger desde de um semitom ate a maior extensão da voz. Ele toma sua duração da última porção da nota que se abandona." (GARCIA, 1847, p. 29). Como veremos mais adiante, a palavra "abandona" empregada por Garcia terá grande significado na vocalidade do detalhista Gomes. Pouco antes dessa publicação, mas no mesmo contexto, Nicola Vaccai, consagrado professor de canto italiano, publicava seu *Metodo Pratico di Canto* (primeira publicação em 1832) e em sua antepenúltima lição tratava do *Modo per Portare la Voce.* Nessa seção, esclarece-nos que a simples colocação de uma ligadura unindo notas de alturas diferentes poderá sugerir duas formas distintas de execução do portamento. A leitura atenta de García a esse documento classifica uma maneira de execução mais ligada ao *ottocento* e a segundo ao século anterior (sec. XVIII). O primeiro modo de execução (*ottocento*), que é o que mais nos interessa, foi assim esclarecido e exemplificado pelo professor Vaccai: "não se deve entender por portamento arrastar-se de uma nota a outra visitando os sons intermediários[...] mas unir perfeitamente um som com o outro […] antecipando a nota seguinte com a mesma vogal da sílaba anterior, quase que insensivelmente"[15]. (VACCAI, 1832, p. 27). Vaccai resalta que esse recurso não pode ser usado em todos os momentos, o que tornaria a música monótona. O exemplo que segue foi criado e ilustrado pelo tratadista no mencionado método (Figura 4).

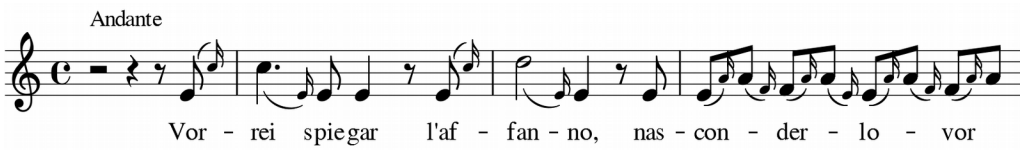

Figura 4: *Portamento di voce.* Linha vocal do exercício elaborado por Vaccai para esclarecer o adequado modo de execução em sua época.

A liberdade do intérprete deu lugar à já conhecida rigorosidade de Gomes em utilizar-se de expressões por extenso para diminuir a possibilidade de equívocos, o que também nos ajuda a compreender pouco melhor seu universo artístico. As expressões mais encontradas quando Gomes se utiliza desse recurso são *portando la voce; con grazia e abandono; slancio* (quando em finais de frases). A fermata ou flutuação de tempo podem facilmente estar presentes, enquanto a orquestra permanece estática. Combinado ao *portamento di voce*, um recurso muito presente e pouco comentado que também poderá ser encontrado é a emenda de frases (Fig. 6 e 7). Considerando a simetria do bel canto com suas frases possuindo períodos regulares para respiração, o simples fato de adiar para um ou dois tempos a retomada de fôlego representará um poderoso recurso de intensificação dramática, como sugeriu García. Na escrita de Gomes, encontraremos diversos exemplos de emendas de frases. Maria, protagonista da ópera, não escapa de nenhum desses gestos *belcantistas*. Vale dizer que quanto mais atua com Fabiani, tanto mais elementos da velha escola estará presente em sua

vocalidade. Sua oscilação psicológica de ora mulher apaixonada, ora rainha sanguinária, apresentará tais gestos em meio a uma linha imprevisível, com *declamato* e saltos. Vale dizer que em seus *cantabili* sua linha melódica receberá as tradicionais duplicações na orquestra (*radoppiamenti*[16]), mesmo no intenso quarto ato da ópera, como é o caso de seu *Monólogo ed aria* (Fig. 6).

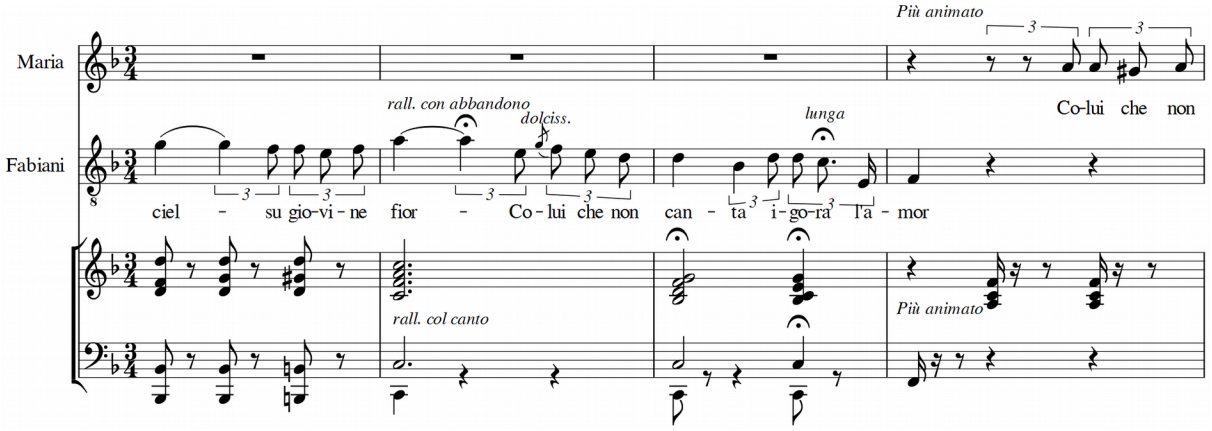

Figura 5: Ato II - *Duetto* - Maria Tudor e Fabiani. Tenor apresenta o tema que será em seguida reproduzido pela soprano. Fermata nas duas últimas frases são comuns nos *cantabili* de Gomes. Vê-se um *portamento di voce* enfatizado pela expressão *con abbandono* e fermatas na penúltima e última frases.

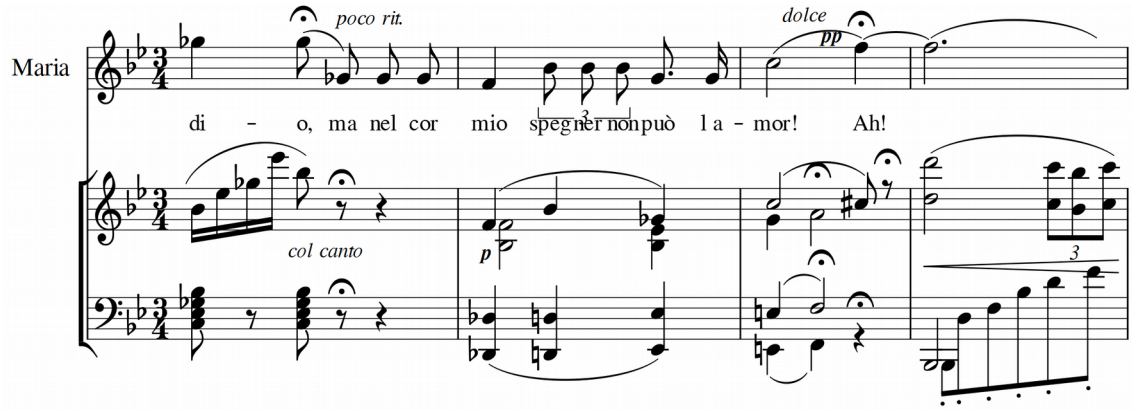

Figura 6: Ato IV - *Monologo ed aria* de Maria. Nesse recorte, a emenda de frase ocorre entre a palavra *amor* e a frase seguinte que inicia com a interjeição *Ah!*. São duas as possibilidade de portamento ilustrada com as ligaduras de portamento. As ligaduras são de Gomes e pertencem ao Manuscrito Autógrafo.

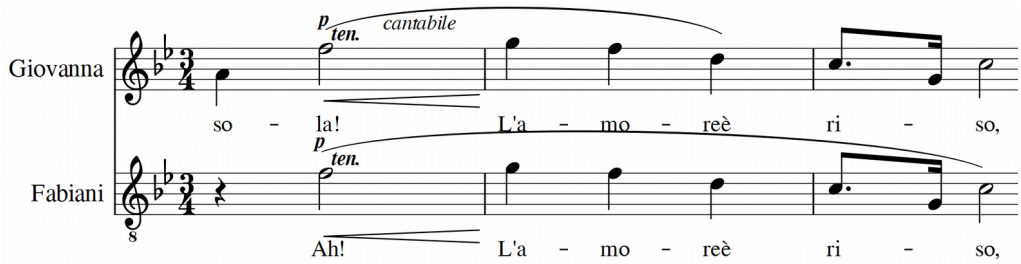

Figura 7: Ato I - *Duetto Finale-Primo*. A emenda de frase ocorre na primeira voz entre as palavras isola e l'amore. As ligaduras são de Gomes

Conclusão

Gomes, com perícia e conhecimento, adota uma vocalidade *bel cantista* como elemento técnico para compor, criar, construir e caracterizar suas personagens dentro da trajetória dramática do libreto. Muito diferente da vocalidade *di bravura* de Pery (*Il Guarany*), a vocalidade de Fabiani se fundamenta na escola do *bel canto* da primeira metade do século XIX. Em menor ou maior medida, Gomes não deixa de visitar essa escola para elaborar a vocalidade dos demais personagens, mesmo para o caso da volátil e intensa *atrice cantante* Maria Tudor. Este contraste talvez fosse importante para justificar a necessidade que Maria tinha de se relacionar com alguém mais dócil e frágil que ela, ainda que leviano. A contribuição de Antônio Carlos Gomes começa a ganhar relevo para a musicologia universal da ópera italiana. O presente trabalho procurou investigar um aspecto de sua vocalidade, ao mesmo tempo que analisa parte ainda pouco estudada de sua obra.

Referências

CELLETTI, Rodolfo. *A history of Bel Canto*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
CONATI, Marcello. *Formazione ed Affermazione di Gomes nel Panorama dell' opera italiana. Notas e considerações*. In: Gaspare Nelo Vetro – Antônio Carlos Gomes – correspondências italianas. Rio de Janeiro: Livraria editora Cátedra – Instituto Nacional do Livro, 1982.
ELLIOTT, Martha. *Singing in Style: a Guide to Vocal Performance Practices*. New Haven: Yale University Press, 2006.
FIGLIO, Emanuelle Garcia. *Trattato completo dell' arte del canto*. Tradução de Alberto Mazzucato. Milano: Ricordi, c.1860
GOMES, Antônio Carlos. *Maria Tudor*. Milão: Edizioni Ricordi, 1879. Partitura.
GOSSET, Philip; ASHBROOK, William; BUDDEN, Julian; LIPPMANN, Friedrich. *Mestres da Ópera Italiana*: Rossini, Donizetti e Bellini. Porto Alegre: L&PM, 1989.
MILLER, Richard. *On the Art of Singing*. New York: Oxford University Press, Inc., 2011.
NICOLAISEN, Jay. *Italian opera in transition, 1871-1893*. Michigan: Ann Arbor, 1980.
OWEN, Jander; ELLEN, Harris. *Bel Canto*. In: SADIE, Stanley (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. London: Macmillian Publishers Limited, 2001. v. 3, p. 161.
STARK, James. *Bel canto: a history of vocal pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.
TAUNAY, Affonso. Algumas Cartas de Carlos Gomes ao Visconde de Taunay. Revista do Instituto Historico e Geographico Brazileiro. Rio de Janeiro, v. 73, parte II.
VACCAJ, Nicola. *Metodo Pratico di Canto Italiano*. Leipzig: Steingräber Verlag, sd.
VETRO, Gaspare Nello. *Antonio Carlos Gomes: Carteggi italiani raccolti e commentati*. Milano: Nuove Edizione, 1977.
VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes; NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Comentários sobre a vocalitá no período de transição da ópera Italiana.* Música em Perspectiva, Biblioteca Digital de Periódicos, v. 10, n. 1. pp. 47-68, 2018. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/musica/article/view/57346/34618 (Acesso: 28 mar de 2019).
VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. *Construindo a Ópera Condor:* o Pensamento Composicional de Antônio Carlos Gomes. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas: 2007. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285002 (Acesso: 24 mar de 2019).

Notas

[1]Principalmente materializado no movimento conhecido por *scapigliatura*, em que jovens ansiosos por tais renovações manifestavam-se a favor de uma abertura a influências estéticas transalpinas, mais especificamente alemãs e francesas.
[2]Vocalidade pode ser entendida nesse trabalho como a maneira de escrita vocal do compositor. Vocalidade está para a voz assim como a orquestração está para a orquestra – ambas as disciplinas tornam-se reveladoras para o estilo do compositor e de seus personagens.
[3] Formada por quatro ou cinco atos e adição de balé, a grande ópera pode ser entendida como uma vertente da ópera do século XIX. O gênero prima pela grandiosidade cênica através de efeitos especiais, grandes elencos corais e orquestrais. Como principais representantes temos Halevy, Meyerbeer, Gounod e o próprio Verdi.
[4]O termo tornou-se principalmente conhecido após a publicação de Abramo Basevi *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* (1859). Conforme indicado pelo termo, refere-se a uma organização habitual utilizada pelos compositores na estrutura do drama musical. Nas palavras de Virmond é definida como a estrutura formal da ópera, o conteúdo de seus números e o tipo de intervenção que lhe é característica (VIRMOND, 2007, p. 40). Como exemplo, na *Scena ed Aria* da óperas da primeira metade do século XIX era comum a seguinte organização das partes: *Scena, Cantabile, Tempo di mezzo, Cabaletta*. Ou ainda, para o *Finale* de ato: *Scena, Tempo d' attacco, Largo concertato, Tempo di mezzo, Stretta concertata.* Em cima dessa organização se estruturava a ópera dita "em números".
[5]Termo que consistia na execução vocal de uma nota longa num arco dinâmico do mais leve ao mais forte e retomada à dinAmica original. Muito da técnica do cantor poderia ser exposto por esse simples exercício.
[6]*apud* ELLIOTT, Martha. *Singing in Style: A Guide to Vocal Performance Practices*. New Haven: Yale University Press, 2006.
[7]A escala vocal é dividida principalmente em três partes (registros): baixo, misto e alto. Os nomes podem variar em função de escola. *Primo passaggio* marca a passagem do registro baixo para o misto, enquanto o *secondo passaggio* marca do registro misto para o alto. Essas regiões também variam em função da categoria vocal. Segundo Miller, para um soprano o primo passagio se localizará aproximadamente no Mib3 (primeira linha do pentagrama da clave de sol).
[8]Nas palavras de Gomes: "A Maria Tudor ainda não foi à cena por duas razões: 1ª o poeta Praga morreu deixando-me o libreto imperfeito, e por isso há mais de um ano que eu ando lutando com os defeitos do libretto, sem encontrar um poeta de talento" [TAUNAY, 1910, p. 45]
[9]Tradução nossa. "L'opera fu certamente sottovalutata se si bada alla perizia tecnica del compositore".

[10]Ao que parece, nenhuma alteração foi de fato concluída por Gomes. Gaspare Nello Vetro endossa essa reflexão (VETRO, 1998, p.222).
[11]Organização comum da ópera italiana dos séculos XVIII e início do XIX. Consistia em numerar suas diversas partes desde a abertura até os gêneros de finais de atos e apresentá-los logo no índice. Nessa mesma época, dramas como o de Richard Wagner tornava difícil tal divisão, em razão da fluidez do discurso dramático e musical.
[12]Grosso modo, um tecido musical bem reduzido formado por acordes para pontuar o texto do solista cantor. Inicialmente executado pelo baixo contínuo, mais tarde apresenta modificações na introdução de mais famílias das cordas.
[13]Mais genericamente, no período de Gaetano Donizetti e Vicenzo Bellini – personalidades que organizaram e condensaram em suas obras o espírito do bel canto e podem ser considerados os últimos belcantistas, ao mesmo tempo que são os primeiros românticos (ASHBROOK; BUDDEN; LIPPMANN, 1989).
[14]Publicado em 1841 e com revisões datadas de 1847, 1854 e 1872, o *Traitè complet de l'art du chant* de Manuel García foi um tratado respeitado pela ênfase científica dada ao ensinamento do bel canto. Seu sucesso deve-se em muito pelo talento pedagógico de Garcia, oportunidade a experimentos cirúrgicos e cultura musical profissional de sua família de cantores – pais e irmãs. Seu pai, Manuel del Popolo Vicente Rodríguez García, foi considerado famoso e prestigiado tenor em sua época e primeiro intérprete do *Conde de Almaviva* no *Barbeiro de Sevilha*, sob a regência do próprio Rossini em 1816.
[15]"Non devesi intendere che si debba trascinare dall'una nota all'altra […] ma unire perffetamente un suono coll'altro [...] antecipando quasi insensibilmente colla stesa vocale della sillaba precedente la nota che segue".
[16]Na língua portuguesa o termo é conhecido como duplicação. Procedimento de escrita orquestral característico dos séculos XVIII e primeira metade do XIX em que as melodias vocais são ao mesmo tempo reproduzidas pela orquestra em *unissono* e oitava.